

## רציונליות פואטית: עיון ביצירתה של מאיה כהן-לוי

דיוויד גרייבס

היחס בין העשייה האמנותית לבין החשיבה הרציונלית הוא נושא מורכב ומרתק, הסובל (או שמא נהנה) מאמביוולנטיות ניכרת בתרבות המערב. תרבות המערב המודרני חצבה תהום אימתני בין השכל לרגש, בין המחשבה לחויה, בין האובייקטיבי לסובייקטיבי. הצלחותיו הטכנולוגיות, הפרגמטיות והאחרות של המדע המודרני, הצלחות כבירות, היו כאלו אשר הובילו אותנו לזהות את החשיבה המדעית עם הרציונליות. בהנתן התפיסה הרווחת, קרי שחשיבה מדעית היא חשיבה רציונלית, הרי שהאמנות נתפסת כדבר-מה אחר, ובמובנים מהותיים אף כמנוגדת למדע. בעוד המדע עוסק בכללי, האמנות עסקה בפרטי. בעוד המדע עוסק בניתן-לשחזור-בתנאים-מבוקרים, האמנות עסקה בחד-פעמי היחידני. בעוד המדע עוסק במופשט השכלתני, האמנות עסקה במוחשי החויתני. אין זה גורר את המסקנה שהעיסוק באמנות פחות בערכו מן העיסוק במדע, למעט בקרב אנשים בעלי נטיות תכליתניות צרות למדי. אולם, ראיה שכזו כן גוררת את המסקנה שתוצרי האמנות אינם כאלה שניתן לכנותם "רציונליים". בקרב בני-תרבות אשר שמו את הרציונליות בראש סולם ערכי התודעה מסקנה זו היא בעייתית.

המגמה הכללית של המודרנה לזהות את החשיבה המדעית – האנליטית והאובייקטיביסטית – עם הרציונליות ספגה ביקורות סוחפות בעשורים האחרונים מצד ההגות הפוסט-מודרנית. בעיני רבים, (וביניהם כותב שורות אלו), הביקורות מחייבות עיון חוזר על אודות המערך התיאורטי העמוק (הפילוסופי) העומד מאחורי הדברים. לעניינינו, זה מחייב בחינה מחדש של היחס בין המדע לבין החשיבה הרציונלית, ובשל כך גם בין האמנות לבין הרציונליות. כיום, השאלה אודות טבעה של החשיבה הרציונלית שוב עומדת לדיון. רבות מן ההצעות הנידונות כיום שוקלות את האפשרות שהזיהוי הגמור של המערב בין חשיבה מדעית לבין חשיבה רציונלית הוא בחזקת טעות. לטעמן של הצעות אלו, החשיבה המדעית מהווה רק פן אחד של החשיבה הרציונליות בכללותה. בראיה זו, החשיבה המדעית היא במהותה חשיבה אנליטית, זו המנתחת והמגדירה. אולם, אפשר וחשיבה רציונלית כרוכה ביותר מאנליזה בלבד, וכוללת יכולות כגון רגישות, אינטואיציה, "חוש", ולעיתים קרובות, התאמת עמדה אמוציונלית שתואמת את העמדה השכלתנית ביחס למושא נתון. האורד גרדנר, למשל, מציע שישנם סוגים רבים של אינטליגנציה אנושית (בין שבעה לתשעה סוגים), ודניאל גולמן קידם את הרעיון הפופולרי כיום של 'אינטליגנציה רגשית'. הצעות אלטרנטיביות רבות נסובות סביב רעיון ציר, ורעיון זה הוא שאספקטים הכרתיים מסוימים אשר נחשבים לשייכים ל"צד השני", קרי לצד הסובייקטיבי, תחושתני, רגשי, חויתני, שייכים גם הם לחשיבה הרציונלית. (יש, כמובן, הצעה ברוח פוסט-מודרנית לחסל כליל את עצם ההבחנה הדיכוטומית בין אובייקט לסובייקט, אולם הצעה זו לא תידון כאן). אפשר לזכך מגמה מתפתחת זו לכדי ההצעה הבאה: רציונליות אנושית באשר היא מורכבת ממערך של כישורים קוגניטיביים "הפוכים", וכישורים אלה פועלים יחד בהיגיון דיאלקטי של השלמה על דרך הניגוד. מה שהצד האחד, האנליטי-שכלתני-אובייקטיבי, לא מסוגל לראות, הרי שהצד השני, האינטואיטיבי-תחושתני-סובייקטיבי, כן מסוגל לראות, ולהיפך. ה"חוכמה" של הרציונליות, אם יורשה לי, היא ביכולת להשתמש בכל צד של ההכרה במקום הנכון ולצרכים הנכונים, בכדי להציג בפנינו תמונה שלמה של מושא ההכרה גם כדבר-מה אשר מנתחים, מכמתים ומגדירים אותו, וגם כדבר-מה אשר חשים בו ומרגישים אותו.

הנכונות לבחון מחדש את הרציונליות האנושית, יחד עם תובנה ישנה-חדשה זו ביחס לרציונליות כמורכבת משני צדדים הפוכים ומשלימים, מביאות עימן ראיה צלולה יותר של הקשר בין אמנות לרציונליות, שכן הרתיעה מאופני הכרה לא-אנליטיים הולכת ונמוגה. לאור זאת, אבקש להציג כאן עיון פרשני ביצירתה מאיה כהן-לוי כמקרה עשיר ומורכב של העיסוק ברציונליות מן הצד של הפואזיס. אולם, המודל הדיאלקטי של הרציונליות המוצע כאן טומן בחובו קושי מיוחד: חשיבה רציונלית לעולם לא תגיע לסיומה, הבנה רציונלית לעולם לא תבוא על מימושה הגמור. אם רציונליות מורכבת משני מודוסים מנוגדים (ומשלימים) של חשיבה, הרי שהתוצרים של שני מודוסים אלו שייכים להכרה הרציונלית שניהם גם יחד. אולם התוצרים הם מנוגדים בכל האופיונים המהותיים שלהם: הם לעולם לא יתאחדו. המושג המובחן של האנליזה לעולם לא יהיה דימוי לא-מוגדר של האינטואיציה, הכרת הכלל האובייקטיבי לעולם לא תהיה הכרת הפרט הסובייקטיבי, תמונת החלק המובחן (המנותח) לעולם לא תתאחד עם תמונת השלם הפשוט (הלא-מורכב). האיחוד בין שני צידי ההכרה הרציונלית הוא בלתי-אפשרי לוגית. כך, כמדומני, הגענו לשאלת המפתח של עיון זה. בהנתן שההכרה האנושית אכן מורכבת משני אספקטים יסודיים

הפוכים ומשלימים, כיצד הפכים אלו פועלים יחד לכדי יצירת תודעה אחידה, עמוקה, ואולי אפילו אמיתית? כיצד יתכן שהם עושים זאת?

בשורה התחתונה, מאיה כהן-לוי פשוט רוצה להבין. המניע העיקרי מאחורי יצירתה הוא הדחף להבין, ובכך שני הצדדים של הכרתה מעורבים מניה וביה. אני סבור גם שהיא היתה רוצה להבין עד תום, אם דבר שכזה היה מן האפשר. אבל, כאמור, זה בלתי אפשרי, אזי היא, כמונו, תסתפק לעת עתה בהבנה טובה ומעמיקה ככל שאפשר. הבנה אמיתית ומעמיקה שכזו דורשת את יצירתו של איזשהו יחס הולם בין שני הצדדים ההפוכים של ההכרה. החלק לעולם לא יהיה השלם, ולכן עלינו לשאוף לפחות להתאמה טובה ככל שניתן ביניהן. האמנות של מאיה כהן-לוי מתרכזת באופן מפורש למדי ביצירת יחסים הולמים בין החלק לשלם, בין המוגדר לאינאפבילי, בין השכלתני לחושי, בין המופשט למוחשי (הקונקרטי). העבודות של מאיה הן מסעות אמנותיים בניסיון להגיע אל עצם הדברים. מכיון והמטלה שמאיה הציבה בפני עצמה היא מטלה כבדה ביותר, היא התמקדה בעבר בעיקר בנושאים פשוטים יחסית – לב החמנית, סכך של סוכה, חלות דבש, ועצי דקל. ('פשוט' משמעו 'לא-מורכב', ולא 'קל'. באומרי שנושאים קודמים הם פשוטים יחסית אינו מתכוון לאמר שהם הם קלים לטיפול, אלא שהם לא מורכבים במיוחד. אין כאן שום אמירה ערכית.) הסדרה של הבריכות המוצגת בימים אלו במוזיאון תל אביב מהווה את הנושא המורכב ביותר שמאיה מקדישה לו טיפול שיטתי לאורך שנים. אולם, ללא תלות בתמה הנבחרת עצמה, גישתה של מאיה נשאר אחידה. מאיה מצמצמת את השדה של המושא הנבחר שלה לכדי יחידה אטומית בסיסית החוזרת על עצמה שוב ושוב לכדי יצירת השלם. היא חפצה, בהקשר זה, להבין את השלם דרך הבנה (ושליטה) בחלק. זו חשיבה אנליטית מובהקת, ואף מוקצנת, שכן אפשר לכנות גישה שכזו אטומיסטית. הגרעין של החמנית, המשושה של חלת הדבש, המשולש המאורך של הסכך, והמחומש של גזע עץ הדקל, היו "אטומים האמנותיים" של נושאים הקודמים. בסדרה של הבריכות האליפסה, צורת העין-עלה-דג, היא צורת האם החוזרת על עצמה לכדי יצירת השלם. אולם, כראות לתפיסה רציונלית כזו המוצגת כאן, ההבניה של השלם המורכב ע"י החזרה הנשנית והשיטתית של החלק אינה בלעדית. "מתחת" ו"מתוך" עצם ההבניה של השלם המורכב ע"י צורת האם, מתקיים סוג של אחדות פשוטה – היגיון פנימי של הדימוי, תנועה מסוימת, אור מסוים, מגמה חוייתית. אלה שני השחקנים הראשיים במחזה הציורי של מאיה: היחידה המוגדרת החוזרת על עצמה לכדי יצירת מורכבות מובנית, כנגד האספקטים הפשוטים, הלא-ניתנים להגדרה מדויקת - התנועה, הריתמוס, האור – המעניקים לדימוי את האחדות הבלתי-מובחנת והאינדיבידואלית של כל אחד ואחד. האחד הוא הרכיב האנליטי המהותי, היחידה המוגדרת המרכיבה את הדימוי, כך שהדימוי ניתן גם לפירוק (ניתוח) במונחים של אותה יחידה אטומית. היחידה היא מושגית, היא מציינת אובייקט מסוים באורח מופשט: גרעין, עלה, מחומש, משושה, אליפסה. (לעיתים, מאיה גם תפרק-תנתח דימוי של מושג מורכב יותר, כדוגמת דמות האשה המפורקת הצפה מתחת לפני המים בשתיים מן הבריכות מ-1998.) השני הוא הרכיב האינטואיטיבי המהותי, זה אשר אפשר להבחין בו רק ע"י התבוננות חויתית סובייקטיבית: איכות של אור, אופי של צבע, דפוס של תנועה, ריתמוס, הלך רוח. ההיגיון של הציור הוא בדיאלקטיקה בין שני השחקנים המנוגדים, בין האנליטי לאינטואיטיבי, בין האובייקטיבי לסובייקטיבי, בין המופשט למוחשי, בין זה שאפשר להגדיר אותו לבין זה שאפשר רק לחוש בו.

מבחינה זו, היצירה של מאיה אינה שונה מהיצירה האמנותית של קודמיה, לבטח לא מאז שהתורה האסתטית של עמנואל קאנט הציעה שהמהות של האסתטי מתקיימת ביחסי הלימה בין המושג המוגדר-מורכב של השכל לבין הדמות הפשוטה והבלתי-מובחנת של הכוח המדמה. הייחוד של מאיה הוא שהדיאלקטיקה הבסיסית הזו היא הנושא עצמו של עבודתה, זה, מעל לכל, מטריד אותה. אפשר לאמר, שבעוד הדיאלקטיקה הבסיסית בין המושגי למוחשי מהווה כלי בשירותם של אמנים אחרים, אצל מאיה זו המטרה. קלוד מונה, למשל, גם התעניין רבות ועמוקות בבריכות מים. גם אצלו הסוד טמון בדיאלקטיקה שבין האנליטי-מורכב לבין האינטואיטיבי-פשוט. אצל מונה, משיכות המכחול הבדידות, הצבעים המוגדרים היטב, ההבניה של הדימוי כולו באורח אחיד על כל משטח הבד, מהווים אמולציה ציורית של פעולת הרשתית של העין. זהו הצד האובייקטיביסטי, האנליטי. אולם מטרתו של מונה היתה ליצור את הדימוי הפשוט והנכון של הברכה מתוך המורכבות ה"טכנית" הזו: האור הנכון, האיכות הצבעונית הנכונה, האוירה הנכונה. זהו הצד הסובייקטיביסטי, האינטואיטיבי. מתוך הבנה של הפעולה האובייקטיבית של העין כנגד החויה הסובייקטיבית של הראיה, מונה, כשאר האימפרסיוניסטים, הבין שיש כאן תעלומה כבירה. הוא חפץ לחשוף את סוד התעלומה ע"י מעשה חיקוי אמנותי. אפשר והיה אומר לנו: "הנה, אם בונים את הדימוי כך-וכך, באורח אנליטי למדי, הרושם הסובייקטיבי שהדימוי ישאיר על התודעה יהיה דומה לזה המתרחש בטבע. כך בריכה באמת נראית!" אולם מאיה אינה מתעניינת במראה הנכון של בריכות ובאופן הבנית של המראה הנכון הזה. לדידה, הצלחתו של מונה, כמו גם של רבים אחרים, היא בחזקת ראייה לכך שהתעלומה אמיתית. אפשר לאמר שמה שמטריד את מאיה נמצא ברובד עמוק יותר, יסודי יותר, מקודמיה. מה שמטריד אותה זה כיצד

הדיאלקטיקה של ניגודים מסוימים מניבים דימוי אחד של תופעה מסוימת בכלל, ואז המטרה היא למצוא "תרגום" נכון של הדיאלקטיקה הכללית הזו לאמצעים ציוריים ספציפיים הנתלים על תמה מסוימת לצורך הבהרה והמחשה. הבריכה, הדקל, החמניה והסוכה, כל אחד אם המטען הסימבולי שלו, אולם כולם יחד מהווים מקרים פרטיים של אותה בעיה יסודית. עושה רושם שמאיה מוטרדת מכך שהדיאלקטיקה הזו בכלל מתרחשת. והיא צודקת.

וכך, מפרשנות ברוח האסתטיקה של קאנט, העיון באמנות של מאיה כמו מבקש לעבור לפרשנות ברוח תורתו של גרמני דגול אחר, גאורג וילהלם פרידריך הגל. לא רק שיצירתה של מאיה דנה ישירות ביחסים שבין אלמנטים מנוגדים ומשלימים, האנליטי-מורכב כנגד האינטואיטיבי-פשוט, היא גם מגלמת את הדיאלקטיקה הבסיסית בסדרה של פעולות הפוכות המתחברות יחד לכדי יצירת הדימוי השלם. הסדר של רצפי הפעולה של מאיה בעצם תהליך היצירה יוצר מערך לוגי הדומה מאד לדיאלקטיקה ההגלית של תזה, אנטי-תזה, וסינתזה. בשלבים הראשונים של היצירה, השלב של ה"תזה", מאיה מעמידה מערך כלשהו, לרוב בעל אופי יותר אינטואיטיבי-תחושי – כיוון מסוים הנקבע בעזרת משיכות מכחול ארוכות וזורמות, מגמה צבעונית מסוימת המתווה אורה ראשונית, כתמים אקראיים לעיתים במידות שונות של דיפוזיה ומוגדרות. לאחר שלב 'קונסטרוקטיבי' שכזה, בא שלב 'דסטרוקטיבי' באופיו, אשר בו מאיה עולה על הדימוי הראשוני בשכבות רבות בעלות דרגות שונות של שקיפות. במקרה של הבריכות מדובר בשכבות רבות של צורת האם, העין-עלה-דג האליפטי, במערכים מורכבים ובתצורות שונות. מנגנון השקיפות הוא בעל חשיבות עליונה כאן, שכן, ברוח הדיאלקטיקה ההגלית, האנטי-תזה מבטלת את התזה תוך כדי שימור המהות של זו הקודמת. זאת בפעולת סובלציה הקרויה *aufhebung*, שהיא פעולה דיאלקטית בעצמה, פעולה של הרס, ביטול וניכור, תוך כדי שימור והעלאה. על-ידי שליטה בשכבות השקופות העליונות, מאיה דואגת לכך שכל סימן מוקדם יותר עדיין נשמר במידה הראויה. מתחת למערכים השונים והמורכבים של האליפסות, הכיוון האופקי הראשוני של קו האורך נשמר, הלובר של המצע - הבד או הנייר - מבצבץ ועולה כאור החודר מבעד למעמקי הבריכה. בעבודות מסוימות בשמן, מאיה מציירת את האליפסות העליונות ומוחקת את תוכןן, במעין פעולת בניה והריסה כפולה: יצירת הדימוי החופשי הראשוני והריסתו ע"י האליפסות הנוקשות, ובניית האליפסות והריסתן ע"י מחיקת תוכןן, כך שהמתאר נשאר של האליפסה המוגדרת, אך התוכן של כל אחת הוא המערך הצבעוני-כיווני-תחושי של הדימוי הראשון. טכניקה דומה מנוצלת בעבודת הנייר ודיו, אולם במקום מחיקה, מאיה הקצינה את ההיגיון הדיאלקטי עוד יותר. האליפסות קרועות מעל פני משטח הציור באורח פיזי, בכדי לחשוף שכבות מוקדמות יותר של הדימוי. מאיה חותכת את האליפסות בסכין חיתוך, מנתחת (אנליזה באורח מילולי!) את פני הציור, ומקלפת את היחידה האליפטית מעל פני הציור. במבט ראשון, הפעולה ההרסנית מצטיירת אף כאלימה באורח מזעזע. קו המתאר של היחידה הנשנית הוא חד מאין כמוהו, נקי ומוגדר לחלוטין, ועומד בקונטרסט כמעט בלתי-אפשרי כנגד הצבעוניות הרכה והדיפוזית אשר נגלית מבעד לאינספור הצהורים החתוכים.

בהתאם לרוח ההגלית, הפעולה הדסטרוקטיבית של האנטי-תזה ביחס לתזה אינה הרסנית סתם. אצל הגל, פעולת ה"אנטי" נובעת מתוך הבנה, כך גם אצל מאיה. כל שלב, כל תזה, מהווה מצב תודעתי מסוים, מצב של ידיעה: "הנה, כך הם פני הדברים". אולם, בכל מצב תודעתי שכזה מעורבים בעצם שני גורמים עיקריים – היודע ומושא ידיעתו. התיאור של אותו מצב תודעה, אם במילים, אם בדימויים אמנותיים, לעולם מצוי בין המתאר למתואר. כך שידיעה מלאה ואמיתית כורכת בהכרח מודעות עצמית, ידיעה מסדר שני שבו היודע מודע גם לעצמו ביחס למושא ידיעתו. כפי שהגל ציין במופרש, ידיעה שכזו תוביל בהכרח למידה של ניכור הנובע מן המודעות לפער שבין היודע לבין הנודע, בין האני לבין העולם. הניכור הזה הוא בעצם הבנה מתקדמת יותר, שבו היודע מבין שהתזה הנוכחית אינה מספקת. התזה אינה מספקת משום שהיא אינה מגשרת על הפער בין היודע לנודע, קרי בין האני לעולם, משמע: בין הסוביקטיבי לאוביקטיבי. ניכור זה הוא הגורם לפעולה ההרסנית של האנטי-תזה ביחס לתזה. הישן מוחלף בדבר-מה חדש והפוך לו, תוך כדי שימור המהות של הישן, במטרה להשלים את שהיה חסר בישן. הלוגיקה של השלמה היא מטבעה דיאלקטית, בניסיון להגיע לשלם הגמור ע"י איחוד ניגודים – האני והעולם, הסוביקטיבי והאוביקטיבי – ובכך לכסות את כל האפשרויות. המצב החדש הנוצר מתוך הדיאלקטיקה של התזה והאנטי-תזה, הריהו הסינתזה, אמור להיות מצב של איחוד ניגודים מסוים שכזה. (במאמר מוסגר ראוי לציין שהגל היה סבור שניתן יהיה להגיע לאותו מצב מאושר אשר בו היודע יגיע למודעות עצמית גמורה, הווה אומר ידיעה סופית של עצמו הכולל את יחסו לעולם כמות שהוא באמת. מצב אוטופי זה מהווה קץ ההיסטוריה, סוף התהליך הדיאלקטי. אוטופיה שכזו נדחתה מכל וכל ע"י ההגות הפוסט-מודרנית, בטענה שאותו הפער בין היודע למושא ידיעתו, בין הסימן למסומן וכיו"ב, הינו פער בלתי-ניתן לגישור.) מכל מקום, יוצא שהפעולה הנגטיבית של האנטי-תזה היא בעצם פעולה פוזיטיבית של הבנית מערך תודעתי חדש ומתקדם יותר על חורבות התזה

הישנה. כך, בציוור של מאיה הפעולות הנגטיביות של כיסויי ושל קילוף הופכות לפעולות פוזיטיביות-משמרות בכך שהן חושפות את תהליכי היצירה הקודמים. יתר על כן, מאיה מנצלת את ה"אנטי-תזה" שלה לא רק בכדי לשמר, אלא גם כדי לבנות מערך צורני חדש לדימוי. ע"י החזרה השיטתית של צורת האם, היא בעת ובעונה אחת יוצרת וחושפת מערכים צורניים חדשים: דפוסים, זרימות, גלים, ספירלות, הבזקי אור, ובמקרים רבים, אפילו דמויות ממש, כגון דמות האשה הצפה מתחת לפני הבריכה באורח מצמרר למדי. אם נחשיב את השלב הראשון של הציוור כשלב של יצירת מערך תודעתי-חוויתי מסוים (כיוון מסוים, איכות צבעונית מסוימת, ריתמוס מסוים, וכיו"ב), הרי שבעזרת מיקום נכון של היחידה הרפטטיבית, מאיה יוצרת בשלב האנטי-תטי מערך תודעתי חדש, תנועה אחרת, ריתמוס שונה, אור אחר, ולעיתים קרובות, סיפור אחר. הסיפור הישן אינו נהרס כליל, כי מאיה משמרת את מהותו על-ידי שמירה על דרגות השקיפות, מידת ההסתרה והמחיקה, עומק הקילוף, ובכך היא מביאה את פעולת ה-aufhebung למימושה. הציוור הסופי הוא הסינתזה של דיאלקטיקה מורכבת ומופלאה למדי. מכיון ומדובר בסינתזה של שני כוחות אמנותיים מנוגדים ומשלימים, שהם אנלוגיים לשני אופני ההכרה ההפוכים והמשלימים, הרי שניתן לאמר שמדובר כאן בציוור רציונלי בהחלט.

מעל לכל, הציוורים של מאיה הם אסתטיים. הם פשוט יפים עד מאד. זו אולי נראית כאמירה סתמית, אבל היא מעניינת יותר מכפי שהיא נראית. האסתטיות (המרעננת) של אמנותה של מאיה מעניינת לא רק מהבחינה ההיסטורית המקרית שאמן בימינו עוד יכול ליצור יופי מבלי להכנס לפניקה של אנאכרוניזם, שכן אמנים רבים יוצרים במגמה אסתטית ברורה תוך כדי כך שהם מודעים מאד לביקורות של הפוסט-מודרניזם. תופעה זו אכן מעניינת כשלעצמה, אולם במקרה של מאיה נראה לי שמהו אחר מעניק עניין מיוחד לאסתטיות הגבוהה של יצירותיה. במקרה של הציוור של מאיה, היופי האסתטי הינו, במובן מסוים חשוב, תוצר לוואי. אמנים רבים טרודים, כיום כתמיד, במימד האסתטי ובעיתיות של ערכי היפה. רבים רוצים ליצור יופי, רבים רוצים דווקא לבדוק את המימד האסתטי דרך ה"מכוער". אני מתאר לעצמי שדברים כאלה מעסיקים גם את מאיה, אבל הם אינם עומדים בראש מעייניה. כלומר, מאיה אינה מתכוונת ליצור אוביקטים אסתטיים כה מובהקים כיעד מפורש עיקרי. המעניין הוא שזו תוצאה של התיאוריה האמנותית שלה, קרי שאמנות רציונלית תהיה גם אסתטית, ובהכרח. הרעיון הוא זה: אם, כפי שהוצע, רציונליות נעוצה בהבנת היחס בין החלק לשלם, ע"י השלמה של שני הצדדים ההפוכים של ההכרה, אנליזה ואינטואיציה, ואם האסתטי נעוץ ביצירת יחסי הלימה בין המושגי (מופשט, כללי) לבין החושי (מוחשי, פרטי) וגילומם של יחסים הולמים אלו בחומר, אזי יוצא שהאסתטי הינו במובן חשוב תת-קטגוריה של הרציונלי בכלל. אמנות רציונלית, כזו המפגינה יחסים הולמים בין החלק לבין השלם שבמחוזותיה, כזו אשר האספקטים האנליטיים-אוביקטיביים שלה הולמים את האספקטים האינטואיטיביים-סוביקטיביים שלה, תהיה, בשל גורמים אלה, בעלת ערך אסתטי ניכר. (האסתטי היא תת-קטגוריה של הרציונלי משום הדרשה לגלם או להגשים את היחסים שבנידון בחומר במקרה של האסתטי, דרישה אשר אינה חלה על החשיבה הרציונלית בכלל). אמנות אשר שמה לעצמה את האסתטי כמושא חקירתה, תשאף להגשים בחומריה מערך של יחסים הולמים בין השכלתני-מופשט לבין החושי-קונקרטי, ובשל כך תציב לעיון גם מערך יחסים מקביל בין האנליטי-אוביקטיבי לבין האינטואיטיבי-סוביקטיבי. אמנות כזו תהיה, בה במידה, רציונלית כתוצר לוואי. עד כה, כיוון זה היה הכיוון המסורתי, שכן האמנות התרזה ביפה או באסתטי, ואנו חלצנו את מסקנותינו אודות הרציונליות מכך. אולם, המקרה של מאיה הוא בכיוון הפוך: אמנות אשר שמה לה את עצם הרציונליות כמושאה, תשאף ליצור יחסים הולמים בין האספקטים האנליטיים-אוביקטיביים שלה לבין האספקטים האינטואיטיביים-סוביקטיביים שלה, וכאשר היא באה להגשים יחסים אלה בחומריה, ההלימה בין המופשט למוחשי תרקום עור וגידים, והנופח האסתטי של העבודה תתגשם כתוצאה. המסקנה הנדרשת כאן היא שאמנות רציונלית (מוצלחת) תהיה בהכרח גם אסתטית, ואמנות אסתטית (מוצלחת) תהיה בהכרח גם רציונלית. הפואטיקה היא בעצם ההגשמה.

במבט לאחור, האמנות תמיד היתה כזו. אם העיון באמנות של מאיה כהן-לוי מציג את התובנה הזו כמפורשת, הרי שהמאמץ משתלם ולו רק בשביל זה. אם המשך העיון באמנותה, ובאמנות של דומיה, ימשיך להאיר את היחסים בין העשייה האמנותית להכרה הרציונלית, הרי שיצאנו ברווח גדול באמת. בשורה התחתונה, כפי שנאמר, מאיה פשוט רוצה להבין. אני סבור, כאמור, שהיא היתה רוצה אפילו להבין עד תום, אם דבר שכזה היה מן האפשר. מאיה יודעת, כמו אמנים רבים וטובים לפנייה, שהבנה שכזו דורשת איחוד ניגודים. היא גם יודעת שאיחוד שכזה הוא בלתי-אפשרי מבחינה לוגית, ואולי, בשל כך פשוט בלתי-אפשרי בכלל. אולם, היא לא מרפה. כל דרגה של הבנה שאינה כרוכה במידה כלשהי של איחוד ניגודי ההכרה לא תספק את מאיה, ובצדק. הבנה אשר נופלת על צד אחד היא עילגת. הרצון להבין באמת הוא הכוח המניע את מאיה, הוא הסיבה לכך שהיא מתמידה. התמדה זו, עקשנות זו כנגד כל הסיכויים, ניכרים היטב בעבודות עצמן. באם

זה הדיו על הנייר, או השמן על ה בד, מאיה מנצלת את התכונות האוביקטיביות של חומריה בקפידה וחוכמה הראויים להערצה. כמעט ולא נמצא אצלה אלמנטים סתמיים, ומאיה, בתהליך העבודה שלה, לא תוותר עד אשר החומרים שלה יעשו את מה שהיא רוצה שהם יעשו. הטיפוח וההקפדה הטכניים, יחד עם כובד הראש האידיאולוגי, מעניקים לציור של מאיה נופח כמעט רליגיוזי. מאיה מתייסרת על כל משיכה ומחיקה. היא רואה את הנשגב בעלה צף על פני הבריכה. ומדוע לא? הציור של מאיה אינו מקומי, אינו לוקאלי, אינו רגיונלי, אינו תקין פוליטית, אינו אירוני ואף לא ציני. וטוב שכך, שכן, כפי שפתח נלסון גודמן המנוח את אחד מספריו המרכזיים, "האמנות אינה חיקוי של העולם. עולם ארוך אחד מספיק לנו!" יסורי היצירה של מאיה הם העונג שלנו, ועל כך יש להודות לה.