

# התיעודי שבאמנותי

## עמי שטייניץ

המאמר פורסם בספר אופ-פוטו, הצד האחורי של הצילום הישראלי, עורכת: קציעה עלון, הוצאת גמא, ינואר 2017

הצילום התיעודי והעיתונאי נתפסים לרוב כפריפריה הרחוקה מליבת היצירה של עולם האמנות. המחויבות החברתית וההפצה התקשורתית המאפיינים אותם פוגמים כביכול בעצמאות האמנותית שלהם. מעניין, אם כך, לבחון את מרכיבי המעורבות של הצילום התיעודי – העיסוק ביומיום, השיטוט, המידיות, המחויבות החברתית, ההידברות וההפצה – דווקא כאשר הם מופיעים כטענה במסגרת הדיון האמנותי.

הפנייה אל המופשט, השאיפה ליאמנות לשם אמנות, לאמנות טהורה שנובעת מסגולות המדיום שלה, מזוהה כאחד המהלכים העיקריים שביצעה האמנות המודרנית. מהלך זה יצר דיאלקטיקה בין הפיגורטיבי למופשט ובין הפרטי לחברתי, והעלה שאלות העוסקות בפענוח הנראה, בפעולת הגופים במרחב החברתי, במעמדו של הצופה ביחס לנשקף ובמקומה האוטונומי של היצירה במרחב התופעות.

המופשט שיחרר את הציור מהצורך לתאר וליצור אשליה, וחיבר אותו עם יסודות הדרמטיות הבסיסיים שלו: משטח הברד, הצורה והצבע. הציור, טוען קלמנט גרינברג (Greenberg), נפרד מהאשליה ומהטעיית העין, חדל לשמש כלי המדמה גופים והפך לגוף בפני עצמו. אם בכל זאת נראים גופים, הרי שהדבר נעשה באופן אופטי - על ידי צבע וצורה - וללא תיאורים. העין אינה מכוונת לפרטים בציור המופשט הטהור, אלא לגוף הממחיש באחת את מלוא היקפו, את היותו כשלעצמו, overall painting all-over painting.<sup>1</sup> התצלום, לעומת זאת, הוא תיאורי מיסודו ולכן אינו יכול להיות גוף אוטונומי, במובן המודרניסטי של המילה. הוא יכול אמנם להעניק חוויה אסתטית, אך זו אינה נובעת מתכונות עצמאיות שלו.<sup>2</sup> הצילום משעתק, משכפל פיסת מציאות, והאופי התיאורי הזה מונע ממנו להתרחק מן המציא

<sup>1</sup> Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1961, p. 133.

<sup>2</sup> Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Volume IV: Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, ed. John O'Brian, Chicago: The University of Chicago Press, 1993, p. 183.

ות ואינו מאפשר לו טוהר מדיומלי. התצלום לוכד התרחשות ומחולל למעשה "התנסות בהתנסות" – an experience of experience<sup>3</sup>. התצלום נובע מהמרחב הפרוץ של התופעות. אדורנו רואה את מרחב התופעות כמרחב צרכני, שבו הכול כפוף למשיכה להתבלט באופן מיוחד ולשאיפה להשתחרר מהקללה הקטסטרופלית של השכפול ההמוני.<sup>4</sup> התצלום הוא למעשה נתון של מרחב זה, המצב התיעודי שלו. הוא מתפקד כתזכורת ויזואלית חזותית לכך שלא ניתן ליצור הפרדה ממציאיות החיים, ושבלעדיות היא מרכיב אשלייתי בפס הייצור של הרצון להיבדל מהעולם. הצילום נושא בחובו את השכפול, את ההפצה, את הנוכחות ההמונית ואת תרגום התמונה לשפה מדוברת שהקשרה חברתי.

מדיום הצילום סותר לא רק את האוטונומיות הטהורה של האומנות האמנות המודרנית, אלא הוא אף מערער מן היסוד על מעמדה הבלעדי של יצירת האמנות. ולטר בנימין מציין במסתו הידועה **יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני**, שעם התפתחות השעתוק ההמוני נפגע מעמדן החד-פעמי של כלל היצירות בתולדות האמנות. יצירה כמו **המונה ליזה** אינה מוגבלת עוד למקום הצגתה; היא מצולמת, משוכפלת ומופצת בהקשרים רבים ושונים, עד שהמפגש האינטימי עמה בחלל המוזיאון אינו אפשרי עוד.<sup>5</sup> התפוגגות הייחודיות בעידן השעתוק הטכני היא עובדה בלתי נמנעת, מבהיר דאגלס קרימפ (Crimp). כל הניסיונות להחיות את אותה ייחודיות, או המחשבה שניתן לשאוף לקיומו של מקור ושהוא עדיין אפשרי, נועדו לכישלון.<sup>6</sup>

יחד עם התפנית בתנאי הקיום וההפצה של היצירה, ממשיך בנימין, משתנה גם נוכחות היוצר - התחושה המסורתית של כתב יד האמן, המאפיינת את הציור והמעניקה לו את אותה הילה (Aura), נעדרת מהתצלום. מה שמתגלה בתצלום הוא נוכחותו של הנושא, הבלחה מקרית מה'כאן ועכשיו' שצורבת מציאות כתמונה. לתפיסתו של בנימין, מסביר קרימפ, מיומנות הצילום הפוכה בתכלית לזו של הציור: מה שמושך בתצלום אינו כתב היד, אלא הממד הנעלם והמיוחד של הפריצה הבלתי נשלטת וחסרת המעצורים של המציאות. פריצת זו מערערת על המעמד החברתי והקיומי של האמנות. היא חזקה בעוצמתה מכל שאיפה לאוטונומיות ומכתיבה הידברות עם

---

Jeff Wall, *Selected Essays and Interviews*, New York: The Museum of Modern Art, 2007, pp. 3  
143-168, esp. p. 149.

Theodor W. Adorno, *Prisms*, trans. Shierry and Samuel Weber, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1983, p. 233.

Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969, p. 221.

Douglas Crimp, "The Photographic Activity of Postmodernism", *October* 15 (1980): 91-101, esp. p. 94.

'אחרות', המתעלה מעל לכל הממדים האישיים. בשל כך הסתייג בנימין מניסיונות שוק האמנות להעניק לצילום הילה היסטורית אבודה על ידי חיקוי מדיום הציור, וסבר שהשינוי החברתי החיובי ביותר שחולל השעתוק יובן, רק אם יופנם הצד המשחרר בהתפרקות מנורמות מקובעות במורשת התרבות.<sup>7</sup>

כבר בשנת 1922 (מעל עשור קודם לפרסום המסה של בנימין) כתב מרסל דושאן לאלפרד שטיגליץ: "אני מעוניין לראות את הצילום גורם לאנשים לבוז לציור, עד שגם הצילום יהפוך לבלתי נסבל באמצעות גורם אחר".<sup>8</sup> דושאן היה מודע לשובם הבלתי נלאה של החפץ ושל השיווק, לקיבעון החוזר בנראות (בשדה הראייה) הממוחזר של הנראה ולצורך הנשנה לפרקה לפרקו. מאז האימפרסיוניזם, הפוביזם, הקוביזם והמופשט, הוא מסביר, נחסמה היצירה החזותית ברשתית העין - במרכיב החושי שדוחק מהתמונה את החומר האפור, את הנעלם שנקלט במוח.<sup>9</sup> לכן, לדידו, ציור טהור ואוטונומי אינו מעניין כמטרה בפני עצמו, אלא מעניינים ההרכבים שנוצרים מרעיונות וחושים, וההכרה שקריאתם נערכת בתחום האפור, תרתי משמע, שמעבר לרשתית העין.<sup>10</sup>

עצם היכולת המתחדשת להמציא, דרך שימוש חוזר שנעשה בחפצים, פיתוחים מקוריים אמנם העניקה מקום לאוטונומיה היצירתית של היחיד, מציין אדורנו, אך היא נמצאת בחיכוך מתמיד עם מציאות חברתית חסרה, שהחירות בה פגומה: יצירת האמנות המודרנית מבוססת על פרימת חוקים שבטיים וצמיחת רעיון ההומניות, אולם מאחר שהחברה המתועשת התקשתה בקידום יסודות הצדק שלה, מודגשת דווקא הסתירה בין התפתחות הרעיונות העצמאיים באמנות המודרנית לבין השחיקה שחלה בהומניזם בשתי מלחמות העולם הקטלניות. כתוצאה מכך פעל פועל רעיון האוטונומיה האמנותית במצב של חוסר ודאות. למרות זאת, השחיקה בהומניזם לא פגמה ביומרה לאוטונומיה, וכל הניסיונות להחיות את האמנות על ידי הגדרת מקום חברתי חדש – מקום מעורער המבטא את חוסר ביטחונה – נכשלו. האוטונומיה האמנותית הראתה סימני עיוורון: יצירת האמנות ביקשה להתנתק מהעולם האמפירי ולהתנגד לו, כאילו הייתה עולם בפני עצמו. לכן, ממשיך אדורנו, האמנות חייבת לפנות נגד עצמה, להתנגד למושגיה ולאבד את ביטחונה

<sup>7</sup> שם, עמ' 95.

<sup>8</sup> Marcel Duchamp, *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, eds. Michel Sanouillet and Elmer Peterson, New York: Oxford University Press, 1973, p. 165. (תרגום שלי, ע"ש)

<sup>9</sup> מופיע אצל Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994, p. 123.

<sup>10</sup> שם, עמ' 108.

עד לעומק שורשיה.<sup>11</sup> לאחר מלחמת העולם השנייה, לאחר הקטסטרופה, עצם קיומה של תרבות הכתיב אחריות חברתית הקודמת לתכנים העצמאיים של יצירת האמנות. הפער העמוק בין היצירה לזוועה והחשש מפני הישנותה דנו את ההחפצה לציניות, מכיוון שהייתה מוכתמת בעצם מהותה בחוסר רגישות למציאות, גם כאשר זו ניצבה מולה.<sup>12</sup>

'אמנות לשם אמנות' והמופשט הטהור אינם יכולים למעשה להגשים את ההיגיון האוטונומי שמנחה אותם, טוענת קראוס, ומסבירה: השדה האופטי, שבו נגלה לעין הציור המופשט כגוף, הוא מסגרת יחסית שבה הגופים נתפסים כנפרדים אחד מהשני. גם הציור המופשט נטמע בסיפור האקראי שנקם בין הגופים השונים ומתקיים כאחד המרכיבים במארג הקריאה של הנראה לעין.<sup>13</sup> במילים אחרות, יצירת האמנות מגשימה את עצמה כנתון אחד בלבד במרחב התופעות והיא נתונה לתנאים היחסיים של היווצרות המשמעויות והפרשנויות. גרף הקריאה שלה נטוע בתנאי הנחזות של כלל הגופים והצורות, ומשם גם נובע מקומה החברתי. מה שהעין צופה בו נרשם כחלק מהרצף של השדה הכולל, שנחשף בעזרת סימנים היוצרים הקשרים ומניעים את הנראה. ההיגיון הגופי הטהור של המופשט והאוטונומיות המודרניסטית נבלעים כאחד הסימנים הצורניים שיוצרים את הסיפור של מרחב התופעות.<sup>14</sup>

הזעזוע התפנית שחולל הצילום נבע מהעובדה שהוא שינה לחלוטין את שדה הראייה, את הסיפור של התופעות, והעצים אותו יותר מכל חוויה שהייתה מוכרת לפניו.<sup>15</sup> הניצוץ המידי של הנוכחות הממשית, פריצת המציאות אל התמונה, ההתנסות בהתנסות, השעתוק וההפצה שינו לחלוטין את הסיפור של הנראה לעין. במסה **היסטוריה קצרה של הצילום**, שפורסמה ב-1931, השתמש בנימין במונח "הלא־מודע האופטי" כדי לתאר את פעולת הצילום.

צילום, הוא גורס, חושף את קיומו של לא־מודע אופטי, בדיוק כפי שהפסיכואנליזה חושפת את האינסטינקטים שבלא־מודע: אין לנו מושג מה מתרחש בהרף השנייה של תנועת האדם, אבל הצילום מסוגל להקפיא ולהגדיל את הפרטים, לגלות את מה שהעין אינה קולטת.<sup>16</sup> מכשירי תיעוד וְפִייה שפותחו במאה ה-19, כמו הצילום והסטריאוסקופ (שיצר אשליית תלת-ממד), הפרו את

---

Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. and ed. Robert Hullot-Kentor, London: 11 Athlone Press, 1997, p. 2.

<sup>12</sup> שם, עמ' 234.

Krauss, *The Optical Unconscious*, pp. 18-19. <sup>13</sup>

<sup>14</sup> שם, עמ' 19.

Jeff Wall, *Selected Essays and Interviews*, pp. 143-168. <sup>15</sup>

Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, eds. Michael W. Jennings, Brigid Doherty and Thomas Y. Levin, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008, p. 278. <sup>16</sup>

ינקודת המבט' שניסחה לאורך מאות שנים את היחס בין הצופה לאובייקט. הם חרגו מהתנאים הבלעדיים של הפרספקטיבה וחדרו אל מבנה הקליטה האנטומי של הנראה.<sup>17</sup>

התפתחויות אלו באופטיקה שללו את התפיסות ההיסטוריות על האחידות והיציבות של הנראה, טוען ג'ונתן קרי (Crary). הן חשפו כיצד התניות פיזיולוגיות ופסיכולוגיות ארעיות חוסמות תפיסה מלאה של המציאות וממחישות את הרגע הנצפה בלבד. הנראה אינו נרשם למעשה על בסיס מרכיב אחד של המוחשי ואינו נסמך על ההגמוניה של החזותי, ולכן הצגת החזותי כאוטונומי הייתה כרוכה בהתעלמות מכוחות שמפצלים אותו ומונעים את קיומו ככזה. אף על פי שמקורם של פרטים רבים המתגלים במרחב התופעות נעוץ באפקטים הנובעים מיחסי כוחות עם פרטים אחרים, נוטה 'החזותיות' לאמץ דגמים בדלניים של סובייקטיביות.<sup>18</sup>

הזעזוע שספגה הנראות במודרניזם הביא להתפתחות בשני כיוונים עיקריים: מצד אחד, שפה טהורה של קו, צבע וצורה עצמאיים, שהשפיעו גם על האדריכלות ועל העיצוב ושינו את המרחב הציבורי המתוכנן והפונקציונאלי; ומצד אחר, זרמים אנטיאמנותיים, כמו דאדא, הסיטואציוניסטים, פלוקסוס והאמנות המושגית, שהטילו ספק ביסודות הסדר התבוני המופשט. מושגיה המטושטשים של הנראות הותירו, ועדיין מותירים, חוסר יציבות ביחס למה שנצפה, לפעולת ההתבוננות, לפרשנות ולהשלכות האנושיות שיש להם.

חוסר יציבות זה, בין הנראה לעין לבין המיוצג, בין הנוכח לבין הסימן, העסיק את חברי התנועה הסוריאליסטית, ואנדרה ברטון בראשם. הם חיפשו שפה שתחלץ אותם מנוסחאות ציור שנתנו בין הפיגורטיבי למופשט והרחיקו אותם מעולם התופעות של היומיום. הם רצו להימנע מהמסת המציאות המוחשית אל מופשט סוריאליסטי, בסגנון עבודותיו של חואן מירו, ושאפו להשתחרר מהענתקה איטית ודייקנית המדמה חלומות, כמו זו שהתפתחה בעבודותיהם של סלבדור דאלי ורנה מגריט.<sup>19</sup> אוטומטיזם (העלאה חופשית של מילים ושרבוט לא מכוון של קווים וכתמים) לצד שחזורים מצוירים של חלומות היו המהלכים העיקריים שבאמצעותם ביקשו הסוריאליסטים לחוש ב'לא־מודע האופטי'. אולם עבודת הסטודיו האיטית, הנדרשת במדיום הציור, והפיצול לפיגורטיבי ולמופשט לא התאימו לפריצה המידית של עולם התופעות, לזרימה האוטומטית שלו, ולא אפשרו שחזור אמתי של חלומות. הסטודיו והציור יצרו תווך פרשני שהיה רחוק מדי משדה

---

Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*,<sup>17</sup> Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1990, p. 116ff.

Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*,<sup>18</sup> , pp. 4-12. 2001 Cambridge, Mass.: The MIT Press,

Rosalind Krauss, Jane Livingston and Dawn Ades, *L'Amour fou: Photography and Surrealism*, New York: Abbeville Press, 1985, p. 24.

התופעות, והובילו את ברטון והסוריאליסטים לתחושה של דרך ללא מוצא. היה זה הצילום שאפשר להם הן מגע חדש עם שדה התופעות וייצוג אוטומטי של 'הלא־מודע האופטי', והן מוצא מהטוהר של המופשט, זאת משום היותו קשור ללא הפרד לשדה הממשות המוחשי של היומיום. הצילום אפשר חשיפה אוטומטית, מהירה כהרף עין, ונוכחות במרחב הציבורי באופן שלא ניתן היה בציור ובפיסול, והוא זה שעמד מאחורי המהלכים הרעיוניים החשובים ביותר של הסוריאליסטים.

המצלמה לוכדת באופן מידי מקטע מתוך שדה התופעות וממסגרת אותו. מסומן אוטומטי זה של התפרצות המציאות אל התמונה, נקשר אצל ברטון למערכת הלשונית והעיד בעיניו על קשר מערכתי בין טקסט לדימוי, בין הסימן המילולי לסימן החזותי: כפי שמילה היא סימן בתוך המבנה הכולל של השפה אך גם מייצגת את השפה, כך התצלום הוא סימן שעולה מהשדה הכולל של התופעות, מהמציאות, ומייצג אותו. שני המסמנים האלה פועלים במרחב סטרוקטורלי נתון, אך משתנה, שבו המשמעות, שעולה מ

רצף מתמיד של סימני קול ושל מה שנחשף בשדה הראייה, משלבת את הלשוני והחזותי לזרימה רציפה של קריאה ופרשנות. שדה התופעות הוא אפוא מקור המספק סימנים ללא הרף, מעיין של כתיבה אוטומטית מתפרצת של התרחשות, המוצגים על פי התנאים המבניים של השפה והתמונה. זרימה רציפה ומידית זו הייתה כה חשובה בעיני ברטון עד שגם בפוטומונטאז'ים הדאדאיסטיים (צילומים חתוכים שהורכבו באופן חופשי מחדש הרכבת מספר תצלומים שונים לתצלום אחד)

ראה פרשנות המרחיקה את עצמה מהקשר הייחודי שמקיים הצילום עם המציאות.<sup>20</sup> תכונת השעתוק של הצילום משכה גם היא את הסוריאליסטים: הצילום עורך את המציאות מתוכה וממחיש בכך את הממד המתחלק והמשתכפל שלה כשפה. שכפול זה מעיד על התחביר, על הרכביה האינסופיים ועל כך שהיא, המציאות, נתפסת מיסודה כסימן. השכפול וגבולות השפה (הכללים, הסימן האוטונומי באופן יחסי בלבד) יוצרים את המרווחים בין הגופים השונים ומאפשרים לשפה, למופע ולמקצב להתגלות. מאחר שהשכפול נובע ממקור, נשללת מלכתחילה האוטונומיה של המקור והחד־פעמיות שלו. ההעתק מציב את המקור בפני שינוי, משהה אותו ומשרשר את האחד מהשני. נוצרת תחושה של סימולקרה - העתק שנוסף למקור, מספר שתיים בשרשרת שכולה סימנים. השכפול מעיד על רצף של התרחשויות שמניע הרכבים של משמעויות ונע במסגרת המארג הסמיוטי של סימנים משתנים. מדיום הצילום ותכונת היסוד המשעתקת שלו אפשרו לסוראליזם לפנות משאלות של תוכן וסגנון לשאלות מבניות ולשוניות הניצבות ביסוד

---

<sup>20</sup> שם, עמ' 35.

התהוותם של הדימוי והסימן. מהלך זה, כותבת קראוס, התבצע באמצעות עקרונות הצילום התיעודי, שנמנע מקטיעת המרחב המצולם שהכל מתרחש במסגרתו.<sup>21</sup> הצילום, הנושא את חותם המציאות באופן הדומה לטביעת האצבע, אפשר לסוריאליסטים לחוש את הלא־מודע דרך פריצת המציאות אל התצלום והרישום שהותירו סימניה.

הצלמים הסוריאליסטים השתמשו במדיום הצילום ככלי לחשיפת הפרדוקס לפיו המציאות נגלית כסימן בלבד, כשכפול; המציאות היא נוכחות הנחשפת לעין כהיעדר, הופכת לייצוג – למרחק – לכתובה. מתוך המציאות, ולא באופן אוטונומי ונפרד ממנה, נחשף הפער ומתוכה נערכים סימניה. המצב התיעודי מתגלה בסוריאליזם כמרחב נוכח, אוטומטי ומגדי של כתיבה, שדרך סימניה ניתן לשער ממשות אחרת. כפי שהמוח מתרגם לתמונה אחת מאוזנת את הנקלט במהופך על רשתיות שתי העיניים, כך מתאר ברטון את התהליך שבו הממשות מתעוותת על מנת שתוכל להפוך לסימן, והעולם - ליער של סימנים. הסימנים הללו הם בבחינת סימנים ריקים הממתינים בנבכי השפה והנראות לגוף אנושי שיקרא אותם באמצעות אני – כאן – עכשיו.

לאקאן תיאר את השפה במונחים דומים: הוא דימה אותה למשחק קלפים בו החוקים קבועים, אך השחקנים מתחלפים. כאשר שחקן תופס את מקומו ליד השולחן, הוא הופך לגורם פעיל המסוגל לפרוץ, בעצם נוכחותו, את מעגל החוקים היבשים. אולם, סבור לאקאן, היכולת לומר 'אני' ולהצביע באופן בלעדי על דברים אפשרית רק מכיוון שהמילה 'אני' - אותה ג'יסטה של זהות - כבר קיימת בשפה מעבר ל'אני' האישי.<sup>22</sup> הֶסֶר טעון נוכחות שנדמית לעין כנראות, מפני שהסימן נתפס במהופך למצבה של הקליטה. המפגש עם הנוכחות כחסרה מניע את הדחפים לשוב ולחפש אחריה, ובד בבד מעמיק את הפער ואת תחושת ההיעדר. למאגר הסימנים הזה מתייחס לאקאן כאוטומטון - מצב מסתורי ומאיים שמזמן מפגשים בלתי צפויים ומפר את כל הכללים.

האוטומטון מזהה את המרכיבים החסרים ומנסה למלא אותם, להפיק ממאגר החומרים המצויים את הנוכחות, את העצירה, את המסקנה של הצופה כי תשוקותיו הוגשמו. מבחינה זו, הנראה שהמתבונן מודע לו אינו פעולה של הכרה, אלא אפקט של המודחק, סדרתיות של אוטומטון, של פער. מאגר הסימנים החסרים הללו הולך ומצטבר במהלכים סדרתיים אינסופיים. התגלות הסימנים החסרים, שצפים מהלא־מודע אל הנראות, מפתיעה את המתבונן והוא חווה אותה כהתגלות מקרית.

<sup>21</sup> שם, עמ' 31.

<sup>22</sup> מצוטט אצל 23, Krauss, *The Optical Unconscious*.

הניתוק והחיבור שמניע ה'אני' במרחב הנראות אפשריים מפני שזוהי נוכחות שהיא כבר חפץ מצוי, רדימייד (readymade). גופים המתגלים במרחב, כותב פרויד, נדחקים אל עֵבֶר נטול צורה שנקרא 'זיכרון'. סימנים צפים של התרחשות נצמדים אל מעוף הסימנים של פנטזיה מוקדמת, שאליה נסוג הלא־מודע בשעת חלום ובזמן הזיות. הם משתמשים ברדימייד של ההכרה כמקור להנעה של חוויות עבר דמומות - חוויות צבורות, שלא הותירו רושם בעת התרחשותן, אשר צפות ועולות כעת אל אופק הקליטה המודע כסיפור שנגלה מתוך הכאוס של החלום. פסאדה זו, מציין פרויד, היא רדימייד כשלעצמה.<sup>23</sup> זהו נרטיב שמבקש להידבק לחומרי החלום ומתארגן בהרף העין של היקיצה מהחלום. המראָה שנחשף בפני ההכרה והתשוקה שמניעה את יסודות החלום משקפים זה את זה, ונארגים מחומריו המוכנים של היומיום החברתי ומשאיפות תרבותיות שהפרט דולה מהעולם ומניח שהם שלו.

את החלל בו מתרחשת הנראות (המודעת) מגדיר לאקאן כחלל גיאומטרי של פרספקטיבה. מלבד החלל המוחשי של עולם התופעות, קיימת גם אטמוספירה שאופפת את המתבונן מלפנים ומאחור ואינה מאפשרת לו לעמוד מחוץ לפרספקטיבת הנראות כדי לבחון את הנראה. להפך, המתבונן אינו רואה את עצמו וניצב בשדה התופעות ככתם, כנקודה עיוורת שתלויה בתנאי התאורה שאופפים ומסמנים אותה, בלי שתוכל לחמוק מהם.

הקונוס החזותי, בו מופיעים הרדימייד של המודע ושל הלא־מודע, מושתת על גיאומטריה לפיה קווי האור וקווי המתאר של אותם רדימייד משקפים זהות שקיימת בין נקודת המבט של העין לנקודת המגוּז האיינסופית של הנצפָה. הרעיון של מקום חזותי נפרד למופשט טהור ביקש לצאת מהקונוס החזותי הזה. המופשט, כותבת קראוס, הגדיר שני יסודות של נראות: האחד, יסוד אמפירי של שדה חפצים שנתפסים כפרטים באמצעות קו המתאר – יסוד זה נדחה על ידי המופשט. והאחר, מצב צורני בלתי נראה שפועל כגורם מבני מחבר ומאחד. אולם, קיים גם יסוד שלישי אותו כינה ז'אן פרנסואה ליוטאר 'מטריקס': המטריקס אינו מרכיב שיטה, אלא יוצר גוש עמום שפורע את סדר הפרטים ואת סדר הנראה. פעולתו עמוסה סתירות ורצופה במצבים בלתי סבירים ובלתי נתפסים. הוא נמצא בתנועה מתמדת ובחוסר יציבות מוחלט, שמתבטאים באופן המובחן ביותר בפנטזיה. מתחת לחוסר השקט הזה של המטריקס פועמת שיטה שלא ניתן לצפות את פעולתה, מכיוון שהיא אינה מתכוננת לפי סדר צפוי של פלוס, מינוס ופלוס. זו שיטה בה כל



פלוס מסתיים באפס, כל מימוש מסתיים בלא־כלום, כריתמוס של תשוקה ואובדן שפועלים מתוך כורח המכתיב את חזרתם.<sup>24</sup>

התובנות הללו תורגמו למהלכי אמנות שהתנגדו לתפיסה הצורנית של המופשט, להפרדה בין חושים ולניתוק משדה התופעות. להפך, טוענת קראוס, הם פעלו מתוך השדה, חיברו את התשוקות ואת הלא־מודע עם אמצעי שעתוק והפצה ששירתו את תרבות הרחוב ותרבות ההמונים. הם התייחסו לחזרה, לסדרתיות ולקצביות ככוח המפרק את ההבחנות שביקשו מושגי האמנות הטהורה להפנים. המציאות האנושית המיוסרת והצילום התיעודי שלא הרפה ממנה דחפו את המודרניות לדיאלקטיקה שהרחיקה את הסוריאליסטים מרעיון הבלעדיות. הצילום התיעודי והעיתונאי לא צמח מצרכים ממוסדים של התקשורת או מצרכים חברתיים בלבד. התיעוד הוא יסוד טבעי של מדיום הצילום. המרכיב המידי והספונטני של הצילום הוא חלק ממבנה עריכה שהעמיד מודל חדש בתולדות התמונה המוצגת. מודל זה ממשיך לפרק את נכסי השוק של עבודות האמנות, ולבטא את שאלת ההתבוננות והנראות כפעולה שנובעת משיח עם 'אחרות', מאתיקה של נראות שניצבת בתוך שדה התופעות, במרחב שבין אדישות מוחלטת למעורבות מלאה.<sup>25</sup>

הנראה, במובנו היומיומי, כותב מרלו פונטי, שוכח את הנחות היסוד שלו, הוא נשען על נראות שלמה שיש ליצור אותה מחדש, נראות המשחררת את רוחות הרפאים השבויות בה.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> שם, עמ' 221.

<sup>25</sup> Jeff Wall, *Selected Essays and Interviews*, pp. 143-168.

<sup>26</sup> מוריס מרלו פונטי, *העין והרוח*, תרגום: עירן דורפמן, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 42.