

האמן

פרנציסקו-הוגו פרדה

לשאלה "מה אתה מצייר?", פיקאסו ענה: "אני מצייר את הציור". הדיאלוג המשיך ופיקאסו אישר שהוא צייר ציור אחד בלבד. ובסוף הראיון, בטון מעט נוגה, הצהיר: "הציור תמיד מנצח". אשתמש בנקודות אלו שחילצתי מהראיון כדי לנסות ולענות במעט לרעיון של פרויד *שאומנים פותחים את הדלתות בהן הפסיכואנליזה מנסה להיכנס*. כמו כן, פרויד מצביע בברור על כך שישנו באמן מסתורין אשר פסיכואנליזה אינה יכולה לאתר ואינה יכולה לתת מפתח שיאפשר להבין ולהסביר כיצד מגיע אמן לייצר את מה שהוא יוצר. עמדה עקרונית זו של פרויד התירה לו להשתמש ביצירות האומנות הגדולות כדי לגשת ולהבהיר את המסתורין שלה-מודע מכיל. לשם השוואה, גם לאקאן לא נמנע מלהתמך ביצירות האומנות של חבריו האומנים ושל (אומנים) טובים ורבים אחרים, כדי לשפוך אור על נקודות בתיאוריה שלו. גם ז'ק-אלן מילר עשה בכמה הזדמנויות בהוראתו שימוש ביצירות ספרות, תיאטרון וקולנוע. נוכל ללמוד את ההתייחסויות לכל אחת מהיצירות הללו ובהחלט לגלות את הטעם לאומנויות מסוימות באמירות של הפסיכואנליטיקאים. כך או אחרת, אנחנו יכולים לומר כבר שלכל הפחות בשלושה תחומים אלה - *מוסיקה בוקת בהעדרה*, חייבת להיות לכך סיבה.

לדעתי, לאקאן ניצל את פיגורת האמן באופן ברור ביותר במקרה של ג'ויס ובסמינר שלו על ג'ויס [1]. סמינר מאוד מובהק – היה לי הכבוד והעונג לסייע בו – היכן שלאקאן מתעניין בג'ויס כדי לחקור, בין היתר, נקודה שאתמצת אותה להבחנה הבאה: האם אפשר ליצור *ממשי*? בסמינר זה, לאקאן עונה לשאלה זו באומר שבעבודתו הינה בדיוק שם ומשתמש בנוסחה: *לייצר ממשי עבור הפסיכואנליזה*. אבל ישנה בעיה. פיקאסו, כמו שצינתי קודם, לא מהסס לומר שהציור *הינו*, שהציור מתנגד, ושהאמן מוצא דרך, מעט ככל שיהיה, לתת לציור צורה: דרך תמונה, למשל. אך התמונה הממומשת, המוכרזת אינה אלא השתקפות של הציור. זה מביא את הצייר מ-Malaga לומר שהוא צייר תמיד אך ורק ציור אחד, אותו לא סיים מעולם, מכיוון שהציור מתנגד לתמונה. מתנגד עד כדי כך שהוא ממשיך עדיין לציירו.

הנוסחה: *מה שאינו מפסיק להיות מצייר* יכולה להיות שימושית בשלמותה ביחס לציור, ולא רק ביחס אליו. עם זאת, נראה שלאקאן עונה לפיקאסו וזה מה שהוא אכן עושה, כשהוא מצהיר ש"אני לא מחפש, אני מוצא" אינו שמושי עבורו יותר כיוון שמה שישים מבחינתו כעת הוא: "אני לא מוצא, אני מחפש". [2] מה חיפש לאקאן? זה מה שהוא עצמו אמר: "ממשי עבור הפסיכואנליזה", ממשי עד כדי כך שיוכל להגן עליה כנגד מה שהיא נוטה אליו: דת.

הרשו לי הערה בסוגריים. אני מעלה בדעתי שלאקאן חלם שעומד להגיע איזה *Francisco*, אשר ישיב על כנו את הדת לשמחתו הרבה ולמתן תוקף של כמעט כל העולם. ואולי זה מכיוון שלאקאן חלם על *Francisco*, שזה כמו לומר שהוא חלם שמאה ה-XXI תהיה דתית – בדיוק כפי של-Malraux הייתה תחושה מקדימה לגבי זה – משום כך לאקאן חשב שהוא חייב להבנות ממשי עבור הפסיכואנליזה,

ממשי הראוי של כל הזמנים. ממשי שלוקח בחשבון את הדת ואת פניה המעורפלות: האשה. ממשי שמסוגל לקיים דיאלוג עם דת ועם האשה מבלי להמשיך לכיוון של המובן.

סמינר XXIII של לאקאן מטיף לכינון של התייחסות חדשה לממשי. פירוש יהיה פיוטי, פירוש כ-לעשות, במובן הראשוני של המושג – לעשות כאמן, בעשייה אומנותית, כפי שאטימולוגיה של השורש מצביעה. כלומר שאל הידע ואל העשייה של הסינטום, מתווספים הידע והעשייה של הפירוש, מכיוון שהפירוש, שהוא השהיית המובן, מצביע על אזור הצל שהוא עצמו יצר. פירוש, כמו האמת, אינו יכול להגיד הכל. חשיבותו גדולה יותר במה שאינו אומר מאשר במה שאומר.

זה אולי בנקודה זו שהאומנים פותחים דלתות דרכן הפסיכואנליטיקאים חייבים לעבור. האומנים מעיזים לעסוק עם הבלתי גמור, עם הבלתי שלם, עם הנכשל, עם הבלתי ברור ועם הגרוע מכל: הטוב ביותר. שוברט כתב את הסימפוניה הבלתי גמורה. יש להקשיב לה היטב. אינני יודע אם ישנן דוגמאות אחרות, אבל כל האומנים אומרים כי חסר משהו בעבודה שממשו, עד כדי כך שישנה אנקדוטה שמספרת שמיכלאנג'לו, אחרי שסיים את משה שלו, נתן לו מכה עם פטיש על הברך וצעק: "דבר!" ("Speak!")

נכון להיום, במוזיאון גוגנהיים בבילבאו, הקומה השניה שמורה לקטלוגי, Antoni Tapies. האחראיים לתערוכה נתנו לה שם: "מאובייקט לפסל". ובקומה הראשונה, באולם 104, הנקרא Arcelor Mittal, ניתן למצא תערוכת קבע של Richard Serra: "העינין של זמן". הכותרות הסוגסטיביות הללו מצביעות בדיוק על מה שאנו מנסים לומר. Tapies, הקטלוגי, לוקח כל מה שמוצא סביבו: כוס זכוכית, סכין, כסא, סמרטוט ישן, ערימה של צלחות, חתיכת עץ, סלסלה. הוא מסדר אותם, אחר-כך "מבלגן" אותם: מקפל אותם, שובר אותם, מערבב אותם עד שעושה מהם פסל. הוא עושה את מה שלאקאן קורא לו ב"האתיקה של הפסיכואנליזה": "העלאה של האובייקט לדרגה של הדבר" והעלאה זו יוצרת את הנס של אומנות. כך, ערימת צלחות בידיו של Tapies הופכת לפסל הראוי להשתייך למוזיאון של הפסלים הגדולים של האנושות. מפרספקטיבה אחרת, Serra עושה את אותו הדבר. מצדו הוא רוצה לתת צורה לזמן, זמן שבהסכמה עם הזמנים. לכן הוא שובר גאומטריה וטופולוגיה, מפרק את הספירלה, חותך את הטורוס, משחק עם הסליל הכפול וממציא פסל החל מחקר המורכבות של ספירלה בעודו מחפש, באותו הזמן, בפסל אחר, את האינטראקציה בין הספירה והטורוס. זה בתוך הפיגורות המונומנטליות הללו Serra מזמין אותי, כצופה בעבודתו, להמיס את עצמי שם, לחצות אותן מבפנים, להרגיש את האפקטים של "להרטיט בגוף את התחושה של מרחב בתוכו עברה עבודתו".

מה יש שם, בין הקומה הראשונה של הוגנהיים לבין השניה? מה הוא זה שמפעים אותנו כך? זוהי העשייה של האמן, אשר, בדומה לכל עשייה, נותן צורה, גם אם בלתי גמורה, למה שרוטט בלבו של כל אובייקט. מדוע? בכדי לתת צורה למה שבמהותו רוטט בשקט. לדעת לחכות – זה מספיק. (II)
(suffit de savoir attendre).

במהלך הפגישה האנליטית האחרונה שלי, העליתי את המשפט של לאקאן שנשאר חרוט בזכרוני: "אני יודע מה זה אומר לדעת לחכות". המתנה אנליטית – זה אינו אומר התבוננות, אלא לדעת

לעשות (*savoir-faire*). ולפני הכל, לדעת לעשות כנגד הנטיה להשתלשלות של מסמנים שהם נחלתם של דת וביורוקרטיה. כפי שביטא זאת האמן הארגנטינאי הגדול Charly Garcia - בדיוק לפני שהאוניברסיטה הלאומית של San Martin העניקה לו את התואר דוקטור של כבוד (*Doctor Honoris Causa*) - כשנשאל מה הוא המפתח להצלחתו, הוא ענה: "אין תכנית ב'".

אין תכנית ב' עבור מי שמתאווה לממשי שיהיה ראוי לפסיכואנליזה שבמאה ה-XXI.

פריז, ינואר 2014.

תרגום : אורנה קסטל, ורה אלעד

עריכה: ענת פריד, ורה אלעד

1. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XXIII, *Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005.
2. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XXV, « Le moment de conclure », lezione del 14 mars 1978, inedito.