

# Looking at Art with Dancing Eyes

Ronit Land

Aesthetic experience is often initiated from the very first somatic response to an artistic event.

This response is designed to fill a need of pleasure and is constructed from the symbiotic relationship of feelings and somatic awareness.

This does not mean that somatic awareness is taken into consideration when speaking or analyzing an art work. Most of the phenomena of agreeableness or disagreeableness in art-experience, are considered to be a result of narrative or structural analysis. The assessments most of us make in praising the emotional artistic experience have very little to do with the sensing of its dialog with our somatic awareness.

By feeling a need to praise the work of Vered Aviv, I was very much concerned with the connection between pleasure and somaesthetic awareness, playing an important role in this process. I did not want the somaesthetic awareness to be an additional sensation to the structural perception, but one that initiates it. An oeuvre gains its meaning when the questions concerned with its structure seem to be of a particular nature. An art piece embodies its structure and the questions being asked about it. One of the important questions one should be concerned with is the transitory perception embodied by an oeuvre. What kind of somatic enjoyment do I sense in myself and what is the difference between an art sensation and the sensation one feels, for example, during taking a warm bath. Looking for the differences between a single work and another, one should look for the repetition caused by the dynamic elements, being concerned with the transitory way of looking at art. Instead of explaining an experience, an individual response could be described, going from there to an aesthetic appreciation of the structure in space and the transformation of dynamics. Structure is always striking when it contemplates with imagination and form. Looking for the way out of interpretation, one is faced with its own search for the particularity of a specific piece of art. As mentioned before, having been lead by the idea of difference and repetition, this idea could support one's perception of the piece and lead him further to actively constructing questions like:

What dynamic characterises a static oeuvre?

Could we speak, in its case, of an awareness of improvisation?

In what way is the perception of time constructed in the work?

Somaesthetic consciousness is often based on a perspective of the symbolic form, a perspective that reflects our culture in a way that is rarely experienced consciously in every day life. The idea that every aesthetic experience is a symbiosis of life and art, can be found in the concept of Ernst Cassirer, talking about the visual form as an etymological gaze, independent from the eye as an organ. The gaze, in dance as well as in visual arts, places the subject in the picture, makes it to a consciously sensed frame and integrates the search for structure with the somaesthetic pleasure.

Considering contemporary questions of perception, one has to be aware of the question how global is our perceptive awareness. Probably since the moment Narcissus understood that he is looking at himself, men tried to impose their own idea of perception on other people and other cultures. Not only the perception of the subject, but also the frame in which it was placed, was part of the deal. When looking, for example, at the motives of feet in Aviv's work, two pictures come into my mind. The one is an aesthetic sense of dynamics going over the frame given to the picture and the other is an intercultural impulse of sensing these feet going on to a borderless perception of time.

Gazing through (the etymological meaning of perspective) a piece of art always embodies the experience of its space continuum, which enables our imagination to go over the realistic frame. The conscious

sensing of space, being a subject as important as a figure or an object, is a fundamental ability owned by human beings, to place and experience the figures in their structure and meaning and in their relationship to each other. Differences and repetitions in the placement in space enabled contemporary perception to establish the interchange between static and dynamic art-forms, as well as further developing Kants idea of Schemata, by projecting the diversity of space to the introspective experience of 'internal' spaces. However, the idea of a frame to a piece of art (a stage-frame in the case of dance) opened men the opportunity to control their gaze and place it among the life-art experiences they were familiar with. What we try to do in discussing the gazing through in contemporary art is to examine the collective norms we have acquainted with the individual somaesthetic resources we embody.

The body's primacy in the human life-art experience, as vigorously discussed by Merleau-Ponty, can very well support the process of analysis, when dealing with the individual somaesthetic resources. Our expressive potential integrated in our art experience and enabling us to share agreement as well as disagreement, derives, according to Merleau-Ponty, at the source of bodily perception. From this source also derives our fundamental subjectivity as well as our body gestures, acting as the source of language and human dialog. If art serves the need to communicate, than body perception is a necessity for artistic language to emerge. One of the reasons illustrating interpretation is critically looked at when dealing with contemporary art, is the fact that it cannot support embodiment as a phenomenon of subjective and spontaneous body perception, but tends to lead into collective norms of valuation.

Transforming our recognition of space and dynamics from one art form to the other, makes us project our introspective gaze on the process of body awareness and examine our attitude to the role of the body as instrument of perception. Placing valuation of art experience merely in the surrounding of cognitive interpretation can find its source in the norms of platonic – Christian culture, still dominating our collective perception. However the ontological dimensions of the body enable us to create a perceptive capacity in order to create our own aesthetic world. According to Richard Shusterman, the ambiguous observation that human beings are able to, should be the source of conscious body sensation and the tool with which they observe the diversity of art experience.

Recognizing the positive role of aesthetic sensations, the gaze emerging from somatic awareness, carries the task of improving our faculties in using our ability of spontaneous and individual improvisation (etymologically unforeseen) in observing and absorbing art.

Trying to answer the question whether aesthetic excitement is 'located' mostly in the mind or rather in the body, needs further investigation in theories of phenomenology. However, we can allow ourselves to, sometime, leave our artistic pleasure in a non reflective cognitive state and indulge in the experience of sensing the construction of new body awareness as the result of observing art. While practicing observation of differences and repetitions or of coexistence of quantity and quality, we can reflect on the limits of cognitive analysis and its ambiguity as it neglects the unlimited dimensions of somaesthetic processes. Concentrating on the cognitive experience we already have obtained for looking at art, we frequently forget to consider our ability of particular observation. Taking for granted, that we recognize an apple in a painting (or a jumping princess in a ballet), we forget to realize that we could probably see something different, although the artist used a schematic repetition of an apple. If we recognize, that the apple is placed (or thee princess is moving) in an 'unusual' context, it will help us to perceive it with a new gaze, particular to this oeuvre. Our own awareness of the conscious possibilities we have in activating this new gaze, could become the most original tool for perceiving contemporary art forms.

## להתבונן באמנות בעיניים רוקדות

### רונית לנד

החוויה האסתטית מתחילה בדרך כלל מתגובה פיזית-גופנית ראשונית לאירוע האמנותי. תגובה זו נועדה לענות על צורך בעונג ומושגת על יחסי הגומלין ההדוקים שיש בין רגשות לבין מודעות גופנית.

אין פירוש הדבר שהמודעות הגופנית מובאת כחשבון כשמדברים על עבודת אמנות או כשמנתחים אותה. רוב התופעות של נעימות או אי-נעימות בחוויה האמנותית נחשבות לתוצאות של ניתוח תיאורי או מבני. להערכות שרובנו עושים כשאנו משבחים חוויה אמנותית רגשית יש נגיעה קלה בלבד לקליטתנו את הדו-שיח של החוויה עם מודעותנו הגופנית.

כשחשתי צורך לשבח את עבודתה של ורד אביב הייתי מודעת מאוד לתפקיד החשוב שיש לקשר בין עונג לבין מודעות גופנית בתהליך זה. לא רציתי שהמודעות הגופנית-האסתטית תבוא כתחושה לוואי לתפיסה המבנית, רציתי שהיא תהיה זאת שמעוררת אותה. יצירה זוכה למשמעות כאשר השאלות הנוגעות למבנה שלה נושאות אופי ייחודי. יצירת אמנות מגלמת בתוכה את המבנה שלה ואת השאלות שנשאלות עליה. אחת השאלות החשובות שיש לתת עליהן את הדעת היא התפיסה הארעית המתגלמת ביצירה. איזה סוג של הנאה גופנית אני חשה בתוכי ומה ההבדל בין תחושה שאמנות מעוררת בנו לבין תחושה שאנו חשים למשל כשאנו טובלים באמבטיה חמה? כשאנו בוחנים את ההבדל בין יצירה אחת לאחרת, עלינו לחפש את החזרתיות שאחראים לה המרכיבים הדינמיים, מתוך מודעות לדרך הארעית שבה אנחנו מסתכלים על האמנות. במקום להסביר חוויה, אפשר לתאר תגובה אישית, ומשם לעבור להערכה אסתטית של המבנה בחלל ושל התנועתיות שבה. מבנה הוא תמיד מרשים כאשר הוא מוצב מול דמיון וצורה. בבקשנו מוצא מהפרשנות, אנו מוצאים את עצמנו מחפשים את הייחוד של יצירת אמנות מסוימת. כאמור, מאחר שרעיון השוני והחזרתיות הנחה אותנו, הוא עשוי לתמוך בתפיסתנו את היצירה ולהוביל אותנו לניסוח פעיל של שאלות, כגון איזו דינמיקה מאפיינת יצירה נייחת? האם אפשר במקרה זה לדבר על מודעות לאלתור? באיזה אופן תפיסת הזמן מעוצבת ביצירה?

מודעות גופנית-אסתטית מבוססת לעתים קרובות על הפרספקטיבה של הצורה הסמלית, פרספקטיבה המשקפת את תרבותנו באופן שרק לעתים רחוקות נחוה במודע בחיי היומיום. את הרעיון שכל חוויה אסתטית היא שילוב הדוק בין החיים ובין האמנות ניתן למצוא בתפיסה של ארנסט קסירר, המדבר על הצורה החזותית כמבט אטימולוגי, המנותק מהעין כאיבר. המבט, הן בריקוד הן באמנות החזותית, ממקם את הנושא בתמונה, הופך אותה למסגרת הנחוות במודע, ומשלב את חיפוש המבנה בתענוג פיזי-אסתטי.

בהתחשב בשאלות התפיסה העכשוויות, יש להיות מודעים לשאלה באיזו מידה מודעותנו גלובלית. קרוב לוודאי שמהרגע שהבין נרקיסוס שהוא מביט על עצמו, ניסו אנשים להשליך את התפיסה שלהם על אנשים אחרים ועל תרבויות אחרות. לא רק תפיסת הנושא אלא גם המסגרת שבה הוא מוקם היו חלק מהעניין. כשבוחנים למשל את מוטיב הרגליים בעבודתה של אביב, עולות על הדעת שתי תמונות. אחת היא תחושה אסתטית של דינמיקה החורגת מהמסגרת המוקצבת לתמונה, והשנייה היא דחף חוצה תרבויות של קליטת רגליים אלה כממשיכות אל תפיסת זמן חסרת גבולות. המבט דרך (הפירוש האטימולוגי של פרספקטיבה) יצירת אמנות מגלם תמיד את חוויית רצף המרחב שלה, מה שמאפשר לדמיונו לחרוג מהמסגרת הריאליסטית. החישה המודעת של המרחב, של היות נושא לא פחות חשוב מצורה או מאובייקט, היא יכולת בסיסית של בני אדם למקם ולחוות את הצורות במבנן ובמשמעותן וביחסייהן לאלה. הבדלים וחזרות במיקום במרחב אפשרו לתפיסה העכשווית לקבוע את יחסי החליפין בין צורות אמנות סטטיות לדינמיות, וכן המשיכו לפתח

את רעיון הסכמה של קאנט, על ידי השלכת גיוון המרחב על החוויה של ההסתכלות הפנימית על מרחבים "פנימיים".

עם זאת, רעיון המסגרת ליצירת אמנות (או מסגרת הבמה כשמדובר במחול) פתח לבני האדם את האפשרות לשלוט במבטם ולמקם אותו בין חוויות החיים-אמנות המוכרות לו. מה שאנחנו מנסים לעשות בכואנו לדון במבט מבעד לאמנות העכשווית הוא לבדוק את אמות המידה המשותפות שהפגשנו עם המשאבים הגופניים-האסתטיים האישיים שאנו מגלמים.

עליונות הגוף בחוויית החיים-אמנות, שנידונה דיון נוקב אצל מרלו-פונטי, עשויה לתמוך היטב בתהליך הניתוח כשמדובר במשאבים הגופניים-האסתטיים של הפרט. לפי מרלו-פונטי, פוטנציאל הביטוי שלנו, המשולב בחוויית האמנות שלנו והמאפשר לנו לחלוק גם הסכמה וגם אי-הסכמה, נובע ממקור התפיסה הגופית. ממקור זה נובעות גם הסובייקטיביות הבסיסית שלנו וגם תנועות גופנו, המשמשות כמקור השפה והדו-שיח האנושי. אם האמנות משרתת את הצורך לתקשר, הרי שתפיסת הגוף היא תנאי הכרחי להיווצרות השפה האמנותית. כשמדובר באמנות עכשווית אחת הסיבות שהפירוש המבאר מתקבל בכיקורתיות היא שהוא אינו יכול לתמוך בהתגלמות כתופעה של תפיסת גוף סובייקטיבית וספונטנית, אלא נוטה להוביל לנורמות הערכה קולקטיביות.

שינוי הכרת המרחב והדינמיקה שלנו מצורת אמנות אחת לאחרת גורם לנו להשליך את מבטנו הפנימי על תהליך של מודעות הגוף ולבדוק את יחסנו לתפקיד הגוף ככלי של תפיסה. מיקום הערכת החוויה האמנותית בסביבת הפירוש השכלי בלבד יכול למצוא את מקורו בנורמות התרבות האפלטונית-נוצרית שעדיין שולטות בתפיסתנו הקולקטיבית. עם זאת ממדי הגוף האונטולוגיים מאפשרים לנו ליצור יכולת תפיסה כדי ליצור לעצמנו עולם אסתטי משלנו. לפי ריצ'רד שוסטרמן, האבחנה המעורפלת שלבני האדם יש יכולת, צריכה להיות מקור תחושת הגוף המודעת והכלי שבאמצעותו הם מבחינים בשונות של החוויה האמנותית.

בהכירו בתפקידן החיובי של תחושות אסתטיות, המבט הנובע ממודעות גופנית נושא בתפקיד שיפור מיומנותנו בשימוש ביכולת האימפרוביזציה (אטימולוגיה: בלתי צפוי) הספונטנית והייחודית שלנו בהתבוננות באמנות וקליטתה.

הניסיון לענות על השאלה אם ההתרגשות האסתטית "ממוקמת" בעיקר בראש או דווקא בגוף דורש מחקר נוסף בתאוריות הפנומנולוגיה. אך אנו יכולים להרשות לעצמנו להניח לעתים את הנאתנו האמנותית במצב קוגניטיבי בלתי-רפלקטיבי ולהתמסר לחוויית חישה של בניית מודעות גוף חדשה בעקבות התבוננות באמנות. בשעה שננסה להתבונן בהבדלים ובהישנויות או בקיום בצוותא של כמות ואיכות, נבין את גבולות הניתוח ההכרתי ועמימותו מאחר שהוא מתעלם מהממדים הבלתי-מוגבלים של התהליכים הגופניים-האסתטיים. כשאנו מתרכזים בחוויה ההכרתית שכבר רכשנו כדי להתבונן באמנות, אנו שוכחים תכופות להביא בחשבון את יכולת ההתבוננות הפרטיקולרית שלנו. כשאנו מניחים כמוכן מאליו שאנו מזהים בציור תפוח (או נסיכה מנתרת בכלט) אנו שוכחים את האפשרות שאנחנו עשויים לראות משהו אחר, הגם שהאמן השתמש בחזרה הסכמטית על תפוח. אם נכיר שהתפוח ממוקם (או שהנסיכה נעה) בהקשר "חריג", הדבר יעזור לנו לתפוס אותו במבט חדש, במיוחד ביצירה זו. הכרתנו באפשרויות המודעות שיש לנו כדי להפעיל מבט חדש זה עשויה להפוך לכלי המקורי ביותר להבחנה בצורות אמנות עכשוויות.