

בית הספר לאמנות המדרשה
המכללה האקדמית בית ברל

שימוש בבובות באמנות

מדוע השימוש בבובות באמנות מעורר בנו תחושות אימה

ואי- נחת

מאת: ליאור שור
מנחה: גלעד מלצר
שנה: 2010

תוכן עניינים

2	מבוא.....
5	פרק א' - הבובה ומקומה בהתפתחות הילד- היבטים פסיכולוגיים וסוציולוגיים
5	הבובה כמייצגת ילדות.....
7	הבובה כחפץ מעבר.....
8	ניפוץ המיתוס של הילדות כתמימה.....
10	הבובה כמאיימת.....
12	פרק ב' - שימוש בבובות בעבודות אמנות- דיון בעבודותיהם של פיליפ רנצר ומייק קלי.....
12	המטענים המאיימים הגלומים בבובה.....
15	הבובה כמושא להשלכות הצופה.....
19	מבני זיכרון, סנטימנט ונוסטלגיה- ההבדלים בין עבודות האמנים.....
23	סיכום.....
24	ביבליוגרפיה:.....
26	רשימת יצירות.....

מבוא

ב-1999 ביקרתי בתערוכתו של פיליפ רנצר, אשר הוצגה במוזיאון הרצליה. הייתי אז תלמידת תיכון ולמדתי במגמת אמנות. עד היום- כבר 11 שנים אחרי, זכורה לי חווית הביקור ההוא באופן חד וברור. החוויה שנחרטה בי אז היא חוויה גופנית. מטלטלת, מרתקת, מסקרנת ומאיימת. אני זוכרת את הגודש שהציף אותי אז, את התחושה שנכנסתי לעולם של מישהו אחר, שבאופן מוזר מוכר לי כאילו היה עולמי. אני זוכרת את הריח, אותו זיהיתי עם ארגזים בהם אהבתי לחטט בילדותי, אבל יותר מהכל אני זוכרת את תנועת החזה של בובות הדובים הפזורות בחלל. עולה ויורדת, מלווה בסאונד מצמית של הנשמה מלאכותית. יצאתי מהביקור ההוא נרגשת. בשיחה עם ידיד אמרתי שעכשיו אני מבינה "מה עושה אמנות", אף על פי שאז- כמו היום, לא ידעתי לפרש. מאז אני מחפשת אחרי אותו אלמנט מסתורי, חמקמק, מרגש ומדויק בכל ביקור שלי בתערוכה. לעיתים נדירות אני מוצאת.

אני לא זוכרת את הרגע בו נפגשתי עם עבודותיו של מייק קלי לראשונה. אני מניחה שהוא התרחש באחד משיטוטי האקראיים בספריית המדרשה. הקישור לזיכרון העבודה ההיא, של רנצר, היה מייד. הדמיון בחומרים, השימוש בבובות רכות ואותו ניחוח מאיים עוררו אצלי סקרנות ועניין.

קלי מרבה לעסוק ב"מאויים" של פרויד בעבודותיו. משום שהוא מתעניין ב"חזרתו של המודחק" עוסק קלי בהצגה מטרידה של אלמנטים "ביתיים" הנראים כמושהים בין חיים למוות. הוא חוקר רשמים וזכרונות, אימה וחרדה.

אצל פיליפ רנצר מרחף זיכרון מעל העבודה. בין אם הוא זיכרון אישי ובין אם קולקטיבי, רנצר מתעסק בחומרים נפיצים של ילדות.

שני האמנים, המגיעים מרקע שונה בתכלית מביאים אל היצירה עולם פנימי, פחדים, רצונות משותפים ודומים כל כך. עבודותיהם מצליחות לגעת באלמנטים המשותפים, הנסתרים והגלויים של כולנו, ויוצרות בצפייה בהן תחושה חושפנית מאוד. החוויה מתעצמת כמובן כאשר מדובר בתכנים "מאויימים", המפגישים את הצופה עם רבדים חבויים.

דרך השימוש בבובה מתאפשר עיסוקם בהיבטים המכוערים והאכזריים שיש בילדות. שני האמנים לובשים על עצמם דמות של אינפנטיל- מודע. הם נעים על הציר שבין פרוורסיה למשחק, בעבודה זו אעסוק בשאלה: מדוע השימוש בבובות בתוך עבודות אמנות מעורר בנו

תחושות אימה ואי נחת? אנסה לרדת לעומקם של התכנים המאיימים העולים בעת הצפייה בעבודותיהם של מייק קלי ופיליפ רנצר. חלקה הראשון של העבודה מניח את הבסיס התיאורטי, עליו אבנה את המשך טיעוני. חלק זה מכיל תיאוריות ומושגים מרכזיים מתחום הפסיכואנליזה וחקר הילדות.

חלקה השני של העבודה עוסק בניתוח עבודות נבחרות של מייק קלי ופיליפ רנצר דרך שני פרמטרים: השימוש בבובה כאובייקט אמנותי ביחס למטענים הייחודיים לה וההשפעה שיש לשימוש בבובה על חווית הצופה.

חלקה השלישי של העבודה דן בהבדלים שמצאתי בין עבודותיהם של שני האמנים: עיסוק בסנטימנט לעומת עיסוק במבני נפש.

חווית הכתיבה של עבודה זו היתה מעניינת ומאתגרת. אני מקווה שחווית הקריאה תעשיר את הקורא כפי שהעשירה אותי.

פרק א' - הבובה ומקומה בהתפתחות הילד- היבטים פסיכולוגיים

וסוציולוגיים

הבובה כמייצגת ילדות

ילדות היא התקופה במהלך חייו אדם אשר מתחילה בסביבות גיל 4 ומסתיימת בסביבות גיל 12. תקופת הילדות חלה לאחר תקופת הינקות ולפני גיל ההתבגרות. הגדרת תקופת הילדות לא הייתה נהוגה תמיד, אף על פי שכיום היא נראית מובנת מאליה.

במאות ה-16 וה-17 החלו להפריד בין תקופת הילדות לבין תקופת הבגרות. הילד החל לזכות יותר ויותר ביחס של כבוד ונתפס כיצור מיוחד בעל טבע שונה וצרכים שונים, הנזקק להפרדה והגנה מפני עולמם של המבוגרים.

במאה ה-18 החל תהליך הדרגתי שקשור לצמיחת הבורגנות אשר התארגנה סביב התא המשפחתי. אז ניתנה לראשונה לגיטימציה לגלות את מתיקות הילדים ולהתענג עליהם, בתחילה כעל חיות מחמד, אמצעי לשעשוע ובהמשך כבעלי צרכים נפרדים. באותה תקופה נעשו באמריקה ניסיונות שהוכתרו בהצלחה להוציא את הילדים העובדים מבתי החרושת ולהכניס את כלל הילדים לבתי-הספר, להעניק להם בגדים, ריהוט, ספרות, משחקים ועולם חברתי משלהם. בהמשך הוגדרו הילדים בחוק כשונים מהותית מן המבוגרים. נקבע להם מעמד מועדף, וניתנה להם הגנה מפני גחמותיהם של המבוגרים.

פרופסור זהר שביט, מהיחידה למחקר התרבות של אוניברסיטת תל-אביב, מדגימה תהליך זה בספרה¹ "באמצעות סקירה של מעשיות ילדים מיניות ביותר, הכוללות מרכיבים אירוטיים קשים, שנחשבו בתקופתם נורמטיביים ומקובלים. עליית קרנה של הכנסייה, שהובילה לשינוי הנורמות וערכי המוסר, הביאה להתגבשותה של הגישה ה"מחנכת", בידי אנשי חינוך ודת, אשר ראתה צורך בהקניית הרגלים וערכים שונים לילד. לענישה היתה חשיבות רבה בשיטה זו, ובמסגרתה הופיעו יצירות ספרות לילדים דוגמת *יהושע הפרוע* - קובץ סיפורים המגולל סיפורי אימה על ילדים שחרגו מנורמות ההתנהגות המקובלות באותה עת ונידונו לגורל איום של מוות ועינויים. מוסר השכל שתכליתו חינוך והקניית הרגלים.

¹ ז. שביט, מעשה ילדות: מבוא לפואטיקה של ספרות ילדים.

חוקרי התרבות והספרות, ובכללם שביט, מציינים כי במהלך המאה ה-20 התפתחה הגישה ה"מגוננת", שעיקרה שמירה על הילדים, שנתפסו, ונתפסים עד היום, כרכים ועדינים, מפני תכנים הנחשבים "בלתי-הולמים". גישה זו הסירה מספרות הילדים התייחסויות לנושאים שנויים במחלוקת וטאטאה אל מתחת לפני השטח תכנים קשים כמו מוות ואובדן, אך גם גירושים ונושאים חברתיים-תרבותיים אחרים שנחשבו לשבירה של הנורמות החברתיות.

במאה ה-20 התפתח והשתכלל מושג הילדות. הילדים זכו במעמד מיוחד, ומצפים מהם שיחשבו, ידברו, יתלבשו, ישחקו וילמדו בדרכים המיוחדות להם. זכויותיהם עוגנו בחקיקה ובאמנת זכויות הילד, עליה חתומות מרבית מדינות העולם. האמנה קובעת כי טובת הילד הינו שיקול ראשון במעלה והוא מחייב את המדינה כל אימת שהיא מקבלת החלטה שיש בה כדי להשפיע על כלל הילדים או על ילד מסוים. הוא מוגן מניצול מיני ומאלימות פיזית ונחשב בחוק כמי שאינו אחראי למעשיו. גישה זו שונה מן החוק שונה במדינות רבות בהן התייחסו בעבר אל ילדים כאל רכוש. האמנה מנסה לקדם סדר יום חדש מזה הקיים, בו לילדים אין קול בשיח הציבורי והם אינם יכולים להשפיע על קבלת החלטות הנוגעות אליהם, במישרין או בעקיפין.

הקישור בין בובה לבין ילדות נעשה מובן מאליו למן הרגע בו קיבלה הילדות הגדרה נפרדת. ילדים קיבלו צעצועים שיוצרו במיוחד עבורם, וכמובן זמן למשחק בהם. הזיהוי בין בובה לילד נפוץ ביותר בשירה וסיפורת ילדים: *פו הדוב של מילן, חייל הבדיל של אנדרסן, ועיפה בובה זהבה של שטקליס* הן רק חלק מן הדוגמאות לכך. עם זאת- אמנה כאן כמה מן השימושים שעושים הילדים בבובה:

- 1) הבובה היא כלי השלכה רב עוצמה בהיותה מופרדת פיזית מן הילד. המשחק בבובה מאפשר הרחקה של תכנים לא מודעים בהיותו מערכת של דימויים סימבוליים ומטאפורות. בכך, הוא מעורר אצל הילד עולם רדום, סמוי ולא מודע של תכנים רגשיים.
- 2) הבובה מתווכת בין פנים-חוץ ומהווה שלוחה של הילד. היא מגשרת בין עולמו הפנימי של הילד לעולם החיצוני והמאורעות שמתרחשים בו ובהמשך לכך בין הפנטסטי למציאותי.
- 3) הבובה מאפשרת לילד ביטוי רגשי חופשי. באמצעות הבובה הוא נותן ביטוי חופשי לרגשותיו מבלי לחוש אשמה ופחד.
- 4) הבובה משחררת ממגבלות אנוש משום שלא חלים עליה חוקי העולם הפיזי. היא עשויה להצטמצם ולגדול, לרחף ואף למות ולקום לתחייה. המשחק העסיק תיאורטיקנים רבים מראשית הפסיכואנליזה ועד ימינו. כל אחד מהם הגדיר אותו בצורה שונה בהתאם להשקפת עולמו.

התייחסותו של פרויד² (1959) למשחק היא מגוונת, החל מהגדרת המשחק כפעולה סימפטומטית המבטאת תכנים שמקורם בתת-מודע, דרך התייחסות למשחק של ילדים כיצירה המקבילה ליצירה של משוררים, ועד לקביעה כי המשחק הוא צורה פעילה של שליטה במצוקה. פרויד סבר כי מתבגרים מפסיקים לשחק, ומחליפים את המשחק בחלימה בהקיץ.

מלאני קליין (1987) ייחסה למשחק חשיבות מרכזית בעבודה עם ילדים. היא טענה כי הוא מקביל לחלומות או אסוציאציות חופשיות אצל מבוגרים. היא הראתה איך המשחק מבטא פנטזיות ומשאלות לא-מודעות, ומשמש בימה להופעה של דמויות מופנמות, המיוצגות עליה בדרך סמלית³.

אריקסון (1963) ראה במשחק פעילות משחררת המסייעת לילד לחזק את כוחות האני שלו ולהכינו ליצירת קשרים הדדיים עם סביבתו. באמצעות המשחק מתנסה הילד בתפקידי מבוגרים ורוכש ידע חברתי⁴.

כל התכונות המאפיינות משחק בבובות: יצירת מרחב דימויני, אפשרות ביטוי רגשי, תיווך בין מציאות פנימית למציאות חיצונית והיותה כלי השלכתי, הופכות את הבובה ל"אובייקט מעבר" כפי שמכנה זאת ויניקוט.

הבובה כחפץ מעבר

המונח "אובייקט המעבר"⁵ נטבע ע"י הפסיכואנליטיקאי ורופא הילדים ד.ה. ויניקוט בהתייחסו לחפצים שמאמצים לעצמם תינוקות וילדים צעירים במהלך התפתחותם.

מעמדו של אובייקט המעבר הינו עמום ופרדוקסלי משום שהוא לא נחוה כנשלט באופן סובייקטיבי וגם לא באופן נפרד, אלא מצוי בתווך ביניהם. ויניקוט תפס את אובייקט המעבר, אשר יהיה בד"כ חפץ רך (חיתול, דובי, כרית) כמאפשר מפגש בין שני אופני ארגון חוויה: אחת שבה הילד הכל-יכול בורא את האם ושניה בה חש הילד את הסובייקטיביות שלה, את

² ז. פרויד, מיניות ואהבה, תל אביב, עם עובד, 2002.

³ ח. סגל, הסמלה, פ' 10, עמ' 200-209 בתוך: התיאוריה הקלייניאנית נקודת מבט בת זמננו.

⁴ א. ה. אריקסון, ילדות וחברה, פ' 7, עמ' 187-196

⁵ Jan Abram, transitional objects and the journey to symbolism. In: the Language of Winnicott a Dictionary of Winnicott's Use of Words, p.343

עצמאותה. אובייקט המעבר נמצא אם כן בתווך שבין הממשי למדומיין. אזור זה מכונה על ידי ויניקוט 'מרחב פוטנציאלי' או 'תופעות מעבר', ויש לו קיום חיצוני ופנימי בו זמנית.

אנשי פסיכולגית האני פירשו את המושג בדגש שהושם על המעבר מסימביוזה עם האם (ותלות בה) לספרציה אינדיבידואציה. "אובייקט המעבר של הילד, כגון הדובי, מייצג את האם עבור הילד ומאפשר לו לשמור על קשר מפונטז לאם כאשר היא נפרדת בהדרגה לתקופות זמן מתארכות והולכות"⁶

בשלב המעבר, על פי ויניקוט, מתחיל תהליך ההפרדות של התינוק מאמו. זהו תהליך טבעי הכרוך בהכרה מתפתחת שהאם נמצאת מחוץ לשליטתו האומניפוטנטית. התינוק מתחיל לקלוט שלאם קיום נפרד ועצמאי והיא אינה חלק ממנו. להכרה זו יש פן משמח משום שמשמעותה היא שהילד אינו לבד בעולם. יחד עם זאת מביאה איתה הכרה זו פחד בלתי נמנע מאובדן האם. בתקופה זו מתפתחת גם היכולת לסימבוליזציה, שבה האובייקט הוא לא רק עצמו, הדבר הקונקרטי, אלא יכול גם לשמש גם כמייצג משהו אחר.

נוכל לראות את הבובות בהקשר זה כמה שמכנה ויניקוט "אובייקט מעבר". הפעוט מרחיב את הקשר הבלעדי שהיה לו עד כה עם אמו לקשר עם אובייקטים המייצגים אותה, את עצמו, את העולם. הוא מתחיל לעשות שימוש באובייקט "לא אני" זה.

המשחק בשלב המעבר הוא בה בעת אמצעי לפיצוי על התסכול ועל החרדה שהוא חש עקב סכנת האובדן, אמצעי לתרגול קשר עם אחר נפרד והוא מכיל בתוכו את השליטה ואת גבולותיה. "אובייקט המעבר, על עמימותו הפרדוקסלית, מרפד את הנפילה מעולם שבו תשוקותיו של הילד מממשות את האובייקטים שלהן באופן כל-יכול, לעולם שבו תשוקות דורשות התאמה לאחרים ושיתוף פעולה של אחרים כדי שיתממשו."⁷

ניפוץ המיתוס של הילדות כתמימה

פרויד- מיניות ילדית: למן התפתחות תפיסת תקופת הילדות, הגדרתה כפרק נפרד מן הינקות ומן הבגרות, התקבעה גם תפיסתה של תקופה זו כתמימה. תקופה נטולת "יצרים אפלים" כגון מיניות ואלימות.

⁶ ס.א. מיטשל, מ.ג. בלאק, פרויד ומעבר לו, עמ' 194

⁷ שם, שם

גם פרויד היה "שותף להנחה הרווחת בתקופתו כי ילדים, בהיותם עזובים לנפשם, תמימים מבחינה מינית. מיניות היצה משהו שצף עם השינויים ההורמונליים של גיל ההתבגרות"⁸. אולם פרויד החל לחקור מקרים שונים שהם תיארו מבוגרים וילדים מקרים שונים מתקופת הילדות בהם התרחש פיתוי בידי מבוגר. בתחילה סבר כי הפיתוי היה ממשי, ואילו בהמשך גילה כי המקרים המתוארים לא התרחשו באמת, וכי מה שעלה באנליזה היה זיכרון של משאלה וכמיהה. עניין זה חייב מבחינתו את שינוי ההנחה בדבר התמימות הילדית.

פרויד- תאוריית הדחף היצרי: פרויד פיתח את תאוריית הדחף היצרי. הוא הגדיר רצף שלבים פסיכו-סקסואליים שבמהלכם נוטלים בכורה חלק גוף זה או אחר והפעילות הליבידינלית הנלווית אליו. אוראלית, אנלית, פאלית וגניטלית⁹.

תפיסת הילדות השתנתה מתקופתו של פרויד ואילך: מפרק הנתפס כתמים ונטול יצרים לתקופה עמוסה בשינויים, דחפים, מאבקים, הדחקות וסובלימציות. הפסיכואנליטיקאית מלאני קליין הרחיבה את הסוגיות הללו במחקרה.

"רוב חלקי החוויה המינית הילדית מעוררים התנגדות בנפש הבוגרת שעברה חברות. במקרה הטוב הם מנותבים לצורות סיפוק מעודנות, מעוכבות מטרה. רבים מהאמפולסים הדחפיים פסולים מכדי להרשות סיפוק כלשהו; הגנות מפורטות נבנות כדי לשמור אותם מודחקים או להסיטם לכדי פעולות בלתי מזיקות. כך נהר החוויה הבוגרת מורכב מזרימה מתמדת ממקורותיו הילדיים, הממוזגים עתה, מוסווים ודבוקים יחדיו במה שנראה כשלם אחד ושקוף"¹⁰. בלא מודע מתקיימים האימפולסים והמשאלות ובמקביל גם ההגנות. הוא מכיל גם אשמה, איסורים והענשה עצמית.

הבובה היא דמות חיצונית החולקת עימנו מאפיינים דומים אולם מכילה גם תכונות שהיינו רוצים לנכס לעצמנו או לחלופין תכונות הקיימות בנו אך מודחקות בשל הגבלות חינוכיות, אישיות, חברתיות וכ"ו. היא משמשת לנו אלטר אגו¹¹. פעמים רבות, בעיקר בתקופת הילדות שבה

⁸ ס.א. מיטשל, מ.ג. בלאק, פרויד ומעבר לו, עמ' 59-60

⁹ שם, עמ' 61

¹⁰ שם, עמ' 62

¹¹ אלטר אגו הוא כינוי לצד האחר באישיות האדם שבדרך-כלל הוא נסתר מן העין; בן דמותו של אדם, משהו הדומה לו עד כדי זהות כמעט והמסוגל לפיכך לייצגו ולמלא את תפקידו, לפי "רב מלים" החדש.

המשחק בבובות נהוג. הילד יוצר סובלימציה לדחפים ורעיונות, לעיתים אלימים ומיניים. הבובה היא כלי קיבול להשלכות אלה, ומשום כך היא הופכת למאיימת ותמימותה נשללת ממנה.

הבובה כמאיימת

במאמרו, אשר תורגם בעברית כ- *המאויים*¹² כתב פרויד על תחושת האימה והבעתה המתעוררת בנו נוכח מראות או מקרים מסויימים המתרחשים במציאות הממשית. הוא ניסה לזקק את מקורה של תחושה זו. באחד מפירושיה הרבים, ניתן לפרש את המילה הגרמנית *unheimlich* (שמשמעה הוא כביכול הפוך ל*heimlich*) כמילה החופפת בעצם את ניגודה. המילה איננה חד משמעית ושייכת לשתי ספירות שונות: זו של הבית, המוכר והשגרתי מול זו של הנסתר והחבו. בשל כפל המשמעות הייחודי מה שעשוי לעורר את תחושת המאיים הוא דווקא המוכר ולא הפנטאסטי והזר.

הבובה כאמצעי השלכתי מצויה בתווך שבין מוות וחיים, אנושי ודומם והיא מכילה את שני הקטבים הללו: הביתי והזר. היא מעלה על פני השטח תכנים פסיכולוגיים מודחקים משום מעמדה בין אנושי לדומם.

במאמרו *המאויים* מתייחס פרויד לסיפורו של את"א הופמן¹³. בסיפור מתאהב הגיבור באולימפיה, בובה ממוכנת. הוא משתגע, כתוצאה ממה שמתואר על ידי פרויד כחשיפתה של "חרדת סירוס" המסומלת באמצעות הפחד מעיוורון. הגורם ה"מאיים" האחראי לחשיפה זו, הוא מושא התאהבותו.

בניגוד ליאנטש, המדגיש בהסברו את אי הוודאות ביחס לבובה שלא ברור אם היא דוממת או חיה וטוען שבכך נעוץ ההסבר לתחושת "המאויים", פרויד סבור כי תחושה מאיימת זו נוצרת כתוצאה מחרדה שאנו חווים כאשר דחפים לא מודעים צפים אל המודע.

¹² ז. פרויד, "המאויים", בתוך: ז. פרויד, מסות נבחרות ג, כרך 4, עמ' 30-7
¹³ את"א. הופמן, "איש החול" בתוך: קדירת הזהב וסיפורים אחרים

פרויד תולה את המוטיב המאיים בדמותו של איש החול המעוור ילדים קטנים. הוא קושר בין העיוורון, או הפחד ממנו, לבין חרדת הסירוס ודן בהרחבה גם במוטיב הכפיל אשר הופך למבשרו של המוות. למושג "המאיים" או "המצמרר"¹⁴.

פרויד מנתח את ההתפתחות האינדיבידואלית של האדם כמקבילה להתפתחותה של התרבות. הוא טוען שהחברה הפרימיטיבית אחזה האמונות אנימיסטיות, הכוחות מאגיים של כישוף. באותו אופן עובר האדם שלב אמונה דומה. כאשר אנו ילדים, המשחקים בבובות למשל, אנו מאמינים שלבובות הללו יש נשמה, הן חיות. אלא שבכולנו משתייר משהו מהאמונה האנימסטית גם בבגרותנו. השיירים הללו מהווים בסיס לרגש המאיים. יסודה הפסיכולוגי של התפיסה הוא בהדחת תכנים מאיימים שכאשר מופיע זכר להם במציאות הריאלית, הוא מעלה את קיומם – "מה שאמור היה להיות נסתר אך יצא אל האור, סוד שהתגלה". האדם המודרני התגבר לכאורה על אמונותיו האנימיסטיות, אך הוא אינו משוכנע לחלוטין באי נכונותן, ולכן רמזים עמומים לקיומן מעוררים בו תחושות מאיימות. "לעיתים קרובות ובנקל יראה לנו דבר כמאיים, כשמיטשטש הגבול שבין ההזיה והממשות. כשדבר שהיה בעינינו עד עתה דמיוני, ניצב לפנינו כממשות"¹⁵. "המאיים" הינו רגש מוכר שהודחק, הפך חשאי (heimlich) וברגע שחזר אל המודע, כלומר הפך לא חשאי (unheimlich), הפך למאיים (unheimlich).

¹⁴ על סוגיית תרגום המושג לעברית ראה: ר. רוזן, "סקטולוגיה ותענוגות מצמררים אחרים- להתלכלך עם מייק קלי". בתוך: סטודיו, גליון 51, עמ' 61.

¹⁵ ז. פרויד, "המאיים", בתוך: ז. פרויד, מסות נבחרות ג, כרך 4, עמ' 24.

פרק ב' - שימוש בבובות בעבודות אמנות- דיון בעבודותיהם של

פיליפ רנצר ומייק קלי

בכדי לדבר על תחושת אימה שמעורר השימוש בבובה בהקשר אמנותי יש לחלצה קודם לכן מעולם הילדות ולהעבירה אל עולם המבוגרים. ניתוח עבודות האמנות מתבסס על כך שהצופה בהם הוא אדם בוגר. ייתכן בהחלט שילד הצופה בעבודת אמנות כזו יחוש תחושות אחרות כלפי הבובה ויעלה שאלות שונות בתכלית כלפי העבודה. השוני ביחס לבובה, בקשר הרגשי אליה ובתפיסת התפקיד שלה בילדות ובבגרות מהותי לקריאת העבודות שאציג כאן.

שני מהלכים שמתרחשים במקביל ומעוררים את האימה:

1. הבובה:

א. כבר בבובה גלום פוטנציאל אימה, שהאמן פשוט משחרר החוצה. מתקשר לאמונות האנימיסטיות שלנו. כאשר הבובה למשל נהיית פוחלץ/ נושמת.

ב. מוטיב הכפיל: המאויים. לבובה יש תפקיד של דימוי אדם.

2. הצופים: ההתעללות בבובה/ השימוש בה חושף את מה שאנחנו השלכנו עליה כילדים

והדחקנו. מאויים אפלים, אשמה, אלימות.

המטענים המאיימים הגלומים בבובה

בעבודה שהוצגה ב-1999 בביתן הישראלי בביאנלה בוונציה *זיכרון כהיסטוריה, היסטוריה כזיכרון*¹⁶ הציג פיליפ רנצר קבוצה של דובים ובובות רכות אחרות שכובים על גבם ומונחים על כעין שולחן מוגבה שבסיסו ערמות חפצים משומשים: ספרים, פסלונים אריזות ועוד. הדובים רוקנו מתכנם, ובמקום קרביהם הושם מפוח באמצעותו עלה וירד חזם. הבובות חסרות החיים נדמו כנושמות או לפחות כפוחלצים מונשמים¹⁷.

פרויד מציין כי ילדים מאנישים את בובותיהם פעמים רבות ובטוחים כי הן מתעוררות לחיים. עם זאת הוא אומר ש"החייאה" זו של הבובה היא בבחינת משאלה ולא בגדר פחד. "הילד לא

¹⁶ מ. אהרונסון, זיכרון כהיסטוריה, היסטוריה כזיכרון. ביאנלה ונציה 1999 התצוגה הישראלית
¹⁷ מ. אהרונסון, התיאטרון השאמני, בתוך: זיכרון כהיסטוריה, היסטוריה כזיכרון, עמ' 66

נתיירא מפני החייאת בובותיו, ואולי אפילו נכספה נפשו אליה. הרי שמקור הרגשת 'המאויים' כאן אינו חרדת- ילדים אלא משאלת- ילדים"¹⁸. בבגרות, על פי פרויד, משתנה היחס ל"בובה חיה".

דמות חשובה במיתולוגיית הבובות היא ה"פאפט מאסטר". הקהל זקוק לחשיפה של דמות זו על מנת להפריך את חששותיו האנימסטיים. בעבודתו של רנצר, אשר הוצגה בביאנלה בוונציה נותר המפעיל מסתורי ונדמה כי אופן ההפעלה הוא אקראי. הדבר מעורר אצל הצופה תחושה כאוטית. מנגנון ההפעלה הנסתר מעיניו של הצופה אך מקיים איתו קשר תלות סימולטני, קשור במימד התיאטרלי של העבודות. הוא מעלה שאלות על התעוררות תחושת האימה בעת הצפייה בהן. כאשר ילד משחק בבובות הוא אומניפוטנטי: הוא המפעיל, הבמאי ולפעמים גם הצופה. בעבודתו של רנצר ניתנת לצופה חירות במקום של ההפעלה, אולם חירות זו היא מוגבלת. תפקיד המפעיל נכפה עליו - הוא נכנס לסיטואציה, אך אינו יכול לשלוט בה. תחושה זו מזכירה את התחושה הנפוצה בחלום: אתה ה"מפעיל", החולם, אך אין לך שליטה בתכני החלום. בכך נבדל "המשחק" בבובה בעבודתו של רנצר מן המשחק הילדי. בכך גם



פיליפ רנצר, זיכרון כהיסטוריה היסטוריה כזיכרון, מיצב, 1999.

נעוצה האימה. כאשר הבובה היא חלק מעבודת אמנות, אם הצופה הוא צופה בלבד הסיטואציה היא "רגילה"

ואינה מעוררת אימה. הצופה אינו מרגיש שמהו נשלל ממנו. רק ברגע שהאמן נותן בידו את עמדת המפעיל אך בה בעת שולל ממנו את השליטה, הצופה מרגיש תחושת חסר, חוסר אונים, אימה ואי נחת"¹⁹.

בעבודתו של רנצר מגיב המיצב אל הצופה. בכך הופך לכאורה הצופה למפעיל. "פיליפ נותן בידו הצופה, מבלי שהצופה ידע זאת, את הכוח להפעיל את התרחשות שעל וסביב השולחן הזה (...). ההפעלה של כל התרחשות הזאת סמויה מעיני הצופה. מבחינתו היא אוטומטית

¹⁸ ז. פרויד, "המאויים", בתוך: מסות נבחרות ג, כרך 4, עמ' 20

¹⁹ מ. אהרונסון, התרחשות בחלל סגור. בתוך: זיכרון כהיסטוריה, היסטוריה כזיכרון

ומכאנית לחלוטין. הוא לא יכול ללחוץ על הכפתור שמחולל את הטקס. האקשן שלו, התנועה שלו בחלל אמנם מפעילה את מנגנון ההנשמה של הבובות, אבל מבחינתו זאת תנועה כאוטית, שסיבותיה נסתרות ממנו"²⁰.

אף על פי שניתן בידי הצופה גם תפקיד המפעיל, ועימו כביכול שליטה בסיטואציה, נוכחותו מפעילה רצף פעולות מכאניות מתוסרטות מראש. השליטה על ההתרחשות נשארת בידו של האמן. הצופה הוא רק צינור ההפעלה שלוחץ על הכפתור בסופו של עניין. אין לרצונותיו חשיבות במהלך התרחשותם של הדברים.

בין אם הצופה הוא אקטיבי ובין אם פאסיבי, הבובה מאיימת על המתבונן משום שהיא נדמית כבעלת תנועה ורצון עצמאיים. הצופה חש שאין לו יכולת לשלוט בהתרחשויות ולסדר את העולם. הוא חוזר לפחד הקמאי מעולם הרוחות, הנשלט בידי כוחות חזקים ועלומים.

מקור האיום אינו רק האמונה האנימיסטית. ניתן להסבירו גם ביחס למוטיב הכפיל. במאמרה אנושי, אנושי מדי מסבירה תמר ברגר את התמורה המתרחשת בדמות הכפיל: "שורש מהותו של הכפיל הוא קריאת תיגר על עוצמת המוות, מעין סגולה נגד הכיליון והאין, אך עם ההתגברות על הנרקסוזם הקמאי (זה הפרימיטיבי וזה של הילד), כלומר ההתגברות על האהבה העצמית הטוטאלית, נעשה הכפיל דווקא למבשרו המאיים של המוות"²¹.

ב- מאוים מתאר פרויד את השינוי דרך מה שהוא מכנה "מוטיב הכפיל" שהוא הכפלת ה"אני" דרך השלכתו על אובייקט מסויים המקבל את תכונותיו של המשליך. פרויד סוקר את ההבדלים ביחסם של ילד ואדם בוגר לדמות הכפיל. הילד, כך לטענתו, ישמח בקיומו של הכפיל משום שכך יש "יותר ממנו". המבוגר לעומת זאת יחוש בתהליך של "הכפלת-אני, חלוקת-אני, החלפת אני-ולבסוף החזרה התמידית על אותו דבר עצמו..."²² הכפלת האני ההופכת להחלפת האני מבשרת על פי פרויד את המוות במקום את החיים.

²⁰ שם, עמוד 41

²¹ ת. ברגר, ברווח בין עולם לצעצוע, עמ' 28

²² ז. פרויד, "המאויים", בתוך: ז. פרויד, מסות נבחרות ג, כרך 4, עמ' 16

במובן זה מבשרות אמנם הבובות הנושמות של רנצר את האפשרות המשמחת, לכאורה, של חיים בחומר, אך מיד לאחר מכן מתעוררת תחושת ההכפלה הגוררת אחריה את אפשרות ההחלפה. אני נושם- בובה דוממת, הופך לבובה נושמת- אני דומם.

הבובה כמושא להשלכות הצופה

תכנים שהודחקו בתקופת הילדות באמצעות הבובה צפים ועולים בבגרות עם הופעתה בשנית. לבובה עצמה אין מימד מאיים (למשל כאשר היא על המדף בחנות). מימד זה נוסף לה כאשר האמן משתמש בה, "עושה בה מעשים". שימוש שלא כדך הטבע. היא כבר לא מנחמת, אובייקט להזדהות. במקום היא מרחיקה, מאיימת, ומעוררת תחושות אשמה.

בעבודתו יותר שעות אהבה משאי פעם ניתן יהיה לגמול עליהן יוצר מייק קלי כעין שמיכת טלאים

המוצגת כשהיא תלויה על הקיר, בסמיכות לפדיסטל עליו מונחת ערמת אובייקטים צבעוניים במיוחד.

השמיכה עשויה אינספור בובות רכות, חלקי שמיכת

טלאים, חלקי מחצלות ושטיחים. כותרת העבודה

מהדהדת את הריבוי והאובססיה. כותרת של מישהו

שאינו יודע את המושג "אהבה", שמרגיש שהוא נמצא

בכלכלת חוב המנוונת את הרגש. העבודה כולה נותנת

רושם שעל אף הגודש האינסופי, המתפקע, קיים חלל

חסר שלעולם לא יוכל להתמלא.



מייק קלי, יותר שעות משאי פעם ניתן יהיה לגמול עליהן, צעצועי בד ממולאים ושמיכות צמר סרוגות על קנוס, נרות שעווה על בסיס מתכת ועץ, 1987.

בקטלוג התערוכה שאצר בהולנד כתב קלי: "אני מעוניין באובייקטים האהודים על הצופה כיצורים

אנושיים... אני כולל במסגרת זאת חיות רכות חפצי מעבר, פטישים וחפצים מאגיים כמו פסלוני

קבורה מצריים עתיקים. עבור הילד הקטן, החיה הרכה אינה פשוט דוגמא לחפץ חביב, חיה

ידידותית או משהו המגלם פאנטזיות, כדוגמת בובה. החיה הרכה היא בראש ובראשונה אובייקט

חומרי המעודד עונג גופני גדול"²³.

M. Kelly, the uncanny, p.7-8²³

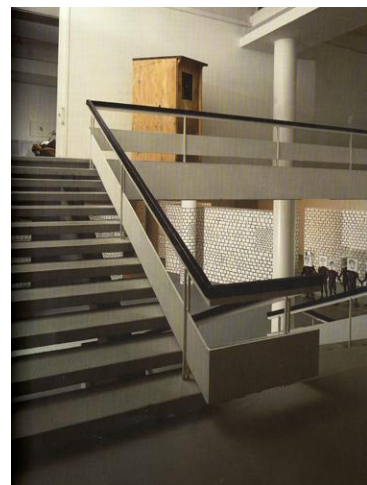
על אף העובדה שהשמיכה עשויה מחפצים הנדמים כאובייקטי מעבר, הרי שריבויים נותן תחושה שמדובר באובייקטים פטישסטיים. אובייקט המעבר הופך ע"י קלי לפטיש. בקריאה כזו ניתן להבין את הכותרת כמתארת מצב פטישיסטי במסגרתו הופכת התשוקה לחוב ולאובססיה.

בראיון למגזין הטייט²⁴, בהתייחסות לתערוכה אחרת שהציג אמר קלי: "רציתי שהתערוכה תתייחס למאויים בשתי דרכים: זו תהיה תצוגה מוזיאלית שגרתית של פיסול פיגורטיבי המעורר



תחושות גופניות מאויימות, אך בו זמנית אקשר את הדברים לביטוי שונה בתכלית של "המאויים" - הדחף לאסוף (...). אני חש כי דחף זה נובע מגורם חיצוני ל"אני", כאילו האדם נשלט ע"י כוחות חיצוניים²⁵.

תחושת איבוד השליטה יכולה להופיע כתוצאה מסיבות מגוונות: החל בפחדים אנימסטים מכוחות חיצוניים, דרך פטישיזם, אובססיה וצורך בלתי נשלט לקיים ריטואלים כגון איסוף, ועד למניפולציה שעושה בצופה האמן- בנתינת השליטה בידיו והפקעתו מידי באותה נשימה. חוסר האונים הזה הינו אלמנט מרכזי בתחושות מאויימות, המופיעות לעיתים מזומנות במפגש



פיליפ רנצר, ללא שם, 2002.

עם בובות באמנות.

בעבודה ללא שם של רנצר, אשר הוצגה כחלק מהתערוכה לא לא לא אל תשאירו אותי כאן לבד, נכנס הצופה אל תוך תא צפייה המותקן על המרפסת. מתא זה הוא מביט, דרך משקפת, אל עבודה התלויה בגובה רב בצידו השני של האולם. ע"י חיישן תנועה מתחילה העבודה לנוע. הבובה שבפי הנמר מתעוותת ומתפתלת. בתא מושמעת בהתאמה הקלטת בכי של תינוק. הצופה, בעצם מבטו, מפעיל את האקט האלים בכל פעם מחדש. תפקיד המפעיל נכפה עליו. הזוועה מתרחשת לעיניו ולבידורו. המופע אינו מתקיים ללא צופה. הדבר מעורר תחושת הנאה ואשמה בו זמנית.

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue1/article8.htm> ²⁴

שם, שם. ²⁵

הנעת הסיטואציה באמצעות המבט מתרחשת גם בעבודה התקת אמפאטיה: מורפולוגיה הומנואידית (בדרגה שנייה ושלישית) של קלי. מציג קלי רישומים בשחור-לבן של בובות רכות העשויות בד או לבד. כל בובה מוצגת ברישום נפרד. למרגלות כל רישום מונחת קופסא שחורה קטנה ובתוכה נמצאת בובה "מתה", פרומה ומשומשת. צופים אשר גברה עליהם סקרנותם והרהיבו עוז להציץ אל תוך קופסאות אלה, גילו בתוכה את הבובה כגוף מת. הקופסא הפכה באותו רגע לארון קבורה. עמדת הצופה כאן מורכבת אם נביא בחשבון, למשל, את הניסוי המחשבתי של שרדינגר, בו פתיחת הקופסא ע"י הנסיין מכריעה לכאורה את גורלו של החתול. גם כאן האקט האלים והזוועתי מכונן ע"י הצופה אשר חורץ גורלות באמצעות המבט.

הן אצל רנצר והן אצל קלי נודעת למבטו של הצופה חשיבות מכרעת, המפעיל את העבודה באופן כזה או אחר. ב-מאויים מביא פרויד את סיפורו של א.ת.א הופמן איש החול. גיבור הסיפור, נתנאל, מתמוטט ומשתגע כתוצאה מחרדת סירוס המסומלת באמצעות הפחד מעיוורון. המבט, ההצצה, ובסופו של דבר גם העיוורון (המשול לסירוס) הינם אלמנטים מרכזיים בהווצרות תחושת "המאויים". מבט במה שאין לחזות בו, במודחק האישי והתרבותי, במה שלכאורה לא מתקיים כל עוד אינו עולה לתודעה. גם ב"איש הזאבים" למבט בדבר האסור- ההורים המקיימים יחסי מין, נודעת השפעה מאיימת.

בחלק המרכזי במיצב לא לא לא אל תשאירו אותי כאן לבד הצופה משקיף אל חלל חדר הנראה כמו זירת רצח שהתרחש זמן קצר לפני. כותרת העבודה מרמזת על כותרת של סרט אימה וזעקה לעזרה. הבובות מוטלות על הרצפה, מרוחות בצבע אדום המדמה דם. ברקע נשמעת היצירה טוסקה של פוצ'יני הבוקעת ממקלט טלוויזיה. בסרט סמוך נראים ילדים המקיימים את הסצנה הזאת, מבצעים לכאורה את הרצח. הצופה מגיע רגע לאחר סצנת הסיום של העלילה שהתרחשה. הוא יכול לנחש כיצד העלילה נעה. מאוחר יותר, הצופה מבין שהעלילה היא אחרת, אף על פי שהסוף הוא אותו סוף. כלומר שתי עלילות

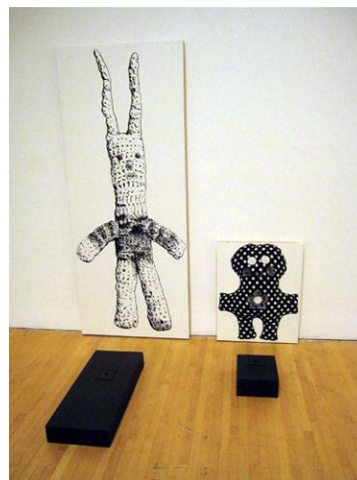


פיליפ רנצר, לא לא לא אל תשאירו אותי כאן לבד, 2002.

מתרחשות במקביל: זו הדמיונית וזו שקרתה בפועל.

בעבודה התקת אמפאטיה: מורפולוגיה הומנואידית (בדרגה שנייה ושלישית) כמו אצל רנצר, מדובר בעלילה המדומיינת בתוך ראשו של הצופה, כאשר הוא עומד מול סצנת הסיום של העלילה ותוצאותיה ומדמיין את ההתעללות בבובה, הריגתה וקבורתה.

בשתי העבודות עולה על הדעת עלילה של זוועה ואלימות המצויה רק בראשו של המתבונן. שתי העבודות מעודדות השלכה חזקה של רשמים תחושות וזיכרונות אצל הצופה. העלילה המדומיינת מציפה על פני השטח דחפים ומשאלות אלימים שהודחקו אצלו. אף על פי שרנצר "פותר את התעלומה" וחושף בפנינו את מה שהתרחש באמת, רגש "המאיים" נותר: הדבר מוכר וידוע, ועם זאת מעורר חרדה. ההסבר הפסיכואנליטי לכך, טוען פרויד, הוא הדחקה תכנים מפחידים, שרמזים על קיומם מתוך מפגשים לא צפויים במציאות הריאלית מעוררים את האיום. קלי משאיר את הדברים פתוחים לפרשנות, ואולי משום כך מצמררים אף יותר: הם מחברים אותנו, הצופים, אל רגע ראשוני, יצרי ודחפי בהוייתנו ו"מטנפים" את זיכרון המשחק בבובות בתקופת הילדות כתמים וסטרילי.



מייק קלי, התקת האמפטיה: מורפולוגיה הומנואידית (דרגה שנייה ושלישית), רישומים, קופסאות עץ, בובות רכות 1990.

בעבודה דיאלוגים מ-1991 מעמיד מייק קלי את הנכנס לחלל הגלריה כצופה בתאטרון בובות. הוא משתמש בכלים הקלאסיים היוצרים הנפשה- סאונד של דיבור ואובייקט. הצופה נמצא בעמדה פאסיבית. הוא יכול להקשיב לשיחה אך לא להשתתף בה. הוא מצותת לכאורה לדיאלוג פרטי בין שתי חיות צעצוע מעוותות הנותרות אדישות לנוכחותו. במובן זה הוא צופה קלאסי בהצגת תיאטרון (בובות). "אלה

עבודות קטנות המכריחות את הצופה לקחת חלק במשחק הילדותי- אינפנטילי. לקחת חלק בפנטזיה על יחסים בין הבובות. הצופה מציא מיד נרטיב על מנת לתאר את ההתרחשויות המגוחכות, מעוררות הרחמים המתרחשות בכל זירה"²⁶. ה"שיחות" מגוונות ונעות בין סיפורים בעלי גוון אישי לבין הרצאות תיאורטיות, ומבוצעות בטון דרמטי של "שעת סיפור". "ההשלכה היא ישירה: (...) החיה הרכה מזוהה כאן לחלוטין עם הסובייקט, ולמעשה משחקת את תפקידו בסצינה מומחזת. [...] התקת האמפטיה מגלה יחס אכזרי אל החיות. היא מממשת עליהן

E. sussman, catholic tastes, p.30²⁶

פנטזיות של מוות וסירוס ומנשלת אותן באופן חלקי מהמעמד הפנטאסטי של אינדוידואליות ויחס אישי (...)”²⁷



מייק קלי, דיאלוגים, 1991.

בפרק זה סקרת את האלמנטים המאיימים בשימוש בבובה באמנות. התחלתי במבט על מאפייני הבובה עצמה: האמונה האנימיסטית בחפצים דוממים כבעלי נשמה והרחבת הדיבור על דמות הכפיל המעוררת חרדה. בהמשך ניתחתי את תחושות הצופה בחווית המפגש עם הבובה והאלמנט ההשלכתי בעבודותיהם

של מייק קלי ופיליפ רנצר. חומרי העבודה אצל קלי ורנצר דומים: מבחינה פיסית משתמשים שניהם באובייקטים משומשים בכלל ובבובות רכות בפרט. גם ברמה הטקטואלית הם קשורים זה בזה, בעשיית שימוש בטקסטים פסיכואנליטיים קאנוניים. שני האמנים יוצרים הסתה של ערכים הלקוחים מעולם הילדות ויוצרים אצל הצופה חוויה מעוררת אימה ואי נחת.

אולם- כפי שנראה בתת- פרק הבא, עבודותיהם נבדלות זו מזו ברבדים עמוקים ומהותיים. בעוד שמייק קלי משתמש בבובות בעיקר על מנת לפרק טקסטים פסיכואנליטיים העוסקים במבניותם של הטראומה והזיכרון האנושי, מתעניין רנצר בחווית הזיכרון הפרטית שלו, ומשתמש בבובות כטריגר לדין בטראומה קולקטיבית.

מבני זיכרון, סנטימנט ונוסטלגיה- ההבדלים בין עבודות האמנים

בעבודות רבות מציג פיליפ רנצר בובות בהקשר פרטי שנראה חשוף. הבובות נותנות תחושה אוטוביוגרפית. במקום הזה תחושת האימה היא פרטית. גם כשהוא לוקח דובים גנריים, הם יושבים פיזית על בסיס אוטוביוגרפי. ערמות של חפצים פרטיים שרנצר מוצא או אוסף. הרדי מיידים נראים טעונים במטען אישי- שלו או של אחרים. כפי שנכתב בקטלוג התערוכה לא לא לא אל תשאירו אותי כאן לבד: "האובייקטים אצל רנצר לא באים להחליף את העולם הממשי.

²⁷ ר. רוזן, סקטולוגיה ותענוגות מצמררים אחרים- להתלכלך עם מייק קלי. בתוך: סטודיו, גליון 51 עמ' 63

החפצים בעבודותיו של רנצר הם דקומנטריים, ממשיים ואקטואליים הלקוחים מחייו (...) בשביל רנצר, החפצים המצויים משמשים כמתווכים בין זיכרונותיו הפרטיים כאמן להין חוויות דומות של המתבונן²⁸.

האימה אצל רנצר נכנסת בדלת האחורית. היא יוצאת מתוך האישי אל הקולקטיבי. בראיון עימו אמר רנצר: "סוג מסוים של העבודות שלי טעון במניפולציה נוסטלגית (...) העבודות הטובות שלי אינן מסתפקות במניפולציה הנוסטלגית ושהן משמרו איזו תחושה מטאפורית של בית (...) יש אמנים שמתבוננים החוצה ומן ההתבוננות בחיצוני- להם הם מקישים פנימה. אצלי זה עובד הפוך. אני חושב, אני מרגיש, אני לומד, באמצעות ההתכנסות פנימה" ²⁹(...)

לעומתו מכחיש מייק קלי, גם בדיבור וגם בפעולה, את האספקט האוטוביוגרפי. הוא מייצר עבודות מחומרים אינטימיים אבל יוצר תחושת הזרה בכך שהוא הופך את הדברים לקולקטיביים. "פרוורסיה פסיכולוגית מוקרנת מעבודתו של קלי (...) עבודותיו נשענות על פרוורסיות אמריקאיות סטנדרטיות: דת, היסטוריה לאומית, אמנות, גוף, נעורים, יחסים משפחתיים ממוצעים, זהות מינית. קלי מביים התקפה עקבית על הנושאים הטעונים הללו"³⁰ גם אם הן אישיות ומשומשות, כשהן בערמות נותנות הבובות תחושה שהן כולם מאותו סוג, מפורקות וממוינות. ברגע שהבובה היא בריבוי, היא יוצאת מתחום האישי והופכת למוצר. אחד ממאפייניו החזקים ביותר של הזיכרון קשור בריח. באובייקט המעבר למשל ריחו הייחודי של האובייקט הוא מה שהופך אותו למשמעותי כ"כ בעבור הילד. בכניסה לעבודה של רנצר, זיכרון כהיסטורי, היסטוריה כזיכרון ניתן היה להריח ריח של "בוידעם" או לפחות ריח של שוק פשפשים. ריח אישי, בעל גוון "חמים".



מייק קלי, מורפולוגיית קראפט, תרשים זרימה, 1991.

מייק קלי מודע היטב לחשיבות הריח בזיכרון החושי-אישי. וכך מתארת את עבודתו אליזבת' סוסמן: "בעבודה "מורפולוגיה הומנואידית" תלה קלי מן התקרה

²⁸ ו. שטיינלאוף, בתוך: קטלוג התערוכה לא, לא, לא אל תשאירו אותי כאן לבד, עמ' 10
²⁹ פיטר פן היהודי- שיחה עם פיליפ רנצר. בתוך: זיכרון כהיסטוריה, היסטוריה כזיכרון. עמ' 29

³⁰ E. sussman, catholic tastes, p.16

בובות בערמות גדולות. את הערמות הללו הקיף בפסלי פלסטיק גיאומטריים שנתלו בצמוד לקיר. האובייקטים הללו לא היו אלא מפזרי ריח אלקטרוניים אשר ריסו לעבר הערמות ריח מלאכותי בפרקי זמן קבועים. פליטת הריח הפכה את האובייקטים הללו מאישיים לפלסטיקיים והנגידה את היותם אובייקטים משומשים, אישיים עם ההילה החדשה שקיבלו. בכך הודגשה נוכחותם הפאתטית ביתר שאת³¹.

בעבודה מורפולוגיית קראפט-תרשים זרימה מניח קלי את הבובות על שולחנות המעלים על הדעת שולחנות ניתוחים. הבובות ממוינות, מקוטלגות ומתועדות בתרשימים ובתצלומים. האובייקטים מפוזרים בחלל באופן אוורירי, כך שהצופה יכול להתהלך בתוך המיצב- בין העבודות מבלי להרגיש דחוק. אף על פי שהוא מתהלך התוך התאורה, "על הבמה", הוא נותר צופה חיצוני להתרחשות.

לעומתו יוצר רנצר בהיסטוריה כזיכרון זיכרון כהיסטוריה מיצב בגובה של אדם וביחס ישיר לגובה ומימדי גופו של הצופה. העבודה נעה בכמה מישורים ביחס אליו. בובות הדובים מונחות פחות או יותר בגובה עיניו. הצופה מחוייב להליכה בסדר ובאופן מסויים. אין לו בחירה של מסלול הליכה. הוא נהפך להיות חלק מן הסביבה ובקרבה פיסית גדולה מאוד אליה. העבודה מקיפה אותו מכל הכיוונים, ויוצרת תחושה בין מחנק למעטפת. החוץ והפנים בעבודה מתפקדים כמו נגטיב ופוזיטיב. רנצר מכניס את הצופה אל תוך קרבי העבודה³².



פיליפ רנצר, לא לא אל תשאירו אותי כאן לבד, 2002.

קלי דואג להחזיר כל הזמן את הדיון לכללי, הקולקטיבי. הוא משתמש בבחירת נושאים, בריבוי הבובות, בהצבתם ובסידורם של אובייקטים בחלל, ולבסוף בכותרות עבודותיו על מנת להתמקד במבניות ולהסיט את הדיון מהאישי. בעוד שרנצר מתכנס פנימה, משתמש קלי בהחצנה.

³¹ E. sussman, catholic tastes, p.32

³² פיטר פן היהודי- שיחה עם פיליפ רנצר. בתוך: זיכרון כהיסטוריה, היסטוריה כזיכרון, עמ' 30

הציר של הפרטי- קולקטיבי, קולקטיבי פרטי שוכן בבסיס עבודותיהם של שני האמנים. הדגש על האישי- סנטימנטלי אצל רנצר והדגש על המבני- קולקטיבי אצל קלי.

סיכום

בעבודה זו טענתי כי המפגש עם בובה באמנות מעורר בנו, פעמים רבות, תחושות אימה ואי נחת. ניסיתי לברר את הגורמים לתופעה זו.

בחלקה הראשון של העבודה הבאתי מושגים ורעיונות מתחומי הפסיכולוגיה והסוציולוגיה. עמדתי על הגדרתה של "הילדות", הסברתי את המושג "אובייקט מעבר", דיברתי על השינוי בתפיסת הילדות ועל המיניות הילדית וסקרתי את מאמרו של פרויד "המאויים".

בהמשך ניתחתי עבודות נבחרות מייק קלי ופיליפ רנצר, תוך הדגמת השתמעויותיהם של המושגים שנבחנו בחלק הראשון. סקרתי את האלמנטים המאיימים בשימוש בבובה באמנות: האמונה האנימסטית, מוטיב הכפיל והמימד ההשלכתי בצפייה בעבודות. עמדתי על הדומה בין שני גופי העבודה: חומרי העבודה ועשיית שימוש בטקסטים פסיכואנליטיים קאנוניים. בנוסף- הצבעתי על ההבדלים המהותיים ביניהם והעלתי מחשבות על עמדת המוצא של האמנים: קולקטיבי- אישי או אישי- קולקטיבי.

בסיום כתיבת עבודה זו, אני חשה שבכולנו קיים פחד מודחק שהבובה תתעורר לחיים ותשנה את מאזן הכוחות של דומם- חי. הפחד שיהיו לה רצונות תשוקות ומחשבות משלה. החרדה הקמאית מפני גולם שיקום על יוצרו. השימוש בבובה מאפשר, פעמים רבות, ריכוך של הסיטואציה. באמצעות פיתוי שהאמן מפעיל ע"י שימוש בניראות הומוריסטית, ילדית ומשחקית הוא מצליח לעורר תכנים מודחקים וקשים. המפגש עם ניגוד זה, הגלום בעצם כבר בבובה הרכה עצמה יוצר, לעיתים מזומנות, צרימה מצמיתה³³.

³³ ת.כ. פרימן, אנטיפאטוס, קטלוג התערוכה, עמ' 7

ביבליוגרפיה:

- אהרונסון, מאיר. "התיאטרון השאמני". בתוך: **זיכרון כהיסטוריה, היסטוריה כזיכרון**, קטלוג התערוכה, ביאנלה ונציה משרד החינוך, התרבות והספורט, 1999. עמ' 64-67.
- אהרונסון, מאיר. "התרחשות בחלל סגור". בתוך: **זיכרון כהיסטוריה, היסטוריה כזיכרון**, קטלוג התערוכה, ביאנלה ונציה משרד החינוך, התרבות והספורט, 1999. עמ' 40-43.
- אהרונסון, מאיר. "פיטר פן היהודי". בתוך: **זיכרון כהיסטוריה, היסטוריה כזיכרון**, קטלוג התערוכה, ביאנלה ונציה משרד החינוך, התרבות והספורט, 1999. עמ' 29-31.
- אריקסון, ה, אריק. **ילדות וחברה**, תרגום: אורי רפ, תל אביב: ספרית פועלים, 1976. פ' 7, עמ' 187-196.
- בל, דיוויד. "הזדהות השלכתית", בתוך: **התיאוריה הקלייניאנית נקודת מבט בת זמננו**. עורכת: קטלינה ברונסטיין, הוצאת תולעת ספרים, 2008. פ' 9 עמ' 174-199.
- ברגר, תמר. "אנושי, אנושי מדי". בתוך: **ברוח בין עולם לצעצוע**, תל אביב: רסלינג, 2008. עמ' 21-33.
- הופמן, את"א. "איש החול" בתוך: **קדירת הזהב וסיפורים אחרים**. תרגום: נילי מירסקי. סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, 1983.
- ויניקוט, ד. ו. **הילד, משפחתו וסביבתו**, ספריית פועלים, 1988, פ' 22, עמ' 115-118.
- ויניקוט, ד. ו. **משחק ומציאות**, תל אביב: עם עובד, 1975. פ' 1, עמ' 35-56.
- כץ פרימן, תמי. **אנטיפאטוס**, קטלוג התערוכה, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1993.
- מיטשל א' סטיבן ומרגרט ג' בלאק. **פרויד ומעבר לו- תולדות החשיבה הפסיכואנליטית המודרנית**, הוצאת תולעת ספרים, 2006.
- סגל, חנה. "הסמלה". בתוך: **התיאוריה הקלייניאנית נקודת מבט בת זמננו**. עורכת: קטלינה ברונסטיין, הוצאת תולעת ספרים, 2008. פ' 10, עמ' 200-209.
- סיירס, ג'נט. **אימהות הפסיכואנליזה**, הוצאת דביר, 2000.
- פלדמן, מייקל. "פיצול והזדהות השלכתית". בתוך: **מאמרים קלייניים על קליין וביון**. עורך: רובין אנדרסון, הוצאת מודן 2001. עמ' 121-139.
- פרויד, זיגמונד. "המאויים". בתוך: **מסות נבחרות ג**, כרך 4, תל-אביב: דביר, 1970. עמ' 30-7.
- פרויד, זיגמונד. **מיניות ואהבה**, תל אביב: עם עובד, 2002.
- שביט, זוהר. **מעשה ילדות: מבוא לפואטיקה של ספרות ילדים**, תל אביב: הוצאת עם עובד והאוניברסיטה הפתוחה, 1996.

שטיינגלאוף, ורדה. "...ואין לדבר סוף". בתוך: פיליפ רנצר- לא לא לא אל תשאירו אותי כאן
לבד, קטלוג התערוכה, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2002. עמ' 16-9.
רוזן, רועי. "סקטולוגיה ותענוגות מצמררים אחרים, להתלכלך עם מייק קלי". בתוך: סטודיו, גליון
51, מרץ 94 עמ' 56-64

Abram, Jan. **The Language of Winnicott - a Dictionary of Winnicott's Use of Words**, second edition, London: Karnac books, 1996

Kelly, Mike. **The uncanny**, Arnhem: Gemeentemuseum, 1993. p.7-8

Kelly, Mike. **Foul perfection**, essays and criticism. Edited by John C. Welchman. MIT, 2003

Kelly, Mike. "Playing with dead things: on the uncanny", in: **Foul perfection**, essays and criticism. Edited by John C. Welchman. MIT, 2003

Rugoff, Ralph. **Mike Kelley and the power of the pathetic**, Whitney museum of American arts, 1993. p. 161- 174

Sussman, Elisabeth. **Catholic tastes**, Whitney museum of American arts, 1993. p.30

<http://www.mikekelley.com>

<http://whitney.org>

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue1/article8.htm>

<http://www.ravmilim.co.il/naerr.asp>

<http://www.youtube.com/watch?v=rMxJt7p-rnY>

http://www.youtube.com/watch?v=a9MtMiOUACk&feature=PlayList&p=D0E49E74D2067C02&index=4&playnext=3&playnext_from=PL

http://www.youtube.com/watch?v=WufGRwgB8KU&feature=PlayList&p=D0E49E74D2067C02&index=5&playnext=4&playnext_from=PL

http://www.youtube.com/watch?v=DS4KfcL07G0&feature=PlayList&p=D0E49E74D2067C02&index=7&playnext=6&playnext_from=PL

http://www.youtube.com/watch?v=6GH40NsN1kl&feature=PlayList&p=D0E49E74D2067C02&index=8&playnext=7&playnext_from=PL

רשימת יצירות

- פיליפ רנצר, "זיכרון כהיסטוריה, היסטוריה כזיכרון", מיצב (בובת דובים, מפוחים, שטיחים, מחצלות, עץ ורדי מייד), הוצג בביתן הישראלי בביאנלה בוונציה, 1999.
- מייק קלי, "יותר שעות משאי פעם ניתן יהיה לכמול עליהן", טכניקה מעורבת (צעצועי בד ממולאים ושמיכות צמר סרוגות על קנבס לצד נרות שעווה על בסיס מתכת ועץ, 1987.
- פיליפ רנצר, "ללא שם", מיצב, הוצג כחלק מהתערוכה ומהמיצב לא לא אל תשאירו אותי לבד, 2002.
- פיליפ רנצר, "לא לא אל תשאירו אותי לבד", מיצב, 2002.
- מייק קלי, "התקת האמפטיה: מורפולוגיה הומנואידית (דרגה שנייה ושלישית)", מיצב (רישומים, קופסאות עץ ובובת רכות), 1990.
- מייק קלי, "דיאלוגים", מיצב, 1991.
- מייק קלי, "מורפולוגיית קראפט - תרשים זרימה", מיצב, 1991.