

מבוא לתרבות חזותית - שיעור 1 - 2020

שיר אלוני יערי

8.3.2020

הקורס יהיה ברובו מבוסס טקסטים וקריאה משבוע לשבוע על תיאוריות שונות. בסוף הקורס יהיה מבחן עם שאלות פתוחות שבהן נצטרך לנתח דימויים חזותיים דרך התיאוריות שלמדנו. חלק מהשאלות יהיו על טקסטים, ויהיו גם מושגים. לענות על 3 מתוך 4 שאלות. 5 מתוך 7 מושגים. התרבות העכשווית מבוססת דימויים חזותיים. אם בעבר היה דגש על מדיומים טקסטואלים או העברת מידע בדרכים טקסטואליות. מדיומים כמו עיתון, טלגרף, טלפון, אנחנן ויותר מתקשרים וחשופים למדיומים חזותיים מכל מיני סוגים. למשל אימוג'ים. היום שלנו עובר בהצפה של דימויים חזותיים מכל עבר. החל ממהדורה דיגיטלית של עיתון האינסטגרם, שלטי חוצות, מודעות בחירות.

ראייה והתבוננות

אנחנו חווים את העולם דרך גירויים ויזואליים. התבוננות היא פעולה מכוונת ואקטיבית, שדורשת מודעות וקשב. ראייה היא פעולה לא מודעת, שנעשית בהיסח הדעת. נקודה חשובה שנעסוק בה מכל מיני כיוונים - היא האופן שבו דימויים חזותיים תלויים אחד בשני בכדי להתפענח. הדימויים עוברים דרך מאגר וידואלי שיש לנו בזיכרון, בדרך שבה עובדים ציטוטים ומחוות. מה ההבדל בין תרבות חזותית לתולדות הרמנות כתחומי מחקר?

דגשים מסויימים הפכו את תחום התרבות החזותית למה שהיא. הדגשים האלה הם תחת הכותרות של "מה" "מי" ו"איך"?

שאלה ה"מה"

מה מושא המחקר שלנו, מה נכלל בדיון שלנו כשאנחנו מדברים על תרבות חזותית. סוג הדימויים. מעבר מתולדות האמנות שבה הדגש היה על יצירות אומנות, אובייקט שהוגדר כיצירת אומנות, יש מעבר אל כל דימוי חזותי שנמצא במרחב שלנו. דוגמאות:

ספרי ילדים, עטיפות של אלבומים, שלטי מסעדות, פרסומות, כרזות, ארכיטקטורה, קעקועים, משחקים.

מתוך התפתחויות בתוך שדה האומנות ותולדות האמנות, הרחבה של מדיומים וז'אנרים ואמצעי ביטוי ויצירה והצגה של דימויים חזותיים - פרפורמנס, אמנות קונספטואלית, אוטוסיידרס, הפנינג (כמו מיצג, בשיתוף של קהל, אירועי אמנות מיצגיים ותיאטרלים)

- התפתחויות טכנולוגיות - הצילום ונגזרותיו. (צילומי פנים הגוף)
- פרקטיקות היומיום - הפניית המט ליומיום כמקור מידע חשוב. פתיחות למה נחשב מעניין וקביל.
- גיוון הקאנון - כתוצאה מהשפעות של מאבקים חברתיים ופוליטיים.
- קאנון: אוסף יצירות מופת או טקסטים שנחשבים מייצגים וראויים יותר מאחרים למחקר ולימוד.

שאלת ה"מי"

מי מתבונן ועל מי מתבוננים?

אם הייתה הנחה מובלעת שהעין היא נייטרלית, ולא מושפעת משאלות של מיקום הסובייקט (מי אנחנו, איזו מערכת ערכים יש לנו, מה הרקע שלנו), היום יש שאלה האם יש אמת אובייקטיבית. מי יצר את הדימוי גם משפיע על האובייקט החזותי. ההנחה שיש דימויים נייטרליים ואובייקטיבים היא מוטלת בספק.

איזה מבט מובלע בתוך הדימוי ועל מי הוא מכוון?

שאלת ה"איך"

- מה המדיום שאנחנו מתייחסים אליו. זה כולל את המדיום בו אנחנו קולטים את הדימוי - קולנוע, מוזיאון, פרסומת. ההקשר הפיזי חשוב כדי להבין את המשמעויות שהדימוי יוצר. מה התנאים החומריים והפיזיים שאנחנו רואים.
 - החלק השני שיהיה מוקד הקורס - מהי הפרספקטיבה התיאורטית, נקודת המבט הרעיונית שדרכה אנחנו מפרשים דימויים. מהו המטען התיאורטי שאנחנו מביאים ומהן המשמעויות שעולות לנו בניתוח שלנו כשאנחנו מסתכלים על דימוי דרך פריזמה תיאורטית מסויימת.
 - כל התיאוריות שנלמד מכל מיני כיוונים וזרמים מדגישות מימד ביקורתי כלשהו. ההתבוננות שלנו היא לא נייטרלית והדימוי שאנחנו קולטים הוא לא נייטרלי, וננסה כל פעם להבין מהם היחסי כוח או האג'נדות שטמונים בדימוי ושאותה תיאוריה מנסה להדגיש.
- אולימפיה -
- דרך אחת היא להסתכל על זה כציור
 - מעמד חברתי, דינמיקה מול הצופים
 - דרך נוספת היא דרך איקונוגרפיה - נושא היצירה - שהוא עירום נשי. נושא בתרבות חזותית ארוכת שנים.

נדבר על איקונוגרפיה וסמיוטיקה

מעמדות

דיברנו פה על מלא ציטוטים לאולימפיה

לשבוע הבא לקרוא את המאמר על איקונוגרפיה ואיקונולוגיה.

מבוא לתרבות חזותית - שיעור 2 - 2020

שיר אלוני יערי

22.3.2020

סמיוטיקה: איקונוגרפיה ואיקונולוגיה



חזרה על המפגש הראשון:

בשיעור הראשון דיברנו באופן כללי על לימודי התרבות החזותית כתחום החוקר את כל מה שנגלה למבט – כל המצוי במרחב היוזואלי שלנו – ואת המנגנונים והתנאים המכתיבים את אופני ההתבוננות שלנו.

הבחנו בין ראייה להתבוננות – בין תהליך הקליטה החושי, הספונטני, של גירויים חזותיים בעין לבין פענוח המובן של אותם גירויים והפיכתם לדימוי בעל משמעות – תהליך הדורש קשב וידע תרבותי.

ראינו שתכופות דימויים תלויים אחד בשני בכדי להתפענח ולהעביר מסרים – למשל בפרסומות, בקריקטורות או במחוות קולנועיות – והמאגר החזותי שנשמר בזכרונו מאפשר תהליך זה.

דיברנו על הדגשים של לימודי התרבות החזותית תחת השאלות הכלליות של:

"מה" – מהם מושאי ההתבוננות והמחקר?

"מי" – מי מתבונן. ת ועל מי?

"איך" – באילו תנאים מרחביים ומדיומאליים מתרחשת ההתבוננות?; ומהי נקודת המבט התיאורטית שדרכה מתפענח הדימוי?

במסגרת הקורס נתמקד בעיקר בנקודה האחרונה ובכל אחד מהמפגשים נעסוק בגישה תיאורטית שונה, כאשר המוקד לדיון יהיה הטקסט שנקרא משבוע לשבוע.

כדוגמה תמציתית ראינו שאת אותו דימוי - הציור "אולימפיה" של מאנה – ניתן לפרש בכל פעם מזווית תיאורטית אחרת תוך התמקדות בהיבטים שונים: סמיוטיקה - נושא היצירה וכיצד הוא מתואר בדימויים מתקופות ומדיומים אחרים; מרקסיזם - המתחים המעמדיים הניכרים בה תפקודה כ"סחורה" בשוק האמנות; פמיניזם ופוסטקולוניאליזם: יחסי הכוח המגדריים או הגזעיים שהיא משקפת; או פסיכואנליזה -סוג הפנטזיות הלא מודעות שהיא מבטאת.

לסיכום, טענו שההתבוננות שלנו בעולם היא תמיד מתווכת דרך משטרי מבט – ערכים, אמונות ומוסכמות שמכתיבים מה נראה ואיך נראה – ואשר לרוב מסווים את עצמם כ"נייטרלים" או "טבעיים".

דיברנו באופן כללי על לימודי תרבות חזותית וניסינו להגדיר ולאפיין אותם, גם מבחינת שדה התופעות וגם מבחינת תחום המחקר. הגדרנו באופן כללי שהתחום של תרבות חזותית הוא כל מה שנגלה למבט שלנו, וגם המנגנונים והתבניות והדפוסים שדרכם אנחנו מתבוננות בעולם. ניסינו להבחין בין ראייה להתבוננות - התהליך החושי-תפיסתי לבין הפענוח של הדימויים ויצירת המשמעות - שזהו תהליך יותר מודע ומכוון ודורש ידע והיכרות עם מערכות סימנים.

דיברנו על הקשר בין הדימויים והמאגר החזותי שאנו צוברים בזכרון שלנו, הלא מודע התרבותי שלנו, והאופן שבו הקשר בין הדימויים מאפשר לנו לפענח מסרים, להבין משמעויות, ולהשליך מדימוי אחד על דימוי אחר כדי להבין את המובן שלו.

ניסינו לאפיין את התפתחות תחום התרבות החזותית דרך שאלות של "מה, מי ואיך".

על מה אנחנו מתבוננות? מהם מושאי המחקר שלנו? מה סוג המדיום? מה סוג התופעות?
אנחנו מדברים על ספקטרום רחב של דימויים שלוקחים מהקשרים תרבותיים שונים.
דיברנו על שאלת מיקום הסובייקט - מי מתבונן ועל מי, מניח מה המגדר, הרקע התרבותי שלנו, העמדות שלנו,
ועל מי מתבוננים - מי הם מושאי המבט, מי לא נראה, מי קיימת ומי לא, והשאלות סביב מיקום הסובייקט ועמדת
המתבונן והמתבוננת.

דיברנו על שאלת ה"איך"? מהם התנאים הסביבתיים, החומריים, המדיומלים שדרכם אנו מתבוננים, אם זה
צילום דיגיטלי או דפדוף במגזין או התבוננות במוזיאון או צפייה בסרטים, ובאופן שהוא המוקד שלנו - מהי נקודת
המבט התיאורטית - איך אנחנו ומפרשים דימויים מתוך זווית רעיונית מסוימת.

בקורס נסתכל כל פעם מזווית תיאורטית אחרת ונבין מה אותה זווית מאפשרת לנו להבין מהדימויים.
דיברנו על ציור אולימפיה של מאנה - שאפשר להתבונן בו מכל מיני כיוונים ולהדגיש דברים שונים בו - נושא
היצירה, היבטים כלכליים ומעמדיים, הקשרים בין הדמויות ביצירה, מתחים בין גזעיים, ונדבר על נקודות מבט
של פסיכואנליזה ורבידים מודעים ולא מודעים.

משטרי מבט והתבוננות - איך הראייה שלנו כמעט תמיד מתווכת על ידי מערכת ערכים, אמונות, מוסכמות,
שהדרך שלנו להבחין בהם היא ליצור שיבוש או עיכוב או הזרה של הדבר אותו אנחנו רואות כדי להבין מה מנחה
את הראייה שלנו. אחת הדוגמאות הייתה סביב אולימפיה - האופן בו אנחנו מורגלים לראות עירום נשי ביצירות
אמנות במוזיאונים, מנטרל איזשהו מימד של הכרה שאנחנו מתבוננות בעירום ולא בקטגוריה תרבותית, ודרושה
פעולה רדיקלית כדי להראות את זה - האמנים שמתפשטת למרגלות היצירה.

זה היה סיכום השיעור הקודם.

סמינטיקה

**האדם הוא במהותו יצרן משמעויות. אנו פועלים ומופעלים מכוח הצורך להקנות משמעויות למציאות
שסביבנו, לדברים המקיפים אותנו ושבהם אנו נתקלים. הקניית המשמעויות מתבצעת באמצעות
סימנים. בני אדם יוצרים ומפרשים סימנים. סימנים הם, למשל, מילים, תמונות וציורים, צלילים,
ריחות, טעמים, פעולות וחפצים. אולם אף לא לאחד מהדברים שברשימה זו יש משמעויות פנימיות משל
עצמו. לצליל של מילה הבוקע ממיתרי קול או לרצף הקווים במילה הכתובה אין משמעויות לכשעצמם,
אלא רק כאשר אנו מפרשים אותם על יסוד המשמעויות שהוקנתה להם. כך גם לגבי תנועת יד או גוף,
בצליל של כלי נגינה, בחפץ כלשהו. כל דבר יכול להיות סימן. אם דבר מסוים מפורש כ"מייצג" דבר
אחר, כמתייחס לדבר אחר, כתחליף לדבר אחר, אזי הדבר הראשון הופך סימן.
פרשנותם של בני אדם לסימנים שהם נתקלים או משתמשים בהם ללא הרף ברצף החיים היא
ביסודה ספונטנית, אינטואיטיבית ועל פי רוב לא מודעת. מקורה בהיותם חלק מתרבות מסוימת,
ובכך שהסימנים משויכים מיד למערכות מוכרות של מוסכמות.
הבנה זו של מהות הסימנים ושל אופן השימוש בהם היא עיקרו של תחום הידע והמחקר הקרוי
סמינטיקה.**

חקר מערכות סימנים. כבני אדם אנחנו ומנסים לפרש את העולם וליצור משמעויות בגירויים החזותיים שאנחנו
וקולטים, ואחת הדרכים שאנחנו עושים את זה היא לפרש סימנים. וברמה הזאת אנחנו עוסקים בתהליך של
ייצוג, סימול, דבר שעומד במקומו של דבר אחר שמסמן לנו רעיון, והמערכות האלה יכולות להיות רחבות
ולהשתרע משפת גוף לסימנים מילוליים, מוזיקה, או דימויים חזותיים.
אותם סימנים דורשים מערכת מוסכמות בין אנשים שחברים באותה תרבות כדי ליצור את המשמעויות שתהיה
ברורה ונהירה לכל החברים בתרבות הזאת.
באופן כללי, זה התחום הרחב הקרוי סמינטיקה / תורת הסימנים.

התפיסה הרווחת בסמיוטיקה בעניין מהותו של סימן מבוססת על עבודתו של הבלשן השוויצרי **פרדינן דה סוסייר** שפעל בתחילת המאה העשרים. בעקבות דה-סוסייר נהוג לראות את הסימן כמורכב משתי יחידות בסיסיות: האחת מכונה בשם "מסמן" והאחרת בשם "מסומן". הסימן הוא היחידה השלמה הנוצרת מן הקשר בין שתי היחידות הללו.

המסמן הוא בדרך כלל הרכיב החומרי, הפיזי, של הסימן הנתפס בחושים.

המסומן הוא לרוב הרכיב המנטלי, הקוגניטיבי, או "הפסיכולוגי" שלו, הרעיון העולה במחשבתנו כשאנו נתקלים בסימן.

מסמן = מילה/צליל/דימוי - הרכיב הפיזי, התפיסתי
 מסומן = משמעות, רעיון - הרכיב הקוגניטיבי, המנטלי

הסימן בשלמותו מתקיים אך ורק ביחסים שבין שני הרכיבים יחדיו.

מסמן+מסומן=סימן
 Signifier+Signified=Sign



Ferdinand de Saussure, 1857-1913

אחת ההבחנות שחשובות לסמיוטיקה באופן שבו היא נחקרת ומשמשת אותנו עכשיו היא ההגדרה של סימן. ואחת הדמויות המרכזיות שהגדירו את הקשר הזה הוא הבלשן השוויצרי **פרדינן דה סוסייר**, והוא עשה את ההבחנה בין חלקי הסימן:

- חלק ראשון של הסימן, הסמל שעומד במקום רעיון/ אובייקט בעולם - הוא ה**מסמן**. הוא החלק התפיסתי, הסימן הפיזי של הדבר אנחנו קולטים. זה החלק שמייצג את הרעיון הרמה החומרית והפיזית.
- ה**מסומן** הוא הרעיון או המשמעות שעולה לנו בתודעה והמחשבה כשאנחנו רואים את המסמן הפיזי.



ה**סימן** בשלמותו הוא החיבור של שני החלקים יחד. דוגמה של תפוח.

ה**מסמן** יכול להיות המילה הכתובה "תפוח", הצליל של הקראת המילה "תפוח", או אייקון של ייצוג חזותי.

סימן
=

מסמן:
תפוח

♪ Ta-poo-ach



+

ה**מסומן** הוא מה שעולה בתודעה שלנו כשאנחנו רואים את אחד המסמנים שלנו.

דוגמה למילה "גמל"

מסומן:

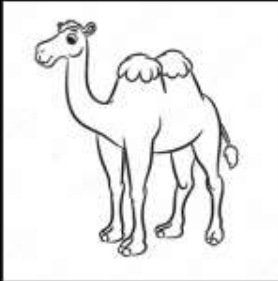
"פרי כדורי בעל ציפה בשרנית טעימה, נאכל כשהוא חי או מבושל"

מסמן מילולי:

ניקח לדוגמה את המילה "גמל". הקיום החומרי של מילה זו, כלומר **המסמן הגלום** בה, הוא **אוסף הקווים והחיבורים ביניהם המרכיבים יחדיו את האותיות ג-מ-ל וכן הרצף והסמיכות שלהם**. לאוסף קווים זה המהווה את האותיות אין משמעות פנימית, מהותית לכשעצמו. במובן מסוים אפשר להתייחס אליו כאל שרבוט גרפי.

המסומן של מילה זו הוא המושג גמל: "סוג של פרסתן גדול המשתייך למשפחת הגמליים; יונק המותאם לחיים במדבריות". כלומר, כשאנו, כקוראי השפה, נתקלים ברצף הקווים הגרפי שזו צורתו: "גמל", אנו מיד מעלים במוחנו, באופן אינטואיטיבי וספונטני, את בעל החיים שצורה זו מתייחסת אליו. ההמשגה הקוגניטיבית, המנטלית, של בעל החיים היא המסומן.

הסימן המלא הוא החיבור בין שתי היחידות. המסמן והמסומן יחדיו והיחסים ביניהם יוצרים מצב שבו קוראי השפה שהמילה נכתבת בה חווים את המילה הכתובה כמייצגת את החיה, כניצבת במקומה לכאורה, או במושגי הסמיוטיקה, **כמסמנת את החיה**.

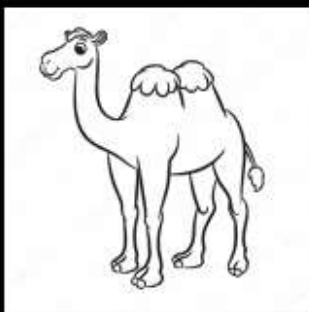


ג-מ-ל
camel

מסמן צלילי:

למסומן של "גמל" יכולים להיות גם מסמנים אחרים. למשל, כאשר אנו מבטאים את המילה, המסמן, הרכיב החומרי של הסימן, הוא **הצלילים או העיצורים הבוקעים מגרונו**. דוברי השפה שהמילה נאמרת בה יפרשו מיד, באופן ספונטני ואינטואיטיבי, את הצלילים הבוקעים ממיתרי הקול של הדובר או הדוברת כמסמנים את החיה.

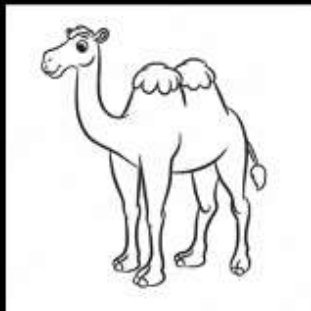
כלומר, אנו שומעים מישהו אומר "גמל", והצלילים מתקבלים במוחנו כמייצגי חיה, כניצבים במקומה לכאורה - כמסמנים אותה.



gamel

מסמן תמונתי:

סימן שלישי שהמסומן בו הוא אותה חיה אך המסמן בו שונה הוא הייצוג החזותי שלה. במפגש עם תצלום של גמל או מיד מזהים את החיה ונוטים לחשוב "הנה גמל". אולם מה שמונח לפנינו אינו החיה, אלא סימן, ייצוג של החיה. המסמן כאן מורכב מאוסף של כתמים המודפסים על נייר. לכתמים הללו לכשעצמם אין משמעות פנימית, אולם כל מי שמצוידים ביכולת התרבותית לפענח תצלומים, מפרשים מיד את אוסף הכתמים כאילו הם החיה עצמה. אנו רואים את הכתמים ומדמים במוחנו את החיה.



הסימן הוא אם כן היחידה הבסיסית שבאמצעותה משמעות מיוצרות ומחלפות בין בני אדם. היא יחידת התקשורת הבסיסית של התרבות. לסימנים באשר הם יש תכונה אחת חשובה המעגנת אותם בתרבות: היותו של הקשר, או היחס בין המסמן למסומן, תוצר של הסכמה חברתית ותרבותית. קשר זה מבטא את קיומה של מוסכמה בעניין אופן ביטוי או ייצוג החומרי של דבר מסוים.

מוסכמות אלה הן למעשה קודים, מעין מפתחות לפיענוח משמעותם של סימנים. ההיכרות עם קודים, ידיעתם, היא המאפשרת את הבנתם של סימנים. כך, למשל, מקובל ומוסכם על דוברי העברית, שרצף הצלילים המרכיב את המילה "כסא" מציין סוג מסוים של רהיט. אין שום קשר מהותי ומחויב המציאות בין הצלילים לרהיט, אולם המוסכמה הזאת רווחת ומאפשרת להשתמש בצלילים הללו כמסמני הרהיט. אבל לו המציאה הלשון העברית רצף צלילים שונה לסימון הרהיט המסוים הזה, למשל "מאפרה", או "חביתה" או "גה-גה" - היה רצף הצלילים האחר הופך למוסכם לשם סימון הרהיט. מיותר לציין כמובן שבשפות שונות ישנן מילים שונות לסימון אותו אובייקט או רעיון.

מן הבחינה הזאת, הקשר בין מסמן למסומן הוא לעתים קרובות שרירותי. אופיו הפיזי של המסמן - רצף האותיות הכתובות, הצליל - אינו קשור בהכרח לתכונות כלשהן של המסומן. עם זאת, סימנים רבים מבוססים בכל זאת על יחסי מסמן-מסומן שיש ביניהם מידה של קשר מנומק. הפילוסוף האמריקני צ'ארלס סנדרס פירס מייין את דפוס היחסים בין סימנים לבין הדברים שאליהם הם מתייחסים לשלוש קטגוריות עיקריות: זיקה סימבולית, איקונית ואינדקסיקלית.



Charles Sanders Peirce, 1839-1914

מה שפרדין הדגיש הוא שיש קשר שרירותי בין מסמן למסומן. כלומר רעיון מסוים ניתן לסמן באופן שאינו מחוייב המציאות.

בכל זאת יש לפעמים קשרים מנומקים ומוסברים, שהם לא רק שרירותיים אלא שיש יחס של סיבתיות ביניהם, ואלה מאפיינים שהגדיר הפילוסוף פירס, שהגדיר את סוג היחסים בין הסימנים לרעיונות אותם הם מסמנים. הוא חילק אותם לשלוש קטגוריות עיקריות:
זיקה סימבולית, זיקה איקונית, זיקה אינדקסיקלית.

שלושת סוגי הסימנים לפי פירס:

סימבוליים: 🚫🇮🇱

דפוס ההתייחסות השרירותי המובהק ביותר - המסמן אינו דומה בשום צורה למסומן. הוא מושתת לחלוטין על מוסכמות ולכן משמעויותיו חייבות להילמד. השפה המדוברת והכתובה, אך גם סמלים כמו צבעי הרמזור ודגלים לאומיים הם דוגמאות לסימנים כאלה.

איקוניים: 🛒🔗

דפוס התייחסות של דמיון - המסמן נתפס כדומה או מחקה בצורתו או במבנהו את המסומן. המסמן עשוי להיראות כמו המסומן, להישמע כמוהו, לעורר תחושה דומה, לשאת חלק מתכונותיו וכד'. מלים הנשמעות כמו הדבר שהן מתייחסות אליו הקרויות אונומטופיאה - "בקבוק", "גרגור" וכד'; כמו גם קריקטורות, דיוקנאות, אייקונים גרפיים - הן דוגמאות לסמלים איקוניים.

אינדקסיקליים: 🦟👉

דפוס התייחסות של זיקה ישירה - המסמן מקיים קשר ישיר עם המסומן המבוסס על סמיכות או סיבתיות. עשן ואש, טביעות אצבעות, סימפטומים ומחלה הן דוגמאות נפוצות לסימנים אינדקסיקליים. כלומר, כשאנחנו רואים סימן של טביעת אצבע אנחנו יודעים שהיתה שם קודם אצבע שהטביעה את הסימן. כשאנו מבחינים בעשן אנחנו מסיקים שיש/היתה אש שגרמה לו.

מאותה סיבה פירס גם ראה בצילומים ובסרטים סוג של אינדקסים משום שתהליך הפקתם כרוך בהטבעת נוכחותם הפיזית של אובייקטים על סרטי צילום.

אחת השאלות לגבי הקשר בין אירועים מצולמים וסרטים לבין המסומן שהם מסמנים הוא הריאליזם. הנקודה הזאת מעלה שאלות לגבי המדיום והאופן שבו הוא נתפס כמתייחס למציאות.

שאלת הריאליזם:

המקרה של צילומים וסרטים מעלה שאלות לגבי היחס בין המציאות לייצוגה ובדרכים בהן מערכות סימנים מבנות מציאות. כוחם של סימנים להבנות מציאות מקבל את ביטויו המובהק ביותר דווקא בסוג הסימנים הנתפס כראליסטי ביותר - התצלום וסרט הקולנוע, שכן אנו תופסים את המסמן ואת המסומן כזהים כמעט. אם במקרה של שפה כתובה למשל, יש פער גדול בין המילה "גמל" לבעל החיים שהיא מסמלת - סימון גרפי על דף/מסך לעומת החיה וכל הידע שיש לנו עליה; אז תצלומים וסרטים הם סימנים שלכאורה אין בהם פער בין המסמן למסומן, כלומר, מה שאנחנו רואים - למשל, דיוקן של בן אדם או דמות בסרט - נתפס בעינינו כ"דבר עצמו". אנו תופסים את התצלום ואת הקולנוע כהשתקפות של מציאות, גם כאשר מציאות זו היא מדומיינת לחלוטין.

צילומים - בניגוד למדיומים חזותיים מימטיים אחרים של ייצוג, כמו ציור או פיסול - יוצרים רושם ריאליסטי מובהק בשל העובדה שהם מבוססים על "העתקה", כביכול ללא תיווך, מהמציאות. זאת על אף שאנו ערים, בפרט בצילום הדיגיטלי, לאפשרויות של מניפולציה והטעיית העין.

בדומה לכך, סרטי פנטזיה או מדע בדיוני, למשל, מתרחשים כמובן במציאות פיקטיבית לחלוטין. עם זאת, סרט הקולנוע, כמערכת סימנים, יוצר תחושה של ממשות ביחס למציאות זו כי הוא מציג בפנינו דימוי צילומי הלקוח, כמדומה, מהמציאות עצמה.

אנחנו חיים בעולם דיגיטלי שנתון למניפולציה באופנים שונים, אבל עדיין נחשוב שהקשר בין מסמן מילולי כמו המילה גמל לבין בעל החיים המסומן, הוא יותר מופשט לעומת הקשר בין צילומים וסרטים לבין המסומנים שלהם.

סיכום תמציתי:

סיכום:

סמיוטיקה - חקר הסימנים

דה-סוסיר:

סימן מחולק לשתי יחידות - מסמן ומסומן שהקשר ביניהם שרירותי

מסמן - הייצוג התפיסתי - מילה מדוברת או כתובה, אייקון גרפי, דימוי
מסומן - המשמעות, הרעיון

החלוקה של פירס:

סימנים **סימבוליים** - הקשר בין המסמן למסומן מתבסס על מוסכמה - סימנים מתמטיים, צבעי רמזור

סימנים **איקוניים** - הקשר בין המסמן למסומן מתבסס על דמיון - אייקונים גרפיים, קריקטורות

סימנים **אינדקסיקליים** - הקשר בין המסמן למסומן מתבסס על זיקה ישירה או נוכחות - טביעת אצבע, עשן

פיענוח תלוי תרבות

פיענוח תלוי תרבות:

כשם שהקשר בין מסמן למסומן הוא במידה רבה תוצר של מוסכמות תרבותיות - למשל: המילה "גמל" בעברית לציון יונק מדברי - כך גם מטען המשמעויות והאסוציאציות הנלווה לכל סימן הוא על פי רוב תלוי תרבות ותקופה. אחד מעיסוקיה של הסמיוטיקה הוא לנתח את האופנים שבהן מערכות סימנים - מילוליים וחזותיים - נוצרות ומתפרשות בהקשרים תרבותיים שונים.



דיון על המאמר של פאנופסקי.

הקשר בין מסמן למסומן הוא הרבה פעמים תוצאה של מוסכמות תרבותיות. אחד התחומים של סמיוטיקה הוא להבין איך מערכות סימנים מתגבשות ומתפרשות בהקשרים תרבותיים שונים.

דוגמה של שני האיורים של האנשים:

מצד שמאל רואים שלט אזהרה של רצפה חלקה, ומצד ימין יש סימון סכמטי שלקוח מתרבות ילידית אמריקאית של האיש הרוקד שמסמן טקס פולחני. אם היינו מגיעים מבחוץ לא היינו מבינים את ההקשרים השונים. אולי היינו חושבים שמדובר בשתי דמויות רוקדות.



עוד דוגמה היא סמלים עם מטען היסטורי או תרבותי כבד משקל כמו צלב הקרס. לסימן יש משמעות שונה בתרבות הינדואיסטית.

המאמר שקראנו - הוא לא באופן ישיר מגיע מהתחום של סמיטיקה, אבל הוא כן חוקר סימנים ודגמים חזותיים כדרך לנסות לפרש יצירות אמנות או בחקר דימויים חזותיים.

מאז שהחלו בני אדם ליצור דימויים חזותיים הם רצו כי ליצירות שלהם יהיה ערך תקשורתי, כלומר יכולת להעביר מסר שאותו בני אדם אחרים יבינו. בימיה המוקדמים של האמנות היו אלו על פי רוב מסרים דתיים או מוסריים שהיו אמורים "לחנך" את הצופה דרך ההתבוננות ביצירות והחוויה האסתטית שזו מספקת. גם כיום אנו משתמשים בדימויים חזותיים בכדי להעביר מסר - מתובנות פילוסופיות ועד לעמדות חברתיות ואגינדות פוליטיות. כיצד יוצרות יצירות אמנות - ודימויים אחרים - את המשמעות שלהן? כיצד אנחנו מבינים מהו הנושא ומהו המסר של טקסטים ויזואליים מורכבים?

אחת התרומות החשובות להבנה כיצד דימויים חזותיים מעבירים מסרים הגיעה מחוקר תולדות האמנות הגרמני ארווין פאנופסקי שניסח שיטה פרשנית רבת השפעה במאמרו מ-1939 "איקונוגרפיה ואיקונוולוגיה: מבוא לחקר אמנות הרנסאנס". למרות שהדיון של פאנופסקי לא עושה שימוש במונחים סמיטיים ועל אף שהוא מתמקד באופן ספציפי ביצירות אמנות מתקופת ימי הביניים והרנסאנס באירופה, השיטה שלו משמשת מאז לביתוח סוגים שונים של מערכות סמלים ודימויים בתרבות החזותית.



Erwin Panofsky, 1892-1968

מה המאמר מנסה ללמד אותנו -

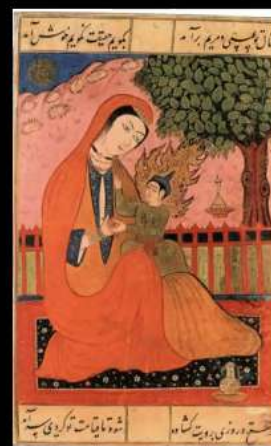
נתחיל בסדר שבו פאנובסקי ניסח את הגישה הזאת. החלוקה המאוד בסיסית שהוא עושה היא בין צורה לתוכן. איקונוגרפיה זה אותו תחום/ ענף בתולדות האמנות שעוסק בנושא של יצירות או במשמעות שלהן, בניגוד לצורה שלהן.

איקונוגרפיה:

איקונוגרפיה היא הענף בתולדות האמנות העוסק בנושאן של יצירות אמנות או במשמעותן - בניגוד לצורתן.



Benedetto da Maiano, *Madonna and Child*, c. 1475



Mary and Jesus in a Persian miniature

הסגנון והמדיום שונים, אבל לשתיהן יש את אותו נושא של אם וילד / מריה וישו.



או אם זו תמונה פולחנית של מריה השחורה או מחווה בצילום של ביונסה. פאנובסקי יוצר שתי חלוקות בסיסיות - הראשונה היא האופן בו אנו מבצעים את התהליך הזה בחיי היומיום, אותה פרשנות של סיטואציה חזותית בחיי היומיום.

פאנובסקי מחלק את הניתוח שלושה רבדים של משמעות.

ראשית הוא בוחן את האופן שבו אנחנו מבינים סיטואציות חזותיות בחיי היומיום:

1. המשמעות העובדתית:

"כאשר מי ממכריי מברך אותי לשלום ברחוב בהרמת הכובע, הרי מנקודת ראות צורנית אני רואה אלא שינוי בפרטים מסויימים בתוך תצורה. פרטים אלו מהווים חלק מן התבנית הכללית של צבע, קווים ונפחים המרכיבים את העולם שבתחום ראייתי. כאשר אני מזהה - ואני עושה זאת אוטומטית - את התצורה הזו כאובייקט - גבר - ואת שינוי הפרטים כמאורע - הרמת כובע - הרי שכבר חציתי את גבולות התפיסה הצורנית הצרופה ונכנסתי אל הספרה הראשונה של הנושא, או של המשמעות, נקרא לה 'המשמעות העובדתית'.

אני קולט אותה באמצעות זיהוי פשוט של צורות מסויימות...עם אובייקטים מסויימים המוכרים לי מניסיוני המעשי, ובזיהוי של שוני ביחסים ביניהם עם מעשים או אירועים מסויימים."



הוא מתחיל ומדבר קודם כל על המשמעות העובדתית, מה אנחנו ורואים כגיארוי חזותי כשאנחנו מסתכלים על מכר שמברך אותנו לשלום. קודם כל יש התרחשות חזותית בעולם, צבע וצורה, ואנחנו ומזהים באופן אוטומטי את ההתרחשות הזאת כדמות של גבר, ואת התנועה כאירוע של הרמת כובע. זוהי המשמעות העובדתית, שמסתמכת על ניסיון של זיהוי התהליך.

1.ב. המשמעות ההבעתית:

"מן האופן שבו מבצע מכרי את הפעולה, יתכן שאוכל לנחש אם מצב רוחו טוב או רע ואם הוא רוחש כלפיי אדישות, ידידות או עוינות. דקויות פסיכולוגיות אלה טוענות את מחוות ידו של מכרי במשמעות נוספת, שנקרא לה 'הבעתית'. היא שונה מן המשמעות העובדתית בכך שהיא נתפסת לא באמצעות זיהוי פשוט אלא באמצעות 'אמפתיה'. כדי להבין אותה נדרשת לי רגישות מסויימת... אשר עודנה חלק מן הנסיון המעשי שלי, כלומר, מן ההיכרות היומיומית שלי עם אובייקטים ומאורעות".



השלב השני שמתרחש כמעט בו זמנית היא המשמעות ההבעתית. אנחנו ומבינים את המשמעות של ההתרחשות - האם זו פעולה עוינת או ידידותית. שוב אנחנו מתבססים על ניסיון חיים.

לשיעור הבא לקרוא את הטקסט של רולנד בארט במודל.

2. משמעות שניונית או מוסכמתית:

"כאשר אני מפרש את הרמת הכובע כברכת שלום מנומסת, אני מזהה בה משמעות שניתן לקרוא לה 'שניונית' או 'מוסכמתית'; היא שונה מן המשמעות הראשונית או הטבעית בכך שהיא שכלית ולא חושית/תפיסתית ובכך שהיא נמסרה באופן מודע."



השלב הבא בתהליך הוא משמעות מוסכמתית - הבנת המחווה כברכת שלום. לשם כך צריך להכיר מוסכמות תרבותיות.

משמעות סגולית או תוכן:

"נוסף על כל אלה - מאורע בחלל ובזמן; שיקוף רגשות; ברכת שלום מוסכמת - פעולתו של מכר יכולה לגלות לעינו של המשקיף המנוסה כל אותם דברים המרכיבים את 'אישיותו' של המכר. אישיות זו מותנית בכך שהוא בן המאה העשרים; היא מותנית ברקע הלאומי, החברתי והחינוכי שלו, בתולדות חייו... ובסביבתו הנוכחית... ומתייחדת באופן האינדיבידואלי שבו הוא משקיף על דברים ומגיב אל העולם..."

לא נוכל לבנות דיוקן מנטלי של האיש על סמך פעולה יחידה זו, אלא רק באמצעות תיאום בין מספר רב של התבוננויות דומות ופירושן, ומתוך קשר עם האינפורמציה הכללית שלנו לגבי תקופתו של האיש, לאומיותו, מעמדו, המסורות האינטלקטואליות שלו... משמעות זו נוגעת למהות... ואפשר להגדירה כעקרון מאחד, השוכן בבסיסם של המאורע הנראה לעין ושל מובנו."



Prime Minister Winston Churchill tips his hat, 1930's



President George W. Bush tips his hat, 2000's

השלב השלישי הוא משמעות ייחודית/ משמעות סגולית. מה מייחד את הדמות שאנחנו רואים. ואנחנו ננסה להסתמך על מרכיבים שונים כדי לבסס את ההבנה שלנו. צריך להכיר את התקופה, מה מייחד כל תנועה, איפה היד מונחת, עיצוב הכובעים וכולי כדי להבין את המשמעות הייחודית או העמוקה של כל מחווה כזאת. ולצורך ההבנה הזו צריך יותר אינפורמציה ופרטים של הדמות ועל הרקע שלה כדי להבין את המשמעות הייחודית. עד כאן פאנופסקי מדבר על חוויה יומיומית.

בהמשך עובר פאנופסקי לבחון את האופן שבו מתפענחת יצירת האמנות:

1. תיאור קדם איקונוגרפי - נושא ראשוני או טבעי:

- א. עובדתי - זיהוי של צורות טהורות, קו וצבע, או גושים בעלי צורה ייחודית של ארד ואבן כמייצגי אובייקטים טבעיים כגון בני אדם, חיות, צמחים, בתים וכו'...זיהוי היחסים ההדדיים ביניהם כמאורעות. זיהוי מוטיבים אמנותיים.
- ב. הבעתי -תפיסתן של איכויות הבעתיות כגון האופי המקונן של עמידה או מחווה, או האווירה השלווה של נוף פסטורלי.



Colorful Abstract Holy Family Christmas Ornament



Holy Family, Anonymous Italian painter, early 1800

בשלב השני הוא מדבר על אותו תהליך בהקשר של ניתוח יצירות אמנות, והוא יוצר את אותה הקבלה. בשלב הראשון של ניתוח יצירת אמנות הוא מתחיל בזיהוי עובדתי, קדם איקונוגרפי, נזהה את הצבעים והצורות, את קבוצת הדמויות, היחסים ביניהן, וההבעה שעולה מהיצירה (אינטימית, שלווה, דרמטית, סוערת וכולי) אלה תהליכים שנעשה באופן אינטואיטיבי.

2. ניתוח איקונוגרפי - נושא שניוני או מוסכמתי:

דימויים, סיפורים ואלגוריות

"אנחנו מגיעים אליו כשאנחנו מזהים שדמות גבר עם סכין מייצגת את ברתולומיאוס הקדוש, דמות אשה ובידה אפרסק היא האנשה של אמירת האמת, קבוצת דמויות הישובות סביב שולחן אוכל בסידור מסויים ובתנוחות מסויימות מייצגת את הסעודה האחרונה, ושתי דמויות הנלחמות זו בזו באופן מסויים מייצגות את מאבקן של המידות הטובות במידות הרעות. כשאנחנו עושים זאת אנחנו מקשרים בין מוטיבים אמנותיים וצירופים - קומפוזיציות - לבין תמות או מושגים.

ניתוח איקונוגרפי נכון מניח מראש זיהוי נכון של המוטיבים. אם הסכין המאפשרת לנו לזהות את ברתולומיאוס אינה סכין אלא מחלץ פקקים, הדמות אינה ברתולומיאוס הקדוש... מכאן גם משתמעת כוונה מודעת של האמן לייצג את ברתולומיאוס הקדוש".

השלב השני הוא ניתוח איקונוגרפי בתהליך אותו הוא מגדיר כנושא מוסכמתי. כאן נדרשת יותר היכרות עם ביטויים ותכנים תרבותיים, מוסכמות של ייצוג. אם קודם דיברנו על זיהוי ברכת שלום, כאן נצטרך לזהות הרבה נושאים ומוטיבים שמופיעים ביצירות אמנות ובתרבות החזותית בכלל. נסתמך על היכרות שלנו עם סיפורים, תכנים היסטוריים, רעיונות ספרותיים, פילוסופיים וכולי שיעזרו לנו לזהות על מה אנחנו מסתכלים.

אחת הדוגמאות שפאנופסקי מתחיל איתה הוא שדמות עם סכין מייצגת את הקדוש ברתולומאוס, שהוצא להורג על ידי הסרת העור שלו. (איכ)
 או למשל ייצוג של אנשים סביב שולחן מייצגים את הסעודה האחרונה.
 כדי להבין אם אנחנו מזהים נכון את הסצינה נצטרך לזהות את המוטיבים.
 זה יהיה תהליך שיאפשר לנו להבין מה הנושא, מה תוכן היצירה עליה אנחנו מתבוננים.

אמצעי הסמלה

אחד מאמצעי ההסמלה בהם אנו נעזרים בניתוח האיקונוגרפי הוא אטריבוטים.

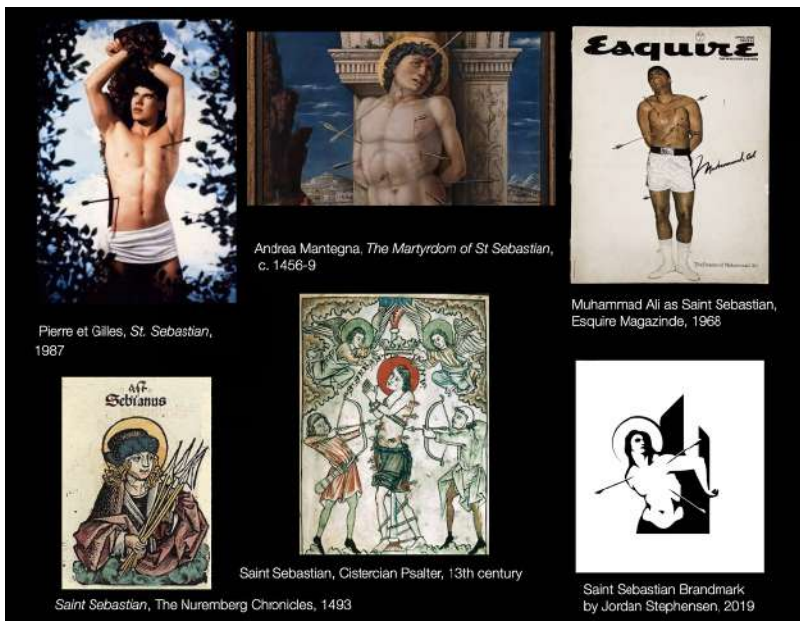
אטריבוט הוא כל אביזר או אפיון פיזי המתקשר לדמות מסויימת. האטריבוט, או סימן ההיכר, עשוי לסמל תכונה ייחודית של הדמות, עיסוק המאפיין אותה או אירוע חשוב בחייה.



הסכין של הקדוש ברתולומיאוס

אחד הסימונים שעליהם נסתמך כדי לזהות מה הנושא / הדמות המוצגת היא האטריבוטים, שזהו סימן היכר, אביזר, תו פנים או משהו אחר המזהה עבורינו את הדמויות.

יש פה מקבץ של תיאורים במדיומים שונים מתקופות שונות של קדוש שהאטריבוט המרכזי המסמל אותו הוא החצים ←



אטריבוט אחר הוא נפטון/פוסידון - אל הים שמזוהה על פי הקלשון שהוא מחזיק.



או מאפיין פיזי של אדם - השפם של עמיר פרץ שכמעט עומד במקומו. לכן הייתה סנסציה כשהוא גילח את השפם.

אמצעי הסמלה נוסף המשמש בניתוח האיקונוגרפי הוא האנשה או פרסוניפיקציה.
האנשה היא גילום מושגים, תפיסות או רעיונות מופשטים באמצעות דמויות אנושיות.



האנשה של היבשות "אירופה" ו"אמריקה", 1796

אמצעי הסמלה נוסף שאפשר להסתמך עליו בניתוח האיקונוגרפי הוא האנשות - ייצוג רעיונות מופשטים בעזרת דמויות אנושיות.



האנשה של מידת ה"צדק", פסל ניאו-קלאסי



כרזה עם האנשה של מחלת הסיפיליס, שנות ה-40

הניתוח האיקונוגרפי, העוסק בדימויים מורכבים, סיפורים ואלגוריות ולא רק במוטיבים בודדים, מניח מראש הרבה יותר מאשר היכרות עם אובייקטים ומאורעות שאנו רוכשים מתוך ניסיוננו המעשי. הוא מניח היכרות עם תימות או מושגים ספציפיים שהועברו ממקורות ספרותיים - דרך קריאה, מסורות בעל פה או נוסחים חזותיים.

פאנופסקי כותב:

"איש הערבות האוסטרלי לא יהיה מסוגל לזהות את נושאה של 'הסעודה האחרונה'; בעיניו, הרעיון היחיד שהיא מעבירה הוא של ארוחת ערב נרגשת. כדי להבין את המשמעות האיקונוגרפית של התמונה יהיה עליו להתוודע לתוכנם של ספרי הבשורה בברית החדשה. בכל הנוגע לייצוגים של תימות מעבר לסיפורי התנ"ך או לסצינות היסטוריות ומיתולוגיות אשר במקרה ידועות לכל אדם משכיל - כולנו אנשי ערבות אוסטרליים".



Agostino Caracci, *The Last Supper*, 1594

ולכל האטריבוטים ואמצעי ההסמלה והמוטיבים לא מספיק לנו רק ניסיון מעשי, אלא אנחנו וצריכים ממש היכרות עם נושאים ומושגים שהם דורשים ידע תרבותי ודגמים חזותיים שאנחנו ונזהה על זמך היכרות עם מקורות שונים.

כותב על הסעודה האחרונה למשל (בשקף ^)

הוא כותב שלגבי ייצוגים שהם לא מתוך התנ"ך, כולנו אנשי ערבות אוסטרליים - כנראה לא נדע לזהות דימויים מתרבויות אחרות.

3. פרשנות איקונולוגית - המשמעות הסגולית או התוכן:

"אנו מגיעים אליה באמצעות גילוי עקרונות היסוד החושפים את הגישה הבסיסית של אומה, תקופה, מעמד או השקפה דתית או פילוסופית..."

כשאנו מבינים כך צורות טהורות, מוטיבים, דימויים, סיפורים ואלגוריות - או סכימות מסוימות שמחלפות באחרות ברגע היסטורי/מיקום גיאוגרפי מסויים - כביטוי לעקרונות יסוד, אנו מפרשים את כל האלמנטים הללו כערכים 'סימבוליים'..."

"כל עוד אנו מגבילים את עצמנו לטענה כי בפרסקו המפורסם של ליאונרדו דה וינצ'י נראית קבוצה של שלושה עשר איש ישובים סביב שולחן אוכל, ושקבוצה זו מייצגת את הסעודה האחרונה, אנו עוסקים באיקונוגרפיה.

אבל כשאנו מנסים להבין אותה כמסמך המעיד על אישיותו של ליאונרדו, או על תרבות הרנסנס המאוחר באיטליה, או על גישה דתית ייחודית - אנו עוסקים באיקונולוגיה."



Leonardo da Vinci, Last Supper, late-1490s

השלב האחרון/המושג האחרון שאותו הוא מזכיר שמאפשר לנו לפרש את היצירה ואת המשמעות הסגולית היא הפרשנות האיקונולוגית.

כמו שזיהינו פרטים בהרמת הכובע כמו מגבעת אנגלית או כובע קאובוי, בעצם כדי להבין מה משמעות הדימוי אנחנו צריכים להסתמך על עוד מקורות מידע - לא יספיק לנו לדעת שאנחנו ורואים תיאור של הסעודה האחרונה, אלא נרצה לשאול למה היא מתוארת כפי שהיא מתוארת, למה מי שיצר את הדימוי בחר לבטא רעיון דרך הסעודה האחרונה.

לשם כך נצטרך

להסתמך על עוד

מקורות, וזו ההבחנה

בין איקונוגרפיה

לאיקונולוגיה.

איקונולוגיה = איקונוגרפיה שנעשתה פרשנית

האיקונוגרפיה היא תיאור וסיווג של דימויים - היא מודיעה לנו מתי והיכן קיבלו תמות מסוימות ביטויים חזותיים מסוימים וכך משמשת כלי עזר לקבוע תאריכים, ארץ מוצא ואף לעתים אונטיות.

היא לא מנסה להגיע לפרשנות - היא אוספת ומסווגת את הראיות, אך לא חוקרת את מקורן או מובן. היא בעיקרה שואלת "איך" - איך מאופיינות הדמויות או מה הסיודור של האובייקטים המתוארים; מהם הדגמים החזותיים הנפוצים בתקופה מסוימת ומתי עברו שינוי.

למשל, בתיאורי הסעודה האחרונה היא תמיין את התיאורים לכאלו שבהן דמותו של ישו מופיעה במרכז או, לחילופין, בראש השולחן; תזהה את תלמידיו השליחים לפי סימני היכר מסוימים ותבדוק כמה מהם מופיעים; היכן בתיאור נמצאת דמותו של יהודה איש קריות וכד'.

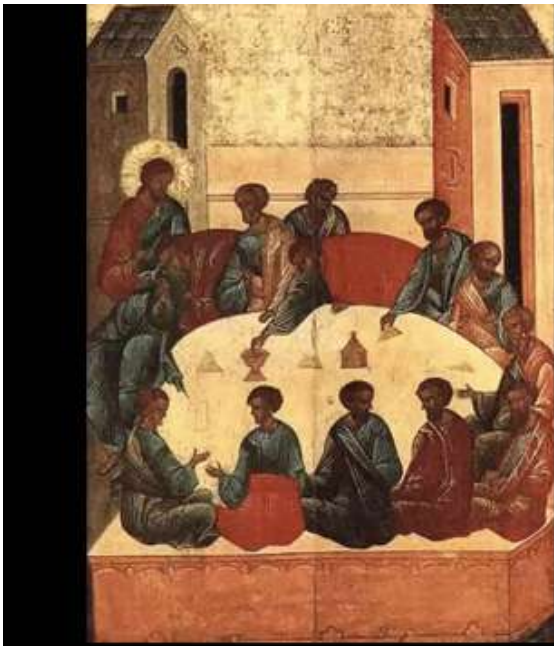
האיקונולוגיה היא פירוש הדימויים - היא עוסקת ב"למה" - למה עברו סכימות איקונוגרפיות מסוימות שינויים; ומהן השפעותיהם של רעיונות פילוסופיים, תיאולוגיים או פוליטיים כמו גם היבטים כלכליים, ביורגיים ופנים-אמנותיים.

אם אנחנו יכולים כאן

לראות את אותו נושא,

אותה איקונוגרפיה של

הסעודה האחרונה, נוכל לראות שבמדיומים שונים מתקופות שונות היא לא תמיד מתוארת באותו אופן.



Orthodox Russian icon of the Last Supper, 13th century



The Last Supper from the cathedral of Sancti Spiritus, Cuba



Dorothy Tchumut, Last Supper, 1992



Jacopo Tintoretto, Last Supper, 1594



"Thank God It's Doomsday" from season 16 of The Simpsons



Emile Nolde, The Last Supper, 1909

בכל אחד מהתיאורים יש סיבה לבחירה בייצוג כזה או אחר, אבל כאן נזהה את כל הדוגמאות כסצינת הסעודה האחרונה, כשהשלב הבא יהיה לשאול "למה ככה?" למה הבחירה דווקא בדגם מסויים זה או אחר, ונצטרך להוסיף עוד מקורות כדי לבסס את הפרשנות שלנו.

סכימות איקונוגרפיות נפוצות בתרבות המערבית כוללות סיפורים ודמויות מהמיתולוגיה היוונית - כדוגמה, ונוס ומדוזה; התנ"ך - מגדל בבל, תיבת נוח, דוד וגוליית; והברית החדשה - למשל, תיאורי אם וילד המתבססים על דימויי מריה וישו התינוק, כמו גם ה"פייטה" - מריה המחזיקה את גופת ישו המת לאחר ההורדה מהצלב; או הסעודה האחרונה והצליבה.

לאחר זיהוי המוטיבים והסצינות בשלבים הקדם-איקונוגרפי והאיקונוגרפי, מתמקד הפירוש האיקונולוגי במשמעויות הספציפיות לקשורות לתקופה ולמקום בו נוצר הדימוי, לרבדים הביוגרפיים של חיי היוצרת, למקורות טקסטואליים המזינים אותו, ולהקשרים הפנים-אמנותיים, החברתיים והפוליטיים אליהם הוא מתייחס.



Ursula Andress emerging from the sea as Honey Ryder in *Dr. No* (1962).



Sandro Botticelli, *The Birth of Venus*, 1484-6

הפרשנות האיקונולוגית דורשת משהו מעבר להתמצאות בתימות או במושגים כפי שהם עוברים באמצעות מקורות ספרותיים ודגמים חזותיים. כדי להגיע למהות ה"סגולית", כלומר, למשמעות הייחודית של דימוי חזותי אין סיכוי שיימצא לנו טקסט יחיד המתאים לעקרונות היסוד הללו באותו אופן שהתיאור ביבשורה על פי יוחנן פרק י"ג, פסוק 21 מתאימה לאיקונוגרפיה של "הסעודה האחרונה".

כדי לפענח את אותה משמעות ייחודית של היצירה, יש, לטענת פאנופסקי, להסתמך על מגוון מקורות - הכוללים, ראשית, את ההתרשמות האינטואיטיבית והאסוציאטיבית שלנו ושנית את הזיהוי האיקונוגרפי - אשר אותם יש לעגן לאחר מכן בכמה שיותר פריטי מידע רלוונטיים ומבוססים.

"היסטוריון האמנות צריך לבדוק את מה שנראה לו כמשמעותה הסגולית של היצירה... לאור תעודות תרבותיות הקשורות מבחינה היסטורית לאותה יצירה או קבוצת יצירות - תעודות במספר רב ככל שיצליח למצוא. כלומר, מסמכים אשר יעידו על הנטיות הפוליטיות, הפואטיות, הדתיות, הפילוסופיות והחברתיות של האדם, התקופה או המדינה שאותה חוקרים".

שאלת הפרשנות ה"נכונה"

פאנופסקי כותב:

"כפי שזיהויים הנכון של מוטיבים הוא דרישת קדם לניתוח איקונוגרפי נכון שלהם [סכין ולא חולץ פקקים לזיהוי ברתולומיאוס הקדוש]; כך גם ניתוחם הנכון של דימויים, סיפורים ואלגוריות הוא דרישת קדם לפרשנותם האיקונוולוגית הנכונה [מה המשמעות של דמותו של ברתולומיאוס בהקשר מסויים]."

כיצד נגיע לכדי הבנה "נכונה" בשלוש הרמות הללו - התיאור הקדם איקונוגרפי ["מה" מתואר]; הניתוח האיקונוגרפי ["איך" מתואר - מהו הדגם החזותי]; והפרשנות האיקונוולוגית ["למה" נבחר התיאור המסוים הזה במקום ובזמן מסויים]?

בתיאור הקדם איקונוגרפי נסתמך על ניסיונו המעשי - היכרות בלתי אמצעית עם אובייקטים בעולם - בני אדם, בעלי חיים, צמחים, מבנים; ועם הבעות פנים, מחוות ואווירה. אם איננו מכירים - למשל סוגי כלים מתקופות קדומות או טיפוסים ודמויות מתרבויות זרות נוכל להסתמך על מומחים לנושא - גם כאן נצטרך לדעת ברמה בסיסית באיזה מקור מידע להיוועץ.

בניתוח האיקונוגרפי נסתמך על ידע תרבותי - היכרות עם דמויות, מוטיבים וסצינות מטקסטים ספרותיים, מיתולוגיים, דתיים וכד' וכן עם דגמים נפוצים ביצירות אמנות ודימויים חזותיים אחרים מתקופות שונות.

בפרשנות האיקונוולוגית נסתמך על שילוב של מקורות רלוונטיים לתקופה, המקום והיוצרות - פרטים ביוגרפיים, אירועים היסטוריים, פוליטיים וחברתיים, השקפות דתיות ופילוסופיות, עמדות אידיאולוגיות ותפיסות אמנותיות.

ביצירת האמנות:

1. שלב קדם איקונוגרפי: זיהוי המרכיבים בדימוי - בני אדם, חפצים, טבע וכד' לפי צורות, צבעים קומפוזיציות; זיהוי מוטיבים זיהוי ההבעה - האם שלווה, סוערת, מלנכולית

- מבוסס על התרשמות אינטואיטיבית



ביצירה אולימפיה - בשלב הראשון נוכל לדבר על התנוחה, על הנושא, עירומה שוכבת,

2. ניתוח איקונוגרפי - הגדרת נושא היצירה והדגם החזותי המופיע בה - הולדת ונוס, דוד וגוליית, הסעודה האחרונה וכד'

- מבוסס על ידע חזותי ותרבותי, היכרות עם סיפורים, סמלים ויצירות אמנות



Titian, *Venus of Urbino*, 1534



Venus on seashell, from the Casa della Venere in conchiglia, Pompeii, Before AD 79.

בשלב הבא האיקונוגרפיה נוכל לדבר על מה הרקע לנושא, ניתן לראות חזרה על איקונוגרפיה מוכרת של דמות ונוס באמנות. מזהים את הסצינה לפי היכרות עם הסצינה.

3. פרשנות איקונוולוגית - הבנת המשמעות הספציפית ליצירה בתקופה היסטורית או ביצירות של אמן/ית או זרם אמנותי מסויים

- מבוסס על שילוב מקורות - ביוגרפיה, אירועים היסטוריים, עמדות אידיאולוגיות, השקפות דתיות וחברתיות, תפיסות אסתטיות וכד'



ובהמשך בשלב בהאיקונומולוגיה נדבר על מה הדגשים ביצירה מסויימת כדי להבין את המשמעויות הייחודיות ליצירה. תנוחה היד, הבחירה בחתול וכדומה.

מבוא לתרבות חזותית - שיעור 3 - 29.3.2020
שיר אלוני יערי

סמיוטיקה: הרטוריקה של הדימוי

חזרה על השיעור הקודם:

בשיעור הקודם התחלנו לעסוק בסמיוטיקה, או "תורת הסימנים". בבסיס הסמיוטיקה עומדת ההנחה כי תוצרי תרבות, או תופעות ואובייקטים שקיבלו משמעות בתרבות, מתפקדים כמערכת של סימנים - יש להם ממד תקשורתי, הם מעבירים מסרים, מובנם נוצר על ידי בני אדם במסגרת מערכות של מוסכמות אנושיות וכל סימן במערכת מקבל את משמעותו מתוך מקומו ביחס לכל הסימנים האחרים. מערכת סימון עבור הסמיוטיקאים היא מושג רחב מאד הכולל כל מערכת של סימנים מאורגנת ומובנית הנושאת משמעות תרבותית. ניתן לכלול במסגרת זו תופעות רבות ומגוונות, החל משפות - שפות "טבעיות" כמו דיבור/כתיבה, או שפות "פורמליות" כמו שפות מחשב, סימונים מתמטיים וכו'; דרך סימנים חזותיים פשוטים כגון תמרורים או מפות; ועד סימנים תרבותיים מורכבים כמו יצירות אמנות, טקסים פולחניים, עיצוב אופנה, או תכנים של פרסומות. את כל אלה ניתן לקרוא כמו שפה ולחשוף את השיטתיות - כלומר, את מערכת הכללים או "מבנה העומק" בלשונם של הסמיוטיקאים - שבדרך פעולתם.

- דיברנו על החלוקה החשובה של דה סוסיר את הסימן למסמן ומסומן ועל התפיסה שלו את הקשר השרירותי בין שני החלקים הללו:

סימן = 

מסמן - הייצוג הפיזי, החומרי הנקלט בחושים
מילולי - תפוח
צלילי - ta-poo-ach
תמונתי - 

מסומן - הרעיון/האובייקט העולה במחשבתנו עם קליטת המסמן
"פרי כדורי בעל ציפה בשרנית טעימה, נאכל כשהוא חי או מבושל"

• הזכרנו את החלוקה של פירס לשלוש קבוצות של סימנים המובחנים זה מזה באופני בסוג הקשר בין המסמן למסומן.

סימבוליים: 🚫🇮🇱

קשר שרירותי-הסכמי - המסמן אינו דומה בשום צורה למסומן. הוא מושתת לחלוטין על מוסכמות ולכן משמעויותיו חייבות להילמד. דוגמאות - שפות, תווים, סימנים מתמטיים, תמרורים, דגלים.



איקוניים: 🎤

קשר של דמיון - המסמן נתפס כדומה או מחקה בצורתו או במבנהו את המסומן. המסמן עשוי להיראות כמו המסומן, להישמע כמוהו, לעורר תחושה דומה, להיות בעל תכונה משותפת וכד'. דוגמאות - אונומטופיאות [מלים הנשמעות כמו הדבר שהן מתייחסות אליו] דיוקנאות, קריקטורות, אייקונים גרפיים.

אינדקסיקליים: 🖐️

קשר של זיקה ישירה - המסמן מקיים קשר ישיר עם המסומן המבוסס על סמיכות או סיבתיות. כשאנחנו רואים סימן של טביעת אצבע אנחנו יודעים שהיתה שם קודם אצבע שהטביעה את הסימן. דוגמאות - עשן ואש, חום גבוה ומחלה.

פירס גם ראה בצילומים ובסרטים סוג של אינדקסים משום שתהליך הפקתם כרוך בהטבעת נוכחותם הפיזית של אובייקטים על סרטי צילום.

• דיברנו על שיטת הפרשנות של פאנופסקי למשמעות התוכנית של יצירות ועל החלוקה לשלושה שלבים של ניתוח. התחלנו בהקבלה שהוא עורך בין ההבנה שלנו של "אירוע חזותי" בחיים לבין פיענוח יצירת האמנות.

סיטואציות בחיי היומיום:



1. המשמעות העובדתית - זיהוי דמות גבר מסיר את כובעו
ב. המשמעות ההבעתית - זיהוי ההבעה כחיובית ונעימה



- מבוסס על ניסיון חיים מעשי

2. המשמעות המוסכמתית - זיהוי הסרת הכובע כברכת שלום

- מבוסס על הכרת המוסכמות והמנהגים בתרבות מסוימת

3. המשמעות הסגולית, הייחודית - זיהוי של מאפיינים ייחודיים לדמות לפי הדרך בה מתבצעת המחווה, סגנון הלבוש, סוג הכובע וכד'



- מבוסס על שילוב של מקורות - ידע ביוגרפי על האיש המסוים, על מנהגי התקופה, היכרות עם מגמות של אופנה, מעמדות חברתיים וכד'

ביצירת האמנות:

1. שלב קדם איקונוגרפי: זיהוי המרכיבים בדימוי - בני אדם, חפצים, טבע וכד' לפי צורות, צבעים קומפוזיציות; זיהוי מוטיבים - תנוחות, מחוות, אביזרים מבחון ההבעה - האם שלווה, סוערת, מלנכולית

- מבוסס על התרשמות אינטואיטיבית והכרות כללית עם העולם



2. ניתוח איקונוגרפי - הגדרת נושא היצירה והדגם החזותי המופיע בה - הולדת ונוס, דוד וגוליית, הסעודה האחרונה וכד'; זיהוי אטריבוטים (מאפיינים ייחודיים של דמויות ועלילות)

- מבוסס על ידע חזותי ותרבותי, היכרות עם סיפורים, סמלים ויצירות אמנות



Titian, *Venus of Urbino*, 1534



Venus on seashell, from the Casa della Venere in conchiglia, Pompeii, Before AD 79.

3. פרשנות איקונולוגית - הבנת המשמעות הספציפית ליצירה בתקופה היסטורית או ביצירות של אמן/ית או זרם אמנותי מסויים

- מבוסס על שילוב מקורות פנימיים וחיזוניים ליצירה - כותרת, פרטים ביוגרפיים על הדמויות המתוארות ועל האמן.ית, אירועים היסטוריים, עמדות אידיאולוגיות, השקפות דתיות וחברתיות, תפיסות אסתטיות וכד'



Titian, *Venus of Urbino* (details), 1534



Édouard Manet, *Olympia* (details), 1863



פאנופסקי מדגיש:

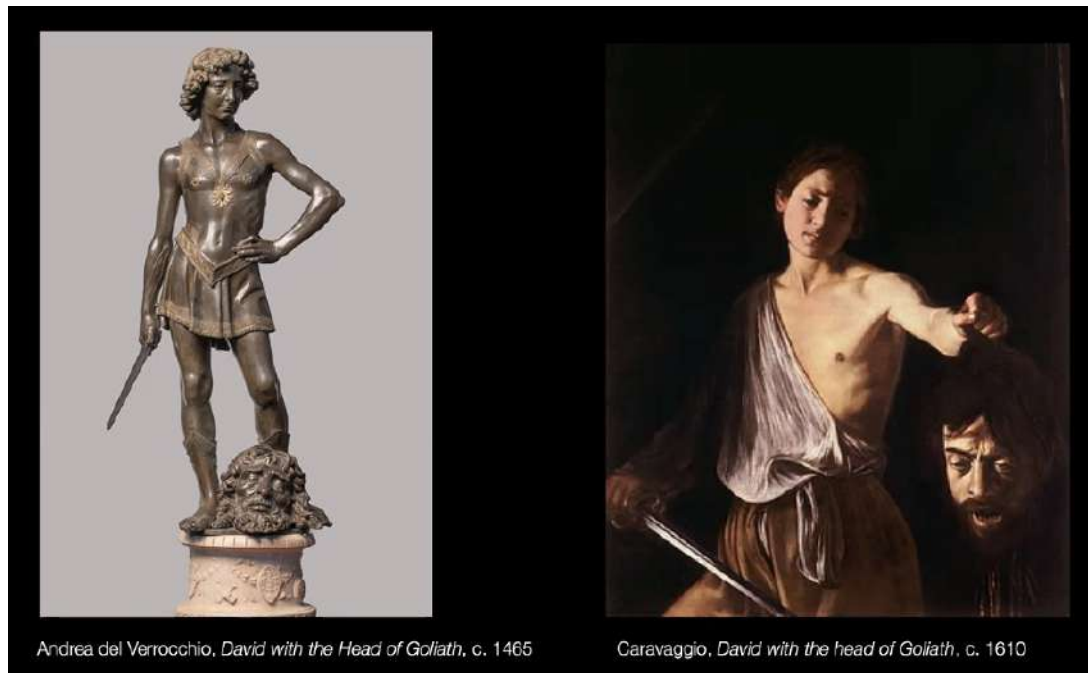
הפרשנות האיקונוולוגית דורשת משהו מעבר להתמצאות בתימות או במושגים כפי שהם עוברים באמצעות מקורות ספרותיים ודגמים חזותיים. כדי להגיע למהות ה"סגולית", כלומר, למשמעות הייחודית של דימוי חזותי אין סיכוי שיימצא לנו טקסט יחיד המתאים לעקרונות היסוד הללו באותו אופן שהתיאור ב'בשורה על פי יוחנן' פרק י"ג, פסוק 21 מתאימה לאיקונוגרפיה של "הסעודה האחרונה".

כדי לפענח את אותה משמעות ייחודית של היצירה, יש, לטענת פאנופסקי, להסתמך על מגוון מקורות - הכוללים, ראשית, את ההתרשמות האינטואיטיבית והאסוציאטיבית שלנו ושנית את הזיהוי האיקונוגרפי - אשר אותם יש לעגן לאחר מכן בכמה שיותר פריטי מידע רלוונטיים ומבוססים.

"היסטוריון האמנות צריך לבדוק את מה שנראה לו כמשמעותה הסגולית של היצירה... לאור תעודות תרבותיות הקשורות מבחינה היסטורית לאותה יצירה או קבוצת יצירות - תעודות במספר רב ככל שיצליח למצוא. כלומר, מסמכים אשר יעידו על הנטיות הפוליטיות, הפואטיות, הדתיות, הפילוסופיות והחברתיות של האדם, התקופה או המדינה שאותה חוקרים".

הפרשנות האיקונוגרפית היא מוסכמת (למרות שגם על זה יכולים להיות ויכוחים מסוימים בין חוקרים על מה ההשאה), ואילו הפרשנות האיקונוולוגית היא לא מוסכמת, היא יותר פתוחה לפרשנות. פאנופסקי מזהיר שצריך לא לתת שהיא תהיה פרועה מדי.

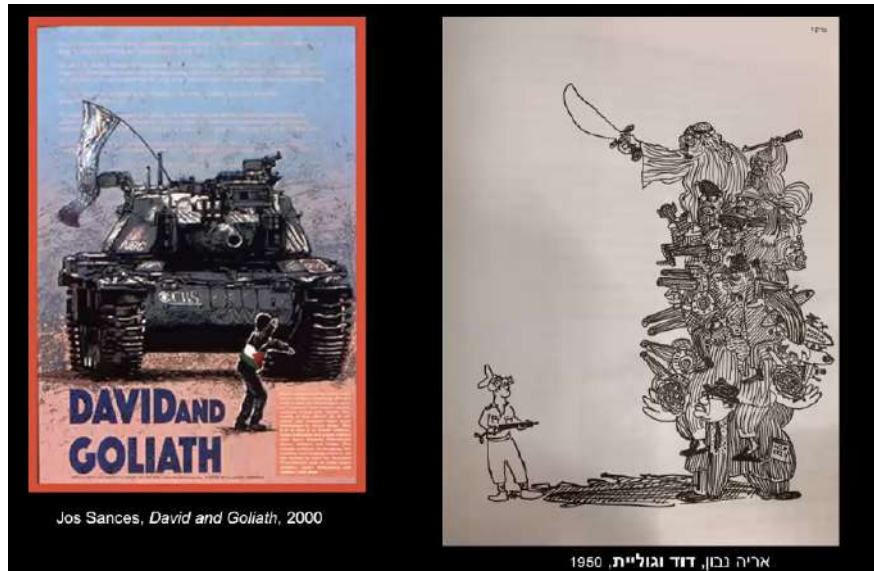
דוגמה לניתוחים חזותיים:



דוגמה של אותה איקונוגרפיה בשתי יצירות. דמות עם חרב וראש כרות - סיפור דוד וגוליית. אבל נראה שבכל אחד מהתיאורים הסגנון חשוב ותורם מידע לפרשנות האיקונוולוגית, ונוכל לראות שלמשל בפסל של ורוקויו הפרשנות האיקונוולוגית (וזוה דורש מחקר) היא שזה מבטא את התקופה שבה הוא נוצר - ורוקויו היה פסל

בפירנצה, בתקופת עליית משפחת מדיצ'י, ויש הטוענים שהפסל מייצג, באמצעות דוד וגוליית, את מעמדה שלפירנצה ככוח חדש עולה ברנסנס האיטלקי, דרך איקונוגרפיה מוכרת ומזוהה. התנוחה המתריסה יכולה לבטא את הפרשנות הזו במישור הפוליטי.

לעומת זאת בציר של קראבג'יו יש פרשנות שמתייחסת למישור הביוגרפי, אחת הפרשנויות היא שזו דמות של אחד המאהבים שלו. הוא תיאר את עצמו בדמות הראש הכרות של גוליית והוא מנסה להעביר מסר אישי ביוגרפי שקשור לדרמה בינו לבין דמות המאהב. פי פרשנות אחרת יש דיוקן עצמי כפול, עם הרהור על התנהלותו כבחור צעיר שהייתה סוערת ואלימה ורווית סיבוכים, שהביאה למצב שבו הוא נמצא בחייו הבוגרים, תוך שימוש באותה איקונוגרפיה מוכרת של דוד וגוליית. בהקשר פוליטי אחר, שימוש באותה איקונוגרפיה:



בהקשר הסכסוך הישראלי פלסטיני. פעם אחת דוד הוא הישראלי ופעם אחת הוא הפלסטיני. איקונוגרפיה של יהודית ושר הצבא האשורי:

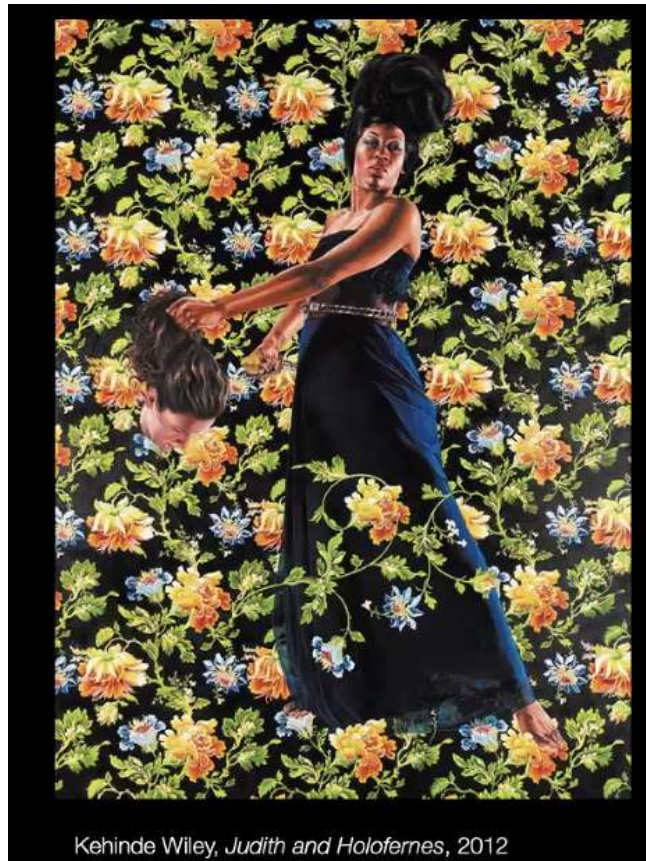


Gustav Klimt, *Judith I*, 1901



Artemisia Gentileschi, *Judith slaying Holofernes*, 1614-18

מימין מתואר הזעם של האמנית כלפי דמות גברית דרך האיקונוגרפיה של יהודית והולופרנס. לעומת זאת מצד שמאל יהודית מתוארת באופן אחר לגמרי, כפאם פטאל.



Kehinde Wiley, *Judith and Holofernes*, 2012

עוד דוגמה יותר אקטואלית. אשה שחורה מחזיקה ראש כרות של אשה לבנה - כביטוי של זעם של חברה מדוכאת כנגד חברה מדכאת עם אותה איקונוגרפיה.



מיכה קירשנר, עישה אל-קורד, מתנה פליטים חאן-יונס, 1988

Michelangelo, *Pietà*, 1498-9

איקונוגרפיה נוצרית של הפייטה - פעם אחת אצל מיכאלאנג'לו וממול צילום של מיכה קירשנר מהאינתיפאדה הראשונה. יש שימוש באותה איקונוגרפיה להעביר מסר אחר.



Mary Beth Edelson, *Some Living American Women Artists*, 1972

אחת האיקונוגרפיות הכי ידועות של הסעודה האחרונה - שימשה אינספור גרסאות, ובכל אחת מהן נסתמך על מקורות אחרים כדי להבין מה המסר שהבחירה באותה איקונוגרפיה מעבירה לנו. כאן יצירה של מרי בת אדלגון, תחילת האמנות הפמיניסטית של שנות ה-70, היא מתארת את אומניות התקופה, כדי לדבר על קשר של השפעות דוריות בין מורות ותלמידות של אותן אמניות. מוביל אל מקורות מאותה תקופה שמבהירות מי הדמויות האלה.



Annie Leibovitz, *The Sopranos*, 1999

או תמונה של אנני לייבוביץ' של הסופרנוס, שמעלה שאלות על נושאים של בגידה. דגים בתרבות המאפיה (לישון עם הדגים), הרקע הקתולי של הדמויות.



או בצילום המפורסם של עדי נס. מה הפרטים היחודיים בצילום שמעבירים לנו מסר רלוונטי.



עוד דוגמאות יותר מודרניות הן אלה.

רולאן בארת

תרומה חשובה להבנת מישורי הסימון והפיענוח של דימויים ובפרט תצלומים, הקשורה ביחסי מסמן/מסומן ובמשמעות החברתית-תרבותית שלהם, מקורה בעבודותיו של חוקר הספרות והתרבות הצרפתי רולאן בארת.

בארט חקר במסגרת הגישה הסטרוקטורליסטית, שהיתה דומיננטית במחצית הראשונה של המאה ה-20. על פי הסטרוקטורליזם, ניתן לתת משמעות לתופעות או אובייקטים רק דרך התייחסות למבנים - סטרוקטורות - שבתוכם תופעות אלה קורות או אובייקטים אלה נוצרים ומתפקדים. כל אובייקט, תופעה או אירוע שייכים למכלול שכל מרכיב בו מקיים יחס כלשהו עם המרכיבים האחרים. כל רכיב חסר משמעות כשלעצמו - הוא מוגדר רק ביחס לרכיבים אחרים במערכת ורק מתוקף מערכת יחסים זו נקבעת משמעותו. מבנים, או מכלולים אלה, נוצרים על ידי התודעה האנושית ומותנים בדרך בה היא קולטת את העולם ומארגנת את התנסותה בו. מכאן נובע שהמשמעות אינה מהות הטבועה בתוך הדברים, אלא מיוחסת להם על ידי התודעה האנושית. בכל תחום ידע הסטרוקטורליסטים מנסים לתפוס ולתאר את המבנה העומד בבסיסו ואת השינויים שיכולים להתחולל בו.



Roland Barthes, 1915-1980

חוקר ספרות ותרבות, עסק גם בבלשנות, טקסטים ספרותיים וחזותיים. דמות מעניינת ורבת פעלים. הוא השתמש בשיטות הסמנטיות באופן יותר מובהק מפאנופסקי, והוא היה חלק מהגישה הסטרוקטורליסטית, שזו פרספקטיבה תיאורטית שמקיפה הרבה ענפים- ומנסה לנתח מבנים/סטרוקטורות בתוך תחומים שונים, להבין מבנה עומק בין רכיבים ותופעות שונות, כשאצל בארת אנחנו נתמקד בניחוח של דימויים חזותיים ופרסומות בפרט.

דנוטציה וקונוטציה

במספר חיבורים מרכזיים, ביניהם "הרטוריקה של הדימוי" מ-1964, בארת משתמש במונחים הסמיוטיים דנוטציה וקונוטציה לניתוח דימויים חזותיים.

מושגים אלה נוגעים לשתי רמות של פיענוח ושל מסומנים המצויות בסימן. המונח דנוטציה מציין את המשמעות הבסיסית, הפשוטה, של סימן כלשהו. המונח קונוטציה מתייחס לאסוציאציות התרבותיות והאישיות שמעורר סימן מסוים.

לגבי מילים, הדנוטציה תהיה בעצם פירושן המילוני, היבש והענייני.

לגבי דימויים, הדנוטציה היא הזיהוי הבסיסי של "הדבר המתואר". למשל, זיהוי "גמל" בתצלום של בעל חיים זה. בדרך כלל נטען, כי כל אדם יכול לבצע זיהוי זה בהסתמך על נסיונו המעשי וידע בסיסי בתופעות סביבו.

הקונוטציה, לעומת זאת, היא תלוית תרבות. היא קשורה לעולם המשמעויות, הערכים והמנהגים שהאדם המתבונן בתצלום שייך אליו. בדוגמת הגמל, למשל, הכוונה לייחוס משמעויות כמו "מדבריות", "מזרח תיכוניות", "קדמוניות" וכד' לתצלום.

במאמר, בארת מתרכז במערכת היחסית בין המסמן למסומן בדימוי. הוא משתמש במונחים של דנוטציה וקונוטציה לניתוח של דימויים חזותיים. המונחים האלה משמשים אותו לניתוח הפרסומת. כשהמונח דנוטציה מתייחס למשמעות הבסיסית, עניינים, אובייקטיבית של סימן כלשהו, ואילו קונוטציה מתייחס למטען האסוציאטיבי שעולה לנו ממילים ודימויים חזותיים.

דנוטציה:

המשמעות הבסיסית, הפשוטה של סימן כלשהו.
לגבי מילים, המשמעות תהיה פירושן המילוני, היבש והענייני.
לגבי דימויים, הדנוטציה היא הזיהוי הבסיסי של "הדבר המצולם".

קונוטציה:

האסוציאציות התרבותיות שמעורר סימן מסוים.
לגבי מילים, הקונוטציה תהיה השפה - עברית/ערבית/איטלקית; או הזירגון שהמילה לקוחה מהם - טרמינולוגיה משפטית/ דיבור צבאי/ סלנג שחור וכד'.
לגבי דימויים, הקונוטציה תהיה קשורה לעולם המשמעויות, הערכים והמנהגים שהצופה שייך/ת אליו.

למשל, בצילום הזה:
המישור הדנוטטיבי יהיה הזיהוי "גמל"
והמישור הקונוטטיבי יכול להיות "מדבריות",
מזרח תיכוניות", "נדודים", "שבטיות" וכד'



התבונה החשובה ביותר העולה מניתוחיו של בארת את פעולתן של מערכות סימנים חזותיות קשורה לאופן שבו הקשר בין דנטציה לקונטציה "מטבען" - מלשון "טבע" - את משמעות הדימוי, כלומר, הופך את המשמעויות תלויות התרבות לטבעיות ולמובנות מאליהן. כדוגמה, הדרך שבה הגמל מהשקופית הקודמת הופך מסמן נפוץ ומובן מאליו של המסומן "מדבר" או "מזרח תיכונית".

בארט מנתח במאמרו את האופנים בהם דימויים חזותיים מעבירים אלינו מסרים וערכים, תוך כדי שהם מציגים את עצמם כטבעיים וניטראליים. במילים אחרות, דימויים אלה מבטאים תמונת עולם אידיאולוגית, המבוססת על ערכים מסוימים, תוך ניסיון לומר לנו כי זו לא אידיאולוגיה אלא המציאות. בארת מנסה להראות איך דימויים לא רק משקפים מציאות, אלא, למעשה, יוצרים או מבנים אותה.

במאמרו בארת מנתח פרסומת: למה לשיטתו חשוב לאתר את הסימנים האלו בפרסומות?

- הפרסומאים מבקשים להעביר מסר קליט וברור לזיהוי ולכן זה הוא ז'אנר שמחייב התבססות על ערכים ואסוציאציות נפוצים ובעלי מכנה משותף חברתי רחב, כדי שנבין מהר מה רוצים מאיתנו, אפילו באופן סמוי ולא מודע.

- בארת טוען שדרך ניתוח פרסומות בחברה ובתקופה מסוימות נוכל לאפיין את ערכי אותה חברה או תקופה, נוכל לזהות את המוסכמות החברתיות ואת מערכת הערכים הדומיננטית.

ראשית בארת מתאר את הדימוי:

"לפנינו מודעת פרסומת של חברת הפסטה Panzani: כמה חבילות של אטריות, קופסת שימורים, שקיק תבלינים, כמה עגבניות, בצלים, פלפלים, פטריה, כולם בוקעים מתוך שק רשת פתוח למחצה בגווני צהוב וירוק על רקע אדום."



בארט ממשיך בניתוח המסרים של הפרסומת:

המסר הלשוני:

"הדימוי מניב מסר ראשון מידי שמשמעותו לשונית: משענותיו הם הכיתוב המופיע בשוליים, והתוויות המיוחדות למערך הטבעי של התפאורה ומוסרות את הנראה בתמונה במעין 'הכפלה' או 'השתקפות'. הצופן שמתוכו נלקח מסר זה אינו אלא צופן השפה המדוברת... הידע היחיד הנדרש לפענוחו הוא ידיעת הכתב והשפה.

למעשה, גם את המסר הזה ניתן להמשיך ולפרק, שהרי הסימן Panzani אינו נותן רק את שם החברה [מסומן 1] אלא גם בגלל הצללתו [הצליל של המילה, איך שהיא נשמעת] מסומן נוסף שהוא 'איטלקיות' [מסומן 2].

המסר הלשוני הוא איפוא כפול - לפחות בדימוי המסוים הזה - של דנוטציה וקונוטציה."



PATES - SAUCE - PARMESAN
A L'ITALIENNE DE LUXE

גם בדוגמאות האלה השם נושא משמעות כפולה דרך הרובד הקונוטטיבי של המילה: מציינ את שם המותג ["אחלה", "מרבד הקסמים" - מסומן 1]; ומעורר אסוציאציות לתרבות הערבית או התימנית-ישראלית - מסומן 2]



המסרים החזותיים:



1. חזרה הביתה מן השוק
 - מסמן - שק פתוח למחצה
 - מסומן - טריות המוצרים; הכנה ביתית.
2. איטליה
 - מסמן - צירוף של עגבנייה, פלפל וצבעי הכרזה: אדום, צהוב, ירוק
 - מסומן - "איטלקיות"
3. שירות תזונתי מלא
 - המסמן - ערימת הירקות המקיפה את האוכל המשומר
 - המסומן - "פנזאני" מספקת תבשיל מאוזן ומזין/התרכיז שבקופסת השימורים כביכול כולל את כל טוב התוצרת החקלאית
4. תיאורים אמנותיים
 - מסמן - מערך האובייקטים, הקומפוזיציה של הדימוי
 - מסומן - הקטגוריה האסתטית של "טבע דומם" - איכות, עידון, תרבות גבוהה

את האיקונוגרפיה אפשר לראות בדימויים מוקדמים יותר גם.

תיאורים אמנותיים (טבע דומם):



Cornelis de Heem, *Still Life with a Basket of Fruit*, 1654



Paul Cézanne, *Kitchen Table (Still-life with basket)*, 1888-90

כלל המסמנים בתצלום תואמים אידיאולוגיה כללית וביחד הם יוצרים מערך אותו מכנה בארת "רטוריקה".

"התצלום פועל את הפעולה התרבותית של הקניית משמעות לחפצים ולפעולות, באמצעות המימד הרטורי שהוא ההצבה זה לצד זה של כמה סימנים שונים, במעין מערכת אחת. לכל אחד מהסימנים הללו - הקרויים קונוטטורים - יש משמעויות משל עצמו: הירקות - "טריות", "צמחונות", "חקלאות"; הסל הקלוע - "מלאכת יד", "קניות בשוק", "שלל דגים"; קופסת השימורים - "מזון מתועש", "קניות בסופרמרקט", "הצטיידות לשעת חירום" וכד'. אבל הצירוף של כל הסימנים, הצבעים והכיתוב והידיעה שמדובר בפרסומת, גורמת לנו לקלוט - בעיקר במבט חולף ולא מעמיק - מערכת שלמה שבה הרעיון של "איטלקיות" מוקרן על קופסת הרוטב. "טריות", "ביתיות" ו"איטלקיות" הופכות להיות תכונה של הרוטב ש"פשוט נמצאת שם", כדנוטציה."

מבוא לתרבות חזותית - שיעור 4 - 5.4.2020
שיר אלוני יערי

חזרה על רולנד בארט

דנוטציה וקונוטציה

במספר חיבורים מרכזיים, ביניהם "הרטוריקה של הדימוי" מ-1964, בארת משתמש במונחים הסמיוטיים דנוטציה וקונוטציה לניתוח דימויים חזותיים.

מושגים אלה נוגעים לשתי רמות של פיענוח ושל מסומנים המצויות בסימן. המונח דנוטציה מציין את המשמעות הבסיסית, הפשוטה, של סימן כלשהו. המונח קונוטציה מתייחס לאסוציאציות התרבותיות והאישיות שמעורר סימן מסוים.

לגבי מילים, הדנוטציה תהיה בעצם פירושן המילוני, היבש והענייני.

לגבי דימויים, הדנוטציה היא הזיהוי הבסיסי של "הדבר המתואר". למשל, זיהוי "גמל" בתצלום של בעל חיים זה. בדרך כלל נטען, כי כל אדם יכול לבצע זיהוי זה בהסתמך על נסיונו המעשי וידע בסיסי בתופעות סביבנו.

הקונוטציה, לעומת זאת, היא תלוית תרבות. היא קשורה לעולם המשמעויות, הערכים והמנהגים שהאדם המתבונן בתצלום שייך אליו. בדוגמת הגמל, למשל, הכוונה לייחוס משמעויות כמו "מדבריות", "מזרח תיכוניות", "קדמוניות" וכד' למלה או לדימוי.

דנוטציה - ענייני ויבש
קונוטציה - מטען גלוי

התובנה החשובה ביותר העולה מניתוחיו של בארת את פעולתן של מערכות סימנים חזותיות קשורה לאופן שבו הקשר בין דנוטציה לקונוטציה "מטבען" - מלשון "טבע" - את משמעות הדימוי, כלומר, הופך את המשמעויות תלויות התרבות לטבעיות ולמובנות מאליהן. כדוגמה, הדרך שבה הגמל מהשקופית הקודמת הופך מסמן נפוץ ומובן מאליו של המסומן "מדבר" או "מזרח תיכונית".



בארט מנתח במאמרו את האופנים בהם דימויים חזותיים מעבירים אלינו מסרים וערכים, תוך כדי שהם מציגים את עצמם כטבעיים וניטראליים. במילים אחרות, דימויים אלה מבטאים תמונת עולם אידיאולוגית, המבוססת על ערכים מסוימים, תוך ניסיון לומר לנו כי זו לא אידיאולוגיה אלא המציאות.

בארט מדבר על מתי שקונוציות מחלחלות לדנוטציות. לא ניתן לתאר את הדבר שלפנינו מבלי להשליך עליו את האסוציאציות החברתיות תרבותיות שיש לנו עליו. מהבחינה הזו הגישה שלו היא ביקורתית. הוא מבקר את התהליך שבה המערכת האסוציאטיבית הזו נהיית טבעית ושקופה לנו.



כלל המסמנים בתצלום תואמים אידיאולוגיה כללית וביחד הם יוצרים מערך אותו מכנה בארת "רטוריקה".

"התצלום פועל את הפעולה התרבותית של הקניית משמעות לחפצים ולפעולות, באמצעות המימד הרטורי שהוא ההצבה זה לצד זה של כמה סימנים שונים, במעין מערכת אחת. לכל אחד מהסימנים הללו - הקרויים קונוטטורים - יש משמעויות משל עצמו: הירקות - "טריות", "צמחונות", "חקלאות"; הסל הקלוע - "מלאכת יד", "קניות בשוק", "שלל דגים"; קופסת השימורים - "מזון מתועש", "קניות בסופרמרקט", "הצטיידות לשעת חירום" וכד'. אבל הצירוף של כל הסימנים, הצבעים והכיתוב והידיעה שמדובר בפרסומת, גורמת לנו לקלוט - בעיקר במבט חולף ולא מעמיק - מערכת שלמה שבה הרעיון של "איטלקיות" מוקרן על קופסת הרוטב. "טריות", "ביתיות" ו"איטלקיות" הופכות להיות תכונה של הרוטב שיפשוט נמצאת שם, כדנוטציה."

דיברנו על הפירוק שהוא עושה למסר הלשוני.
המסרים הלשוניים והחזותיים מייצרים את המערך שבארט מגדיר כ"רטוריקה".

בדוגמה הזו אפשר לראות את אותו סוג של קונטציות ומסרים חזותיים:



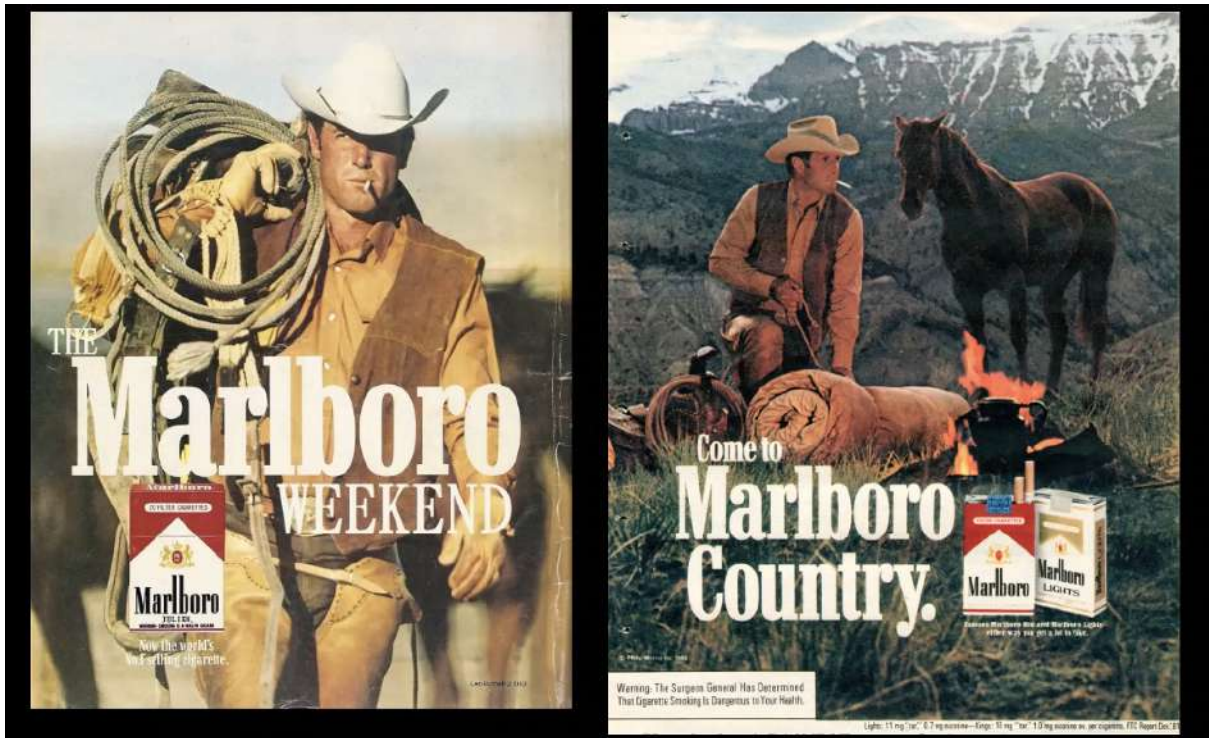
הסל הפתוח. ברמה הקונטטיבית - המערך החזותי נועד ליצור רושם של סביבה ביתית, ניטרול של התעשייתיות של המוצר, כשברמה הדנוטטיבית נתאר את הפרסומת בצורה ויזואלית ותו לא.



או אם נעבור לפרסומות אחרות. ברמה הדנוטטיבית - שני בקבוקים בחזית, וברקע שתי דמויות מעורפלות עומדות מעל מנגל.
ברמה הקונטטיבית - יש אווירה משפחתית, פעילות משפחתית, קשר אב ובן.



ברמה הדנוטטיבית - שתי דמויות ושני בקבוקים. ברמה הקונוטטיבית - אינטימיות, זוגיות, בילוי זוגי.



אפשר להמשיך עם המון דוגמאות שמנסות להעביר לנו חוויה ומסר שמתקשר לכל מיני קבוצות אוכלוסייה, וגם לכל מיני דימויים איקונים או מיתוסים. כמו דמות הקאובוי האמריקאי.



דוגמאות בפרסומות בשמים - משווקים לנו מיניות, רגשות. סיפור של נועזות ונחשקות. וכל מערכת האסוציאציות שנשליך על הדימוי.



גם כאן. "פומודורו" משדר איטלקיות ברובד הלשוני.



או קונוטציות של נוסטלגיה תרבותית מסויימת. תחושה של שכונה, ישראליות, אותנטיות.



שידור ביתיות, חלה של שבת.



פרסומת לחלב משוק של 'יתנובה'

<https://www.youtube.com/watch?v=mFOLvgTKPDc>

גם בפרסומת של חלב משק של תנובה. מנסה ליצור רושם של טריות, כפריות, משק, ישראליות.



נעבור למושג אחר של בארט -

בארט ממשיך את חקירת תהליך ה"טיבעון" (נטורליזציה) של קונוטציות המצויות בסימנים דרך המושג מיתוס. לטענתו, במקרים מסויימים הקונוטציות יוצרות מיתוסים משום שהן טוענות את המסמנים הפשוטים במשמעויות חברתיות-תרבותיות שאינן מצויות בהם ברמת הדנטוציה ואשר הופכות לחלק בלתי נפרד מהסימן.

בספרו "מיתולוגיות" מ-1957 הוא כותב:

"המיתוס מהווה מערכת מיוחדת בכך שהוא נבנה על בסיס של רצף סמילוגי הקיים לפניו: זוהי מערכת סמילוגית בדרגה שנייה. מה שמהווה סימן - כלומר מכלול המקשר מושג ודימוי - במערכת הראשונית, הופך למסמן פשוט במערכת המשנית."

כדוגמא, את "קוטג' של תנובה" אפשר לנתח כמיתוס. ממוצר בעל משמעות דנטטיבית מסוימת (סוג של גבינה לבנה) הוא הופך להיות ייצוג סמלי של "ישראליות":



במאמר נוסף שלו הוא מנתח את היצירה של מיתוס, או האופן בו סימן הופך למיתוס. הנקודה שמעניינת אותו היא האופן שבו סימן הופך להיות טבוע במערכת אסוציאטיבית באופן שנתפס כחלק בלתי נפרד ממנו. בארט מגדיר את המיתוס כ"מערכת סימון משנית".
 ננתח את קוטג', שהפך להיות מקושר באופן הדוק עם ישראליות:



הסימן המקורי: "קוטג' תנובה"

המסמן: המלים "קוטג' תנובה"/הדימוי של קופסת הגבינה עם איור הבית המסומן: גבינה לבנה עם גושים המיוצרת על ידי חברת תנובה

הסימן החדש: "ישראליות"

המסמן: "קוטג' תנובה" [צירוף המלים/דימוי] + המשמעות של גבינה לבנה גבשושית המיוצרת על ידי חברת תנובה
 המסומן: ארוחת ערב ישראלית, מוצר "תוצרת הארץ", "בית" - ובאופן כללי: "ישראליות"







בתוצרת משקיני העבריים



התוצרת היחידה







תנובה גאה להיות חלק מהבית של כולנו



נסכם את זה עם דוגמה אחרת

רמה 1 – דנוטציה

דנוטציה פירושה הצבעה באצבע, כשמראים. ות משהו. דנוטציה היא **השלב התיאורי הפשוט והבסיסי**. שלב שיש בו קונצנזוס רחב, כלומר רוב האנשים יסכימו על אותה המשמעות. הדנוטציה היא המשמעות המילונית, הישירה, או הדימוי כפשוטו.

למשל: הדנוטציה של "קוויאר" היא: "מאכל ביצי דגים מעובדות ומומלחות".



רמה 2 – קונוטציה

המשמעות הנוספת, הנלווית, שניתן להסיק אותה ממה שקוראים.ות או רואים.ות. המושג **קונוטציה מתייחס לאסוציאציות התרבותיות-חברתיות או האישיות של הסימן**. זוהי הדרך שבה החברה או התרבות או פרט בתוכן חושבים.ות על המסר של הסימן. פירוש קונוטטיבי קשור למעמד, גיל, מגדר, מוצא וכד'.

למשל: קונוטציות נפוצות ל"קוויאר" בתרבות המערבית הן "מעדן", "מותרות", "יוקרה", "אנינות טעם", "דקדנס", "רוסיה" ועוד.

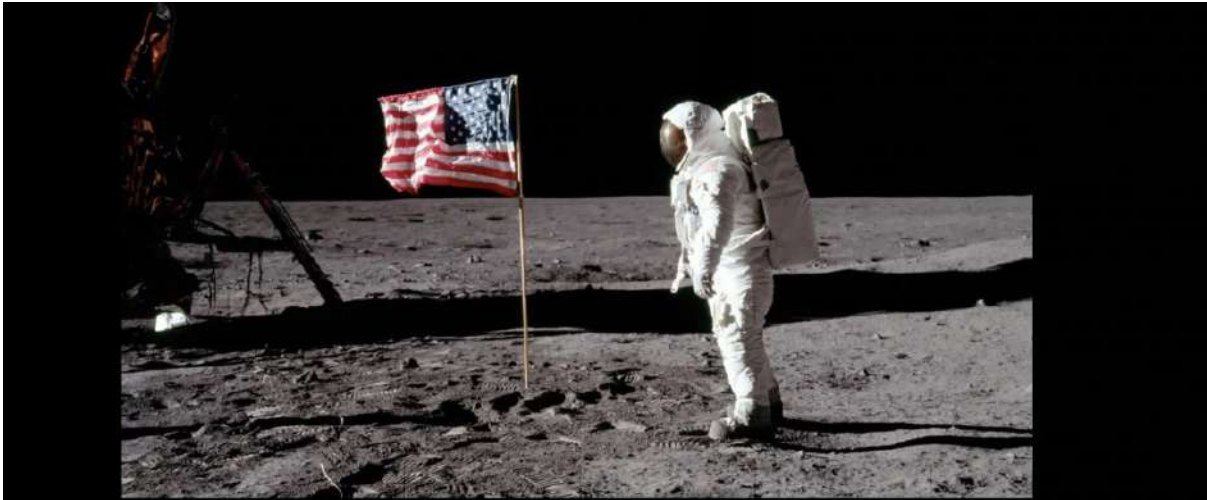
רמה 3 – המיתוס

המשמעות האידיאולוגית של הסימן המבוטאת באמצעות הקונוטציה. על פי בארת, **המיתוס הוא מערכת סמויה של כללים, קודים ומוסכמות שבאמצעותם המשמעויות (אשר למעשה הן ספציפיות לקבוצה מסוימת) הופכות לאוניברסאליות ונתפסות כחלק מהותי ואובייקטיבי של הסימן**. פירוש המיתוס במשמעותו זו איננו "אגדה" או "פייק ניוז", כפי שמשמשים בו בשפת היום-יום, אלא הוא חופף במידה מסוימת למונח אידיאולוגיה. למשל: הכותרת "לא רק אצל אוליגרכים: ביצי דגים זה לא רק קוויאר" (רונית פנסו, "גלובס", 2009) משקפת את האופן בו הסימן "קוויאר" כבר טומן בחובו את הקונוטציות לעושר מופלג, שחיתות ומוצא רוסי דרך השימוש במילה "אוליגרכים" המוצמדת אליו, באופן ההופך אותו לסוג של מיתוס.

המיתוס סביב הכותל:



במישור הדנוטציה התצלום הוא סימן שהמסומן שלו הוא "קיר, או חומת אבנים גדולות ולרגליה התקבצות של בני אדם". אולם מי שמצויד במעט ידע דתי, תרבותי והיסטורי מזהה מיד קיר מסוים: הכותל המערבי בירושלים. זיהוי זה עצמו הוא למעשה סוג של קונוטציה. על קונוטציה זו מונחת משמעות נוספת - זו של "מקום קדוש", או של "קדושה", ואולי גם של "יהדות", או "יהודיות". לתצלום משמעויות שאינן מצויות בו לכשעצמו. ואכן, אפשר למצוא מצבים תרבותיים רבי שתצלום כזה או דומה לו מוצג בהם כדי לסמן "יהודיות", "קדושת ירושלים" או משמעויות קרובות. בלשונו של בארת, הכותל המערבי הוא למעשה מיתוס. שימוש רב בתצלום כזה גורם לכך שגם מי שלא ביקרו מעולם בירושלים וגם מי שאינם יהודים רואים בו "יהודיות", כאילו היא חלק בלתי נפרד ממנו. הקונוטציות מטביעות לכאורה "יהודיות" בקיר האבנים המצולם, עד כדי כך שהתצלום נתפס כסימן טבעי של יהודיות. סימן זה נעשה כל כך מושרש, עד שהוא נתפס כמסומן ברמת הדנוטציה. זו נקודה קריטית: כאשר המיתוס משוקע לחלוטין במערכת הסימנים, עובדת היותו קונוטציה הופכת חבויה, נסתרת. המשמעות המיתית של הסימן נעשית למשמעותו המידית, הדנוטטיבית.

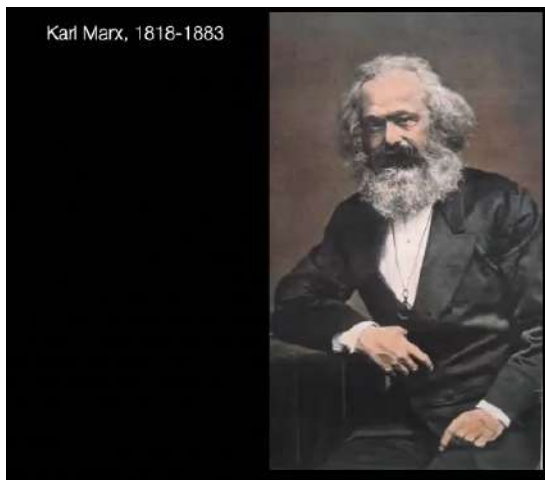


כאשר הקונוטציה מקובעת לחלוטין בסימן כלשהו - כמו המשפט האלמותי "צעד קטן לאדם, צעד גדול לאנושות" שאמר האסטרונוט ניל ארמסטרונג כשדרך על הירח - היא יוצרת אשליה של דמוטציה, אשליה שהשפה או התצלום שקופים, ושהמסמן והמסומן זהים. תהליך כזה יוצר אשליה רבת עצמה שהדמוטציה היא לחלוטין עובדתית ויבשה, והדבר שהיא מסמנת הוא אוניברסלי ואינו קשור לתרבות או סיטואציה היסטורית מסוימת.

מרקסיזם: הפטישיזם של הסחורות
התחום התיאורטי השני שנעבור אליו הוא כלכלי-חברתי.

מרקסיזם

פילוסופיה פוליטית ותאוריה ביקורתית המבוססת על הגותו של קרל מרקס. ביסוד התאוריה עומד עקרון המטריאליזם ההיסטורי, שלפיו התשתית החומרית והכלכלית של האדם, "הבסיס" בלשון מרקס, מעצבת את תודעתו לאורך ההיסטוריה ומשפיעה באופן מכריע גם על "מבנה-העל", שהוא דפוס הפעולה התרבותי והרוחני שלו. בבסיס החיים הכלכליים עומדים יחסי ייצור המתקיימים בין הקפיטליסטים, בעלי אמצעי הייצור וההון, לבין חסרי אמצעי הייצור - הפרולטריון. לפי המרקסיזם הקלאסי, כל תקופה מתאפיינת ביחסי ייצור ייחודיים לה ובמאבק מעמדי המתקדם באופן דיאלקטי לאורך ההיסטוריה וצפוי להסתיים בניצחון הפרולטריון, שלאחריו תיוסד החברה העל-מעמדית של העתיד.



המרקסיזם מנתח את ההיסטוריה האנושית דרך מאבק מעמדי. בחיבורים שונים הוא מנתח היסטורית את תולדות המאבקים המעמדיים האלה וגם מתווה כיוון, פרוגרמה, לשינוי שלה. מרקס טוען שמלחמת המעמדות מתרחשת מראשית ההיסטוריה, בין המעמדות השליטים/מנצלים, תוך שמירה על המשך השליטה, ותוכן המאבק לפי מרקס הוא תמיד כלכלי. על תוצרת חומרית או תנאי חיים חומריים. ובכל תקופה בהיסטוריה יש ביטוי אחר לאותו מאבק מעמדי בין קבוצות חברתיו לגבי השליטה באמצעי הייצור וצבירת ההון. בין פיאודלים ויוונים בתקופה הקלאסית, בין בין פיאודלים ווסילים בתקופת ימי הביניים, או בין בעלי אמצעי הייצור, הבורגנות הקפיטליסטית, לבין הפרולטריון - מעמד הפועלים שהתבסס על שכר תמורת עבודתו, וייצר תוצרת עבור המעמד הקפיטליסטי שצובר את ההון.

מרקס טען בניתוח שלו שהתבנית של מלחמת המעמדות יוצאת מאליה תנאים לאלימות או התנגשות בין אינטרסים מנוגדים, והיחסים בין המעמדות הופכים כל פעם ליותר ויותר ראויים ונפוצים, ומרקס טען שבסופו של התהליך תהיה מהפכה שתגרור הגדרה מחדש של יחסי הכוח שבין המעמדות - הבורגנות מול הפרולטריון.

מרקס טען שהמהפכה היא בלתי נמנעת, בין השאר כי הניצול והדיכוי המעמדי יהיו יותר קיצוניים וירמסו יותר ויותר את מעמד הפועלים, עד שלא יהיה למעמד הזה מה להפסיד, ומצד שני גם תתגבר התודעה הביקורתית שתבין שדרוש תיקון למסגרת החברתית. וכך תיווצר חברה על מעמדית, או של איגוד חופשי של אנשים יצרניים שיחלקו את הבעלות על אמצעי הייצור באופן שיוויוני, ויתבטל אותו דיכוי מעמדי.

המטריאליזם ההיסטורי

מרקס טען כי ההיסטוריה האנושית היא היסטוריה של מלחמת מעמדות מתמדת. המעמד השליט נלחם תמיד לשם שמירה על המשך שליטתו והמעמד המנוצל נלחם תמיד כדי להקל על סבלו. המטרה של מלחמת המעמדות היא תמיד כלכלית, כלומר, מלחמה על חלוקת התוצרת בין המייצרים הישירים (המעמד המנוצל) ובין אלו שמשתלטים על מה שמרקס כינה "עודף תוצרת" או במלים אחרות, "בעלי ההון" (המעמד המנוצל). דפוס בינארי זה חוזר בתקופות שונות: הניגוד בין אדונים לעבדים בחברה הקדומה, בין פיאודלים לצמיתים בחברה הימי-ביניימית ובין הקפיטליסטים - המנצלים, בעלי אמצעי הייצור; לבין הפרולטריון - המנוצלים, חסרי אמצעי הייצור, הנסמכים רק על כוח עבודתם - בחברה המודרנית. דפוס זה מביא להתנגשות אינטרסים בלתי נמנעת ולאלימות, משום שצבירת ההון והעוצמה בידי המעטים נעשית על חשבון ההתרוששות של הרבים. היחסים בין המעמדות הופכים למתוחים ונפיצים יותר, ולכן מועדים יותר למהפכה הבלתי נמנעת, זו שבעקבותיה יוגדרו מחדש יחסי הכוח בין המעמדות.

המהפכה תתגשם על רקע שני תהליכים, שמרקס רואה כמחוייבי המציאות, כמעט אבולוציוניים:

1. עלייה בעוצמתם של הניצול והדיכוי המעמדי; עד כי הפרולטריון ישכנע שלא נותר לו דבר להפסיד מלבד כבליו; 2. עלייה ברמת המודעות הביקורתית - הפרולטריון יגיע לתודעה ביקורתית שתאפשר לו להבין כי התיקון החברתי המתבקש לא יתחולל באמצעות רפורמות בתנאי העבודה אלא על-ידי שלילה קיצונית שאותה תביא המהפכה. המהפכה תיצור חברה חדשה ותשים קץ לשיטת הייצור הקפיטליסטית. כל האזרחים ישותפו בבעלות על אמצעי הייצור. תיווצר חברה אוטופית, שתבטיח חירות לכול ושתשנה מן היסוד את הגדרת האדם והיחסים החברתיים.

קפיטליזם

שיטה של ארגון חברתי וכלכלי שבה השקעה ובעלות על אמצעי ייצור, הפצה וחליפין של סחורות והון נמצאת בידי אנשים פרטיים ותאגידיים. שיטה זו מבליטה את מעמדם של ההון והרווח בתהליך הייצור הכלכלי.

הקפיטליזם דוגל בכלכלת שוק המבוססת על היצעים וביקושים. הוא חותר להקמתם של שווקים נרחבים המאפשרים ייצור, הפצה וצריכה של סחורות ושירותים - לרבות עבודה - בקנה מידה עולמי. הכלכלה הקפיטליסטית רותמת כל פעילות לעיקרון של מיקסום הרווחים. היא משנה את כיוונה בהתאם לתנודות השוק, לשינויים הגיאוגרפיים וכדומה.

גישות היסטוריות מסוימות מאתרות את שורשי הקפיטליזם כבר בימי הביניים, כשמהמאה ה-11 ועד המאה ה-18 מתגבש שלב מסחרי ובנקאי בכלכלה הקפיטליסטית. המאה ה-19 מסמנת את עליית הקפיטליזם התעשייתי. היסוד המאפיין את השלב האחרון הוא מעמדה הבכיר של הסחורה כערך שנועד לחליפין.

לאחר מלחמת העולם הראשונה מופיעה צורה מאורגנת יותר של קפיטליזם, שהיא שונה במידה רבה מן הקפיטליזם הקלאסי של השווקים הפתוחים. תהליך זה, שנמשך אל שנות השבעים של המאה ה-20, הוליד את הקפיטליזם התאגידי שמתאפיין בממד הרב-לאומי. קפיטליזם זה הרחיב את מעמדו של ההון הנווד וצמצם את כושר ההתארגנות/ההתנגדות של העובדים. הסיבה לכך היתה שהעבודה עצמה נותקה מזיקה קבועה למקום או לקהילה. בקפיטליזם העכשווי, המכונה גם קפיטליזם מאוחר, מופיעים אופנים חדשים של ייצור כגון שירותים ומידע.

החברה שמרקס מבקר היא חברה שיש בה מקום מרכזי להון ורווח. כלומר כלכלת סחורות/שוק, שבה הקפיטליזם מעוניין ליצור כמה שיותר שווקים שבהם תוכל להימכר התוצרת ויכולו להיפתח קהילות צרכניות

חדשות של מוצרים ושירותים, ולמקסם את הרווחים עבור אותם אנשים פרטיים או תאגידים. זו חברה שמקדשת את ההון והקניין הפרטי כעניין מרכזי. בשלבים יותר מאוחרים מתגבשות צורות אחרות של קפיטליזם - תאגידי ועכשווי/מאוחר. הסחורות אינן רק מוצרי תעשייה אלא הופכות להיות גם שירותים, מידע, בנקאות וכדומה.

לפי מרקס, המעמד השולט ב"בסיס" החברתי, כלומר באמצעי הייצור החומריים - בתקופה המודרנית, בעלי ההון הקפיטליסטיים - שולט גם ב"מבנה העל": מערכות החינוך, החוק, התרבות, התקשורת וכד' המשקפות ומנחילות את ערכיו; ערכים שמשרתות את האינטרסים שלהם ומשמרות את מעמדם החברתי. ערכים כאלה יכולים להיות, כדוגמה, אינדיבידואליזם, תחרותיות, צרכנות וקידוש הקניין הפרטי לעומת סולידריות חברתית, שיתופיות, שוויוניות וכד'.

האידיאולוגיה, במונחיו של מרקס, היא מערכת ההשקפות והעמדות שמשרתת את המעמד השליט ויוצרת במעמד המנוצל - מעמד הפועלים, הפרולטריון, "תודעה כוזבת" - חוסר התאמה בין תפיסות, ערכים, השקפות ואמונות של בני אדם לבין המיקום שלהם במערכת החברתית המעמדית.

מרקס האמין בכך שהתודעה האמיתית היא תודעה מעמדית. המצב החומרי, הכלכלי, של הפרט במבנה החברתי קובע את תודעתו, ובמבנה זה יש שני מעמדות - עליון ותחתון. קביעת התודעה נעשית דרך יחסי הייצור בין עבודתו של הפרט לבין הבעלות על ההון. במלים אחרות, לפרולטריון, המעמד המנוצל, אמורה להיות תודעה שמתנגדת לסדר הקיים וחותרת לשינוי מהפכני של יחסי הכוח החברתיים. בהתאם לגישת המטריאליזם ההיסטורי שניסח, מרקס טען שתודעה זו תשתנה בהכרח כתוצאה מתנאי הניצול המחמירים והמאבק המעמדי שבעקבותיהם ותוביל לשינוי המבנה החברתי.

מושג "התודעה הכוזבת" יכול להסביר מדוע בני אדם חיים במערכת קפיטליסטית מודרנית פועלים בניגוד לאינטרסים האמיתיים שלהם לכאורה. לדוגמה, השקפות על חשיבות טיפוחה של כלכלה חופשית בקרב אנשים שאין להם כל שליטה על אמצעי ייצור או על תהליכי ייצור - כמו פקיד בנק זוטרה, תופרות/ים במפעל טקסטיל או פועלי בניין - הן השקפות של תודעה כוזבת. לפי מרקס, ההשקפות הללו תורמות, כביכול, להמשך הניצול של אנשים במעמדות המוחלשים והן מתאימות הרבה יותר לממונים עליהם ולמנהלים שלהם.

אחד הרעיונות המרכזיים של מרקס הוא האופן שבו החברה מורכבת משני חלקים/ מערכות.

1. הבסיס - המשאבים החומריים ואמצעי הייצור. זוהי התשתית של החברה שביחס אליה נקבעים המעמדות החברתיים.

2. מבנה העל - המערכות היותר מופשטות. המערכות החברתיות כדוגמת התרבות, החינוך. מערכות שנגזרות לתפיסתו מתוך הבסיס, אותם אמצעים חומריים. מבנה העל הוא זה שמגדיר/משקף את הערכים החברתיים המיועדים לשמר את יחסי הכוח כפי שהם. כשמי שמכתיב אותם הם אותם מעמדות עליונים מנצלים, שמטרתם לשמר את מיקומם בסדר החברתי, את הזיקה לאמצעי הייצור כפי שהיא, ולא לתת אפשרות למעמד המנוצל לפתח תודעה ביקורתית שתגרום לו להתמרד.

לתפיסתו של מרקס, האידיאולוגיה היא תמיד האידיאולוגיה השלטת, ואין כזה דבר אידיאולוגיות ברבים. זו תמיד מערכת ההשקפות של המעמד השליט, וזו היוצרת במעמד המנוצל "תודעה כוזבת". מרקס סבר שהתודעה האמיתית שאמורה להיות לבני אדם היא תודעה מעמדית. הכרה אמיתית אובייקטיבית של מיקומם במערכת החברתית. מה התנאים החומריים הכלכליים שבמסגרתם הם חיים, והתודעה הזאת היא כזאת שיש את המעמד העליון שהוא בעל פריווילגיות חברתיות, והמעמד התחתון. ואלה שני מעמדות שאמורה להיות להם תודעה שונה לגבי מיקומם במערכת החברתית. ומרקס שאף לכך שהמעמד המנוצל יפתח תודעה ביקורתית על היותו מנוצל בסדר הקפיטליסטי אותו הוא מבקר, וכתוצאה מכך יחתור לשנות את אותם הסדרים באופן מהפכני. המאבק המעמדי הוא בלתי נמנע עקב העובדה שהניצול רק הולך ומחריף. השימוש במונח תודעה כוזבת הוא חשוב ועדיין יכול לשרת ולהסביר מדוע אנשים שאמורים להתמרד ולהתנגד לערכים שמונחלים להם על ידי מעמד עליון שמדכא אותם ומקבע אותם במקום מסויים בהיררכיה החברתית,

התודעה שלו היא לא ביקורתית, אלא האנשים מקבלים את אותם ערכים שמועברים אליהם באופן שסותר את האינטרסים והצרכים האמיתיים שלהם.
אנשים יאמינו בהפרטה, תחרות ושוק חופשי, גם אם זה יזיק להם וייצר רווחים רק עבור המעמד המנצל.

ניכור

המרקסיזם מבליט את הקשר בין קפיטליזם למהפכה התעשייתית שעל הרקע שלה התגבש. הוא מתאר את הקפיטליזם במונחים של ארגון העבודה על בסיס היחסים בין מעמדות מנוגדים: הבורגנות, שהיא בעלת אמצעי הייצור וההון, והפרולטריון, מעמד הפועלים - שלרשותו עומד כוח העבודה בלבד.

על פי מרקס, הניתוק בין ההון לבין תהליך הייצור - העבודה השכירה (ובקפיטליזם המאוחר גם בין ההון לבין מקום הייצור - הזיקה הטריטוריאלית/לאומית) מוליד ניכור. הפועל מוצא את עצמו במצב של ניכור כלפי עמל כפיו והסחורות שהוא מפיק; הוא מנוכר למוצר שייצר משום שאינו בעליו.

בניגוד לחברות טרום-קפיטליסטיות בהן האדם ייצר מוצרים על מנת לצרוך אותם בעצמו או בקרב קהילה מצומצמת (משפחה, כפר וכד') והיה אחראי לכל שלבי הייצור - מהשגת ועיבוד חומר הגלם, דרך העיצוב ועד למוצר המוגמר; בקפיטליזם התעשייתי הפועל הוא בורג קטן במערך הייצור והוא מנותק מהמוצר אותו הוא מייצר בכמה רמות:

1. הוא על פי רוב שותף רק לקטע מצומצם בתהליך הפקת המוצר (פס הייצור) ואינו יכול להרגיש בעלות על, ולפעמים אפילו להבין את, המוצר הסופי. 2. הוא תכופות מרוחק גיאוגרפית מהשוק בו יימכר המוצר כסחורה (בניגוד לחברות טרום-קפיטליסטיות בהן המוצר נסחר במסגרת קהילתית קרובה ומצומצמת) 3. הוא על פי רוב לא יכול לממן את המוצר אשר הוא שותף בייצורו מרגע שזה הופך לסחורה ונטען בערך-חליפין גבוה.

מבוא לתרבות חזותית - שיעור 5 - 19.4.2020

שיר אלוני יערי

מבוא לתרבות חזותית

אנחנו נשארים עם מרקס ובעולם הכלכלה חברה. בפעם הקודמת דיברנו על המושגים של התיאוריה המרקסיסטית, על הניתוח של מרקס את ההיסטוריה האנושית כמלחמת מעמדות, או מאבק בין הבעלים של אמצעי הייצור למעמד הפרולטריון המנוצל, שנסמך על כוח עבודתו, ועל התהליך שהוא מנתח של המהפכה שתתרחש בסופו של דבר כתוצאה מהרעה או החמרה בדיכוי המעמדי ובמעמד הפועלים, ובגיבוש של תודעה ביקורתית ומהפכנית בקרב מעמד הפועלים, וכך תיווצר חברה אל-מעמדית. זהו המטריאליזם ההיסטורי, שהוא מחוייב המציאות בעיניו. סיימנו בלדבר על הניכור שהוא תוצר הלואי של הקפיטליזם.

מרקס איפיון אחד מתוצרי הלואי של הקפיטליזם בתקופתו כחוויה של ניכור שבה למעשה הפרולטריון מרגיש את עצמו מנותק מהסביבה האנושית החברתית כתוצאה מהפונקציה שלו, התפקיד שלו. החוויה הבסיסית של הפועל, או האדם בקפיטליזם התעשייתי הוא חוויה של ניכור. אם בחברות טרום קפיטליסטיות, לפני המהפכה התעשייתית, אנשים ייצרו אנשים עבור עצמם כדי להשתמש בהם בקהילה או במשק הבית, והיו מעורבים בכל שלבי הייצור, אז בקפיטליזם התעשייתי הפועל נעשה אחראי רק על מרכיב מאוד קטן במערך הייצור, והוא למעשה מנותק מהמוצר שהוא מייצר בכמה רמות חשובות: אותו פועל שעובד בפס ייצור אחראי רק לחלק מצומצם בתהליך ההפקה של המוצר, לא כמו בחברות טרום-קפיטליסטיות. מה שמנתק אותו, הופך אותו מנוכר למוצר הסופי ולהתהליך כולו. הוא הרבה פעמים מרוחק פיזית מהשוק הפוטנציאלי של המוצר, והרבה פעמים גם אותו פועל אפילו לא יכול לממן את אותו מוצר שהוא עצמו ייצר, כי הוא במעמד נמוך.

זה מרכיב מרכזי שמאפיין לטענת מרקס את החוויה הקפיטליסטית המודרנית. זה גורם לכך שזמן העבודה לא נחוה כזמן מהנה או מעודד יצירתיות או סיפוק או הגשמה עצמית, אלא נחוה כתהליך של ניתוק, אפילו השפלה. חוויה מעיקה ומדכאת, והאדם הופך בכל המערכת להיות רק מוגדר על ידי התפקוד שלו בתוך תהליך הייצור, הוא הופך לבורג קטן בתהליך ואין לו חוויה מלאה ומספקת. מרקס כמובן מתאר זאת באופן ביקורתי ושלילי. זה קשור גם לתפיסתו של הפטישיזם של הסחורות. והמעבר מיחסים בין אנשים ליחסים בין סחורות.

נגדיר מהי סחורה כדי לדבר על המאמר של מרקס. בקפיטליזם התעשייתי אחד הרכיבים המרכזיים הוא שהמוצרים מיוצרים למען חילופין ולא לצריכה עצמית. הביקורת של מרקס במאמר שלו היא כלפי היצירה של הפטישיזם של הסחורה דרך הפיכת הסחורה לאובייקט מאגי, בעל יכולת השפעה שחורגת הרבה מעבר למהות שלו. מרקס טוען שההילה שנוצרת היא אחד המרכיבים בהיגיון התרבותי ובמשעויות הכלכליות של הקפיטליזם. מרקס מנגיד בין ערך שימוש לערך חליפין.

הרווח נוצר נכך ששווי השוק/ ערך החליפין יותר גבוה מערך השימוש (עלות ייצורה). ככל שהפער הזה יותר גדול, אנחנו מכנים את הסחורה מותג. הערך הסמלי שהסחורה נטענת בו יכול להיות כל מיני סוגים של תמורות, הון סמלי - אם זה מרכיב של זהות או מעמד, או יוקרה ואופנה. במאמרו מרקס מבקר את אותה הילה, ערך נלווה שמושקע במוצר והופך אותו למשהו שחורג הרבה מעבר למהות הבסיסית שלו. ולא זו בלבד אלא שזה הופך את היחסים בין האנשים ליחסים בין חפצים.

נעבור לשאלה מהו פטישיזם. פטישיזם הוא מושג שלא מתקשר באופן מקורי לתחום הכלכלי, מרקס עושה בו שימוש מושאל. זה מושג שלקוח מתום האנתרופולוגיה. מדובר בכניסת כוחות על טבעיים לאובייקטים דוממים. זה הפך לעתים לפולחן. מרקס מדבר על כך שחפץ עומד במקום מערכת יחסים אנושית ונטען בכוחות על, איכויות שאין בו באופן אינהרנטי. מרקס טוען שבתקופת הקפיטליזם תעשייתי הסחורות מקבלות ערך מלאכותי כדי ליצור ולתחזק את המערכת שתכליתה ייצור רווח.

באיזה אופן הביקורת המרקסיסטית יכול להשפיע על התחום החזותי - בכמה הקשרים - מרקס עצמו לא עסק בתחום החזותי או הציג עמדה בהקשר לאמנות או לתיאוריה אסתטית, אבל הבישה הביקורתית שהוא פיתח ביחס ליחסי כוח חברתיים שימשה בתקופתו ועד ימינו מודל לנתח יחסי כוח חברתיים בהקשרים שונים. למשל גזעיים, אתניים, פוסט קולוניאליים. וגם תהליכים של נטורליזציה/טבעון, קונוטציות שמציגות את עצמן כחלק טבעי מדימוי חזותי או סימן, מיתוסים וכדומה. הביקורת הזו רלוונטית גם בהקשרים האלה. בתולדות האמנות הגישה המרקסיסטית תורמת בכך שהיא הביאה להתמקדות בתכנים או בהיבטים החברתיים, מעמדיים של יצירות, ולא רק ברבדים הצורניים והפורמליסטיים שלהם. כבר הזכרנו את אולימפיה בשיעור הראשון. יחסים מעמדיים ומתחילים חברתיים שמשקפים ביצירה וגם המערך שמקיף את השדה החזותי כמו אמנים מול פטרונים. הפן הכלכלי של יצירת אמנות, תפקיד המוסדות התרבותיים השונים בהקשר יצירת אמנות או דימויים חזותיים, ואיזה סוג ערכים הם מנחילים (טעם, איכות, מי קובע, מי אחראי). באמנות ההולנדית של המאה ה-17 הדיון היה באופן תיאור הדיוקן, סגנון התיאור, קומפוזיציות, צבע וכולי, אז דיון מהכיוון שמדגיש היבטים מעמדיים וחברתיים כלכליים יהיה במיקום דמויות המשרתים, שמופיעים בעומק או בשולי היצירה ולכאורה מהווים חלק לא מדובר בה. הדיון שמדגיש את המתחים האלה ביצירות יתמקד בפרטים האלה. בציור של סרה - יום ראשון בלה גרנד זאטה (?), יש תיאור של המעמדות בתקופה. או לחילופין בתיאור טבע דומם, יש לתיאור הרבה משמעויות וכיווני פרשנות שיכולים להיות בו דיונים של הסגנון אבל גם על הסמליות שלהם, או בדיון המרקסיסטי ידברו על איך האובייקטים מייצגים עושר או מעמד חברתי, להראות שפע ובעלות על רכוש. אפשר לראות את הדיון המעמדי גם בדוגמאות עכשיות, כמו רות ונעמי מלקטות של עדי נס, או ציור של זונות של לוטרק. יש גם פרוייקט בריטי של אמן בשם גרייסון פרי שיצר סדרה של שטיחי קיר שהנושא שלה זה המעמדות בבריטניה. הוא מתאר בסמליות מורכבת את סוגי הטעם האסתטי, הסביבות הביתיות, הפרטים שמאפיינים את הבתים של מעמדות שונים באנגליה, וכחלק מהמחקר הוא נסע ברחבי אנגליה וראיין אנשים וניסה להבין את הקשר בין מעמד חברתי לטעם אסתטי. או בפרוייקטים של מעורבות - לקחת חלק בתהליכים חברתיים. מירל יוקלס ראינה והשתתפה באיסוף אשפה. נושא אחר שאמנים עוסקים בו הוא הקשר בין אמנים לפטרונים, מהם התנאים שמאפשרים הפקה של יצירת אמנות או הפרנסה של אמנים.

- דוגמה של ציורים של פטרונים

● ציורים של דיוקנאות של אספנים

עוד סוגיה של הדיון המרקסיסטי הוא לדון במאפיינים החברתיים כלכליים של עוד תופעות בתרבות -

● למה לא היו נשים אמניות מפורסמות גדולות?

- שימוש באובייקטים שלקוחים מהייצור ההמוני - כמו רדי מייד או פופ ארט - דוגמה היא יצירה של אמן קונספטואלי שמראה את כל הבעלויות שצויר של מונה עבר.

ניאו מרקסיזם וחרושת התרבות

העמדות הניאו מרקסיסטיות ניסו להסביר למה הנבואה החברתית לא התרחשה בחברות הקפיטליסטיות אלא דווקא בברית המועצות. הם שמו יותר דגש על מבנה העל.

אסכולת פרנקפורט

מיהם אסכולת פרנקפורט

אסכולת פרנקפורט שמים דגש על מערכת החינוך והתרבות, ולא רק על המצב הכלכלי חברתי.

מבוא לתרבות חזותית - שיעור 6 - 26.4.2020

מרקסיזם ותרבות חזותית

- המחשבה המרקסיסטית – מטריאליזם היסטורי, הבסיס/בניין העל, ניכור, הפטישיזם של הסחורות
- השפעות התיאוריה המרקסיסטית בניתוח תרבות חזותית:
 - דיון ביקורתי ביחסי כוח מפרספקטיבות שונות – מעמדיים, מגדריים, גזעיים
 - בתולדות האמנות: התמקדות בהיבטים כלכליים-חברתיים בנושאי היצירות (תיאורי מעמדות, עוני, עבודה וכד'); ביחסי פטרונים/אמנים; בייצוגים של תרבות הצריכה וחברת השפע; בתנאים החומריים והמוסדיים שמאפשרים השתייכות לעולם האמנות ('מדוע לא היו נשים אמניות גדולות?')
 - בעולם האמנות: בהשפעה של 'קובעי-טעם' ומומחים על איכות וערך יצירות אמנות ובתפקודה של האמנות כסחורה; בשאלות של ניכוס וחרטונות כנגד ההיגיון הקפיטליסטי של שוק האמנות.
- גישות ניאו מרקסיסטיות – ניסיון להתמודד עם הפער בין התיאוריה של מרקס אשר חזתה מהפיכה לבין ההתרחשויות ההיסטוריות והתעצמותו הגוברת של הקפיטליזם בעולם המערבי. התמקדות בתחומי התרבות והרוח כדי להסביר מגמות אלה.
- אסכולת פרנקפורט ו'חרושת התרבות'
 - תעשיית התרבות – התרבות הממוסחרת, ה'מיינסטרים', עולם הבידור ו'תרבות הפנאי'
 - השפעותיה השליליות – באמצעות תכנים קלים לעיכול ותבניות אסתטיות מוכרות וקלישאתיות, 'חרושת התרבות' נמנעת מלאתגר את צרכניה ומנטרלת כל חשיבה עצמאית ומקורית. היא משווקת אסקפיזם (בריחה מהמציאות המדכאת) או מפיצה ערכים קפיטליסטיים (חתיכה לעושר, אינדיבידואליזם, תחרותיות וכד'). כתוצאה מכך, היא 'מרדימה' את התודעה הביקורתית של האזרחים ולא מציגה חלופה לשיטה הכלכלית-חברתית הקיימת.
 - 'נחמדות כסטרוקטורה דכאנית' – 'חרושת התרבות' לכאורה מתחשבת בצרכניה ומעניקה להם את מבוקשם: תרבות קלה, לא מאמצת ולא מאתגרת – והם, מצדם, משתפים פעולה מרצון - אבל מרוקשה למעשה וברע על ידי אותו מוננו מיפולטרי-קפיטליסטי שחוזר ונשור על אותם תכנים

דיברנו על ההגות המרקסיסטית. התמקדנו בכמה מושגים ספציפיים ובמאמר של מרקס על הפטישיזם של הסחורות.

דיברנו על תפיסת המטריאליזם ההיסטורי - ניתוח ההיסטוריה כהליך מתמשך של מאבק בין מעמדות. החלוקה שלו לבסיס על/ מבנה על, כשהבסיס מכיל את הצרכים החומריים, ואת בניין העל שזו מערכת התרבות החוק שנסמכת עליו ונגזרת מאותו דפוס או גישה כלכלית חברתית שמכתיבה אותו שכשהיא קפיטליזם בתקופה שהוא כותב ומבקר.

ניכור - האדם כבורג קטן במערכת שלא שולט בכל שלבי הייצור, ושהעבודה נדמית לו כמטלה מעיקה וזרה להגשמה העצמית שלו. יחסי האדם נהיים אינסטרומנטליים המבוססים על דפוס הניכור.

הפטישיזם של הסחורות - בקפטיילזם תעשייתי מהסוג שלוא מתאר מתפחות מערכות יחסים לא בין בני אדם אלא בין סחורות, בין צרכנים לסחורות. אותו דפוס פטישיסטי של כוחות מאגיים, מעמד מותגי לסחורות, שטוענת אותם באיכויות שאין בהם באופן מהותי.

נגענו בהשפעות הפרספקטיבה המרקסיסטית לתרבות החזותית:

- דיון ביקורתי ביחסי כוח מפרספקטיבות שונות – מעמדיים, מגדריים, גזעיים
- בתולדות האמנות: התמקדות בהיבטים כלכליים-חברתיים בנושאי היצירות (תיאורי מעמדות, עוני, עבודה וכד'); ביחסי פטרונים/אמנים; בייצוגים של תרבות הצריכה וחברת השפע; בתנאים החומריים והמוסדיים שמאפשרים השתייכות לעולם האמנות ('מדוע לא היו נשים אמניות גדולות?')
- בעולם האמנות: בהשפעה של 'קובעי-טעם' ומומחים על איכות וערך יצירות אמנות ובתפקודה של האמנות כסחורה; בשאלות של ניכוס וחתרנות כנגד ההיגיון הקפיטליסטי של שוק האמנות.

>המשך חזרה על השיעור הקודם שלא הייתי מרוכזת בה>

דיברנו על גישות ניוו מרקסיסטיות, הספקנו להגיע לאסכולת פרנקפורט ועל איך נוצר צורך להתמודד עם הפעם שנוצר בין התיאוריה וההנחות של מרקס בדבר המהפיכה שתגיע ותקים חברה על מעמדית לבין המציאות שבה המהלך הזה לא התרחש.

- אסכולת פרנקפורט ו'חרושת התרבות'
- תעשיית התרבות – התרבות הממוסחרת, ה'מיינסטרים', עולם הבידור ו'תרבות הפנאי'
- השפעותיה השליליות – באמצעות תכנים קלים לעיכול ותבניות אסתטיות מוכרות וקלישאתיות, 'חרושת התרבות' נמנעת מלאתגר את צרכניה ומנטרלת כל חשיבה עצמאית ומקורית. היא משווקת אסקפיזם (בריחה מהמציאות המדכאת) או מפיצה ערכים קפיטליסטיים (חתירה לעושר, אינדיווידואליזם, תחרותיות וכד'). כתוצאה מכך, היא 'מרדימה' את התודעה הביקורתית של האזרחים ולא מציגה חלופה לשיטה הכלכלית-חברתית הקיימת.
- 'נחמדות כסטרוקטורה דכאנית' – 'חרושת התרבות' לכאורה מתחשבת בצרכניה ומעניקה להם את מבוקשם: תרבות קלה, לא מאמצת ולא מאתגרת – והם, מצדם, משתפים פעולה מרצון - אבל מרצון למעשה ורק על ידי אותו מנגנון מהפולטיבי-קפיטליסטי שמזרז ושובר על אותם תכנים

אסכולת פרנקפורט טוענת שהמהפיכה לא קרתה כי חרושת התרבות הרדימה את תודעת העם בעזרת התרבות הממוסחרת.

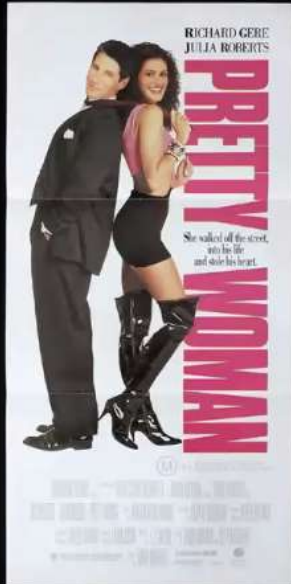
התוצרים המסחריים של חרושת התרבות מפיצים ערכים קפיטליסטיים ששומרים על המערכת כפי שהיא.

חרושת התרבות

ניתוחם של אנשי אסכולת פרנקפורט את התרבות הקפיטליסטית של אמצע המאה העשרים, הוביל אותם למסקנות עגומות ולגיבושה של עמדה פסימית באשר לאפשרות לשנות מציאות זו. לשיטתם, הפרולטריון, אשר נועד, על פי ההשקפה המרקסיסטית, לחולל את המהפכה החברתית על רקע מצבו המנוצל והמשועבד ומתוך התגבשות תודעה מעמדית מפוכחת - **נוטרל, למעשה, מדחף ההתקוממות שלו ונטמע בחברה הבורגנית בניגוד לאינטרסים האמיתיים שלו**. לכך אחראית, במידה רבה, צמיחתה של התרבות הממוסחרת או 'חרושת התרבות' בלשונם - אשר מתמרנת את ההמונים לשיתוף פעולה מרצון עם מסריה וערכיה הקפיטליסטיים ומונעת את היכולת למתוח ביקורת ממשית על אי השוויון החברתי.

המושג 'חרושת התרבות' - או 'תעשיית התרבות' - פותח על ידי הורקהיימר ואדורנו במאמר בשם זה, מתוך ספרם 'הדיאלקטיקה של הנאורות' (1947). במאמר הם סוקרים ומנתחים מגוון תופעות תרבותיות בנות זמנם - פרסום, קולנוע, ספרות קלה, מגזינים, תסכיתי רדיו ומוסיקה פופולארית - ומציגים אותן כרכיבים במערכת תרבותית מתוחכמת שקיומה ופעילותה מחסלים למעשה את הסיכוי להיווצרותה של אמנות ביקורתית. לטענתם, במסווה של הפצת 'תרבות להמונים', יוצרת מערכת מורכבת זו (הפועלת בעוצמה ובתחכום גוברים גם בימינו) תבניות אסתטיות ועולמות תוכן ומשמעות הממלאים תפקיד אידיאולוגי מרכזי בשירות המשטר הקפיטליסטי.

דוגמא לאידיאולוגיה קפיטליסטית היוצרת אשליה של מציאות נתונה ו'טבעית' ומקודמת באמצעות תעשיות התרבות למיניהן היא האמונה הרווחת שקיים שוויון הזדמנויות בחברה דמוקרטית ומי שרוצה ומתאמץ מספיק יכול להצליח ולהתעשר. משתמע מכך שהאחריות על העוני מוטלת על העניים שכביכול לא מנסים לשפר את מצבם דרך עבודה קשה, רכישת השכלה וכד'. אשליה זו מטופחת דרך קבע באמצעות סרטים ואופרות סבון טלוויזיוניות המבוססות על מיתוס "סינדרלה" ו"החלום האמריקאי"; כמו גם שעשועונים ותכניות ריאליטי המבוססים על ביצוע משימה כדי לזכות בפרס כספי או במעמד סלבריטאי.



הביקורת של אסכולת פרנקפורט היא בעיקר כלפי הרדמת התודעה הביקורתית.

הביטוי הישיר ביותר למהלך המעגלי של חרושת התרבות מצוי בתחום הפרסום. זו הצורה התרבותית הגורמת לצרכנים להאמין שהם זקוקים לסחורות שמספקת הכלכלה הקפיטליסטית לסיפוק צרכיהם הקיומיים והגדרת זהותם ומעמדם ('הפטישיזם של הסחורה' בהגדרתו של מרקס). צרכים אלה מועצמים באמצעות טכניקות סמיוטיות שטוענות אותם במשמעויות ערכיות ורגשיות ('מסרים קונוטטיביים' בלשונן של ברת) כגון הנאה, יוקרה, שייכות, אופנתיות, יעילות וכד'.

אולם ל"הונאת המונים" יש ביטוי מתוחכם יותר בצורות האמנותיות של תעשיית התרבות שבה מתמקדים אדורנו והורקהיימר: הספרות הפופולארית, המגזינים, תעשיית הפזמונים, תכניות רדיו, קולנוע וסדרות טלוויזיה. ההונאה בצורות אלה קשורה לאופי הנרטיבי ולמבנה הצורני-אסתטי שלהן. שני יסודות, הקשורים זה בזה, נוטלים מהיצירות הללו את הפוטנציאל הביקורתי שלהן:

אופן הייצור - המסגרת המתועשת שמוצרי חרושת התרבות מיוצרים ונצרכים בה מחייבת התמקדות ברווחיות והגדלת קהלים: חברות תקליטים, רשתות טלוויזיה, אולפני סרטים, הוצאות ספרים וכד'.

האופי הנוסחתי והסטנדרטי של המבנה והתכנים שלהן - 'להיטים' במוסיקה, עלילות המציאות לעקרונות קבועים של פורמטים טלוויזיוניים כמו סיטקום, תכניות אירוח וריאליטי, או קולנועיים - סרטי מתח ופעולה, קומדיות רומנטיות, סרטים 'לכל המשפחה' וכו'.

כתוצאה מכך, מעשה היצירה אינו נובע משיקולים אמנותיים של הבעה ומקוריות מחשבתית, אלא מהגיון מתוכנן של נוסחה, שלדעת יוצריה קולע לקהל היעד ועשוי להגדיל מכירות ולהעלות רייטינג. המוצרים התרבותיים בנויים על פי מתכונות בדוקות, שחוקות וידועות כדי ליצור ריגוש, עניין ו'התמכרות' באופן שלא יחרוג מהמוכר והמקובל ולא יעודד חשיבה אינדיבידואלית ואלטרנטיבית. יצירות כאלה ממחזרות תכנים וצורות המוכרים מן המציאות הקיימת ולכן לא מוצגת בהן, באופן מגמתי, אפשרות קיומה של מציאות אחרת.

התכלית של התכנים של חרושת התרבות היא בראש ובראשונה להפיק רווחים בתעשיית התרבות, אין להם רצון לאתגר את צרכני התרבות בתכנים מעוררי מחשבה או תכנים אלטרנטיביים.

שיתוף פעולה מרצון

הטענה החשובה העולה ממושג 'חרושת התרבות' היא שבני האדם משתפים פעולה עם מנגנוני הדיכוי שלהם עצמם ובכך מחבלים במו ידיהם באפשרות שחרורם התודעתי. מאחר והתוצרים (מוסיקה, סרטים, סדרות טלוויזיה) המשווקים לקהל צרכני תרבות המיינסטרים פונים לקונצנזוס רחב ואינם מאתגרים מחשבתית, הם נצרכים בהנאה, כדרך להנעים את הזמן ולהדחיק מתחים הקיימים במציאות ובתוך כך מונעים אפשרות לערער על הסדר החברתי הקיים ולהעלות על הדעת סדר חלופי.

לטענת אדורנו, 'חרושת התרבות' מטהרת את עצמה בכך שהיא מציגה את מהלכיה כידמוקרטיים וכהיענות ל'דרישת הקהל'. הוא כותב: "חרושת התרבות מיתממת בהתיימרה לפעול על פי רצונם של הצרכנים ולספק להם את מבוקשם... יותר משהיא מתאימה את עצמה לתגובות הצרכנים, מביימת היא את התגובות הללו בעצמה".

אדורנו אינו פוטר מאחריות את הצרכנים עצמם שלמרות שבחלקם מודעים לאופי המניפולטיבי של תעשיית התרבות, מבקשים, כביכול, שימשיכו לרמות אותם: "ההרגל הבורגני – זה אשר מתוך ציניות פחדנית נאחז בציפורניו במה שזוהה ככוזב וכלא אמיתי – מתייחס לאמנות לפי הסכימה הבאה: מה שמוצא חן בעיניי, ייתכן כי גרוע הוא, ייתכן כי כוזב הוא וכי נוצר כדי להטעות אותי, ואף על פי כן איני רוצה כי יזכירו לי זאת, איני רוצה להתאמץ גם בזמני הפנוי ולהתעצבן".

בניגוד לסיסמה הקפיטליסטית הרווחת "הלקוח הוא המלך", לפי אדורנו והורקהיימר הלקוח לא זו בלבד שאינו סובייקט של חרושת התרבות – הוא אובייקט שלה; חרושת התרבות משתלטת לא רק על כספו אלא גם על רוחו ומעקרת כל אפשרות לחשיבה חופשית, עצמאית וביקורתית.

חרושת התרבות מציגה את עצמה כהיענות לדרישות הקהל, לתת לאנשים את מה שהם רוצים, וכי כל טענה אחרת היא התנשאות על ההמונים.

עוברים לתחום אחר שמתייחס לנושא התודעה ומיסוך התודעה מזווית אחרת, אבל הוא עולם אחר בסוג התתמקדות והתכנים. זהו תחום הפסיכואנליזה.



אנחנו עוברים מהעולם החיצוני של קיום כלכלי וחומרי לעולם הפנימי, לתחום הנפשי.

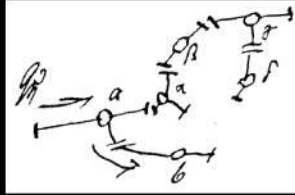
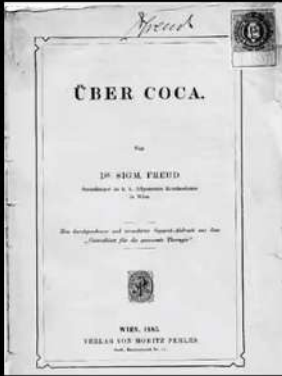
"פסיכואנליזה היא תיאוריית אישיות, שיטת חקירה ושיטת טיפול, המבוססת על תגליותיו של זיגמונד פרויד ועל תרומותיהם של ממשיכיו. החשיבה הפסיכואנליטית מיושמת מזה כמאה ועשרים שנה בתחומי ידע רבים ומתפתחת בכיוונים שונים. במוקד תפישת האדם של הפסיכואנליזה עומד הגילוי של הלא-מודע בחיי הנפש. התפתחות האדם מלידתו ובמהלך חייו מעוצבת על ידי יצריו, כוחותיו הפנימיים ויחסיו העמוקים עם הדמויות המשמעותיות בחייו. עולמו הפנימי של האדם, שנוצר דרך יחסי גומלין אלה, הוא המפתח להבנת החוויה כמו גם ההתנהגות האנושית על עושרה, מורכבותה וסבלה.

הטיפול הפסיכואנליטי מסייע לאדם להתוודע לתהליכים ולתכנים לא מודעים שהם בבחינת שותפים סמויים בעיצוב אישיותו והעדפותיו, מחשבותיו, רגשותיו והתנהגותו. בכוחו לעזור לאדם להבין את המקורות של משאלותיו וחרדותיו, להקל על סבלו ולאפשר לו להגיע למיצוי טוב יותר של הפוטנציאל היצירתי והחוויתי בחייו וביחסיו הבינאישיים." (החברה הפסיכואנליטית בישראל)

למעשה, נכון יותר לדבר על פסיכואנליזה לא כעל 'תיאוריה' בלשון יחיד, אלא על מכלול של תיאוריות וגישות טיפוליות המסתעפות ממורשתו המכוננת של פרויד. ביניהן ניתן למנות את הפסיכואנליזה היונגיאנית והלאקניאנית, תיאוריות יחסי אובייקט, הגישות האינטרסובייקטיביות, פסיכולוגיית העצמי ועוד.

פסיכואנליזה מתחלקת לשני צדדים עיקריים - אחד זה תיאוריה ושיטת ניתוח וחקירה של הנפש, והשני הוא שיטת טיפול.

יגמון פרויד - מייסד הפסיכואנליזה



Sigmund Freud, 1856-1939

פרויד נולד ב-1856 בפרייבורג למשפחת סוחרים יהודית; עבר בילדותו לוינה שם השתקעה משפחתו ושם פעל מרבית חייו עד להגירתו הכפויה ללונדון ב-1938 בעקבות עליית הנאצים.

למד רפואה ובתחילת דרכו עסק במחקר של מערכת העצבים והפרעותיה. השנים שעשה כחוקר הטביעו את רישומו על גישתו - הן בשיטתיות המדעית שלו והן בשאיפתו לקשר בין הגופני לנפשי במסגרת כוללת אחת; גם כאשר החל להתרחק מהשאלות הפיזיולוגיות והניירולוגיות ולהתמקד בנושאים פסיכולוגיים טהורים. כך, למשל, התחלף המודל המוקדם בעבודתו על זרימת אנרגיות בתוך מערכת העצבים במושג הליבידו - אנרגיה רגשית המשרתת את יצר החיים.

כיוון מחקר נוסף בראשית דרכו היה השפעות הקוקאין בו התנסה בעצמו, אבל כשנוכח בהשפעותיו ההרסניות פנה לחיפוש דרכי ריפוי פסיכולוגיות למצוקות נפשיות.

שלב מכריע בהתפתחותו המקצועית של פרויד היתה החלטתו לנטוש את המעבדה ולקבל הכשרה מלאה כרופא מטפל בתחום הניירו-פסיכיאטריה. כחלק מההכשרה נסע להשתלמות בפרזי אצל ז'אן מרטין שרקו, פסיכיאטר שעסק בטיפול בהיפנוזה בעיקר במקרים של סימפטומים גופניים שלא נמצא להם הסבר פיזיולוגי וכונן 'היסטריה'.



Jean-Martin Charcot, 1825-1893

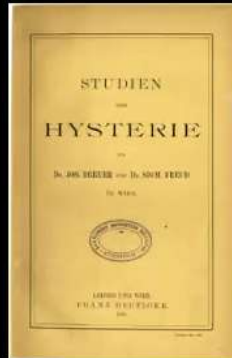


עם חזרתו לוינה המשיך פרויד לטפל בתופעות 'היסטריות' באמצעות היפנוזה, אבל בעקבות עבודתו עם רופא אחר, יוזף ברוייר, החל בהדרגה לשנות את שיטת הטיפול שלו ולגבש את התיאוריה והפרקטיקה הפסיכואנליטית.

בספר "מחקרים בהיסטוריה" (1895), הציג פרויד וברויר את המקרה של מטופלת שכונתה **אנה או**, שסבלה מסימפטומים היסטריים של שיתוקים בגפיים, הפרעות בראייה ובדיבור וקשיי בליעה. במהלך הטיפול התברר לשניים כי הסימפטומים נעלמים אם המטופלת מצליחה, דרך שיחה, להעלות מהעבר מאורעות מכאיבים שנשתכחו ממנה. ברוייר קרא לתהליך 'קתרזיס'; אנה עצמה הציעה לו את השמות 'ניקוי ארובות' ו'טיפול באמצעות דיבור'.



Bertha Pappenheim ('Anna O.'), 1859-1936



Josef Breuer, 1842-1925

באפיזודה אחת במהלך הטיפול טענה אנה שנכנסה להריון מברויר - למרות שלא היה ביניהם כל קשר מיני. ההריון המדומה הוביל את פרויד לגבש את רעיון ה**העברה** - שחזור רגשות מהילדות, בעיקר כלפי ההורים, והפנייתם בהווה כלפי המטפל, מושג שהפך למרכזי בפסיכואנליזה.

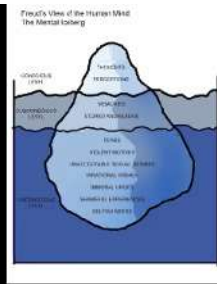
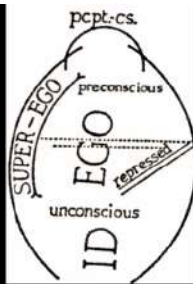
המקרה של אנה או. עודד את פרויד לותר על ההיפנוזה ככלי תרפויטי (טיפול) בגלל האופן שבו הוא עוקף את האישיות המודעת של המטופלת. כאשר המטופלת מתעוררת מהטרנס ההיפנוטי עשויים לחזור הסימפטומים, כך גילה, מפני שהמקור להם - אותם זיכרונות מוקדמים, מודחקים - שבים ונשכחים. רק כאשר המטופלים/ות יבינו ויתעמתו באופן מודע עם שורש החששות, הסיק - יתרחש תהליך הריפוי.

התובנה המרכזית שניסח פרויד בשלב זה היה קיומו והשפעתו של ה**לא-מודע** - מאגר נפשי של חוויות, רגשות ויצרים שהאדם לא יודע על קיומם אבל משפיעים על התנהגותו והתנהלותו בעולמו הפנימי והחברתי. זאת בניגוד לחוויה האינטואיטיבית לפיה הבחירות וההתנהגות שלנו הן תוצאה של בחירה מודעת. המשמעות המהפכנית בתיאוריה של פרויד הייתה כי הוא הניח כי מה שאנחנו חווים באופן מודע מהווה רק חלק קטן ולא משמעותי מהתודעה שלנו, ורוב הדברים שאנחנו חושבים ומרגישים מושפעים מהלא מודע.

פרויד פיתח ושינה את התיאוריות שלו בהתמדה, עד אחרית ימיו, אבל גרעין מקורי זה נשמר: ההנחה כי ההתנהגות האנושית מונעת על ידי **דחפים גופניים-נפשיים ושדחפים אלה הם תכופות לא מודעים, בחלקם או בכללם**, הודות למנגנונים לא מודעים של **הדחקה**. מטרת ההדחקה היא לאפשר לאדם להסתגל למערכת הנורמטיבית של סביבתו.

אבל לפי פרויד - כל המודחק מבקש תמיד לחזור ולמצוא ביטוי והוא עושה זאת בדרכים עקיפות ומגוונות: דרך סימפטומים 'נוירוטיים', פליטות פה וקולמוס, משחק, פנטזיה, חלום ויצירה. כל אלה הם תוצרי פשרה בין תביעת הדחפים לפרקן - מימוש מאוים - לבין האיסור של מוסכמות חברתיות.





רמות המודעות - המודל הטופוגרפי

פרויד הקביל את רמות המודעות בנפש למפה טופוגרפית המכילה שלושה אזורים:

הלא-מודע - מכלול התכנים, הזכרונות, המשאלות והדמיונות שמעולם לא היו מודעים או הודחקו מהתודעה. הם כוללים בעיקרם שני סוגי דחפים - מיניים ותוקפניים. התהליכים הפעילים בלא מודע נקראים **תהליכים ראשוניים**. תהליכים אלה פועלים בזיקה לעקרון העונג ואינם מציינים לכללי ההגיון ולדרישות המציאות. הם יכולים להכיל סתירות ואין בהם משמעות לזמן ומרחב.

הסמוך-למודע - כולל תכנים שאינם מודעים ברגע נתון אך ניתנים לאחזור או "שליפה" מהזיכרון.

המודע - כולל את המחשבות, התפיסות והתפקודים הקוגניטיביים והרגשיים הנמצאים בשליטתנו ובהישג ידינו. התהליכים הפועלים במודע נקראים **תהליכים משניים** והם מציינים לחוקי המציאות, לעקרונות של זמן ומרחב, לחשיבה רציונלית ולוגית, לדחיית סיפוקים ולניסוח במלים.

מדוע מודחקות חוויות או משאלות מסוימות מהתודעה ונעשות לא מודעות - או מלכתחילה לא מגיעות להכרה המודעת? פרויד סבר כי **תכנים אלה מכילים משהו מסוכן, מאיים, אסור ושאינו מקובל חברתית**. בשלב המוקדם בגיבוש התיאוריה הניח פרויד שתכנים אלה הם בעיקרם בעלי אופי מיני, כאשר בשלב מאוחר יותר הוסיף ופיתח את הרעיון של דחפים **תוקפניים** המשרתים את "יצר המוות".

רשויות הנפש - המודל הסרוקטורלי (מבני)

בשלב מאוחר יותר הגיע פרויד למסקנה כי המודל הטופוגרפי (החלוקה לאזורים או 'שכבות' בנפש - מודע, סמוך למודע, לא מודע) אינה מספיקה כדי להסביר את מכלול התופעות הפסיכולוגיות והוא הציע מודל משלים המורכב משלושה כוחות או 'רשויות' נפשיות נפרדות הנמצאות במאבק תמידי על השליטה בנפש והתנהגות האדם:

איד/ סתמי/ הסתם - האיד הוא חלק נפשי מולד המכיל אינסטינקטים ודחפים ראשוניים. הוא מאגר האנרגיה הייצרית, הליבידו, ה'דלק' של הנפש. האיד מציינת **לעקרון העונג**, וחותר לשחרור מתחים ולסיפוק מידי של דחפים (רעב, צמא, כאב כמו גם מין ותוקפנות). אין לו זיקה למוסר וערכים חברתיים והוא מצוי כולו בלא מודע.

אגו/ 'האני' - האגו מתפתח מתוך האיד בהשפעתו הישירה של העולם החיצון עם התפתחות כשריו של התינוק ודרך הכוונת ההורים. הוא פועל בזיקה **לעקרון המציאות** ושימור העצמי, על ידי הדחקה וויסות הדחפים שבאיד, בכדי לאפשר לאדם לשמור על בטחונו ולחיות בהרמוניה יחסית עם בני אדם אחרים. אחד מתפקידיו המשמעותיים של האגו הוא יצירת פשרה ואיזון בין דרישות האיד, דרישות הסופר אגו ודרישות המציאות. האגו הוא בחלקו הגדול מודע, אך יש בו גם חלקים, כמו מנגנוני הגנה, שאינם מודעים.

סופר אגו/ 'האני העליון' - הסופר אגו הוא מערכת מוסרית הנבנית בתהליך של הפנמת הדמויות ההוריות והעמדות הערכיות והמגבלות שהנחילו לילד בצעירותו. הוא כולל, מצד אחד, את **אידיאל האני** - המייצג את מה שנתפס כרצוי ונכסף, הדרך שראוי לחיות בה; ומצד שני, את **המצפון** - מכלול האיסורים והכללים. התנהגות על פי אידיאל האני יוצרת תחושת גאווה; התנהגות בניגוד לצווי המצפון מובילה לרגשי אשם. הסופר אגו, שהוא ברובו לא מודע, מבטא את תהליך הסוציאליזציה, את השפעת התרבות ואת מאמצי החברה למנוע ביטוי הלתי מוקדם של דחפים העלולים לאיים עליה.

מנגנוני הגנה

כאשר פרויד ניסה להסביר איך נמנעת כניסתם של תכנים מאיימים ומעוררי חרדה מהלא מודע למודע ואיך מתווך האגו (ה'אני' המודע) בין דרישות האיד לסיפוק יצרים לבין דרישות המציאות והסופר אגו לחיים חברתיים שמחייבים דיכוי או דחיית סיפוקים, הוא העלה את ההשערה לפיה בנפש פועלים **מנגנוני הגנה** (פיתוח מקיף של הנושא נעשה על ידי בתו וממשיכת דרכו של פרויד, אנה). בין מנגנוני ההגנה העיקריים מצויים:

הדחקה – התהליך באמצעותו חווייה או דחף נעשים לא מודעים (תוכן מאיים כלל לא מגיע למודעות או מסולק ממנה והופך להיות בלתי נגיש לזיכרון).

הכחשה – התנהגות כאילו גורם מעורר חרדה לא קיים או פחות מאיים ('קורונה היא סתם שפעת')

השלכה – ייחוס מחשבות או דחפים מעוררי חרדה לאחר ('זה לא אני, זה הוא').

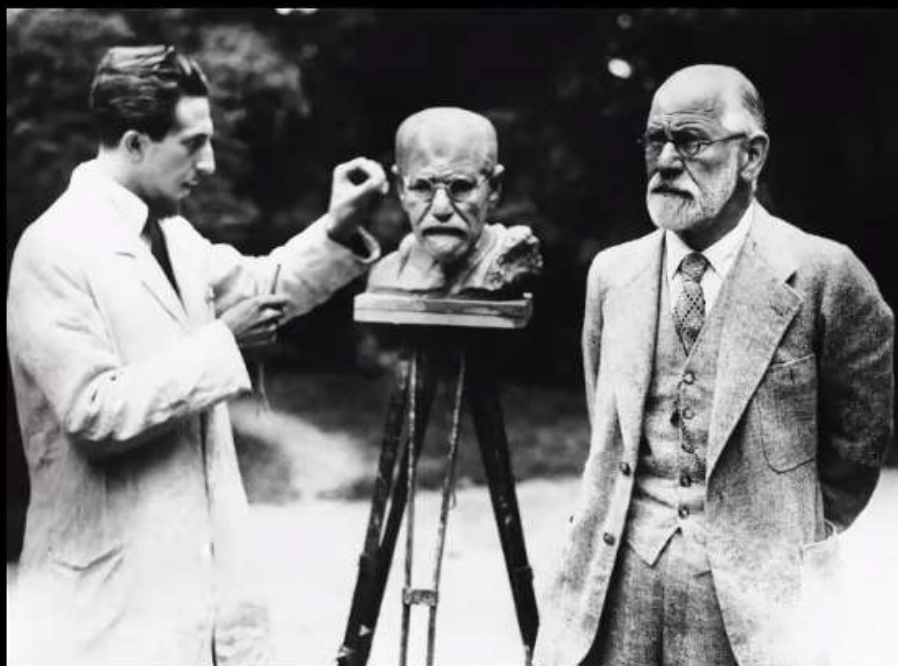
תגובת היפוך – הסוואת דחפים או רגשות לא נעימים/לא מקובלים על ידי היפוכם (ערכים של שמרנות יכולים להסתיר דחפים מיניים חזקים; הומופוביה יכולה להסוות תשוקות הומואירוטיות וכד')

רציונליזציה – ניסוח הסבר הגיוני, כביכול, כדי להסוות מניע אמיתי (הסוואת חשש מתפקיד מסויים בעבודה בתואנה שהבעיה באותו תפקיד היא המשכורת הנמוכה).

סובלימציה (עידון) – הפניית הדחפים היצריים לכיוון שיש לו תועלת ולגיטימציה תרבותית או חברתית, כגון יצירה אמנותית ספורט ומחקר מדעי. סובלימציה אינו מנגנון הגנה במובן הצר אלא 'תחליף' חיובי ופרודוקטיבי למנגנוני ההגנה הרגילים.

מבוא לתרבות חזותית - שיעור 7 - 3.5.2020
שיר אלוני יערי

מבוא לתרבות חזותית



פסיכואנליזה - פרויד והגישה הפתוגרפית

פסיכואנליזה

היפנוזה, השיטה הטיפולית בה השתמש פרויד בתחילת דרכו, אמנם נטרלה את מנגנוני ההגנה, אך רק באופן זמני שכן ההגנות שבו לפעול ברגע שהחולה יצא/ה מהמצב ההיפנוטי.



האתגר שעמד בפני פרויד היה כיצד להסיר את מנגנוני ההגנה ביעילות ולעבד תכנים לא מודעים מאיימים באופן מודע וארוך טווח. התשובה שלו הייתה 'פסיכואנליזה', מילולית: 'ניתוח הנפש'. ניתוח זה התבצע באופן מעשי, בקליניקה הטיפולית, באמצעות תהליך היריפוי בדיבור אותו גיבש עם יוזף ברויר (וברתה פפנהיים - המטופלת 'אנה או.'). ובפרט דרך שיטת האסוציאציות החופשיות. פרויד פיתח את שיטת האסוציאציות החופשיות במסגרתה שוכבת המטופלת על ספה נוחה בחדר סגור ושקט, כאשר המטפל יושב בדרך כלל מאחורי הספה כך שנכחותו רק מורגשת, ללא קשר עין. באווירה תומכת זו, המטופלת מעלה כל דבר שעולה על דעתה, בין אם באופן חופשי ובין אם כתגובה לאמירות/פרשנויות שונות של המטפל. תפקידו של המטפל הוא להקשיב קשב עמוק לדבריו/ה של המטופלת על מנת לאתר 'רמזים' שיובילו לחשיפת רבדים כמוסים של הנפש. רמזים כאלו יכולים להיות חזרה על מלים ושמות. קשרים אסוציאטיביים בלתי שגרתיים בין נושאים, שתיקות ממושכות, פליטות פה ועוד. המסגרת הבטוחה והמגוננת והאופי הזורם והחופשי של הדיבור אפשר למטופלים/ות לעקוף את העכבות והצנזורה העצמית ולהתמודד עם תכנים עמוקים ומעיקים בנפשם/ן על מנת להשיג ריפוי. במילים אחרות, דרך שיטת האסוציאציות החופשיות והטיפול בדיבור באופן כללי, מצא פרויד דרך בה המודע יכול לחדור אל נבכי הלא-מודע ולאפשר עיבוד מבוקר ואפקטיבי של חומרים מתוכן.

מתוך העבודה הטיפולית שלו, אשר את חלקה פרסם כ'תיאורי מקרה' מפורטים (ביניהם 'דורה', 'הנס הקטן', 'איש הזאבים', 'איש העכברושים') הגיע פרויד למסקנה כי הנוירוזות - אותן הפרעות רגשיות ופסיכו-סומטיות - נגרמות כתוצאה מהדחקה של חוויות מיניות מוקדמות. בהתחלה סבר כי מדובר במקרים מציאותיים של חשיפה לתכנים או התנהגות מינית בילדות ('תיאוריית הפיתוי'), אבל בהמשך הגיע למסקנה כי הזכרונות הם תוצאה של פנטזיות או דמיונות מוקדמים והעלה את ההשערה, הרדיקלית לתקופתו, כי גם לילדים יש דחפים ומאווים מיניים.

בשלב זה, בין היתר בעקבות אנליזה-עצמית שעבר, החל לגבש את התיאוריה של **תסביך אדיפוס** - שלב בהתפתחות הרגשית המתרחש בין גיל 3-5 שבו נמשכים ילדים אל ההורה בן/בת המין האחר ומתחרים על אהבתו/ה עם ההורה בן מינם. מכיוון שבדינמיקה זו קיים יסוד של גילוי עריות ועוינות רצחנית, הרגשות הללו אסורים חברתית והילד סובל בגללם חרדות - בפרט **חרדת סירוס** - ורגשות אשמה. הפתרון של שלב התפתחותי זה הוא קריטי לתפיסתו של פרויד, שכן במהלכו מזדהה הילד עם דמות ההורה בן מינו שאת מקומו הוא רוצה לרשת ולומד את תפקידו והערכים החברתיים שהוא מייצג.

את הדפוס האדיפלי מצא פרויד, בין היתר, ב**פירוש חלומות** - של עצמו ושל מטופל(ות)יו; ופיתח תיאוריה שלמה בדבר משמעות החלום אותה ניסח בספרו 'פירוש החלומות' (1900). הוא טען שחלומות אינם מקריים ומבוססים על אירועים משמעותיים בחייו של החולם/ת החל - ובעיקר - מילדותו/ה. לכן כל חלום הוא אישי ויש להבין אותו מתוך ההקשר הכולל של עולמו של האדם האינדיבידואלי. להבנתו, **בחלום יש משום סיפוק משאלה לא מודעת שלא ניתנת להגשמה בחיי העירות**. התכנים הלא מודעים שבבסיס החלום מכילים משהו מאיים ומעורר חרדה. החולם/ת חושש/ת מהופעתם הגלויה ומכניס/ה בהם ש

פרויד הגדיר את החלום כדרך המלך אל הלא מודע; וזיהה בו מספר מנגנונים עיקריים:
התקה:

מרכיבים עיקריים בתוכן הסמוי של החלום - לרוב בעלי איכות מאיימת ואסורה (משאלות מיניות או תוקפניות) מיוצגים על ידי פרטים חסרי חשיבות או ניטראליים ברובד הגלוי, או מועברים מדמות אחת לדמות אחרת או מדמות אנושית לאובייקט דומם. כך, למשל, מישהו יכול לחלום שהוא מבטא זעם כלפי הבוס שלו בעבודה במקום כלפי אביו - המושא המקורי, הלא מודע, של רגשות האיבה.

עיבוי:

כאשר מספר תכנים מתמזגים לדימוי יחיד; הדוגמה המובהקת ביותר היא מיזוג בין דמויות - אבל גם צירופי מילים או אובייקטים שהפירוק שלהם יכול לבטא את המשמעות החבויה. כתוצאה מתהליכים אלה, מסוגלים חלומות קצרים להכיל הרבה תכנים סמויים. לדוגמה, ילד/ה יכול/ה לחלום על דמותו הספרותית של הארי פוטר שמייצגת עבורו/ה בו זמנית פחדים מאובדן ההורים ויתמות, רגשות של שנאה ונקמה על טראומת ילדות, וחוויה גרנדיוזית (שמאדירה את האינטי) של כוחות כישוף.

שיקולים של ייצוג חזותי:

מנגנון התקה המגלם רעיון מופשט באירוע חזותי או תמונה - כך, למשל, חלום על מכונית שנוסעת ברורס יכול להתפרש כנסיגה (רגרסיה) לשלבים מוקדמים בהתפתחות הנפשית; ואילו מצב של עכבה קיפאון ייצרי עשוי להתבטא כמשטחי כפור.

פרויד הציג רשימה של נושאים אוניברסליים שעשויים להופיע בחלום וכוללים את גוף האדם, הורים, אחים, לידה, מוות - וגם סמלים שכיחים ביניהם אובייקטים פאליים (המתייחסים לאיבר המין הגברי) דוגמת כלי נשק, ברוזים, צינורות, כלי כתיבה וכד'; או וגינליים (המתייחסים לאיבר המין הנשי) - בורות, מערות, קופסאות וכד'. לעתים המשמעות מופיעה כהיפוך - עירום מיוצג על ידי בגדים וכד'. אבל פרויד הדגיש את האיכות המיוחדת של כל חלום והצורך לפרש אותו בהתאם למכלול הנפשי של המטופל.

”זיכרון ילדות של ליאונרדו דה-וינצ’י” (1910)

ליאונרדו הוא דמות חידתית - לא רק מבחינת אמנותו אלא בכל אורחות חייו:

הוא נחשב ליוצר גאון - עוד בתקופת חייו. גאונו התבטאה כמובן לא רק במעשה אמנותו, אלא גם בחקריותו את עולם הטבע שהקדימו את זמנן כמו גם באנטומיה, מכניקה, תעופה, ובליסטיקה. מאידך - הוא היה מושא לביקורת, שכן היה ידוע באיטיות עבודתו, בדחיינותו, ובנטייתו לא להשלים ולא להיפרד מעבודותיו.

מזרות נוספת המיוחסת לו היא 'קרירותו המינית' כביכול - היעדר עניינו בחיי מין והתמקדותו האינטנסיבית בחקריות מדעיות ואמנותיות בלבד. לא ידוע בבירור על קשר אינטימי שקיים עם אשה או גבר במהלך חייו (על אף שמועות בדבר נטיותיו ההומוסקסואליות).

האמביוולנטיות הניכרת ביחס לאמנותו - הן מבחינת העדפת המחקר המדעי והן מבחינת העכבות וההשהיות הנוגעות לתהליך היצירה עצמו - כמו גם אורחות חייו והאניגמטיות של יצירותיו - כל אלה שולחים את פרויד לזיכרון ילדות קצר ויחיד המופיע ברשימותיו של ליאונרדו:

”דומה כי כבר קודם נגזר עליי לעסוק עיסוק כה יסודי בעיט, שכן עולה בזכרוני מעשה משחר ילדותי, כאשר עוד שכבתי בעריסה - מעשה בעיט שירד אלי, פתח לי בזנבו את פי, ופעמים רבות דחף בזנבו זה על שפתי”.

בנסיון להסביר את הזיכרון החריג - ביחידאיותו ובתוכנו, פרויד קושר אותו למה שידוע מחייו של ליאונרדו: היותו בן לא חוקי לאב אציל, פיירו דה-וינצ’י, אשר לחזקתו הועבר כשהיה בן 5 מידי אמו הביולוגית הענייה, קתרינה, ובביתו בילה את שארית ילדותו.



Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-15019



Masaccio, *The Virgin and Child with St. Anne*, 1424-25



Leonardo da Vinci, *The Virgin and Child with Saint Anne and Saint John the Baptist*, c. 1499-1500

המונה ליזה - הציור חידתי הן מבחינת נסיבות היווצרותו - ליאונרדו צייר אותו במשך כמה שנים רצופות וסירב למסור אותו לידי המזמין; והן מבחינת משמעותו האמנותית. מה היה הקשר של ליאונרדו לדמות שצייר? האם החיך המסתורי הוא אימהי? פתייני? שליו? פרויד טוען שכאשר פגש ליאונרדו במונה ליזה זיהה בחיוכה את אותו חיך של אמו, חיך שהוא בו-זמנית אוהב ומפתה, מגן ומסוכן בשל הטוטאליות שביחסים שהוא מסמן בין הבן לאמו. חיך זה שוכפל שוב ושוב בציוריו המאוחרים של ליאונרדו באופן הנושא עמו את כל מטען הקיבעון הנפשי של האמן. חוסר היכולת של ליאונרדו להיפרד מהציור מבטא את חוסר יכולתו להיפרד מדמות האם ומאותם יחסים מוקדמים ומכריעים עמה.

החיך של המונה ליזה, כמו פרטים אניגמטיים ביצירות חזותיות אחרות - הם הגרעין הבלתי ניתן לפיענוח שאת כוחו בחוויית הצפייה לא ניתן לפרש במונחים של איקונוגרפיה, סגנון, מערך צורני, רקע היסטורי-חברתי וכד'. הכוח של עבודות אלה טמון בסוג של הדהוד או אפקט לא מודע, המעורר תחושות/חוויות/תשוקות מוקדמות ולרוב מודחקות המקשרות בין העולם הפנימי של היוצר/ת לזה של הצופה. זהו המקום בו הפסיכואנליזה יכולה אולי לתת לנו כלים לנסח את סוג ההשפעה והמשמעות החמקמקה של יצירת אמנות.

"התו הליאונרדי - החיך - איננו מובן ואיננו נתון לפענוח של הצופה משום שאיננו מובן גם לאמן עצמו... מנקודת המבט של הפסיכואנליזה של פרויד, החיך של המונה ליזה הוא תו, סימון ייחודי ליצירותיו של ליאונרדו, שאיננו יכול להיות מפוענח על ידי כך שנקשור אליו משמעויות משותפות. את התו הזה... החיך החוזר על פני הדמויות, אי אפשר לפענח באמצעות מאגר המובנים הלקוח מן המילון התרבותי, מפני שתו זה מייצג משהו שלא ניתן לייצגו: סצינת ילדות מודחקת של ליאונרדו... כלומר, החיך קשור לאירוע שיש לו מעמד פרטי, ייחודי לליאונרדו, ולכן הוא חומק מכל מובן כללי שניתן לניסוח".

רות רונן, אמנות ללא נחת: הרצאות על פסיכואנליזה ואמנות (תל אביב: עם עובד, 2010)



Leonardo da Vinci, *The Virgin and Child with Saint Anne*, c. 1503-1519



Oskar Pfister's 'vulture'

תרומתו של המאמר:

פרויד מתייחס הן לשאלות והן למקורות מידע שנתפסו כשוליים או זניחים במחקר על האמן ובכך פותח פתח - כמו גם הגישה הפסיכואנליטית בכללותה - לתשומת לב לפרטים המינוריים והטפלים, לכאורה, ביותר - חלומות, שרבוטים, פליטות קולמוס, רשימות טכניות וכד'.

פרויד מאפשר דיון ברבדים האפלים וה'בזויים' לכאורה של חיי הנפש של דמות מופת - העכבות, היצרים - ובכך מעשיר את הניתוח הביוגראפי. באמצעות הפרשנות, מדומיינת ככל שתהיה, של חוויות ילדותו ועולמו הפנימי של ליאונרדו האמן 'הגאון' - פרויד מקרב אותנו להבנה מורכבת ושלמה יותר של גיבורי תרבות והחולשות המובנות המנחות את חייהן ופועלן.

פרויד מדגיש קונפליקטים פסיכולוגיים - בפרט מוקדמים, לא מודעים - בנפשו של האמן ובנפש האדם ככלל - ובתוך כך חושף רובד ביצירות שנעשה לחלק בלתי נפרד מההתבוננות ביצירה: תשומת לב לדינמיקה המשפחתית, ההיקשרות והתשוקה לאם, מרכיבים של קנאה ופיתוי, אובדן וכד'.

פרויד מציג מהלך טיעון שלמרות התבססותו על מקורות מצומצמים והספק הרב בתקפותו - הוא מלאכת מחשבת תיאורית-פרשנית שקושרת בין רמות שונות בניתוח: עצם המשיכה של אמן לפעולת היצירה - זכר לפעולת ההתבוננות האינטנסיבית בילדות ועידון של דחפים אירוטיים עזים; בחירת הנושא - נערים ונשים-אימהיות; מאפיינים אידיויסינקרטיים ('ייחודיים, חד פעמיים') - החיך הרב-משמעי; יחד עם היבטים ביוגרפיים רבים.

פרשני אמנות וספרות וכן כותבי ביוגרפיות הושפעו מגישתו של פרויד ועל אף שכבר לא נהוג ליישם גישה 'פתוגרפית' פרוידיאנית קלאסית עם התמקדות בדחפים מיניים ותסביך אדיפוס, הדגש יושם עדיין על: 1. ההשפעה המעצבת של חוויות ילדות מוקדמות 2. העיוות ההגנתי של זכרונות ותפיסות 3. המשמעות הסמלית של חלומות פנטזיות ותוצרי דמיון אחרים במהלך החיים 4. ובאופן כללי, החשיבות של מניעים וקונפליקטים לא מודעים בהתנהגות הבוגרת של אדם.

האלביתי

בעוד המאמר על ליאונרדו מתמקד בניתוח פתוגרפי של דמותו ויצירתו של אמן יחיד, ה'אלביתי', מאמרו של פרויד מ-1919, עוסק בחוויה תרבותית-אסתטית רחבה יותר ובפרשנות הפסיכואנליטית לה.

ה'אלביתי' - *unheimlich* בגרמנית - בשימוש השגור בשפה, הוא כינוי לתופעות מוזרות או מסתוריות, בעיקר כאלה המעוררות מתח ואי-שקט. במאמר ניסח פרויד את השקפותיו ביחס לחוויית ה'אלביתי' אשר הפכו מאז לחלק בלתי נפרד כמעט מהמושג עצמו.

במאמר, המנסה להתחקות אחר מקורותיה ומופיעיה של חוויה ייחודית זו, טוען פרויד כי תחושת האלביתי אינה דומה לרגשי פחד או אימה רגילים, אלא היא מהווה קטגוריה מיוחדת של התנסות נפשית, המוגדרת על סמך יסוד אמביוולנטי המונח בבסיסה. ומהי אותה אמביוולנטיות? מסקנתו, המובאת כבר בפתח המאמר, היא ש'האלביתי' הוא אותו סוג של מעורר האימה החוזר אל המוכר משכבר". כלומר, האלביתי על פי פרויד הוא סוג של חוויה מטרידה ומעוררת חרדה לא משום זרותה, חריגותה או ניתוקה מהמציאות, אלא דוקא בשל מימד מוכר וידוע המצוי בה.

על מנת לבסס את השערתו, הוא פונה לשני כיווני מחקר: האחד בלשני, אשר בו נבחנת התפתחותו של המושג בשפה והמשמעויות השונות שייחסו לו; והשני אסתטי, המקבץ ומפרש (מתוך נקודת המבט הפסיכואנליטית) דוגמאות מתחומי החיים והיצירה הבדיונית כאחד, שבהן ניכרות פעילותו והשפעותיו של האלביתי.

כיצד, שואל פרויד, ובאילו נסיבות, עשוי המוכר להפוך לחשוד ומאיים? מהם הגורמים וסימני ההיכר של התרחשות מערערת זו?

המשמעות הלשונית של ה'אלביתי'

ראשית, פונה פרויד לניתוח לשוני. באמצעות סקירה מילונית דקדנית של שורשי המילה *heimlich* (היפוכו החיובי של האלביתי, ה-*unheimlich*) וגלגוליה בשפות וניבים שונים, הוא מוצא כי הכפילות או הסתירה הפנימית מאפיינות את תופעת האלביתי ברמה החווייתית (המוכר-הזר) קיימות גם ברובד המילולי של המונח (בית-אלביתי).

ה-*Heimlich*, מגלה פרויד, נושא שני מובנים עיקריים. האחד: "שייך לבית, מבוית, לא זר, ידידותי, אינטימי, משרה אירת נינוחות, רוגע וביטחון"; והשני, הנגזר ממנו, הוא: "מוסתר, מוסווה, מוצפן, נעלם מעיני אחרים".

פרויד מוצא כי על פי רוב ה-*unheimlich* (האלביתי) משמש כשליה רק של המובן הראשון, דהיינו, היפוכו של כל מה שהוא ביתי, מוכר ונעים. אולם, הוא מפנה לציטוט מאת המשורר הגרמני שלינג שלטענתו שופך אור גם על המובן השני, ובתוך כך על משמעותו של האלביתי שהוא: "כל מה שהיה עליו להישמר בסוד והתגלה".

ה-*unheimlich*, על פי אבחנה זו, הוא לא רק ה'ביתי' שהפך ל'אלביתי', אלא גם, או בעיקר, דבר מה שהיה ראוי שיישאר מוצנע וחבוי, אך נגלה ונחשף.

ה-*heimlich*, לאור סקירתו של פרויד, הוא לפיכך מושג מורכב, אשר דרך חציית גבול מטאפורית - היינו, דבר חבוי שהיה צריך להישמר במסתור אך יצא אל האור - רוכש את משמעותו של היפוכו - ה-*unheimlich*. במלים אחרות, ה-*heimlich* - הביתי, המוכר, הבטוח - הוא מטבעו בעל אופי פרטי ושמור, הטומן בחובו בשל כך, מימד לא ידוע, מסתורי ומסוכן; מימד שהופך באמצעות של חשיפה וגילוי למטריד ומאיים, *unheimlich* או אל-ביתי".



Edward Hopper, *Dauphinee House*, 1932



Edward Hopper, *Sun in an Empty Room*, 1963



Edward Hopper, *Marshall's House*, 1932



Edward Hopper, *Hodgkin's House, Cape Ann*, 1928



Twin Peaks, TV series, created by David Lynch and Mark Frost, 1990-91



Desperate Housewives, TV series, created by Marc Cherry, 2004-2013

Big Little Lies, TV series, created by David E. Kelly, 2017-19

דברים לכאורה מוכרים, שהופכים להיות בעלי מימד מאיים ולא מוכר, זר,



Mona Hatoum, *Untitled (Wheelchair)*, 1998

Man Ray, *Gift*, c. 1958



Robert Gober, *Playpen*, 1986



Mona Hatoum, *Marrow*, 1996

חויית ה'אלביתי'

פרויד, הבוחן את תופעת האלביתי מפרספקטיבה פסיכואנליטית, על אף שהוא רואה בה חלק מנושאי האסתטיקה שחקר האמנות "הזניח" אותו, מתמקד לפיכך בהמשך מאמרו, בתיאור אופני ביטוייה של התופעה בעולם המציאותי והבדיוני גם יחד.

ראשית הוא מתייחס לעבודתו של חוקר מוקדם יותר של המושג, **ארנסט ינטש**, אשר הציג כמה דוגמאות מובהקות לגילומיו של האלביתי, ביניהן הספק האם דמויות אנושיות הם חיות או מתות, או לחילופין, החשד בעצמים דוממים שהם, למעשה, בעלי רוח חיים. ינטש מציין, למשל, את הרושם המטריד שמעוררות בובות שעווה או רובוטים מסוגים שונים, המחדירים מימד של הנפשה לעצמים נטולי חיים; ומאידך, את המוזרות של התקפי אפילפסיה ומחלות נפש, הגורמים לאדם להתנהג בדרך הנראית כנשלטת על ידי תהליכים מכאניים אל-אנושיים. פרויד מאמץ דוגמאות אלה אך מסייג את מסקנתו של ינטש לפיה בבסיס תחושת האלביתי קיימת בעיקרה 'אי-ודאות אינטלקטואלית', דהיינו, מצב שבו האדם אינו מבין תופעה המצויה בפניו ואינו יכול לקבוע לגביה עמדה חד משמעית (כגון האם ההתרחשות הינה מציאותית או דמיונית, האם הדמויות חיות או דוממות).

לשיטתו של פרויד נובעת התחושה ממקור אחר, עמוק יותר, בנפש האדם, אשר בכדי לזהות אותו הוא פונה לעזרתם של מספר טקסטים ספרותיים, בראש ובראשונה לסיפורו הפנטסטי של הסופר הגרמני א.ת.א. הופמן 'איש החולי', שבו מופיעים מוטיבים רבים המעוררים רגשי אימה ואי-שקט מהסוג האלביתי.



Eugène Atget, *Mannequins*, 1925



'Mannequin Street', Surrealist Exhibition, 1938

בטקסט הוא מנתח את סיפור איש החול.



Maurizio Cattelan, *Him*, 2001



Duane Hanson, *Queenie II*, 1988

דמויות שעוה היפר ריאליסטיות

בין המוטיבים האלביטיים המופיעים בסיפור 'איש החול' מציין פרויד את הפחד מפני פגיעה בעיניים או אובדן כושר הראייה המוצג בסיפור כאגדה האפלה על על איש החול העוקר את עיניהם של ילדים. פרויד מפרש את אימת העיוורון כתחליף או ייצוג סימבולי לחרדת הסירוס, מרכיב דומיננטי, להשקפתו, בחיי הנפש של תקופת הילדות. החרדה הילדית מפני פגיעה אפשרית באברי המין (ובפרט באיבר המין הזכרי) אשר מוסיפה להתקיים ברמה לא מודעת גם בבגרות, עוברת, על פי תפיסתו, התקה סמלית ומוצגת במיתוסים, חלומות ופנטזיות כפגיעה באיבר הראייה - העין, או במקרים מסויימים גם באיברים אחרים.



Un Chien Andalou (film still), Dir.: Luis Buñuel, 1929



Douglas Gordon, from the series Self Portrait of You and Me, 2008

באשר לפגיעה בחלקי גוף אחרים החרדה מועצמת, לטענת פרויד, בעיקר ביחס ל"אברים קטועים, ראש כרות, יד שנעקרה מן הזרוע...רגליים הרוקדות מעצמן ללא גוף", וכל פגיעה שיש בה משום גדיעה או ביתור של איבר מן הגוף השלם (בעיקר כשחלקים אלו רוכשים בתוך כך יכולת תפקוד אוטונומית, מעין חיים משל עצמם). האפקט האלביטי שבמקרים אלו נוצר, לפיכך, עקב הזיקה בינם לבין תסביך ילדי מוקדם (חרדת הסירוס) אשר הפחד שהיה קשור בו במקור מתעורר לנוכח ייצוגו הסמלי.



Meret Oppenheim, Fur Gloves with Wooden Fingers, 1936



Robert Gober, Leg, 1989-90

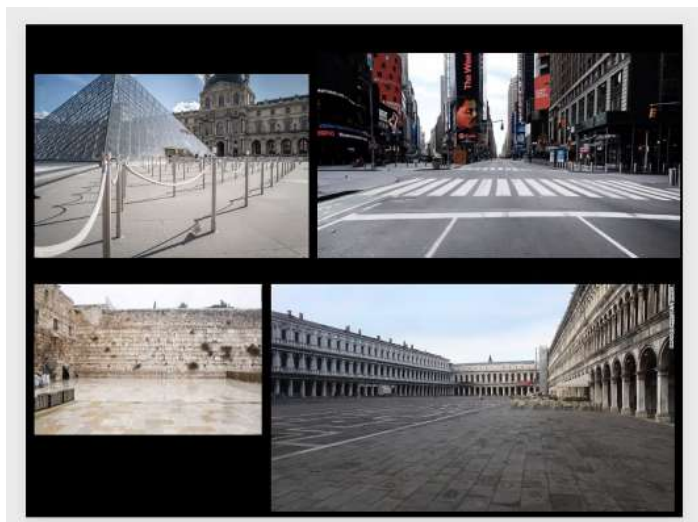
תהליך דומה מתרחש לדעת פרויד גם ביחס להיבט אחר של האלביטי המופיע ב"איש החול", והוא הספק המטריד בדבר חיותם של עצמים דוממים. מוטיב זה, אשר עליו כבר הצביע ינטש במחקרו, מגולם בסיפור בדמותה של הבובה אולימפיה, אשר הסטודנט נתנאל, גיבור העלילה, מתאהב בה בהשקיפו עליה דרך החלון. גם כאן, טוען פרויד, נובעת התחושה מחוויה הקשורה בילדות, שהיא נטייתם של ילדים להתייחס לצעצועיהם כאילו היו יצורים חיים. אולם, בניגוד לאימת העיוורון, אשר מקורה בהתעוררות מחודשת של חרדת סירוס מודחקת, הוא קובע כי אין מדובר במקרה זה בחרדה – אלא בחזרתה של משאלת או אמונת ילדות קדומה אשר איבדה מכוחה עם התפתחות החשיבה הרציונלית הבוגרת.



Toy Story, Dir.: John Lasseter, 1995

מבוא לתרבות חזותית שיעור 8 - 10.5.2020

דוגמה לאלביטי מימי הקורונה



לורה מאלווי, 'עונג חזותי וקולנוע נרטיבי' (1975)

אחד הזרמים שצמח מתוך הפמיניזם הרדיקלי של הגל השני הוא הפמיניזם הפסיכואנליטי, שהתגבש בעיקר בבריטניה ובצרפת. ההוגות של הזרם הזה ראו בתיאוריה הפסיכואנליטית את אחד הכלים העיקריים לחשיפת המקורות והדרכים שבהם מבנים תרבותיים מפלים ומדכאים נשים. הפסיכואנליזה נתפסה בעיני הפמיניסטיות כתורה שצמחה במסגרת התרבות הפטריארכלית, ולפיכך, בהיותה חוקרת את זהות האדם, וביחוד את התגבשות זהותו המינית, נחשבה כמתאימה ביותר לחשוף את "הלא מודע הפטריארכלי" על פי הגדרתה של מאלווי. שימוש ביקורתי בתיאוריה זו נתפס לכן כדרך לקעקע את יסודות התפיסה הפטריארכלית ולעודד עיצוב זהויות מיניות וערכים חדשים.

שימוש פוליטי בפסיכואנליזה:

מאלווי מצהירה כבר בפתח המאמר על כוונתה להשתמש בפסיכואנליזה "ככלי נשק פוליטי" לניתוח ואתגור חוויית העונג החזותי כפי שהיא מתבטאת בקולנוע ההוליוודי הקלאסי - כלומר, לעשות שימוש ביקורתי במושגים ותובנות פסיכואנליטיים על מנת "לנסח תיאוריה ופרקטיקה שיקראו תיגר על קולנוע העבר הזה".

הקולנוע מציב שאלות בדבר הדרכים שבהן הלא מודע - המיוצר על ידי הסדר השליט - מעצב דרכים של ראייה ועונג בהסתכלות... מקור מרכזי לקסמו של הקולנוע ההוליוודי במיטבו - ושל כל הסרטים שנוצרו בהשפעתו - הוא יכולתו לעצב עונג חזותי ולתעל אותו במיומנות ותוך גרימת סיפוק.... יש האומרים כי ניתוח של עונג, או יופי, הורס אותם. זו כוונתו של מאמר זה.

נקודת המוצא של מאלווי היא ש"היקסמות מסרטים מחוזקת ומקובעת על ידי דפוסים קבועים מראש הפועלים בסובייקט הפרטי ובמסגרות החברתיות שעיצבו אותנו" - דפוסים אותם היא מזהה כ"פרשנות סטרייטית", הטרו-נורמטיבית, של ההבדלים בין המינים הנעוצים ב"לא מודע הפטריארכלי". הקולנוע, לתפיסתה, יוצר ומשעתק זהויות מיניות המפללות נשים וכך משרת את ההיררכיה המגדרית של הסדר החברתי הפטריארכלי. מאלווי משלבת בין התפיסות של פרויד ושל הפסיכואנליטיקאי הצרפתי ז'אק לאקאן כדי לאפיין את אותו לא מודע גברי ואת תפקיד האשה בתוכו.

לטענת מאלווי, התפקיד של האשה בלא מודע הגברי הוא כפול וסותר:

מצד אחד היא הדמות שמשתוקקים אליה - מושא האהבה הארוטי הראשוני אצל פרויד וחויית השלמות הפרה-אדיפלית (שלפני השלב של תסביך אדיפוס) אצל לאקאן, שבה התינוק תופס את אמו כמי שממלאת את כל צרכיו ומהווה מעין 'המשך' שלו. מצד שני, בהיותה חסרת פין/פאלוס - ברמה האנטומית אצל פרויד או הסימבולית אצל לאקאן, היא זו הנושאת את "פצע" הסירוס ואת האיום הכרוך בו ומתוך כך מעוררת חרדה.

לפי פרויד, איום הסירוס גורם לילד בשלב האדיפלי להמיר את המשיכה האסורה לאמו והעוינות כלפי אביו בהזדהות עמו ועם ערכי החברה שהוא מייצג ובאימוץ זהות מינית גברית הטרוסקסואלית. אצל לאקאן, היעדר הפאלוס של האם גורם לילד להתנתק מהיחסים הסימביוטיים עמה ולהיכנס לסדר הסמלי של השפה והקיום החברתי שמסמלים האב וחוקיו.

האשה, לפי מאלווי, נעה אם כן בין "זיכרון השפע האימהי לבין הזיכרון של החסר" ובניסוחה המפורסם: "האשה ממוקמת בחברה הפטריארכלית כמסמנת את ה"אחר" של הזכר... כנושאת משמעות ולא כמייצרת משמעות".

סוגי הסיפוק הקולנועי - עונג בהסתכלות

מאלווי מוצאת בפסיכואנליזה הסברים לשני סוגים שונים של 'אהבת ההסתכלות' באדם הניכרת בקולנוע:

סקופופיליה ארוטית: מבוסס על תשוקה מינית שיש לאדם כלפי אדם אחר. פרויד מייחס תשוקת מבט ארוטית זו לסקרנות ותשוקה שניתקים מקשר ישיר לאזורי העונג המיני ועוברים למבט סקרן וחושק. "כאלו הן פעולות ההצצה של ילדים, בתשוקתם לראות את הפרטי והאסור - סקרנות בדבר תפקודיהם המיניים והגופניים של אנשים אחרים, בדבר קיומו או חסרונו של פין, וגם רטרופקטיבית, בדבר 'הסצינה הבראשתית'" [מונח המתייחס ליחסי מין בין ההורים, אליהם הילד עד במציאות או בפנטזיה]. במקרה קיצוני של סקופופיליה ארוטית מפיק המציץ עונג רק מהתבוננות סקרנית וחושקת במובן פעיל ושולט באחר שעבר "חיפצון", כלומר, שנעשה "אובייקט" למבט.

סקופופיליה נרקסיסטית: במקרה זה מפיק המסתכל עונג מהתבוננות בבני דמותו, שהוא מזהה כדומים לו. מאלווי מתבססת כאן על מושג "שלב המראה" בתורתו של לאקאן.

במאמרו "שלב המראה כמעצב את פונקציית האני" (1949) מעלה לאקאן את ההשערה שתחושת הזהות הראשונית של האדם מושתתת על בבואה אשלייתית של עצמו, בבואה מלאה ושלמה ממנו, העומדת בסתירה לתחושותיו הפנימיות המפורקות. בהיותו בגיל חצי שנה עד שנה וחצי, כשעדיין לא התפתחה באדם הקואורדינציה המוטורית, והוא חש את גופו כחלקים נפרדים, ובעוד חוש הראייה שלו מפותח משאר החושים, מוצא האדם בהשתקפות דמותו במראה, וכן בדמויות הסובבות אותו, את "הצורה הטוטלית של הגוף" ומקור לסיפוק ושמחה. אושר זה מיחס לאקאן להכרת התינוק את עצמו מתוך הבבואה כיישות לכידה ורציפה והוא מדמה תחושת זהות ראשונית זו ל"אני האידיאלי" של פרויד. לאקאן מציין כי בה בעת מתפתח גם מתח תוקפני בין התינוק לבין הדימוי המשתקף הנתפס בעיניו כנעלה עליו. על מנת לפתור את המתח מזדהה התינוק עם הדימוי - באופן המשמש תשתית להזדהויות משניות עם אחרים במהלך החיים.

מאלווי מוצאת ניגוד בין שני סוגי הסקופופיליה, שכן הסקופופיליה הארוטית מבוססת על השונות בין המתבונן למושא התבוננותו, שונות המניעה את התשוקה להסתכל, ולעומתה הסקופופיליה הנרקיסיסטית מבוססת דווקא על כמיהתו של המתבונן לחפש, מתוך הזדהות, את בני דמותו, הדומים לו. אולם שניהם מופעלים בעת הצפייה בקולנוע.

כיצד ?

בהתאמה לשני סוגי הסקופופיליה, פיתח הקולנוע שני סוגי מבע: מבנה חזיוני/דימויי המספק מענה לסקופופיליה שבסיסה ארוטי; ומבנה נרטיבי, העונה לצורך הסקופופילי שבסיסו נרקיסיסטי. במוקד המבע החזיוני ניצבת הדמות המופיעה לנגד עיני הצופה כדי שיתבונן בה בדרך ארוטית. העמדה זו מחייבת סטטיות מסוימת של התמונה וקיבוע הדמות, יצוגה מזוויות שונות וסוג של שטיחות מרחבית שתתלוו להעמדתה.

במוקד המבע הנרטיבי ממוקמת דמות שעמה צריך הצופה להזדהות. הזדהות זו מופקת ממיקום הדמות במרכז של מרחב תלת ממדי שתנועתה בו מניעה אותו. יכולתה של הדמות לשלוט במרחב הנרטיבי הנע ולחולל בו שינויים יוצרת הזדהות של הצופה עמה ועם כוח פעולתה. מתוך הזדהות זו של הצופה עם דמות "הגדולה מהחיים" אך נראית בעיניו דומה לו, מחוזקת תחושת הזהות שלו.

מלווי טוענת, כי מכיוון שהקולנוע הוא תולדה של הלא מודע הפטריארכלי, ממוקמת לרוב הדמות הנשית במרכז המרחב החזיוני והדמות הגברית במרכז המרחב הנרטיבי. הדמות הנשית מופיעה בדרך כלל כאובייקט ארוטי, היא תכופות פסיבית וסטטית, ומאכלסת מרחבים סגורים ושטוחים.

לעומתה, דמות הגבר מפעילה את הציר הנרטיבי - היא הדינמית, היא נעה במרחבים תלת ממדיים שבהם היא שולטת, והיא המחוללת שינויים בעולם האשלייתי של הסרט. איך מופעל הצופה ביחס לדימוי המוקרן?

הסקופופיליה הארוטית מתבטאת בעמדה המציצנית של הצופה דרך תנאי הצפייה שמאפשר הסרט. מאלווי כותבת:

“במבט ראשון, דומה שהקולנוע רחוק מהעולם המחתרתי של התבוננות חשאית בקורבן שלא בהסכמתו בניגוד לרצונו. מה שניבט מהמסך מוצג באופן מוצהר למטרות הסתכלות. אולם רוב רובם של הסרטים בקולנוע של הזרם המרכזי והמוסכמות שעל פיהן התפתח קולנוע זה במודע, מציירים עולם חתום הרמטית שנפתח באורח קסם, אדיש לנוכחות הצופים, יוצר עבורם תחושה של חיץ ומשחק עם הפנטזיות המציצניות שלהם...”

הניגוד הקיצוני בין החשיכה באולם ההקרנה - שגם מבודדת את הצופים זה מזה - לבין הבוהק המתקבל מהתחלפות תבניות האור והצל על המסך, עוזרת ביצירת האשליה של החיץ המציצני. אף שהסרט אכן מוצג, והוא שם על מנת להיראות, תנאי ההקרנה והקונבנציות הנרטיביות נותנים לצופה אשליה של התבוננות בעולם פרטי... ומביא להקרנת התשוקה המודחקת על השחקן המופיע.”

הסקופופיליה הנרקיסיסטית מופעלת דרך חיזוק זהותו של הצופה בשחזור לא מודע של 'שלב המראה'.

קביעה זו מבוססת על הדמיון בין ההתבוננות בסרט לבין ההסתכלות במראה - לדוגמא, מסגור הדמות ב'פריים' הקולנועי; על דמיון מסוים בין מצבו הפיזי של התינוק בשלב המראה למצב הצופה בסרט; ועל ההנחה שתנאי הצפייה מאפשרים רגרסיה למבנים נפשיים מוקדמים יותר בחייו של הצופה.

כך, שרוי הצופה בסרט בחשכה ומפעיל בעיקר את חוש הראייה ביחס לדימויים המוקרנים כפי שבשלב המראה חוש הראייה אצל התינוק הוא דומיננטי; דימויי הסרט נעים בלא התאמה למצב הישיבה הפסיכי והסטטי שלנו בסרט, בדומה לחוסר הקואורדינציה שחש התינוק אל מול בבואתו שבמראה; והדמויות האקטיביות בסרט מגלמות בדרך כלל שלמות גופנית ושליטה שנחסרים לתינוק אל מול הדמות האידיאלית שהוא קולט כהשתקפותו.

מאלווי מדגישה את המימד האנתרופומורפי של הסרט, כלומר, "את ההיקסמות מדמיון צורני וזיהוי: הפנים האנושיים, הגוף האנושי, היחס בין צורת האנוש וסביבתה" - וכן את "האידיאלים של האגו" שמייצגים כוכבי הקולנוע, שהם בו זמנית דומים לצופה אך טובים וזוהרים ממנו.

אך מוקד ההזדהות הראשונית של הצופה בסרט אינו רק עם דמויות השחקנים אלא גם, או בעיקר, נקודת מבטה של המצלמה.

אמנם הצופה אינו מודע לגמרי לעובדה שהמציאות הבבואתית הנפרשת לפניו מצולמת מנקודת מבטה של המצלמה, אך דווקא חוסר מודעות זה הוא המאפשר לו את שחזור העונג שבגיבוש הזהות הראשונית. מכיוון שהצופה מזהה, שוב, לא לגמרי במודע, את נקודת מבטו עם זו של המצלמה, הוא חש את עצמו כמקור לדימויים החולפים לפניו, ומרגיש כי בלעדיו לא היו לדימויים אלו אותה מלאות ושלמות "המשכית" המאפיינת אותם.

מבנה עדשת המצלמה יוצר מרכז של המרחב הנפרש לפניו לנקודת מגוז בעומק המרחב, שאינה אלא נקודת המגוז שמרכזה הוא עין הצופה. לתהליך זה מיוחס האפקט שלפיו הצופה רואה את עצמו כמקור למלאות הדימוי. הקולנוע גם מניע את נקודת מבטו של הצופה, בהניעו את המצלמה במרחב ובזמן, וכך מעניק לו תחושת עוצמה גדולה יותר. בנוסף, האמצעים שפיתח הקולנוע הדומיננטי - עריכת הרצף וההתעלמות של השחקן מן המצלמה - מגבירים עוד יותר את אי מודעותו של הצופה לתהליך הזדהותו עם נקודת מבטה של המצלמה ומחזקים את תחושת הזהות שלו ואת כוחו האשלייתי. אשה כדימוי, גבר כנושא ההסתכלות

"בעולם המסודר על פי חוסר שוויון מיני, עונג בהתבוננות פוצל בין פעיל/זכר וסבילה/נקבה. המבט הגברי המכריע מקרין את הפנטזיה שלו על גבי הגוף הנשי המסוגן בהתאם לכך. בתפקידן האקסהיביציוניסטי המסורתי, נשים הן בו בזמן מושא להתבוננות ומוצגות לראווה, כשהופעתן מקודדת ליצור אימפקט חזותי ומיני חזק ועל כן ניתן לומר שמשתמעת מהן תכונה של 'אמורות-שיסתכלו-עליהן'."

"חלוקת העבודה ההטרוסקסואלית של פעילות/סבילות שולטת באופן דומה גם במבנה הנרטיב... הגבר שולט בפנטזיה של הסרט ומתגלה גם כנציג הכוח במובן נוסף: כמי שנושא את ההסתכלות של הצופה.

כשהצופה מזדהה עם הגיבור הגברי הראשי, הוא מקרין את ההסתכלות שלו אל זה שדומה לו... כך שהכוח של הגיבור הגברי כשהוא שולט במאורעות חופף את הכוח הפעיל של ההסתכלות הארוטית ושניהם מעניקים תחושת סיפוק רבה של אומפניפוטנטיות..."

מושא המבט הוא הדמות הנשית המופיע כאובייקט ארוטי לעיני הצופה בתיווך מבט הגבר בסרט. מבנה משולב זה מבנה ומשעתק את דימוי המינים וההיררכיה המגדרית, כפי שהחברה הפטריארכלית מעוניינת לשמר. פטישיזם/סאדיזם

"אבל במונחים פסיכואנליטיים, דמות האשה מציבה בעיה עמוקה יותר. משתמע ממנו דבר נוסף שההסתכלות חגה סביבו אך מתכחשת אליו: חוסר הפין שלה, המרמז על איום בסירוס ועקב כך על מצב לא מענג... כך, האשה כאייקון, המוצגת לראווה בעבור המבט והעונג של הגברים, השולטים הפעילים בהסתכלות, מאיימת תמיד לעורר את החרדה שהיא סימנה מלכתחילה."

יצרי סרטים, על פי מאלווי, מצאו דרכים לנטרל איום זה על הלא מודע הגברי בכל אחד ממבני המבע הקולנועיים - החזיוני והנרטיבי.

דרך המילוט הראשונה היא הכחשה מוחלטת של הסירוס באמצעות פטישיזציה של הדמות הנשית. לפי פרויד, הפטיש הנו ייצוג חליפי ומלאכותי של איבר המין הזכרי הנעדר של האם. כאשר הילד מגלה שלאמו אין פין, הגילוי מעורר בו חרדת סירוס. בכדי להתמודד עם החרדה יוצר הילד 'תחליף' - לרוב באמצעות אובייקט פאלי או כזה המזכיר את המראה שקדם לדימוי המאיים - בגדים תחתונים, שיער, כפות רגליים וכד'. אובייקטים אלה נועדו להכחיש את אימת הסירוס ולשמר את האמונה באשה ה"פאלית". מכאן השימוש של הפטישיסט בבגרותו באביזרים שיכולים להזכיר את הפאלוס האבוד.

פטישיזם מתייחס גם למנגנונים חזותיים שמקבילים לתהליכי הכחשה/פיצוי נפשיים אלה. כך, למשל, פעולות של קיטוע ועריכה יכולות לאזכר את הסירוס, בעוד בידוד, מסגור והדגשה של פרט מסוים - כמו גם ליטוש ותאורה בצילום וקולנוע - יכולים לשמש מקבילה לאובייקט החלופי הפטישיסטי. בסרטים הוליוודיים, טוענת מאלווי, קיימת "הכחשה מוחלטת של הסירוס באמצעות אובייקט פטישיסטי תחליפי או הפיכת הדמות המיוצגת בעצמה לפטיש, כך שהיא הופכת לדימוי מרגיע ולא מסוכן - לדוגמא בפולחן הכוכבת הנשית. דרך מילוט זו, סקופופיליה פטישיסטית, מעצימה את יופייה הפיזי של האשה האובייקט, והופכת אותה למשהו מספק בזכות עצמו."

דרך המילוט השנייה מאיום הסירוס שמציבה האשה על הלא מודע הפטריארכלי מקושרת לסאדיזם.

במקרה זה, נטרול האיום והתענוג נובע מחקירה וביורור אשמת האשה, הפגנת שליטה, ושעבוד הדמות האשמה באמצעות ענישה או מחילה. אסטרטגיה זו דומיננטית ברמה הנרטיבית של הסרט, בפרט בז'אנר של הסרט האפלי' וסרטי מתח. מאלווי נותנת כדוגמא את היציקוק שרבים מסרטיו נסובים סביב הסתבכות הגיבור, תכופות איש חוק, בשל גיבורה החשודה או קשורה בפשע כלשהו. הגיבור מנהל חקירה שמטרתה לחשוף את הפשע שהגיבורה קשורה בו או להציל את שמה הטוב. מהלך זה מלווה במבע קולנועי היוצר בהתמדה הזדהות של הצופים עם הגיבור הנע במרחב תלת ממדי, בין השאר באמצעות שילוב מבט הצופה במבט החקרני-מציני של הגיבור על דמות הגיבורה בסרט. מאלווי רואה בתהליך ההתחקות אחר הגיבורה וחקירתה תהליך סדיסטי, המונע למעשה על ידי הרצון לחשוף את 'החטא הקדמון' המיוחס לאישה ולהעניש אותה כדי להתגבר על חרדת הסירוס שהיא מעוררת.

למעשה, אומרת מאלווי, הקולנוע הדומיננטי, שהוא בעיקר הקולנוע ההוליוודי, פונה רק לצופה הגברי ומענג בעיקר את מבטו. הוא מאפשר לו להזדהות עם בן דמותו שהוא גם בן מינו ובכך לחזק את תחושת הזהות והעליונות המגדרית שלו. בו בזמן, מאפשר הקולנוע לצופה הגברי להתענג ארוטית מדמות הגיבורה המאכלסת את החיזיון הקולנועי למען מבטו. לצופה האישה אין למעשה מקום ממשי בקולנוע. כדי ליהנות עליה לאמץ את נקודת מבטו של הגבר, דבר המוביל אותה להביט בעצמה כבאובייקט ארוטי.

בתגובה לשאלה מדוע נשים בכל זאת נהנות מצפייה בסרטי מיינסטרים, מעלה מאלווי את ההשערה שההזדהות עם דמות הגיבור הגברי המניע את העלילה מאפשרת לצופה חירות רגעית מהאגו המדוכא שלה בסדר החברתי הפטריארכלי. אבל הדבר כרוך, בשני המקרים, בסוג של התנכרות לעצמה.

'פיצול אישיות' זה, הנכפה על הצופה בקולנוע, מוביל את מאלווי לקרוא לפירוק של המבנים הקולנועיים הללו וחיפוש אחר מבנים אלטרנטיביים. "המהלומה הראשונה כנגד הצטברות מונוליתית של קונבנציות קולנוע מסורתיות תהיה לשחרר את הקהל למצב דיאלקטי של ריחוק מרוגש. אין ספק שפעולות אלה הורסות את הסיפוק, העונג והפריבילגיה של 'האורח הבלתי קרוא', תוך שהן זורות אור על הדרך שבה הקולנוע תלוי במנגנוני הפעיל/סביל של המציצנות".

עמדת המוצא המשותפת לכל הזרמים הפמיניסטיים היא תיאור החברה האנושית בעת החדשה כחברה פטריארכלית, כלומר, חברה שבה גברים כקבוצה הם בעלי כוח חברתי רב יותר יחסית לנשים כקבוצה. פטריארכיה במונחה הרחב מוגדרת כשיטת ארגון חברתי שבה הסמכויות מרוכזות בידיו של גבר, והשליטה במוסדות החברתיים - משפחה, דת, פוליטיקה, מדע, שפה ותרבות - נמצאת, ברובה או כולה, בידיהם של גברים, המעבירים את השלטון ביניהם. זהו מבנה המבוסס על פריבילגיה גברית - שתלויה, בין השאר, בנחיתותן היחסית של נשים.

על פי ההיסטוריוגרפיה המקובלת במערב, קיימים שלושה "גלים" מרכזיים בהתפתחות הפמיניזם: גל ראשון מתחילת המאה ה-19, גל שני מאמצע שנות ה-60 של המאה ה-20, וגל שלישי מסוף שנות ה-80.

1. **הגל הראשון של הפמיניזם** המערבי התמקד במרחב הציבורי, בזירה הכלכלית-משפטית, וחתר להסרת מחסומים פורמליים שעמדו בפני נשים. בתקופה זו נשים החלו להתארגן כקבוצה בעלת אג'נדה פוליטית מובחנת, במטרה למרוד בסדר הפטריארכלי ולקדם את שוויון האשה ואת מעמדה בחברה. אקטיביסטיות, שזכו לכינוי 'סופרג'יסטיות', נאבקו למען זכותן העקרונית של נשים לשוויון אזרחי בתחומי החינוך, הרווחה, התעסוקה, הבריאות, הקניין וכד', כאשר ביטוי הבסיסי והראשוני של מאבק זה לשוויון זה היה התביעה לזכות הבחירה.

2. **הגל השני של הפמיניזם** מתייחס לתקופה של פעילות פמיניסטית שנמשכה לאורך שנות ה-60 עד לסוף שנות ה-80 ברחבי העולם ואת ראשיתו נהוג לראות בהולדת התנועה לשחרור האשה בארה"ב. התנועה לשחרור האשה השתלבה במחאות ובתסיסה חברתית שהתרחשה בשנות הששים: מאבקים של התנועה לזכויות האזרח בארה"ב, תנועות שלום והתנגדות למלחמת וייטנאם, המתירנות המינית של "ילדי הפרחים", הפגנות סטודנטים באירופה והתארגנויות אנטי-קולוניאליות ברחבי העולם, והתעוררות של קרואות מיעוטים כמו השחורים, הילידים האמריקאים, ההומואים והלסביות ועוד.

אם הגל הראשון של הפמיניזם העלה את המודעות לשוויון לנשים ונאבק לממש את זכותן הטבעית והאנושית של נשים להשכלה, רווחה, בריאות, כושר השתכרות ומעורבות פוליטית, הגל השני, בפרט הזרם הרדיקלי בתוכו, חתר לחשוף ולערער את מבני העומק החברתיים המביאים לדיכוי הנשים כפי שאלה משתקפים בשפה, בפסיכולוגיה, בשיח הרפואי והמיני ובייצוגים תרבותיים שונים; כלומר, בנורמות ובתפיסות המושרשות של תפקידים מגדריים.

*מגדר, המקבילה בעברית לג'נדר, הוא צירוף של המלים "מין" ו"הגדרה". המונח "מין" מסמל הבדלים ביולוגיים בין גברים לנשים ואילו "מגדר" מפרק את המשמעות המקובלת ובודק את ההבדלים בין המינים תוך בחינת מערכת ההתניות והציפיות החברתיות-תרבותיות המעצבת אותם. זוהי אבחנה חברתית - של סטריאוטיפים, תפקידים, התנהגות, לבוש ומקצועות שנתפסים כשייכים לאחד המינים.

התפיסה המכוננת של הגל השני שהפכה למרכזית בשיח הפמיניסטי היתה ש"האישי הוא פוליטי" - שהחוויות היומיומיות של נשים הן בעלות משמעות חברתית רחבה ולא עניין פרטי או מצוקה אינדיבידואלית. קביעה זו מאתגרת באופן מהפכני את ההפרדה המסורתית בין המרחב הפרטי למרחב הציבורי. לפי גישה זו כל מה שנחווה כ"אישי" - דימוי עצמי, מיניות, זוגיות, אמהות, מטלות בית, יחסי עבודה וכד' - הוא תוצר של הבנייה חברתית והוא פוליטי - במובן הרחב של יחסי כוח. ככזה - הוא לא 'טבעי' נחצי אלא היסטורי והפיך. עמדה זו טומנת בחובה קריאה להעצמה פוליטית ומנסחת את הכוח שיש בידי נשים לשנות את מציאות חייהן.

3. **הגל השלישי של הפמיניזם**, שמתוארך לראשית שנות ה-90 ונמשך במידה רבה עד היום, מנסה לאתגר ולהימנע מההגדרות המהותניות וההומוגניות (המאחידות) של הגל השני לנשיות. הגדרות אלו, לפי הגל השלישי, מניחות לרוב זהות נשית אוניברסלית אחידה ומדגישות יתר על המידה את חווייתה של האישה הלבנה (וההטרנסקסואלית) במעמד הבינוני-גבוה. תאוריות של הגל השלישי - שמדברות על "פמיניזמים" ברבים (או רבות), כוללות חשיבה מחודשת על קטגוריות מגדריות, מיניות וזהותיות אחרות.

הפמיניזם של הגל השני, שאליו משתייך מאמרה של לורה מאלווי, שאף אם כן לשנות את מיקומה והגדרתה של האשה בתרבות. הוא עסק בניחוח ומאבק בדרכים שבהן תועלו נשים כקבוצה - לא פעם מתוך שיתוף פעולה מרצון ויתודעה כזבת' - להתנהגות מינית כפויה ולמילוי תפקידי מגדר דכאניים בזירות שונות החל מבחירת קריירה מקצועית ועד פורנוגרפיה. בתחומי התרבות החזותית, עוד לפני ניסוחה רב ההשפעה של מאלווי את מאפייניו של 'המבט הגברי' (male gaze) בקולנוע, היה זה מבקר האמנות הבריטי ג'ון ברג'ר שהציע התבוננות ביקורתית בייצוגים של נשים באמנות המערבית. בסדרת טלוויזיה שהגיש ב-1972, טען ברג'ר ביחס לאמנות הפלסטית - אך גם ביחס לפרסומות, למשל - כי נשים מסתכלות על עצמן כמי שנצפות על-ידי אחרים (גברים) ובעשותן כן הן הופכות לאובייקט של ראייה. בניסוחו:

"גברים פועלים, נשים נראות. גברים מסתכלים על נשים. נשים מתבוננות בעצמן נצפות. עובדה זו קובעת לא רק את דפוס היחסים בין גברים לנשים, אלא גם את היחס בין נשים לבין עצמן. הסוקר הפנימי של האשה הוא גבר: הנסקרת - אשה. כך היא הופכת את עצמה לאובייקט - ובאופן ספציפי לאובייקט של המבט: לחזיון."



Giovanni Bellini, *Young Woman at her Toilette*, 1515



John Berger, *Ways of Seeing*, BBC, 1972

"העירום הנשי בציור המערבי נוצר בכדי לספק את התיאבון המיני הגברי. האשה העירומה קיימת כמושא להתבוננות, מתוארת באופן שגופה מוצג לראווה בפני הצופה."

John Berger, *Ways of Seeing*, 1972



Lucas Cranach the Elder, *Judgement of Paris*, 1530



Victoria's Secret branding image, 2012



Marion Cotillard in Dior campaign "Lady Rouge", 2010



Diego Velázquez, *The Rokeby Venus*, c. 1647-51

תיאור האשה כמתבוננת בעצמה, המשמשת למבט אחר, חיצוני. המראה פונה אלינו. היצירה של ולסקז היתה קורבן של אחת הסופרג'יסטיות, שהשחיתה את היצירה במחאה על מעצר מנהיגת הסופרג'יסטיות והיא נשלחה לכלא.

לורה מאלווי, 'עונג חזותי וקולנוע נרטיבי' (1975)

אחד הזרמים שצמח מתוך הפמיניזם הרדיקלי של הגל השני הוא הפמיניזם הפסיכואנליטי, שהתגבש בעיקר בבריטניה ובצרפת. ההוגות של הזרם הזה ראו בתיאוריה הפסיכואנליטית את אחד הכלים העיקריים לחשיפת המקורות והדרכים שבהם מבנים תרבותיים מפלים ומדכאים נשים. הפסיכואנליזה נתפסה בעיני הפמיניסטיות כתורה שצמחה במסגרת התרבות הפטריארכלית, ולפיכך, בהיותה חוקרת את זהות האדם, וביחוד את התגבשות זהותו המינית, נחשבה כמתאימה ביותר לחשוף את "הלא מודע הפטריארכלי" על פי הגדרתה של מאלווי. שימוש ביקורתי בתיאוריה זו נתפס לכן כדרך לקעקע את יסודות התפיסה הפטריארכלית ולעודד עיצוב זהויות מיניות וערכים חדשים.



שימוש פוליטי בפסיכואנליזה:

מאלווי מצהירה כבר בפתח המאמר על כוונתה להשתמש בפסיכואנליזה "ככלי נשק פוליטי" לניתוח ואתגור חוויית העונג החזותי כפי שהיא מתבטאת בקולנוע ההוליוודי הקלאסי - כלומר, לעשות שימוש ביקורתי במושגים ותובנות פסיכואנליטיים על מנת "לנסח תיאוריה ופרקטיקה שיקראו תיגר על קולנוע העבר הזה".

הקולנוע מציב שאלות בדבר הדרכים שבהן הלא מודע - המיוצר על ידי הסדר השליט - מעצב דרכים של ראייה ועונג בהסתכלות... מקור מרכזי לקסמו של הקולנוע ההוליוודי במיטבו - ושל כל הסרטים שנוצרו בהשפעתו - הוא יכולתו לעצב עונג חזותי ולתעל אותו במיומנות ותוך גרימת סיפוק.... יש האומרים כי ניתוח של עונג, או יופי, הורס אותם. זו כוונתו של מאמר זה."

נקודת המוצא של מאלווי היא ש"היקסמות מסרטים מחוזקת ומקובעת על ידי דפוסים קבועים מראש הפועלים בסובייקט הפרטי ובמסגרות החברתיות שעיצבו אותו" - דפוסים אותם היא מזהה כ"פרשנות סטרייטית", הטרו-נורמטיבית, של ההבדלים בין המינים הנעוצים ב"לא מודע הפטריארכלי". הקולנוע, לתפיסתה, יוצר ומשעתק זהויות מיניות המפלגות נשים וכך משרת את ההיררכיה המגדרית של הסדר החברתי הפטריארכלי.

מאלווי משלבת בין התפיסות של פרויד ושל הפסיכואנליטיקאי הצרפתי ז'אק לאקאן כדי לאפיין את אותו לא מודע גברי ואת תפקיד האשה בתוכו.

לטענת מאלווי, התפקיד של האשה בלא מודע הגברי הוא כפול וסותר:

מצד אחד היא **הדמות שמשתוקקים אליה** - מושא האהבה האירוטי הראשוני אצל פרויד וחוייית השלמות הפרה-אדיפלית (שלפני השלב של תסביך אדיפוס) אצל לאקאן, שבה התינוק תופס את אמו כמי שממלאת את כל צרכיו ומהווה מעין 'המשך' שלו. מצד שני, בהיותה חסרת פין/פאלוס - ברמה האנטומית אצל פרויד או הסימבולית אצל לאקאן, היא זו **הנושאת את "פצע" הסירוס ואת האיום הכרוך בו ומתוך כך מעוררת חרדה**.

לפי פרויד, איום הסירוס גורם לילד בשלב האדיפלי להמיר את המשיכה האסורה לאמו והעוינות כלפי אביו בהזדהות עמו ועם ערכי החברה שהוא מייצג ובאימוץ זהות מינית גברית הטרוסקסואלית. אצל לאקאן, היעדר הפאלוס של האם גורם לילד להתנתק מהיחסים הסימביוטיים עמה ולהיכנס לסדר הסמלי של השפה והקיום החברתי שמסמלים האב וחוקיו.

האשה, לפי מאלווי, נעה אם כן בין "זיכרון השפעה האימהי לבין הזיכרון של החסר" ובניסוחה המפורסם: "האשה ממוקמת בחברה הפטריארכלית כמסמנת את ה"אחר" של הזכר... כנושאת משמעות ולא כמייצרת משמעות".

סוגי הסיפוק הקולנועי - עונג בהסתכלות

מאלווי מוצאת בפסיכואנליזה הסברים לשני סוגים שונים של 'אהבת ההסתכלות' באדם הניכרת בקולנוע:

סקופופיליה ארוטית: מבוסס על תשוקה מינית שיש לאדם כלפי אדם אחר. פרויד מייחס תשוקת מבט ארוטית זו לסקרנות ותשוקה שניתקים מקשר ישיר לאזורי העונג המיני ועוברים למבט סקרן וחושק. "כאלו הן פעולות ההצצה של ילדים, בתשוקתם לראות את הפרטי והאסור - סקרנות בדבר תפקודיהם המיניים והגופניים של אנשים אחרים, בדבר קיומו או חסרונו של פין, וגם רטרופסקטיבית, בדבר 'הסצינה הבראשיתית'" [מונח המתייחס ליחסי מין בין ההורים, אליהם הילד עד במציאות או בפנטזיה]. במקרה קיצוני של סקופופיליה ארוטית מפיק המציץ עונג רק מהתבוננות סקרנית וחושקת במובן פעיל ושולט באחר שעבר "חיפצון", כלומר, שנעשה "אובייקט" למבט.



Rear Window, dir.: Alfred Hitchcock, 1954

סקופופיליה נרקסיסטית: במקרה זה מפיק המסתכל עונג מהתבוננות בבני דמותו, שהוא מזהה כדומים לו. מאלווי מתבססת כאן על מושג "שלב המראה" בתורתו של לאקאן.

במאמרו "שלב המראה כמעצב את פונקציית האני" (1949) מעלה לאקאן את ההשערה שתחושת הזהות הראשונית של האדם מושתתת על **בבואה אשלייתית** של עצמו, בבואה מלאה ושלמה ממנו, העומדת בסתירה לתחושותיו הפנימיות המפורקות. בהיותו בגיל חצי שנה עד שנה וחצי, כשעדיין לא התפתחה באדם הקואורדינציה המוטורית, והוא חש את גופו כחלקים נפרדים, ובעוד חוש הראייה שלו מפותח משאר החושים, מוצא האדם בהשתקפות דמותו במראה, וכן בדמויות הסובבות אותו, את "הצורה הטוטלית של הגוף" ומקור לסיפוק ושמחה. אושר זה מיחס לאקאן להכרת התינוק את עצמו מתוך הבבואה כיישות לכידה ורציפה והוא מדמה תחושת זהות ראשונית זו ל"אני האידיאלי" של פרויד. לאקאן מציין כי בה בעת מתפתח גם מתח תוקפני בין התינוק לבין הדימוי המשתקף הנתפס בעיניו כנעלה עליו. על מנת לפתור את המתח מזדהה התינוק עם הדימוי - באופן המשמש תשתית להזדהויות משניות עם אחרים במהלך החיים.



מאלווי מוצאת ניגוד בין שני סוגי הסקופופיליה, שכן הסקופופיליה הארוטית מבוססת על השונות בין המתבונן למושא התבוננותו, שונות המניעה את התשוקה להסתכל, ולעומתה הסקופופיליה הנרקסיסטית מבוססת דווקא על כמיהתו של המתבונן לחפש, מתוך הזדהות, את בני דמותו, הדומים לו. אולם שניהם מופעלים בעת הצפייה בקולנוע.

כיצד ?

בהתאמה לשני סוגי הסקופופיליה, פיתח הקולנוע שני סוגי מבע: מבנה חזיוני/דימוי המספק מענה לסקופופיליה שבסיסה ארוטי; ומבנה נרטיבי, העונה לצורך הסקופופילי שבסיסו נרקסיסטי. במוקד המבע החזיוני ניצבת הדמות המופיעה לנגד עיני הצופה כדי שיתבונן בה בדרך ארוטית. העמדה זו מחייבת סטטיות מסוימת של התמונה וקיבוע הדמות, יצוגה מזוויות שונות וסוג של שטיחות מרחבית שתלווה להעמדתה.

במוקד המבע הנרטיבי ממוקמת דמות שעמה צריך הצופה להזדהות. הזדהות זו מופקת ממיקום הדמות במרכז של מרחב תלת ממדי שתנועתה בו מניעה אותו. יכולתה של הדמות לשלוט במרחב הנרטיבי הנע ולחולל בו שינויים יוצרת הזדהות של הצופה עמה ועם כוח פעולתה. מתוך הזדהות זו של הצופה עם דמות "הגדולה מהחיים" אך נראית בעיניו דומה לו, מחוזקת תחושת הזהות שלו.

מלווי טוענת, כי מכיוון שהקולנוע הוא תולדה של הלא מודע הפטריארכלי, ממוקמת לרוב הדמות הנשית במרכז המרחב החזיוני והדמות הגברית במרכז המרחב הנרטיבי. הדמות הנשית מופיעה בדרך כלל כאובייקט ארוטי, היא תכופות פסיבית וסטטית, ומאכלסת מרחבים סגורים ושטוחים. לעומתה, דמות הגבר מפעילה את הציר הנרטיבי - היא הדינמית, היא נעה במרחבים תלת ממדיים שבהם היא שולטת, והיא המחוללת שינויים בעולם האשלייתי של הסרט.

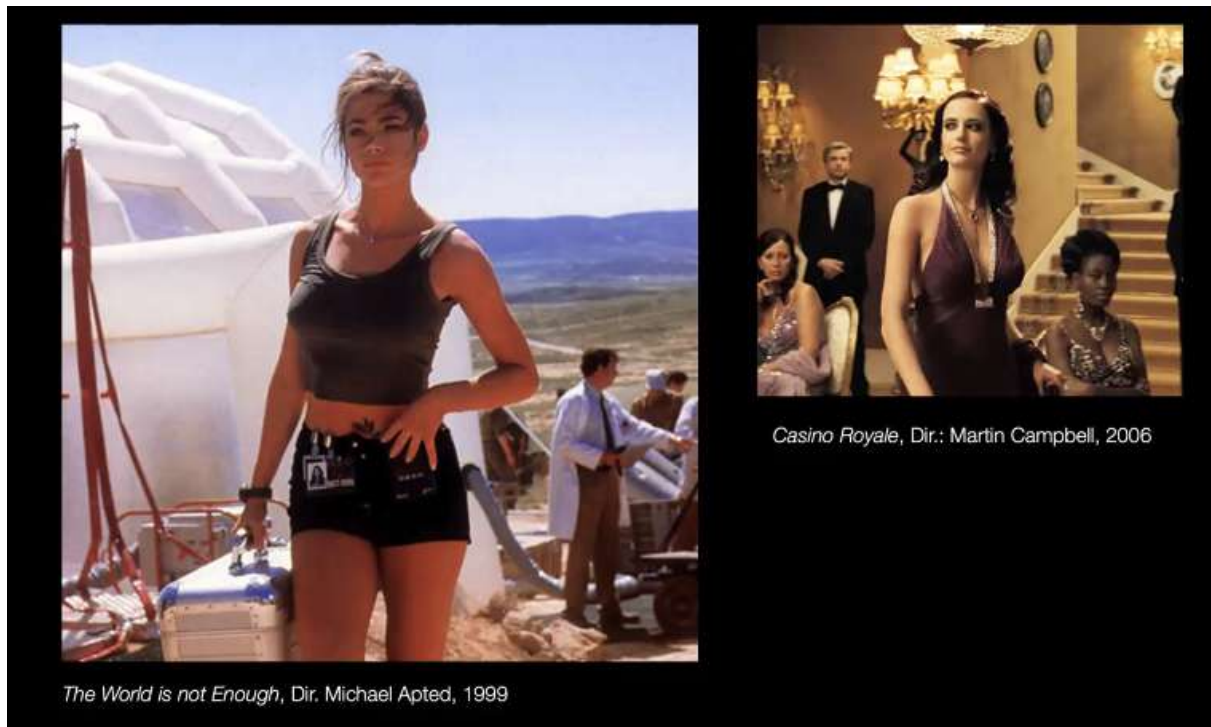
דוגמה לארוטיזציה של הדמות הנשית שמוצגת לראווה:

rding



"Bond girls" through the ages

זה תקף גם בסצינות שהדמות כן אקטיבית, אבל הפריים יציג אותה כחיזיון אירוטי.



The World is not Enough, Dir. Michael Apted, 1999

Casino Royale, Dir.: Martin Campbell, 2006

זה בא לידי ביטוי גם בכרזות של בונד:



הנשיות מוצגות כממתנות, פסיביות, בחיזיון אירוטי, בעוד הגבר רציני, פעיל.

איך מופעל הצופה ביחס לדימוי המוקרן?

הסקופפיליה האירוטית מתבטאת בעמדה המציצנית של הצופה דרך תנאי הצפייה שמאפשר הסרט. מאלויו כותבת:

"במבט ראשון, דומה שהקולנוע רחוק מהעולם המחתרתי של התבוננות חשאית בקורבן שלא בהסכמתו בניגוד לרצונו. מה שניבט מהמסך מוצג באופן מוצהר למטרות הסתכלות. אולם רוב רובם של הסרטים בקולנוע של הזרם המרכזי והמוסכמות שעל פיהן התפתח קולנוע זה במודע, מציירים עולם חתום הרמטית שנפתח באורח קסם, אדיש לנוכחות הצופים, יוצר עבורם תחושה של חיץ ומשחק עם הפנטזיות המציצניות שלהם...

הניגוד הקיצוני בין החשיכה באולם ההקרנה - שגם מבודדת את הצופים זה מזה - לבין הבהוק המתקבל מהתחלפות תבניות האור והצל על המסך, עוזרת ביצירת האשליה של החיץ המציצני. אף שהסרט אכן מוצג, והוא שם על מנת להיראות, תנאי ההקרנה והקונבנציות הנרטיביות נותנים לצופה אשליה של התבוננות בעולם פרטי... ומביא להקרנת התשוקה המודחקת על השחקן המופיע."



הסקופופיליה הנרקסיסטית מופעלת דרך חיזוק זהותו של הצופה בשחזור לא מודע של 'שלב המראה'.

קביעה זו מבוססת על **הדמיון בין ההתבוננות בסרט לבין ההסתכלות במראה** - לדוגמא, מסגור הדמות ב'פריים' הקולנועי; על דמיון מסוים בין מצבו הפיזי של התינוק בשלב המראה למצב הצופה בסרט; ועל ההנחה שתנאי הצפייה מאפשרים רגרסיה למבנים נפשיים מוקדמים יותר בחייו של הצופה.

כך, שריו הצופה בסרט בחשכה ומפעיל בעיקר את חוש הראייה ביחס לדימויים המוקרנים כפי שבשלב המראה חוש הראייה אצל התינוק הוא דומיננטי; דימויי הסרט נעים בלא התאמה למצב הישיבה הפסיבי והסטי שלנו בסרט, בדומה לחוסר הקואורדינציה שחש התינוק אל מול בבואתו שבמראה; והדמויות האקטיביות בסרט מגלמות בדרך כלל שלמות גופנית ושליטה שנחסרים לתינוק אל מול הדמות האידיאלית שהוא קולט כהשתקפותו.

מאלווי מדגישה את המימד **האנתרופומורפי** של הסרט, כלומר, "את ההיקסמות מדמיון צורני וזיהוי: הפנים האנושיים, הגוף האנושי, היחס בין צורת האנוש וסביבתה" - וכן את "האידיאלים של האגו" שמייצגים כוכבי הקולנוע, שהם בו זמנית דומים לצופה אך טובים וזוהרים ממנו.

אך מוקד ההזדהות הראשונית של הצופה בסרט אינו רק עם דמויות השחקנים אלא גם, או בעיקר, **נקודת מבטה של המצלמה.**

אמנם הצופה אינו מודע לגמרי לעובדה שהמציאות הבבואתית הנפרשת לפניו מצולמת מנקודת מבטה של מצלמה, אך דווקא **חוסר מודעות זה הוא המאפשר לו את שחזור העונג שבגיבוש הזהות הראשונית.** מכיוון שהצופה מזהה, שוב, לא לגמרי במודע, את נקודת מבטו עם זו של המצלמה, הוא חש את עצמו כמקור לדימויים החולפים לפניו, ומרגיש כי בלעדיו לא היו לדימויים אלו אותה מלאות ושלמות "המשכית" המאפיינת אותם.

מבנה עדשת המצלמה יוצר מרכז של המרחב הנפרש לפניו לנקודת מגוז בעומק המרחב, שאינה אלא **נקודת המגוז שמרכזה הוא עין הצופה.** לתהליך זה מיוחס האפקט שלפיו הצופה רואה את עצמו כמקור למלאות הדימוי. הקולנוע גם מניע את נקודת מבטו של הצופה, בהניעו את המצלמה במרחב ובזמן, וכך מעניק לו תחושת עוצמה גדולה יותר.

בנוסף, האמצעים שפיתח הקולנוע הדומיננטי - **עריכת הרצף וההתעלמות של השחקן מן המצלמה** - מגבירים עוד יותר את אי **מודעותו** של הצופה לתהליך הזדהותו עם נקודת מבטה של המצלמה ומחזקים את תחושת הזהות שלו ואת כוחו האשלייתי.



Dr. No, Dir. Terence Young, 1962



אשה כדימוי, גבר כנושא ההסתכלות

"בעולם המסודר על פי חוסר שוויון מיני, עונג בהתבוננות פוצל בין פעיל/זכר וסבילה/נקבה. המבט הגברי המכריע מקרין את הפנטזיה שלו על גבי הגוף הנשי המסוגן בהתאם לכך. בתפקידן האקסהיביציוניסטי המסורתי, נשים הן בו בזמן מושא להתבוננות ומוצגות לראווה, כשהופעתן מקודדת ליצור אימפקט חזותי ומיני חזק ועל כן ניתן לומר שמשתמעת מהן תכונה של 'אמורות-שיסתכלו-עליהן'."

"חלוקת העבודה ההטרוסקסואלית של פעילות/סבילות שולטת באופן דומה גם במבנה הנרטיבי... הגבר שולט בפנטזיה של הסרט ומתגלה גם כנציג הכוח במובן נוסף: כמי שנושא את ההסתכלות של הצופה.

כשהצופה מזדהה עם הגיבור הגברי הראשי, הוא מקרין את ההסתכלות שלו אל זה שדומה לו... כך שהכוח של הגיבור הגברי כשהוא שולט במאורעות חופף את הכוח הפעיל של ההסתכלות האירונית ושניהם מעניקים תחושת סיפוק רבה של אומפניפוטנטיות..."

מושא המבט הוא הדמות הנשית המופיע כאובייקט אירוטי לעיני הצופה בתיווך מבט הגבר בסרט. מבנה משולב זה מבנה ומשעתק את דימוי המינים וההיררכיה המגדרית, כפי שהחברה הפטריארכלית מעוניינת לשמר.



Die Another Day, Dir. Lee Tamahori, 2002

פטישיזם/סאדיזם

"אבל במונחים פסיכואנליטיים, דמות האשה מציבה בעיה עמוקה יותר. משתמע ממנו דבר נוסף שההסתכלות חגה סביבו אך מתכחשת אליו: חוסר הפין שלה, המרמז על איום בסירוס ועקב כך על מצב לא מענג... כך, האשה כאייקון, המוצגת לראווה בעבור המבט והעונג של הגברים, השולטים הפעילים בהסתכלות, מאיימת תמיד לעורר את החרדה שהיא סימנה מלכתחילה."

יוצרי סרטים, על פי מאלווי, מצאו דרכים לנטרל איום זה על הלא מודע הגברי בכל אחד ממבני המבע הקולנועיים - החזיוני והנרטיבי.

דרך המילוט הראשונה היא הכחשה מוחלטת של הסירוס באמצעות פטישיזציה של הדמות הנשית. לפי פרויד, הפטיש הנו ייצוג חליפי ומלאכותי של איבר המין הזכרי הנעדר של האם. כאשר הילד מגלה שלאמו אין פין, הגילוי מעורר בו חרדת סירוס. בכדי להתמודד עם החרדה יוצר הילד 'תחליף' - לרוב באמצעות אובייקט פאלי או כזה המזכיר את המראה שקדם לדימוי המאיים - בגדים תחתונים, שיער, כפות רגליים וכד'. אובייקטים אלה נועדו להכחיש את אימת הסירוס ולשמר את האמונה באשה ה'פאלית'. מכאן השימוש של הפטישיסט בבגרותו באביזרים שיכולים להזכיר את הפאלוס האבוד.

פטישיזם מתייחס גם למנגנונים חזותיים שמקבילים לתהליכי הכחשה/פיצוי נפשיים אלה. כך, למשל, פעולות של קיטוע ועריכה יכולות לאזכר את הסירוס, בעוד בידוד, מסגור והדגשה של פרט מסויים - כמו גם ליטוש ותאורה בצילום וקולנוע - יכולים לשמש מקבילה לאובייקט החלופי הפטישיסטי. בסרטים הוליוודיים, טוענת מאלווי, קיימת "הכחשה מוחלטת של הסירוס באמצעות אובייקט פטישיסטי תחליפי או הפיכת הדמות המיוצגת בעצמה לפטיש, כך שהיא הופכת לדימוי מרגיע ולא מסוכן - לדוגמא בפולחן הכוכבת הנשית. דרך מילוט זו, סקופופיליה פטישיסטית, מעצימה את יופייה הפיזי של האשה האובייקט, והופכת אותה למשהו מספק בזכות עצמו."

אשה כדימוי, גבר כנושא ההסתכלות

ording

"בעולם המסודר על פי חוסר שוויון מיני, עונג בהתבוננות פוצל בין פעיל/זכר וסבילה/נקבה. המבט הגברי המכריע מקרין את הפנטזיה שלו על גבי הגוף הנשי המסוגנן בהתאם לכך. בתפקידן האקסהיביציוניסטי המסורתי, נשים הן בו בזמן מושא להתבוננות ומוצגות לראווה, כשהופעתן מקודדת ליצור אימפקט חזותי ומיני חזק ועל כן ניתן לומר שמשמעת מהן תכונה של 'אמורות-שיסתכלו-עליהן'."

"חלוקת העבודה ההטרוסקסואלית של פעילות/סבילות שולטת באופן דומה גם במבנה הנרטיב... הגבר שולט בפנטזיה של הסרט ומתגלה גם כנציג הכוח במובן נוסף: כמי שנושא את ההסתכלות של הצופה.

כשהצופה מזדהה עם הגיבור הגברי הראשי, הוא מקרין את ההסתכלות שלו אל זה שדומה לו... כך שהכוח של הגיבור הגברי כשהוא שולט במאורעות חופף את הכוח הפעיל של ההסתכלות הארוטית ושניהם מעניקים תחושת סיפוק רבה של אומפניפוטנטיות..."

מושא המבט הוא הדמות הנשית המופיע כאובייקט ארוטי לעיני הצופה בתיווך מבט הגבר בסרט. מבנה משולב זה מבנה ומשעתק את דימוי המינים וההיררכיה המגדרית, כפי שהחברה הפטריארכלית מעוניינת לשמר.



Die Another Day, Dir. Lee Tamahori, 2002



Rear Window, Dir.: Alfred Hitchcock, 1954

המבט שמתאפיין בקולנוע המיינסטרים ההוליוודי הוא המבט הגברי, של קולנוע כמשקף את הלא מודע הגברי מבחינה פסיכואנליטית. האשה היא אובייקט אירוטי שנועד לענג את הגבר, סקופופיליה משהו

התחלנו לדבר על האופן בו האשה מציבה בעיה או קושי ללא מודע הגברי

פטישיזם/סאדיזם

"אבל במונחים פסיכואנליטיים, דמות האשה מציבה בעיה עמוקה יותר. משתמע ממנו דבר נוסף שההסתכלות חגה סביבו אך מתכחשת אליו: חוסר הפין שלה, המרמז על איום בסירוס ועקב כך על מצב לא מענג... כך, האשה כאייקון, המוצגת לראווה בעבור המבט והעונג של הגברים, השולטים הפעילים בהסתכלות, מאיימת תמיד לעורר את החרדה שהיא סימנה מלכתחילה."

יוצרי סרטים, על פי מאלווי, מצאו דרכים לנטרל איום זה על הלא מודע הגברי בכל אחד ממבני המבע הקולנועיים - החזיוני והנרטיבי.

דרך המילוט הראשונה היא הכחשה מוחלטת של הסירוס באמצעות פטישיזציה של הדמות הנשית. לפי פרויד, הפטיש הנו ייצוג חליפי ומלאכותי של איבר המין הזכרי הנעדר של האם. כאשר הילד מגלה שלאמו אין פין, הגילוי מעורר בו חרדת סירוס. בכדי להתמודד עם החרדה יוצר הילד 'תחליף' - לרוב באמצעות אובייקט פאלי או כזה המזכיר את המראה שקדם לדימוי המאיים - בגדים תחתונים, שיער, כפות רגליים וכד'. אובייקטים אלה נועדו להכחיש את אימת הסירוס ולשמר את האמונה באשה ה"פאלית". מכאן השימוש של הפטישיסט בבגרותו באביזרים שיכולים להזכיר את הפאלוס האבוד.

פטישיזם מתייחס גם למנגנונים חזותיים שמקבילים לתהליכי הכחשה/פיצוי נפשיים אלה. כך, למשל, פעולות של קיטוע ועריכה יכולות לאזכר את הסירוס, בעוד בידוד, מסגור והדגשה של פרט מסוים - כמו גם ליטוש ותאורה בצילום וקולנוע - יכולים לשמש מקבילה לאובייקט החלופי הפטישיסטי. בסרטים הוליוודיים, טוענת מאלווי, קיימת "הכחשה מוחלטת של הסירוס באמצעות אובייקט פטישיסטי תחליפי או הפיכת הדמות המיוצגת בעצמה לפטיש, כך שהיא הופכת לדימוי מרגיע ולא מסוכן - לדוגמא בפולחן הכוכבת הנשית. דרך מילוט זו, סקופופיליה פטישיסטית, מעצימה את יופייה הפיזי של האשה האובייקט, והופכת אותה למשהו מספק בזכות עצמו."

לפי פרויד בפטיש חייב להיות מרכיב שמייצג את הפאלוס המיני של האשה. דימוי האשה המסורסת או אובייקטים שהופכים את האשה מחדש לפאלית. מצד אחד לשמור על האשה כפי שהיא, ללא פאלוס, ומצד שני משאיר לה ברמה של פנטזיה נוכחות פאלית, בדמות איזושהו אובייקט, או הפיכה של האשה כולה כסוג של פאלוס.

הפטיש הוא מנגנון הכחשה של סירוס. הוא מכחיש את העובדה שאין לה איבר מין גברי. הפטישיזם יכול להיות מושגם דרך כל מיני אובייקטים, או מנגנונים שיוצרים אסתטיקה שמצביעה על מודעות לסירוס מצד אחד והכחשה של הסירוס מצד שני.



Basic Instinct, Dir. Paul Verhoeven, 1992

דוגמה מהסרט אינסטינקט בסיסית. זה שרון סטון משכלת רגליים בחקירה בחצאית קצרה.



Marlene Dietrich

מלווין מדברת על קולנוע הוליוודי קלאסי של שנות ה-40. ההתמודדות עם הסירוס הוא על ידי פולחן כוכבת הקולנוע. ניסיון להטעין את הדימוי בערך מוסף שיטשטש את העובדה שהיא מסורסת, וגם דרך מנגנונים אסתטיים בסרט עצמו - קלזאפ, תאורה, תכשיטים, אובייקטים שיוצרים גירוי חזותי פטישיסטי. נוצר משהו שמסך את האימה.



זה יכול להיות דרך אובייקטים כמו נוצות, או משהו שמזכיר שיעור ערווה, או בהתמקדות בפרטים שטוענת את האובייקט בערך מוסף מוגבר שמטשטש את חרדת הסירוס.

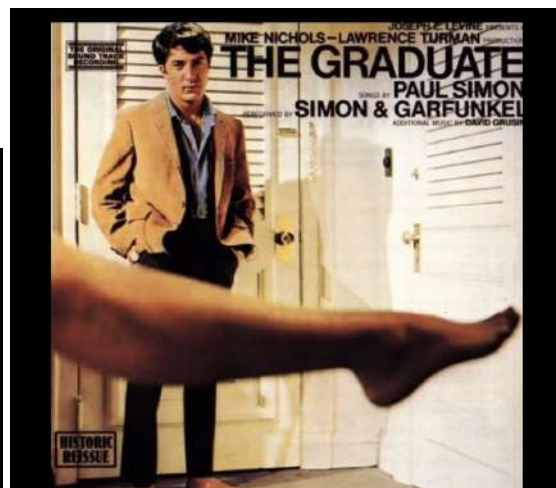


במקרים אחרים יש תיאור של דמות האשה כולה כסוג של פאלוס סמלי, מקבל את הצורה המוארכת דרך השמלה, אובייקט הסיגריה או הלבוש של וונדר וומן.



Gilda, Dir: Charles Vidor, 1946

Wonder Woman, Dir: Patty Jenkins, 2017



עוד דוגמאות לפטישיזציה של הדמות הנשית



עקבים מצד אחד, בוהק של העור שמסיח את הדעת מחרדת הסירוס, אופן העיצוב שטוען את הדימוי בדגשים פטישיסטים שמתשטשים את הסירוס של הדמות הנשית.

דרך המילוט השנייה מאיום הסירוס שמציבה האשה על הלא מודע הפטריארכלי מקושרת לסאדיזם.

במקרה זה, נטרול האיום והתענוג נובע מחקירה ובירור אשמת האשה, הפגנת שליטה, ושעבוד הדמות האשמה באמצעות ענישה או מחילה. אסטרטגיה זו דומיננטית ברמה הנרטיבית של הסרט, בפרט בז'אנר של ה'סרט האפלי' וסרטי מתח. מאלווי נותנת כדוגמא את היציקוק שרבים מסרטיו נסובים סביב הסתבכות הגיבור, תכופות איש חוק, בשל גיבורה החשודה או קשורה בפשע כלשהו. הגיבור מנהל חקירה שמטרתה לחשוף את הפשע שהגיבורה קשורה בו או להציל את שמה הטוב. מהלך זה מלווה במבע קולנועי היוצר בהתמדה הזדהות של הצופים עם הגיבור הנע במרחב תלת ממדי, בין השאר באמצעות שילוב מבט הצופה במבט החקרני-מציני של הגיבור על דמות הגיבורה בסרט. מאלווי רואה בתהליך ההתחקות אחר הגיבורה וחקירתה תהליך סדיסטי, המונע למעשה על ידי הרצון לחשוף את 'החטא הקדמון' המיוחס לאישה ולהעניש אותה כדי להתגבר על חרדת הסירוס שהיא מעוררת.



Vertigo, Dir. Alfred Hitchcock, 1958



למעשה, אומרת מאלווי, הקולנוע הדומיננטי, שהוא בעיקר הקולנוע ההוליוודי, פונה רק לצופה הגברי ומענג בעיקר את מבטו. הוא מאפשר לו להזדהות עם בן דמותו שהוא גם בן מינו ובכך לחזק את תחושת הזהות והעליונות המגדרית שלו. בו בזמן, מאפשר הקולנוע לצופה הגברי להתענג ארוטית מדמות הגיבורה המאכלסת את החיזיון הקולנועי למען מבטו.

לצופה האישה אין למעשה מקום ממשי בקולנוע. כדי ליהנות עליה לאמץ את נקודת מבטו של הגבר, דבר המוביל אותה להביט בעצמה כבאובייקט ארוטי.

בתגובה לשאלה מדוע נשים בכל זאת נהנות מצפייה בסרטי מיינסטרים, מעלה מאלווי את ההשערה שההזדהות עם דמות הגיבור הגברי המניע את העלילה מאפשרת לצופה חירות רגעית מהאגו המדוכא שלה בסדר החברתי הפטריארכלי. אבל הדבר כרוך, בשני המקרים, בסוג של התנכרות לעצמה. 'פיצול אישיות' זה, הנכפה על הצופה בקולנוע, מוביל את מאלווי לקרוא לפירוק של המבנים הקולנועיים הללו וחיפוש אחר מבנים אלטרנטיביים.

מה בכל זאת מאפשר לנשים ליהנות מסרטים הוליוודים? הנשים יכולות להזדהות ברמה הנרקסיסטית עם הגבר הגיבור הפועל במרחב העלילתי של הסרט וזה מאפשר אימוץ נקודת מבט שולטת, עליונה, בהשוואה לעמדה המדוכאת של האשה באופן כללי בסדר החברתי שמלווין מתארת. יש בזה גם משהו מנוכה כי האשה נאלצת להזדהות עם נקודת מבט שאינה שלה. מלווין אומרת שצריך למצוא סוגים אחרים של אסתטיקה שתציג נקודת מבט אחרת שאינה הנקודה הגברית. האמנות הפמיניסטית ניסתה לאתגר את המבט הגברי בכל מיני אופניות. אחת הדוגמאות הידועות היא סינדי שרמן.

"המהלומה הראשונה כנגד הצטברות מונולית של קונבנציות קולנוע מסורתיות תהיה לשחרר את הקהל למצב דיאלקטי של ריחוק מרוגש. אין ספק שפעולות אלה הורסות את הסיפוק, העונג והפריבילגיה של 'האורח הבלתי קרוא', תוך שהן זורות אור על הדרך שבה הקולנוע תלוי במנגנוני הפעיל/סביל של המציאות".



Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, 1977-80



שרמן מפנה את תשומת הלב שלנו לאותה נקודת מבט. עצם הפניית תשומת הלב כבר מחבלת בעונג הפטישיסטי. שרמן עושה פרפורמנס של מבט גברי, משחקת תפקיד של דמות שראינו בקולנוע למרות שאין כאן סרט או עלילה. היא משחזרת סצנות איקוניות כלליות.





Cindy Sherman, *Untitled no. 93*, 1981



Cindy Sherman, *Untitled no. 153*, 1985

פוקו וביקורת הכוח



אחד התיאורטיקנים רבי השפעה שתרמו להבנת דפוסי פעילותו של הכוח ביחסים חברתיים (מעמדיים, מגדריים, גזעיים) והאופן בו הוא מתממש בתחומים שונים המשפיעים על תפישותינו גם במישור החזותי הוא ההוגה הצרפתי מישל פוקו.

פוקו היה פילוסוף, היסטוריון של הרעיונות ומבקר ספרות וחקר נושאים רבים ומגוונים במדעי הרוח והחברה, ביניהם ההיסטוריה של השיגעון, תולדות המיניות, הענישה ומושגי האמת והידע. כאן נתמקד בארבעה מושגים מתוך הגותו הענפה של פוקו: שיח, ידע/כוח, ביופוליטיקה ופאנאופטיות (דגם הפנאופטיקון).



Paul-Michel Foucault 1926-1984

הרעיונות של פוקו נוגעים לנושאים שדיברנו עליהם. אפשר לתמצת את התרומה של פוקו בעיסוק בכוח ויחסי כוח, ואיך הוא בא לידי ביטוי בקיום החברתי.

שיח

בסמינר, כפי שראינו, הבנת ייצוגים מבוססת על אופן פעולתם של סימנים. אולם בתרבות בכללותה המשמעות תלויה לא פעם ביחידות ניתוח גדולות יותר - הקשרים, הגדרות, מוסכמות, נרטיבים, מקבצים של דימויים - הקיימות ופועלות בטווח נרחב של מערכות סימון, של טקסטים ושל חומרים נוספים המרכיבים יחדיו עולמות ידע. על יסוד עולמות אלה אנו מבינים וחווים תחומים שלמים בחיים החברתיים - העולם הפוליטי מדיני, בריאות וחולי, פשיעה ומשפט, אמנויות ובידור - או חלקים בתוכם.

פוקו מכנה כל עולם ידע כזה, או ליתר דיוק, את מכלול הכלים והאופנים שבאמצעותם נוצר ובא לידי ביטוי כל עולם ידע כזה, בשם שיח. במובנו זה, שיח הוא מכלול היגדים, ביטויים, מושגים, אופני מחשבה וסימון קטגוריות והוא מהווה שפה שנועדה לדבר על נושא כלשהו ולייצג סוג של ידע. השיח פועל במטרה להנכיח (לתת נוכחות) לרעיונות וערכים מסוימים, ולהדיר או לבטל אחרים. הוא גם מגדיר וגם מגביל את מה שניתן לומר על נושא מסוים. השיח הוא מנגנון שליטה המעניק כוח וידע למי שרעיונותיהם נכללים ו"נחשבים" ברגע מסוים בזמן, ובה בעת מפעיל כוח וידע על המודר/הנעדר. הוא שולט בדרך שבה אפשר להבין ולדבר באופן משמעותי על נושא כלשהו בתקופה היסטורית מוגדרת.

כך, למשל, נוכל לדבר על השיח המרקסיסטי או השיח הפסיכואנליטי המקדמים תפיסות מסוימות ביחס לעולמם הנפשי או החברתי של בני אדם (בניגוד לשיח הניאו-ליברלי או השיח הניורופסיכולוגי המקדמים רעיונות אחרים או מנוגדים). אך נוכל גם לדבר באופן כללי יותר על השיח המדעי, או השיח המשפטי אשר מהווים מסגרת רעיונית/ביצועית רחבה להבנה, דיון וטיפול בתחומים שונים בחיינו. חשוב להדגיש כי השיח אינו מושג לשוני בלבד. הוא מתייחס הן להיסטוריה וללשון של תחום ידע מסוים, והן לפרקטיקה, לעשייה. הוא משפיע על אופן יישומם של רעיונות ועל דרך השימוש בהם כדי להסדיר התנהגויות של בני אדם ולנהל ארגונים ומוסדות.

מושג השיח חוזר בשימוש היומיומי שלנו כל הזמן. התייחסנו אליו גם בלי לתת לו שם. פוקו מדבר על האופן בו נוצרים מתפקדים ומתהווים גופי ידע, יחידות של מתן משמעות. פוקו מגדיר כל עולם ידע כזה במונח "שיח". אנחנו בדרך כלל חושבים על מקבץ לשוני של אופני דיבור, אבל פוקו מדבר על מבני ידע, או מערכות ידע יותר גדולות, שהמטרה שלהן היא להגדיר כללי אמת, לתת מובן לנקודת מבט שדרכה אנחנו מבינים תופעות, לתת כוח או סמכות בידי אנשים מסוימים שתחום המומחיות שלהם קשור לעולם השיח הזה, להגיד לנו מה נכון ומה לא, ומה נחשב תקף ומשמעותי במסגרת גוף ידע ומה נחשב שקרי מופרך וחסר משמעות. התהליכים האלה מושפעים מיחסי כוח בתקופה היסטורית מסוימת.

ניקח, לדוגמה, התייחסויות שונות אל 'הטבע': תופעות אקלים, גרמי שמים, עולם החי והצומח ועוד. בכל מסגרת חברתית שהתקיימה בהיסטוריה היו, מן הסתם, כלים מושגיים כדי לתאר ולהסביר התרחשויות בטבע. בעידן המודרני, מערכת הכלים שבאמצעותה אנחנו בדרך כלל מבינים, מתארים ומסבירים את הטבע היא זו שנוצרה במסגרת המדע. אנו מדברים על תופעות אקלימיות באמצעות מושגים מטאורולוגיים כמו רמות ושקעים ברומטריים, חזיתות קרות וחזיתות חמות, שכבת האוזון וכו'; כשאנחנו מדברים על החלל אנחנו משתמשים במושגים כמו שנות אור, חורים שחורים, גלקסיות וכד'; את בעלי החיים אנו מיינים ליונקים, לזוחלים ועוד, ומדברים על האבולוציה שלהם. כל המושגים האלו הם למעשה רכיבים מרכזיים בשיח המדעי בן זמננו. השיח המדעי מבנה את הנושאים ואת התחומים שהוא עוסק בהם באמצעות מערכות מיון המגדירות קטגוריות של תופעות ומושגים המאפשרים לדבר, למשל, על מחלות מסוימות כנגרמות על ידי וירוסים או חיידקים, על אופן תפקודם של בעלי חיים כתוצאה של תהליכי אבולוציה והכחדה שלהם, על רעידות אדמה כתוצאה של תזוזות גיאולוגיות במבנה כדור הארץ, על היווצרותו של היקום כתוצאה של מפץ גדול ועוד.

השיח המדעי המודרני ותצורתיו השונות שונה מן השיח על הטבע שהתקיים בעבר בתרבות המערב ובציוויליזציות אחרות. בשיח על הטבע בעידן הקדם-מודרני נכללו בדרך כלל מושגים ומונחים מתחומי הדת, ובחלק ניכר מן ההסברים לתופעות השתמשו במונחים הנתפסים בשיח הנוכחי כמיסטיים או מטאפיזיים. צמיחתו של השיח המדעי המודרני דחקה את השיח הקודם - המיתי, הדתי - על הטבע אל מיקום תרבותי שולי, נשכח, ותכופות אף נחות ('פרימיטיבי', 'אי-רציונאלי', 'אמונה טפלה' וכו').

השיח המדעי המודרני מתבטא לא רק בפן הטרימינולוגי (השפה והמושגים) אלא גם ברמה המוסדית - מבנה האוניברסיטאות, מערכת החינוך, ובמדרגי יוקרה של מקצועות ושל מסלולי קריירה. הוא קובע מי הוא בעל הסמכות והמומחיות ומהן השיטות להגדיר את הידע, ללמד או להפריך אותו.

לפוקו חשוב האופן בו השיח משתנה לאורך ההיסטוריה, ואיך מימד הכוח מופעל בשיחים שונים. דוגמאות מתחומים שדיברנו עליהם:



בעיות מתחום הנפש או פתולוגיות, התנהגויות בלתי רציונליות. יש כאן נקודות מבט היוצאות מסוגי שיח שונים. בתקופה מסויימת היו גירושי שדים, היסטריה בנשים, ובכל צורת שיח כזאת יש נקודת מוצא שונה ומערכת שלמה של שפה ומומחים וסיבות פיזיות חומריות איך מתבצע תהליך הריפוי וההקלה על המצוקה, ואם יש מטען שיפוטי או מוסרי שנלווה לכך.



טיפולים באמצעות טקסי וודו או טיפול בשוקים חשמליים במוח, בשניהם הטרסה היא לסלק ביטוי התנהגותי שנתפס שלילי או לא נורמטיבי וגורם מצוקה לאדם או לסביבתו. כל אחד מהדוגמאות היא תצורת שיח אחרת, שלא שוללת את צורות השיח האחרות.

אם ניקח כדוגמה אחרת את השיח הפסיכואנליטי שייסד פרויד, נדבר על תופעות התנהגותיות במונחים של קונפליקטים לא מודעים, של יצרים מודחקים ושל אנרגיה מינית ותוקפנית שמשפיעים על הנפש. אותן תופעות התנהגותיות יובנו במונחים של רוחות טובות או רעות, כוחות כישוף ו'דיבוק' בשיח של תרבויות מסוימות (קדם-מודרניות או אחרות), או כקשרים כימיים בין נוירונים וסינפסות במוח בשיח הפסיכוביולוגי העכשווי.

בכל אחת מתצורות השיח האלה למונחים משיחים אחרים לא תהיה משמעות או שהמשמעות המיוחסת להם תיתפס כלא רלוונטית, לא נכונה או 'פרימיטיבית' וכך תתקבע מערכת של אמיתות והסמכות להגדיר אותן, לחקור אותן או לטפל בהן.

אחד מתחומי המחקר של פוקו עצמו היה, כאמור, מושג השיגעון, והתפיסה המודרנית של רעיון 'אי-השפיות'. במאה ה-19 הפסיכיאטריה התהוותה כענף מדעי, נוצרו הגדרות קליניות של שיגעון ונוסד בית החולים לחולי נפש. בתקופת הרנסאנס, לעומת זאת, שיגעון לא נחשב חולי ו'המשוגע' לא הורחק מהחברה למוסד סגור אלא השתלב במרקם החברתי ונתפס לעתים כבעל כוחות רוחניים ונבואיים או כ'שוטה הכפרי', תמהוני אך בלתי מזיק. לטענת פוקו, השיח אודות השיגעון בתקופה המודרנית שאב מהשיח הרפואי, המשפטי, החינוכי והקרימינולוגי ויצר את התפיסות לגבי דמות המשוגע, הבידול החברתי שלו, דרכי הטיפול בו, ובעלי הסמכות לקבוע את כל אלה. בדוגמה זו, מחלת נפש אינה עובדה או מציאות אובייקטיבית על-זמנית, אלא היא נבנית ומושפעת מתצורות שיח בתקופה היסטורית מסוימת שהן אלה שנותנות לה מובן ומשמעות. במילים אחרות, תצורת השיח על שיגעון, כפי שהתגבשה במהלך העידן המודרני במסגרת הרפואה הפסיכיאטרית, קובעת למעשה מה נחשב ל'אמת' בכל הנוגע לתופעה בתקופה היסטורית זו. חשיבות עבודתו של פוקו בחשיפתה ובהעלאתה לתודעה של העובדה, שידע הוא תוצר של יחסים חברתיים ושל תהליכים תרבותיים ולא גוף נתונים טבעי, קבוע ובלתי משתנה.

פוקו עצמו חקר את תחום השיגעון, ואיך סביב השיגעון נוצרו תצורות שיח שונות והגדרות שונות. אם למשל דמות המשוגע בתקופות קודמות לא נחשבה חולה או גורם חברתי שצריך להפריד או להדיר אותו מהחברה, ונתפס כדמות עם כוחות מיסטיים או נבואיים, אז במהלך המאות, נוצרה גישה פסיכיאטרית רפואית חלופית לנושא השיגעון ואי אשפיות. הפסיכיאטריה התגבשה כמדע. נוצרו הגדרות שנועדו לקבוע מי שפוי ומי לא. מסגרות שנועדו לטפל, לאכלס ולהפריד את אותם אנשים שהוגדרו כמשוגעים. התופעות יכולות להיות אותן תופעות, אבל השיח יכול להיות שונה, והוא יכול להיות שינויים שנגזרים מתפיסות העולם. זו תרומה חשובה של פוקו הניסיון להגדיר את הכוח והאופן בו הוא פועל.

לדימויים יש חלק מרכזי בהיווצרות והשפעה של שיח. כך, למשל, לצילום היה תפקיד מפתח בהתגבשות ובתפקוד של שיחים מדעיים וסוציולוגיים החל מראשיתו. בשיח המשפטי הוא מהווה כלי לביסוס ראיות, בשיח הרפואי - לזיהוי והשוואה של סימפטומים גופניים ובשיח האנתרופולוגי - לתיעוד של תרבויות (לרוב כאלה הנתפסות כאקזוטיות ו"אחרות") באופן המשמש לסיווג, רגולציה ומעקב. באופן היסטורי ובמסגרות שיח שונות הוא מהווה לכן מכשיר מוסדי לסימון הבדלים: בין הנורמלי לאבנורמלי, הנורמטיבי והקרימינלי, ה"אני" וה"אחר". כך, למשל, צילום במאה ה-19 שימש לקטלוג פושעים (mug shots), לקטלוג גזעי ולזיהוי מאפיינים חיצוניים שיכולים להעיד על תכונות פתולוגיות של מחלות נפש או עבריינות.

מבוא לתרבות חזותית שיעור 10 - 7.6.2020

פוסט קולוניאליזם

הנושא הגדול האחרון שנדון בו, כמו כל הנושאים יתמקד בטקסט אחד למרות שזה עולם שלם תיאורטי ורחב עם דקויות ומחלוקות והתפלמסות והתפתחויות.

אז מה זה פוסט קולוניאליזם

פוסטקולוניאליזם

קולוניאליזם הוא שיטה שבאמצעותה מדינה משיגה ריבונות על טריטוריה ועל בני אדם המצויים מחוץ לגבולותיה, לרוב באזורים מרוחקים, תוך ניצול המשאבים החומריים (אוצרות טבע, גידולים חקלאיים, שווקים למסחר) והאנושיים (כוח עבודה וחיילים) ונישול האוכלוסייה המקומית. המונח משמש גם לציון מערכת האמונות התומכות ומצדיקות את האידאולוגיה הקולוניאלית, שלפיה ערכיו של המתיישב נאורים יותר מאלה של ילידי המקום. למרות שלעיתים המונחים 'קולוניאליזם' ו'אימפריאליזם' משמשים לסירוגין, כמושגים נרדפים, 'קולוניאליזם' מתייחס לרוב לא רק להיבטים כלכליים, אלא גם לאספקטים תרבותיים ודתיים הנלווים לכיבוש הצבאי. כמו כן, המונח מתייחס בעיקרו לכיבושים של מעצמות מערביות החל מהעת החדשה ולא לכיבושים אימפריאליים של העת העתיקה, דוגמת כיבושי האימפריה הרומית שבמסגרתם הופיע המונח לראשונה (לציון ההתיישבות של אזרחים רומאיים בפרובינציות שתחת שליטתה).

מבקרי הקולוניאליזם מצביעים על העובדה שמדובר באידאולוגיה אתנוצנטרית וגזענית, המדכאת ושוללת את זכויותיהם הלגיטימיות של העמים הנכבשים ובה בעת מעבירה הון ממשי וסימבולי מן התושבים המקומיים למתיישבים. הקולוניאליזם, לפי עמדה זו, גרם לעוולות היסטוריים - החל מהשמדה פיזית של אוכלוסיות (בהרג מכוון או כתוצאה מהפצה של מחלות); דרך שעבודן המתמשך בסחר עבדים בין יבשתי ועבודות כפייה אחרות; ועד הכחדתן כצורות חיים מסורתיות על ידי הטמעתן בתרבויות האם האירופאיות או חיובן לאמץ אמונות וערכים מערביים. עוולות אלה, טוענים מתנגדי הפרויקט הקולוניאלי, מבוססות על התפיסה ההיררכית והפטרונית שרואה את האדם הלבן והתרבויות האירופאיות כנעלים ומתקדמים יותר בהשוואה לעמים הכבושים בקולוניות.

פוסטקולוניאליזם הוא מונח המציין שיח אקדמי וציבורי על האפקטים התרבותיים והחברתיים של הקולוניאליזם, בשלושה מובנים עיקריים:

- כדיון במצב של חברה בעלת היסטוריה קולוניאלית
- כמצב של חברה המקיימת עדיין כיבוש קולוניאלי
- כפרספקטיבה ביקורתית על הקולוניאליזם, הן זה שמתקיים כעת והן זה שנשתיים

בהגדרה רחבה, השיח הפוסטקולוניאלי מספק **מסגרת תיאורטית לדיון ביקורתי בשאלת האחר והזר בתרבות** וביחסי הכוח בין קבוצות חברתיות דומיננטיות לקבוצות 'מוכפפות' על בסיס גזעי ואתני. למושג פוסט-קולוניאליזם כמה משמעויות המשתנות בהקשרים פרשניים שונים, אך משותפת להן העמדה הביקורתית ביחס למציאות הכיבוש והדיכוי שיוצר המצב הקולוניאלי בעבר ובהווה.

במובן אחד, ניתן להתייחס את התחילית 'פוסט' כאל **קטגוריה של זמן**, הבאה לתאר את העידן שהחליף את הכיבוש הקולוניאלי הישיר. ככזו היא מציינת רגע היסטורי, בין 1945 ל-1955 לערך, שנתפס באותה תקופה כתחילתו של תהליך הדה-קולוניזציה, או השחרור מהשלטון האירופי במושבות; שלטון שהחל להתפתח במאה ה-15, בעידן התגליות, והגיע לשיאו בכיבושי המעצמות של המאה ה-19. הדיון המרכזי כאן סובב סביב האופנים בהם מתארגנות הפוליטיקה, התרבות, הכלכלה והחברה בקולוניות לשעבר לאחר השחרור הלאומי ונסיגתה הרשמית של המדינה הקולוניאלית האירופית. על פי גישה זו, גם בעידן שלאחר סיום הכיבוש הצבאי, נותרות החברות (הן הכבושות והן הכובשות) תחת השפעתה של החוויה הקולוניאלית, הנצרבת בתודעה ובפרקטיקות תרבותיות שונות - בשפה, בגיאוגרפיה, וביחסים בין קבוצות אתניות במרחב הכבוש/משוחרר ובין לבין השלטון. במובן זה, 'פוסטקולוניאליזם' מניח שהמושג קולוניאליזם עדיין רלוונטי גם לאחר שהסתיים הכיבוש הישיר; על אחת כמה וכמה כאשר הוא מתחלף בקולוניאליזם חדש - 'ניאו-קולוניאליזם' - אזורי השפעה או חסות במובן תרבותי, כלכלי או צבאי כמו, למשל, בכיבוש עיראק בידי בריטניה וארצות הברית; או מתמש באופנים שונים במציאות העכשווית, כדוגמה במצב הישראלי-פלסטיני.

במובן אחר, ניתן להתייחס אל התחילית 'פוסט' כאל **עמדה תיאורטית ואתית** ביחס לקולוניאליזם המתקיימת גם לצד הדיכוי הקולוניאלי הישיר וגם אחריו. בהוראה זו ניתן להגדיר כטקסטים פוסט-קולוניאליים גם טקסטים שהביעו התנגדות או ביקורת כלפי הפרויקט הקולוניאלי ושנכתבו לפני שהמושג פוסט-קולוניאליזם התקבל בשיח האקדמי המערבי, החל משנות ה-70 של המאה הקודמת.

חשוב לציין שהמושג פוסטקולוניאליזם אינו מתייחס רק לתהליכים המתרחשים בחברות לא מערביות אשר השתחררו מעול הכיבוש האירופי. הוא משמש גם לתיאור קולוניאליזם 'פנימי', או **יחסים בין קבוצות פריבילגיות/הגמוניות לבין קבוצות מוכפפות ומודרות בחברות המערביות עצמן**. לכאן ניתן לשייך את העיסוק ביחסי הכוח בין קבוצות חברתיות על רקע גזעי ואתני - שחורים ולבנים, מזרחים ואשכנזים, ובמתח הכלכלי והתרבותי בין מרכז לפריפריה בין ובתוך מסגרות לאומיות וגלובליות.

שורשיה של המחשבה הפוסטקולוניאלית בעמדות האנטי-קולוניאליות שהציגו הוגים שחורים ומנהיגים בולטים בעולם השלישי דוגמת גנדי ופטריס לוממבה, כחלק ממאבקים באפריקה, אמריקה ומזרח אסיה. מנהיגים אלה, שלחמו לשחרור ארצותיהם משליטה קולוניאלית ישירה וממושכת, התמקדו בכתביהם באופן שבו דיכא המערב את הקולוניות תחת שליטתו. הגותם, שנהוג לראותה כשלב הראשון בתיאוריה הפוסטקולוניאלית והיא מכונה בהכללה 'פרספקטיבת העולם השלישי', שאבה רבות מהתיאוריה המרקסיסטית ועסקה בעיקרה בסוגיות היסטוריות וכלכליות רחבות דוגמת עבדות, יחסי מעמדות, ניצול משאבים, גיאוגרפיה וצורות השליטה והאדמיניסטרציה הקולוניאליות.



Franz Fanon, 1925-1961

אחד ממניחי התשתית להתפתחות השלב השני בתיאוריה הפוסטקולוניאלית, אשר ניתח באופן ביקורתי הן את המצב הקולוניאלי ההיסטורי והן את מאפייני הקולוניאליזם הפנימי במערב - הוא פרנץ פאנון, פסיכיאטר צרפתי יליד האי מרטיניק בקריביים, אשר חי ופעל באלג'יר ובטוניס בתקופת המאבק של התושבים נגד הכיבוש הצרפתי. אחת החוויות המכוננות שהשפיעו על השקפותיו היה הטיפול בחיילים הצרפתים שהיו מעורבים באלימות ברוטאלית כלפי כוחות המורדים האלג'יראיים, לצד טיפול בתושבים שעונו ונרצחו. פאנון עסק בכתביו ובעבודתו הקלינית והפוליטית - כפעיל ב"חזית לשחרור לאומי של אלג'יריה", ה-FLN בשאלת התמודדות עמי העולם השלישי עם המעצמות הקולוניאליות לשעבר. הוא תמך בלהט ובאופן אקטיבי במאבק האנטי קולוניאלי, והעמיק בבעייתם של שחורי העור בעולם הנשלט על ידי האדם הלבן. פאנון השתמש במודלים פסיכואנליטיים כדי לתאר את תחושות התלות והניכור של השחורים בעולם הלבן, ואת תחושת העצמי המפוצל שלהם לאחר איבוד שורשיהם התרבותיים לטובת תרבות המדינה הכובשת.

בספרו הראשון, "עור שחור, מסכות לבנות" מ-1952, שמשקף את הביוגרפיה שלו כשחור, יליד המושבות, החי באירופה וחווה בה תחושות של זרות ונחיתות, עוסק פאנון בשאלות של צבע וזהות גזעית ובמבט הלבן הנכפה על השחור. לדברי פאנון, החברה הקולוניאלית מייצרת סטריאוטיפים על אופיו ה'פרימיטיבי' של השחור, על כישוריו המוגבלים, על תוקפנותו ועל תאוותו המינית הבלתי ניתנת לסיפוק. זהו המבט שמופנה לעבר האדם השחור ואשר בהכרח מעורר בו ניכור עצמי. כדי להתמודד עם מציאות זו, השחור שואף להידמות לאדם הלבן ועוטה על עצמו מסכה לבנה, שהיא סוג של הכחשה; תהליך המוביל לפיצול פנימי. פיצול זה מתגלם בזהותו של כל סובייקט קולוניאלי, כולל פאנון עצמו, והוא כולל דינמיקה נפשית מורכבת של תשוקה וקנאה, איבה ובושה.

בספרו השני, "מקוללים עלי אדמות" מ-1961, בוחן פאנון את מאפייני השליטה הקולוניאלית ואת השפעותיה על הנשלתים. הספר מתאר את הניגוד החד בין המיישב או הכובש, והנכבש, מבחינת תנאי המחיה ואופני הפעולה הנתונים בידיהם. פאנון מדגיש את האלימות הפיזית הבוטה של השלטון הקולוניאלי ומתאר את תהליך הדה-קולוניזציה ככזה שיחייב אלימות נגדית.

הביקורת של פאנון נכתבה על רקע מאבקים אנטי-קולוניאליים בצפון אפריקה והיא השפיעה רבות על תנועות לשחרור לאומי ברחבי העולם. ספריו, ובמיוחד "מקוללים עלי אדמות", נקראו באופן נרחב בעולם השלישי והיוו השראה לקבוצות מהפכניות בדרום אמריקה ובמרחב הערבי, כמו גם ל"פנתרים השחורים" בארה"ב.



Eduard Said, 1935-2003

יש הרואים בכתביו של פאנון את נקודת ההתחלה של הזרם הפוסטקולוניאלי בלימודי התרבות, אך לרוב מציינים את ראשיתו בפרסום הספר 'אוריינטליזם' (1978) של חוקר הספרות והאינטלקטואל הפלסטיני אדוארד סעיד.

במקור שימש המונח אוריינטליזם כשם כולל לתחום הדעת והדיסציפלינה האקדמית של 'המזרחנות' שענפי מחקרה מקיפים היבטים שונים בתרבויות המזרח ה'קרוב' ו'הרחוק': בלשנות, אנתרופולוגיה, היסטוריה, אקלים, דתות ועוד - ואשר התהוותה, בצורתה המודרנית, בזיקה להתפשטות השלטון והסחר הקולוניאלי ו'התגליות' הגיאוגרפיות והארכיאולוגיות שהללו אפשרו.

בתולדות האמנות, שימש 'אוריינטליזם' ככינוי לזרם ספרותי ואמנותי שפרח במאה ה-19 באירופה במסגרתו התמחו יוצרים בתיאור מראות ודמויות מ'המזרח', בפרט מארצות הים התיכון וצפון אפריקה. בחלקם היו אלה תיאורים שהתבססו על מסעות ומראה-עיניים, ובחלקם על דמיונות ופנטזיות תרבותיות של אמנים שלא עזבו את שולחנות הכתיבה או כני הציור בחללי עבודתם. חלק מהאמנים מיקמו את התיאורים בהקשר היסטורי או דתי - למשל, התנ"ך והברית החדשה או האימפריות הקדומות - מצרים, רומא וכד'; וחלקם תיעדו או בדו מראות יומיומיים בני תקופתם. המשותף לזרם זה היה השימוש בצבעוניות עזה, מוטיבים דקורטיביים "אוריינטליים" (אותנטיים או מומצאים), בעלי חיים אקזוטיים וסצנות ארוטיות ודקדנטיות במופגן המתרחשות במרחבים 'טיפוסיים' למזרח: הרמונות, שווקים, בתי מרחץ ובתי בושת.



Jean-Léon Gérôme, *Pool in a Harem*, 1876



John Nash, *Brighton Royal Pavilion*, 1815



Alexandre Cabanel, *Cleopatra Testing Poisons on Condemned Prisoners*, 1887

סעיד מעניק למונח אוריינטליזם מימד ביקורתי אשר נעשה מאז פרסום ספרו לחלק בלתי נפרד ממנו. דרך סקירה וניתוח של האוריינטליזם כשיח, במובן שנתן לו פוקו, הכולל מערך רחב של מונחים לשוניים, דימויים, נתונים, טקסטים, מוסדות ומומחים ליתחום, הוא חושף כיצד הובנתה באירופה תפיסה של המזרח כמסגרת תרבותית 'אחרת', זרה ונחותה, שהיא בעת ובעונה אחת פראית ו'בתולית', אקזוטית ומאיימת, פרימיטיבית אך גם אוצרת ומשמרת מסורות עתיקות. הבניה זו של האוריינט נעשתה הן בכלים מדעיים והן בכלים אמנותיים.

סעיד, שנשען על מושגי הכוח/ידע של פוקו, בוחן בספר את השתקפות המזרח, האוריינט, בעיניים מערביות, עיניהם של הכובשים. פוקו, כזכור, קשר את מושג הידע עם מושג הכוח וטען כי ידע איננו גורם אדיש, אובייקטיבי, אלא חלק בלתי נפרד ממאבקים ויחסי כוח. לשיטתו, כאשר יש יחסי כוח לא מאוזנים יש ייצור של ידע מכיוון הכוח. לאורך ההיסטוריה היו בני המערב בעלי הכוח שאפשר להם לפתח ייצוגים של האוריינט כפי שהוא נראה מנקודות המבט שלהם, ייצוגים שהפכו ל'אמיתות' מושרשות ולגוף ידע רב השפעה. במהלך הזמן הופכים ייצוגים אלה של האוריינט לחלק בלתי נפרד מתפיסה תרבותית כוללת של ה'מזרח'.

בהסתמכו על פוקו, סעיד מדגיש את הקשר ההדוק שבין המזרחנות כדיסציפלינה אקדמית לבין הקולוניאליזם האימפריאלי. הכיבוש הפיזי של המזרח אפשר לאנשי הרוח והמדע, כמו גם לסופרים ולאמנים מערביים, לחקור ולתאר את הארצות הכבושות, ובכך סייע ליצירתו של תחום הדעת של האוריינטליזם. תחום המחקר והיצירה האוריינטליסטי היווה, מצדו, את ההצדקה לכיבוש המזרח. בתארו את תרבויות המזרח כתרביות נחשלות, הצדיק 'מדע' האוריינטליזם את הטיעון של 'משא האדם הלבן' - הטיעון לפיו שליטת האדם הלבן בעמי העולם מוצדקת משום שתרבותו עליונה על זו שלהם ועליו מוטלת המשימה להפיץ בקרבם את הנאורות ולקדם את המזרח אל המודרניות.

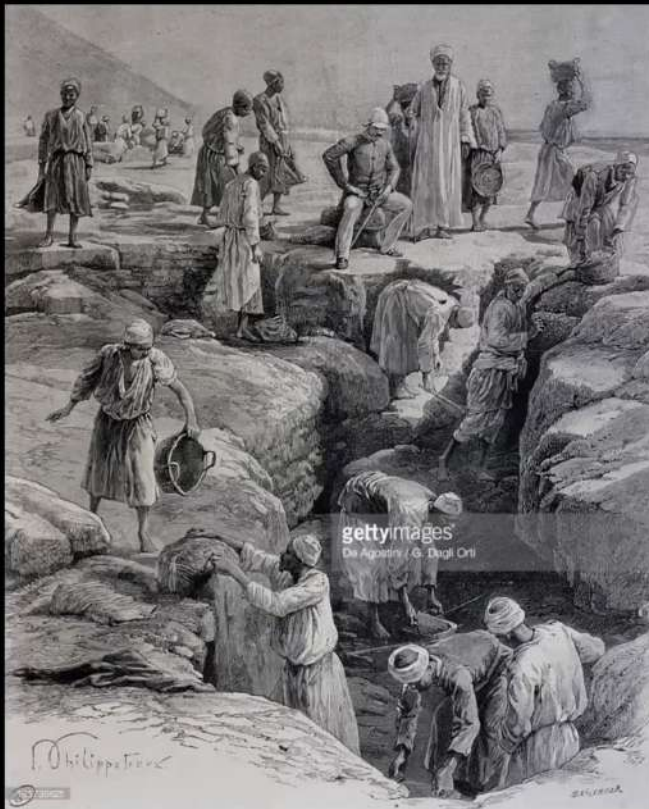


הקשר בין הפרוייקט הקולוניאלי לגוף הידע של המזרחנות והאוריינטליזם דרך הכיבוש הפיזי



Léon Cognet, *The 1798 Egyptian Expedition Under the Command of Bonaparte*, 1835

ארכיאולוגים בוזזים אוצרות מאתרים במזרח. הנוכחות של הכיבוש הפיזי איפשרה לאותו פרוייקט מחקר ועולם ידע להתגבש



Excavations of treasure from pyramid north of Dahshur, illustration by Philippoteaux, 19th century

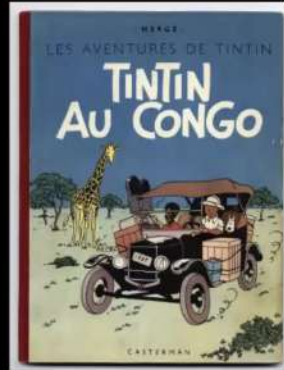


Howard Carter discovered Tutankhamun's tomb in the Valley of the Kings, near Luxor in Egypt, 1922

איך אנתרופולוגים, צלמים חוקרים וכולי השיגו מגע עם אוכלוסיות שונות ומתוך העמדה הזו ייצגו אותם אחר במקומות שונים בעולם, מתוך אותה דינמיקה של כוח שמייצר ידע, והידע בתורו משמר את יחסי הכוחות



Anthropologist Bronislaw Malinowski, Trobriand Islands, 1918



Edward Curtis, Self Portrait, 1889; Three Horses, 1905

הכתיבה על אודות האחר היא ביטוי של כוח וסמכות מצדה של תרבות דומיננטית - ברמה צבאית, כלכלית ותרבותית - הכופה את אופני השיח שלה על 'המקומיים'. אלה אינם זוכים להכרה בייחודיות האנושית והתרבותית שלהם אלא משמשים מעין 'נגטיב' שבאמצעותו יכול האירופאי להגדיר את עצמו. הבניה זו התאפשרה הודות לתחושת העליונות - ולאורך חלקים מההיסטוריה - העליונות הממשית, מבחינת היכולות הטכנולוגיות, הצבאיות והכלכליות - שיש למערב על פני המזרח. זו באה לידי ביטוי באפשרות של תושבי המערב, בעבר ובהווה, לנוע בחופשיות בעולם, לסחור, ללמוד, לתאר ולנתח:

"המדען, איש האקדמיה, המסיונר, הסוחר והחייל היו באוריינט או חשבו עליו מפני שהם יכלו להיות במקום או לחשוב עליו במעט מאוד התנגדות של האוריינט. תחת הכותרת הכללית של ידיעת האוריינט, ובחסות המטרייה של הגמוניה מערבית על האוריינט מסוף המאה השמונה-עשרה, הופיע אוריינט מורכב, שהתאים למחקר באקדמיה, לתצוגה במוזיאון, לשיקום במשרד הקולוניאלי, לאיור תיאורטי בתזות אנתרופולוגיות, ביולוגיות, בלשניות, גזעניות והיסטוריות על האנושות ועל היקום, ולדוגמאות לתיאוריות כלכליות וסוציולוגיות על התפתחות, מהפכה, אישיות תרבותית ואופי לאומי או דתי... הבחינה הדמונית של דברים אוריינטליים היתה מבוססת כמעט אך ורק על תודעה ריבונית מערבית, שמתוך המרכזיות הבלתי מעוררת שלה הופיע עולם אוריינטלי, תחילה לפי רעיונות כלליים של מיהו או מהו אוריינטלי, ואחר כך לפי לוגיקה מפורטת, שלא מציאות אמפירית שולטת בה אלא צרור של תשוקות, הדחקות, השקעות והשלכות" [סעיד, אוריינטליזם, עמ' 16]

לשיטתו של סעיד, לא זו בלבד שהכתיבה האירופאית על אודות המזרח יצרה הבניה שלו כתחום גיאוגרפי ותרבותי נפרד, היא גם היבנתה אותו כתחום מנטלי נבדל. כך התמודדה התודעה המערבית עם ה"אחר" שלה, עליו ניתן להשליך את כל אותם חלקים דמוניים, אפלים, ומוכחשים של זהותה שלה:

"היישות האחרת, המזרחית, המצטיירת ביצירה זו [אוריינטליזם] היא קפואה, סטאטית, אקזוטי, נשית ונכנעת. באמצעותה הצליחו האוריינטליסטים - אנשי אקדמיה, פקידים קולוניאליים, חוקרים נוסעים, סופרים וציירים - לייצר לשירות תרבותם את האחר הנחות, הנחוץ כל כך ליצירת דמותו הנאורה של המערב." [מתוך תקציר הכריכה האחורית של אוריינטליזם (תל אביב: עם עובד, 2000)]

סעיד לא רק מדבר על העליונות ויחסי הכוח ברמה הצבאית והפוליטית אלא באופן שהאוריינטליזם שימש בתפקיד פסיכולוגי. במונחים פסיכואנליטיים של תשוקות והדחקות. שעזר לשמר מעמד של עליונות תרבותית ונפשית.

הידע שהופק על האוריינט התבסס על תפיסה בניארית (ניגודית) והיה ברובו שלילי וסטריאוטיפי: לעומת המערב שנתפס כמודרני, מפותח, רציונאלי, מתורבת ודרך כלל לבן ו'גברי', המזרח נתפס כפרימיטיבי, ברברי, מחובר לטבע, אמוציונלי, ססגוני ואף 'נשי' וחלש. בני המזרח מוצגים בתפיסה זו כתמימים, נחשלים ומקובעים בזמן (לא מתקדמים) או כאכזריים, עצלנים, תככנים ובעלי מוסר ירוד. המזרח מתואר לא רק כשונה, אלא, באופן ספציפי, כלא-מערבי, כמנוגד באופיו למערב; כזה שיוצר במו ידיו את ההצדקה המלאה לכיבוש. יצירת הבדל מקוטב זה בין האני לבין האחר משכפלת ומשמרת את יחסי הכפיפות והשליטה כמצב קבוע ואוניברסלי.

התפיסה הבינארית, שאינה רק תיאורית אלא היררכית - צד אחד ב'צמד' תמיד עליון על פני השני - מאפיינת ככלל את החשיבה הקולוניאלית המערבית ומתגלה ברשימה ארוכה של מושגים: כובש/נכבש, מתורבת/פרימיטיבי, מתקדם/נחשל, טוב/רע, יפה/מכוער, אנושי/חיייתי, גברי/נשי, חוקר/מושא מחקר וכמובן - לבן/שחור. ה'לובן' לעומת ה'שחורות' המתבטאת בצבע העור אך גם בפרטים גופניים נוספים, נושאת כשלעצמה מטען שלם של אמונות וסטריאוטיפים גזעניים, כולל כאלה המופנמים על ידי מי שמהווים מושא לאותה חשיבה גזענית.

האוריינטליזם, לתפיסתו של סעיד, משמש כמעין עלה תאנה שנועד להצדיק את הקולוניאליזם התרבותי ולהעניק לו לגיטימציה. המערב מנסה להשתלט על חרדת המזרח שלו באמצעות הפיכתו לתחום דעת מוכר הנשלט על-ידי החשיבה. כך, למשל, תכונות מסוימות המזוהות עם המזרח, כגון ססגוניות, קסם, ארוטיות, פיתוי, הרפתקנות, "סיפורי אלף לילה ולילה", מפורקים מן הפוטנציאל הזר, מעורר החרדה שבהם, והופכים לחלק בלתי נפרד מן החוויה האקזוטית.

הסטריאוטיפיות האוריינטליסטית יכולה לכלול גם מרכיבים חיוביים כביכול: האוריינט (ה'קרב' או ה'רחוק') נתפס תכופות כ'גן עדן' 'בתולי' ומוגן שלא קולקל על ידי חוליי המערב ואשר תושביו שומרים על אותנטיות של קיום (ביחס לטבע, לגוף למיניות). חשיבה דיכוטומית זו מפגינה את האמביוולנטיות של המבט המערבי המתפעל-מתנשא, מקנא-סולד מה'אחר' הלא-אירופאי, בה בעת שהיא משטיחה ומצמצמת את המורכבות התרבותית והמגוון האנושי של אוכלוסיות ה'מזרח'. על מאפייניהם השונים,



ראובן רבין, 'פירות ראשונים' (פרט), 1923



Paul Gauguin, *Woman Holding a Fruit*, 1893



Paul Gauguin in Tahiti, 1896



Julia Margaret Cameron, *William Holman Hunt in his Eastern Dress*, 1864



אמנים ויוצרים ניסו להשתלב במרחב האוריינטלי, אימצו קודים של לבוש וסממנים חיצוניים שמאמצים בחלקם רק את אותה פנטזיה, הדימוי שהיה להם מלכתחילה על המזרח, מתוך מבט מעריץ וניסיון להשתלב במרחב

גורם מרכזי בהבניית גוף הידע של האוריינטליזם וזה אשר משריש את תפיסותיו בתרבות במסגרת מערך הידע/כוח ההגמוני הוא **הסמכות**. אותן השקפות סטריאוטיפיות ומתנשאות, השופטות את ה"אחרים" מנקודת המבט האתנית-תרבותית של המתבונן האירופאי, השתמשו תכופות בכסות 'מדעית' ובסמכות מקצועית כדי לתת תוקף 'אובייקטיבי' לנכונותן.
סעיד כותב:

"הצד השווה שבאוריינטליזם הגרמני ובאוריינטליזם הבריטי והצרפתי ואחר כך האמריקני הוא מעין סמכות אינטלקטואלית על האוריינט בתוך התרבות המערבית... אפילו השם אוריינטליזם מרמז על סגנון רציני, אולי כבד, של מומחיות... אין שום דבר מסתורי או טבעי בסמכות. היא נוצרת, קורנת ומפיעה; היא אינסטרומנטלית, היא משכנעת; יש לה מעמד, היא קובעת קנונים של טעם וערך; כמעט אי אפשר להבדיל בינה ובין רעיונות מסוימים שהיא מרוממת כדברי אמת, וממסורת, תפישות ושיפוטיות שהיא יוצרת, מעבירה ומעתיקה..."

סמכות זו, ממשיך סעיד, היא **חיצונית** ל"אוריינט" ולאנשיו - הוא מצטט את מרקס שכתב: "אין הם יכולים לייצג את עצמם, צריך לייצג אותם". **האוריינטליסט - חוקר, סופר או אמן - נמצא תמיד מחוץ לאוריינט, כעובדה קיומית וכעמדה מוסרית ומתבונן בו ממרחק:** "הוא מתאר את האוריינט, מבהיר את המסתורין שלו בשביל ולפני המערב". במובן זה, **האוריינטליזם הוא תמיד ייצוג**. ניתוחו של סעיד, לדבריו, מדגיש "את העדות, שבשום אופן אינה סמויה מן העין, לייצוגים שכאלה בתור ייצוגים, ולא כתיאורים 'טבעיים' של האוריינט. עדות זו בולטת בטקסטים הקרויים אמיתיים (דברי ימים, ניתוחים פילולוגיים, מסות פוליטיות) לא פחות מבטקסטים אמנותיים מוצהרים".

אולם ייצוגים אלה, דרך 'ברי הסמכא' השונים שמייצרים ומפיצים אותם, מקבעים את הממשות ה'מזרחית' באמצעות שפה ודימויים. המטאפורות הלשוניות והחזותיות המתארות את העולם האוריינטלי כחושני, רומנטי, יפה, אך מסוכן; מופלא, אך לא מודרני - הופכות פנטזיה תרבותית לעובדה ממשית. מבחינה זו, כפי שמציינים עורכי המהדורה העברית: "הצליחו [האוריינטליסטים] מעבר לציפיותיהם: רבים מתושבי האזור עצמם, האוריינטלים, הפנימו את המסר המזרחני ועשו יד אחת עם מעצבי הדמות מן המערב, להנציח את תדמיתם השמרנית, האינרטי, המפגרת" [כריכה אחורית]

בזהות בדויה- דוגמה לדימויים בעלי סמכות כשהם מציגים את האוריינטלים, העמדה שלו חיצונית ולא נטולת אג'נדה.

למטה - דוגמה לאופן בו הרבה פעמים יש שימוש במוטיבים לקוחים מתוך המורשת הקולוניאליסטית אוריינטליסטית גם מתוך המזרח עצמו.



סעיד מדגיש גם את האשליה (או ההטעייה המגמתית) ב"הבחנה בין ידע טהור לידע פוליטי". לטענתו, בין אם חוקר עוסק, למשל, בכלכלה הסובייטית - תחום בעל השלכות על קביעת מדיניות ולכן "פוליטי" במובהק; ובין אם הוא עוסק בשייקספיר - תחום השייך למחקר ה"הומניסטי" של מדעי הרוח ולכן, כביכול, נטול אידיאולוגיה - בשני המקרים קשה לנתק את החוקר "מנסיבות חייו, מעובדת מעורבותו (מדעת או שלא מדעת)... במערכת של אמונות ובעמדה חברתית... אלה מוסיפים להשפיע על מה שהוא עושה באופן מקצועי".

טענתו החשובה, שהיא בעלת השלכות לתפיסה הכללית של מחקר, ייצור והפצת ידע, היא ש"הקונסנזוס הליברלי שידע 'אמיתי' הוא ביסודו לא-פוליטי (והיפוכו, שידע פוליטי בגלוי אינו ידע 'אמיתי') מטשטש את הנסיבות הפוליטיות המאורגנות מאד... המתקיימות בשעה שידע נוצר". במלים אחרות, **ידע הוא תמיד פוליטי במובן זה שהוא משקף את יחסי הכוחות החברתיים והתרבותיים שיוצרו נתונים בהם ומושפעים מהם.**

ביחס לאוריינטליזם, כותב סעיד:

"אם אמת היא ששום יצירה במדעי הרוח אינה יכולה להתעלם או להתכחש למעורבות של יוצרה כבן אדם בנסיבותיו שלו, הרי אמת היא בוודאי שבכל בנוגע לאירופי או לאמריקני החוקר את האוריינט, לא יכולה להיות התכחשות לנסיבות העיקריות של הווייתו שלו: שהוא ניגש אל האוריינט, ראשית, כאירופי או אמריקני, ושנית, כאדם. ולהיות אירופי או אמריקני במצב כזה אינו בשום פנים עובדה דוממת. פירוש הדבר היה ועודנו כי הוא יודע, ולו גם במעומעם, שהוא בן למעצמה בעלת אינטרסים ברורים באוריינט, וחשוב מזה, שהוא שייך לחלק עולם בעל היסטוריה ברורה של מעורבות באוריינט כמעט מימי הומרוס. האוריינטליזם מציב את האדם ישירות נוכח השאלה הזאת - כלומר, מביאו לכלל הכרה שאימפריאליזם פוליטי שולט בתחום של לימודים, דמיון ומוסדות אקדמיים".

סעיד כותב על כך שידע הוא כמעט תמיד פוליטי. קשה או בלתי אפשרי לנתק את מי שעוסק בתחום מסוים מההקשרים הפוליטיים הרחבים שבתוכם הוא פועל.

סעיד לא מוציא מכלל דיון גם את ההשפעות הביוגרפיות והתרבותיות על מחקרו שלו עצמו ומצהיר:

"הרבה מהחקירה האישית במחקר זה נובע מהכרתי ש'אוריינטלי' אני, ילד שגדל בשתי מושבות בריטיות... בדרכים רבות המחקר שלי באוריינטליזם היה נסיון לערוך רשימת מצאי של העקבות שהטביעה בי, הנתין האוריינטלי, התרבות ששליטתה היתה גורם כה חזק בחיי כל האוריינטלים... כל הדרך השתדלתי לשמור... על הכרה ביקורתית, ולהשתמש באותם כלי מחקר היסטורי, הומניסטי ותרבותי שחינוכי [המערבי] זיכני להנות מהם.. ואולם בכל הדברים הללו לא איבדתי מעולם את האחיזה במציאות התרבותית של 'האוריינטלי' ובמעורבות האישית שבהיותי 'אוריינטלי'... הקשר בין ידע לכוח שיוצר את 'האוריינטלי', ומבחינה מסוימת מוחק אותו כבן אדם, איננו איפוא עניין אקדמי בלבד בשבילי".

מתוך נסיון חייו וזהותו הפלסטינית, כותב סעיד, הוא בחר להתמקד במחקרו במזרח התיכון ("הקרוב") ובאוריינט האיסלמי. "רשת הגזענות, הסטראוטיפיים התרבותיים, האימפריאליזם הפוליטי והאידיאולוגיה הדה-הומנית שלכודים בה הערבי או המוסלמי היא אכן חזקה מאד".

בהמשך פרקי ספרו סוקר סעיד את דמותם של הערבים ותרבותם כמושא מרכזי בשיח האוריינטליסטי. מצד אחד, האוריינטליזם מציג מימד רומנטי, קסום ואף נחשק של התרבות הערבית. הסופר הצרפתי בן המאה התשע עשרה גוסטב פלובר, כמו גם כותבים ואמנים אחרים בתקופתו ואחריה, מייחסים לאוריינט סוג של אקזוטיקה שאינה קיימת באירופה ולכן הוא מושא לסקרנות ותשוקה. לדברי סעיד:

"בכל הרומנים שלו קושר פלובר את האוריינט עם האסקפיזם של הפנטסיה המינית... גיבורי ספריו של פלובר מייחלים אל מה שחסר להם בחייהם הבורגניים החדגוניים ומה שהם נוכחים שהם רוצים בא בקלות אל הזיוותיהם ארוג בקלישאות אוריינטליות: הרמונות, נסיכות, נסיכים, עבדים, צעפים, רקדניות ורקדנים וכן הלאה... כמעט שום סופר אירופי שכתב על האוריינט או נסע אליו בתקופה שלאחר 1800 לא הוציא את עצמו מכלל החיפוש הזה... עם הזמן נהיה 'הימין האוריינטלי' סחורה סטנדרטית כמו כל סחורה אחרת בתרבות המונים..."

עוד דוגמאות מהמבט האירופאי על המזרח:



Ferdinand Max Bredt, *Turkish Ladies*, 1893

מציג אותו כמיני, שילוב של מוטיבים, בעלי חיים אקזוטיים



Jean-Léon Gérôme, *The Snake Charmer*, 1879



Dorne is one of the nine constituent regions of the Seven Kingdoms. It is the southernmost part of the continent of Westeros, located thousands of miles from Winterfell and the North, and has a harsh desert climate. The Dornishmen are ethnically distinct from the rest of the Seven Kingdoms and have very different customs and traditions compared to the other regions of Westeros.
From the TV series *Game of Thrones*, HBO, 2011-2019.

מצד שני, ממשיך סעיד, בפרט בתרבות הפופולארית:

"הערבי נכרך עם זימה או נוכלות צמאת דם. הוא מופיע כיצור מנוון ושטוף זימה, שאמנם מסוגל לרקום מזימות ערמומיות ומחוכמות, אבל ביסודן אלה מזימות סדיסטיות, בוגדניות ושפלות. סוחר העבדים, נוהג הגמלים, חלפן הכספים, הנבל הססגוני: אלה הם כמה מן התפקידים המסורתיים של הערבי בקולנוע. המנהיג הערבי - של שודדים, פיראטים, מתקוממים 'ילידים' - נראה פעמים רבות נוהם על הגיבור המערבי השבוי והנערה הבלונדינית... ביומני החדשות ובתצלומי עיתונות, הערבי מוצג תמיד במספרים גדולים. אין אינדיבידואליות, אין תכונות או חוויות אישיות. רוב התמונות מייצגות זעם או סבל של המזוינים, או מחוות לא רציונליות. מאחורי כל הדימויים האלה מסתתרת סכנת הג'יהאד... פחד שהמוסלמים - או הערבים - ישתלטו על העולם."

Hergé, *The Adventures of Tintin: the Red Sea Sharks*, 1958



מבחן בית, יעלה ביום ראשון 9 בבוקר, יהיה לנו פתוח 72 שעות. יהיה 3 שאלות גדולות פתוחות, בחירה של 2 מתוך 3. שאלות של השוואה וניתוח של דימוי סביב תיאוריות ומושגים שלמדנו. היקף כתיבה של 30 שורות. להפגין הבנה של התיאוריה ונקודת המבט ממנה היא מגיעה.

פרס איקונוגרפיה- מה אנחנו רואים, לפני שאנחנו משתמשים בסכימות

איקונוגרפיה - מה הנושא של היצירה

איקונולוגיה- מה היצירה בהשוואה ליצירות קודמות, ומה מביאה היצירה הספציפית הזאת. יכולה להיות משמעות ביוגרפית, או אקטואלית. אנחנו לא חייבים להביא את הפרשנות האיקונולוגית המסויימת של היצירה.