

פנטזיה דיגיטלית: הכמיהה לנשגב

עדי לוריא-חיון

"כשהילד היה ילד
היתה זו עת של שאלות:
מדוע אני אני?
מדוע אני אתה?
מדוע אני כאן?
מדוע אני שם?
מתי התחיל הזמן
והיכן מסתיים החלל?
החיים תחת השמש,
כלום אינם רק חלום?
ומה שאני רואה ושומע ומריח
כלום אינו רק מקסם שווא,
של עולם שלפני העולם..." (ויים ונדרס ופיטר הנדקה, מלאכים בשמי ברלין, גרמניה, 1987)

החקירה האנושית את מחזור החיים תפסה מקום מרכזי בהגות הפילוסופית והתיאולוגית מקדמא דנא. מיקומו החידתי של האדם על קו התפר המסמן את גבול החיים והמוות, המציאות והחלום, השגרת הפנטסטי שימש הוגים רבים בניסיונם לנסח את מיקומו של הפרט ביחס ליקום, לכוחות הטבע ולאל. במאה ה-18 עמדו שני הוגים רציונליסטים מרכזיים אשר ביקשו לנתח את עמידתו של הפרט על קו התפר אל מול הטבע והלא-ידוע. אדמונד בורק ועמנואל קאנט הגדירו חווית יראה זו כעמידה אל מול הנשגב.¹ באמצע המאה ה-18 היה רעיון הנשגב פופולרי בחוגי סופרים ואנשי אקדמיה כאשר חיבורו של לונגינוס בן המאה השלישית לספירה היווה מקור התייחסות מרכזי לצמיחת תפיסות רומנטיות אלו.² לונגינוס ראה את הנשגב כ"הד לגדלות הנפש" היכולה לעורר את הדמיון והאקסטזה.³

אדמונד בורק קשר בין היפה ובין הנשגב, וטען כי הראשון יסודו בעונג (pleasure) והשני יסודו בכאב וחרדה (pain, anxiety). הוא חיבר בין השניים על ידי מושג ההנאה (delight), כלומר, תענוג המונע על ידי חרדה. מכאן שהנשגב הוא הנאה המתעוררת על ידי חרדה, מצב של תדהמה בו כל התנועות מושהות. מעניין כי בורק ביקש לייחד חרדה זו על ידי הגדרתה כמרוחקת מכל סכנה אפשרית ממשית. כלומר, מיקומו הפיסי של הפרט בטוח למרות שמבטו והינתנותו (givenness) מונעים על ידי תחושת חרדה הנובעת מתחושת חוסר בטחון.⁴ קאנט, בדומה לבורק, טען כי היפה והנשגב פונים אל רגש ההנאה המתהווה מן הכוח המדמה הסובייקטיבי, אך תובעים לעצמם תוקף כללי לגבי כל סובייקט.⁵ קאנט הבדיל בין היפה ונשגב: הראשון הוגדר כאובייקט מוגבל שכוחו טמון באיכות, בעוד השני, המושא הנשגב, מאופיין באי-הגבלה, בקנה מידה קולוסלי, ובכוליות מוחלטת. קאנט ממשיך ומסביר כי המתח הנוצר בעקבות חוסר ההתאמה בין המושא החיצוני חסר הגבולות ובין הכוח המדמה המנסה תדיר לתפוס ולהבין אותו, הוא המעורר בנו את תחושת העל-חושני, את הנשגב.⁶ קאנט הדגיש את חוסר היכולת החושית לתפוס את הנשגב האינסופי כבסיס הכרחי לחווית הנשגב. מכאן שההבדל המהותי בין שני ההוגים טמון בתפיסתם את האובייקט, המושא הנשגב. עבור קאנט, מושא מובן הנקבע בתפיסה הוא אובייקט מוגבל וסופי ולכן לא עוד נשגב. קאנט חייב בקצה המושא את האידאה, בעוד בורק טען להכרחיות החרדה. שתי ההשקפות בעלות תוקף בניסוחן את עמידתו של הפרט על סף גילוי המושא הנידון בדמויותיה האנושיות של ליאורה לאור בסדרת התצלומים צלמי אור, 2003.⁷

בסדרה צלמי אור עוסקת ליאורה לאור במתח הנוצר בין המוכר והמופשט, הסופי והאינסופי, באופן המעורר אצל הצופה את המתח בין הרצון להבנה והכלה של הטבע ובין חוסר הינתנותו (ungiveness) המוחלטת של זה האחרון. חוסר הינתנות זו עומדת בניגוד לשאיפתו של האדם להבנה וידיעה המעוגנות בסדר ובארגון סופיים. בין שני קצוות אלה מתעוררת חווית הנשגב.

התצלומים הנידונים כאן צולמו בפארק ציבורי בירושלים בשנת 2003. רוב הפריימים צולמו בשעות בין הערביים או בלילה. האור קיים, אך בא ללא זיקה ישירה למאורות ולכן מעצים את תחושת הזרות של הדמויות מסביבתן. אופי עבודתה של לאור מושפע מאוד מהאופי המתמשך של היצירה

הקולנועית ולכן היא משתמשת במצלמת הוידאו הדיגיטלית בשני אופנים: לצילום סטילס ולצילום קליפים קצרים מהם היא בוחרת שוטים בודדים. תהליכים טכנולוגיים אלה מקנים לתצלומיה תחושת התמוססות. תצלומי היום יוצרים כתמי אור הנחתכים בצללים עמוקים וצבעוניות מאוד אינטנסיבית. בתצלומי הליל הדימויים כמו נבראים מתוך החושך ומכאן נטייתם המונוכרומטית. משחקי הצבעים העולים בעיקר מן הרקעים הדרמטיים מסמנים תפאורה פנטסטית היוצרת סביבה בלתי מאוזנת לדמויות הקבועות בתוכה. יחס זה בין הדמויות והטבע המופשט מבטא תחושת חרדה וכמיהה.

בסרטו של וים ונדרס מלאכים בשמי ברלין מובדלים עולמם וראייתם ההיולית של המלאכים מן הארצי על ידי הצילום בשחור לבן. רק כאשר בוחר המלאך דמיאל להפוך לבן אנוש מוחלף סרט הצילום לצבעוני. כך מדגיש ונדרס את המציאות הארצית כמציאות צבעונית. העולם המודרני, מלא הגירוויים מסומן על ידי הצבעים: "יש לכם יותר מדי צבעים, לכן אינכם מתמצאים בזמן... אתם נתקלים בצבעים שלכם ולעולם אינכם מדייקים..." חושבת לעצמה אישה זקנה בסרט. ונדרס בונה את המציאות האנושית, בעלת התכנים והמטאפורות, דרך הצבע. כלומר, גם איכותו היוזואלית של העולם וגם כינון יחסי-הגומלין בין האדם ועולמו מעוגנים בצבע. מכאן שהסביבה האנושית היא סביבה צבעונית.

לאור מבצעת צעד הפוך מזה של ונדרס. היא בוחרת להציג את הפארק הציבורי כשומקום, וזוהי הסיבה שהצבעונית נעשית כאן פנטסטית. הפארק הוא המושא המועצם, חסר הגבולות והזמן. הדימויים האנושיים כמו צפים בתוכו או על סיפו. בסצינה המצולמת בספרייה בסרטו של ונדרס, בין מלמולי מחשבות האנשים, קורא בחור צעיר: "והארץ היתה תוהו ובוהו וחושך על פני תהום" (בראשית, א': ב). מיד אחר כך ממשיכה המצלמה ומתמקדת בעמוד עליו כתוב *Das ende der Welt!* – זהו סוף העולם! ונדרס מעמיד את הצופה אל מול חווית הנשגב. הכאוס והמוות הכרחיים עבורו בהצגת האינטרקציה בין העולם השמיים ובין העולם הארצי. יתרה מזאת, הם המעוררים תחושות אינהרנטיות ראשוניות המדגישות חוסר-גבולות, אינסופיות וחרדה. ונדרס ולאור יוצרים אפקט דומה באופנים שונים. בסרטו של ונדרס רואים המלאכים את ההתנהלות האנושית רק דרך פריזמה חד-גונית, שחורה לבנה, ולכן אף פעם אינם מבינים אותה במלואה. בניגוד אליו, מקורם של הצבעים המוזרים של לאור טמון בעולם הארצי אך מנסחים סביבה חדשה ולא מוכרת.

כמו ונדרס, לאור מציגה את שבריריותו של המצב האנושי דרך מחזור החיים. סדרת התצלומים של לאור עוסקת במחזור החיים המוכר מיצירות מדיאווליות, כפי שנוסח בינקותה של הנצרות הקדומה. זה מורכב בעיקרו מסצינות הבריאה, הפיתוי, הגירוש, העונש וכמובן המוות הטומנים בחובם גאולה. בצלם אור #11 (תמונה 1), אדם וחווה עומדים תחת עלוותו של עץ. מעניין כי פלג גופו של אדם עירום, קרוב מאוד אל העץ וחווה, לבושה לגמרי, מסתירה בידיה את מבושיה. אנו עדים לחילוף תפקידים, חווה המפתה נראית כאן מהוגנת לחלוטין, בעוד אדם קרוב אל החטא והפיתוי. בניגוד לסגנונה של הסדרה כולה, תצלום זה נטורליסטי וקרוב למציאות הודות לצבעוניותו. מחלקו השמאלי העליון בוקע אור המשווה לתצלום פן מיסטי. איכות מיסטית זו נראית גם בצלם אור #3 (תמונה 2) אשר יכתיב את סגנונה של הסדרה כולה. שני אנשים צועדים בשממה. קומפוזיציה וצבעונית הפוכים לגירוש מגן עדן של מזאצ'ו בקפלה ברנקצ'י (תמונה 3, 1424-1427). המלאך המגרש ממעל נעלם בתצלום לטובת העצמת השיממון.

בעת הצילום מנסה לאור להשתחרר מן המודע ולעבוד באורח אינטואיטיבי. אך הלא-מודע עובד בשני רבדים: האישי והעמוק יותר, הקולקטיבי. יונג בהגדירו את הלא-מודע הקולקטיבי טוען לתמונות קמאיות כלל אנושיות, הארכיטיפוסים, עליהם מושתתות 'הדתות הדינאמיסטיות', הסובבות סביב רעיון מאגי אוניברסלי מרכזי. הארכיטיפוס הוא מוצג מיתי, כלי עזר אותו אנו מעלים על מנת לבער את האנדרלמוסיה של הלא-רציונלי שבתוכנו ומחוצה לנו.⁸ הלא-רציונלי אצל יונג הוא כאותו מושא רב עצמה וחסר גבולות הנראה בנוף הצילומים. ברובד האישי, לאור היא דור שני למשפחת ניצולי שואה, אשר דודה נורה בעת הליכה ואימה נדדה ברחובות. שבריריות חיהם ובדידותם מהווים מקור השראה מרכזי כאן. הניגוד הפנימי בין הדימוי האנושי והרקע יוצר דואליות: מחד, הדימוי האנושי הוא דימוי מוכר ולכן בר-תפיסה; מאידך, הרקע המופשט והאינסופי מותיר את הצופה בחוסר סיפוק, בתחושה של הניתן שאינו לחלוטין, ולכן אינו בר-תפיסה. ניגוד זה בין הסופי והמובן והאינסופי והנמצא מעבר לאפשרות ההבנה יוצר אצל הצופה כמיהה לסדר, לכפיית מבנה סטורקטורלי כלשהו שיוכל לעגן פתרון של הכלה והבנה.

בחיי היומיום העבודה היא המאפשרת כינונם של סדר ושיגרה נסבלת. צלם אור #10 (תמונה 4), נושא אופי פיקטוריאלי מובהק ונראה כצומח מציריו של ז'אן-פרנסואה מילה שותלי תפוחי האדמה (1860), אנגלוס (1859) והמלקטות (תמונות 5,6) אך מקבל כאן אופי ציורי יותר מקודמו. האתר היה חשוך, מואר בתאורת פנסים מלאכותית היוצרת קרעים ברקע החשוך מחד ומדגישה את הצלליות האנושיות מאידך. בנוסף, צלם אור #16 (תמונה 7) שואב מציריו של גוסטב קורבה מנפצי האבנים (1849). ציוריהם של מילה, קורבה, סרה, קורו, ואן גוך ואחרים מהווים תיעוד לעבודת הכפיים

הקשה. ביחס אליהם, התצלומים של לאור נראים רומנטיים. הדמויות האנושיות צומחות מן האדמה והאור הדיפוזי מותיר עקבותיו כמו משיכות מכחול עד ליצירת תחושת ציפה אינסופית.

כפי שהוזכר קודם, תימת העבודה היתה חלק מתיאור מחזור החיים בדוגמה הנוצרית, העונש על החטא הקדמון. עבודת האדמה מאופיינת בדמות רכונה נושאת כלי כלשהו לעיבוד הקרקע, נוסח התבליט של אנדריאה פיזאנו בקתדרלת פירנצה (1336-1343, תמונה 8). אך מצוירו של פייר פוביס דה שאבן, עבודה (1863), עולה הנושא באופיו המיתולוגי. רזי עבודת הברזל שניתנו לאנושות על ידי הפייסטוס מסמנים את הקידמה האנושית המעשית ולכן מרחיקים אותה מתור הזהב. כך העבודה היא עונש על החטא ומסמנת את המורטליות האנושית, הצורך בתזונה, הכליון והמוות הארצי. ביצירתה של לאור הנושא והקומפוזיציה קובעים את נצחיותה של התימה, בעוד דקויות הפרטים בתצלום מעידים על זמנם המודרני. כובע המצחייה, שקית הפלסטיק וזוגות האנשים ברקע מסגירים את האתר ומדגישים את העשייה האנושית הארצית כמתקיימת בכל הזמנים.

הדמויות בתצלומים ניצבות על קו התפר בין משטח האור ובין הצל. בין הנגלה והנסתר. צלם אור #1 (תמונה 9), עוסק ביחסי-גומלין זוגיים, בין גבר ואישה. נושא זה החוזר פעמים רבות ביצירתה של לאור, מאזכר את מושג האור בקבלה היהודית ככלי נתינה וקבלה. בסיטואציה שלאור 'קוטעת' מן המציאות (לא מביימת), הולכת ונבנית או לחילופין הולכת ונמוגה ה'תמונה'. רומזת על המציאות אך אינה זהה לה. הודות לאור בשעות בין הערביים נחשפת ומתמוססת התרחשות אינטימית. הצילום עצמו הוא שריד חומרי של מציאות חולפת וחמקנית הנוצרת בחיבור שבין האור והחומר. סוזאן סונטאג רואה את האור הלא מורגש, ביחס לצילום, בחינת מדיום בשרי, דהיינו חומר.⁹ מכאן שנושא העבודה מתקיים במתח המשולש בין אור, חומר ונוף אנושי.

הקשר בין האור והקיום האנושי הפיסי מתעצם בסיפור בראשית. האור נברא בראשונה ואילו בריאת האדם מסיימת את המלאכה. האור נברא יש מאין ואילו גוף האדם נוצר יש מיש בעוד שבריאת רוחו המסומנת במילה "ויהי" נבראה גם היא יש מאין: "וייצר ה' אלוהים את האדם עפר מן האדמה ויפח באפיו נשמת חיים ויהי האדם לנפש חיה" (בראשית: ב', ז). הפסוק מתחיל בבריאה החומרית אך היצירה האלוהית, נשיפת החיים, היא הגורם המכריע כאן. בניגוד לכך בספר ישעיה פרק סד', פסוק ז' נאמר: "ועתה ה' אבינו אתה אנחנו החמר ואתה יוצרנו ומעשה ידך כולנו." כלומר האדם מדגיש את היצירה החומרית ולא את הבריאה הרוחנית. דמויותיה של לאור קבועות כולן על הקרקע החומרית בעוד היתנותן הויזואלית ומכאן חיותן, תלויות לחלוטין במשחקי האור והצבעים. האור המאפשר את הצבע תלוי באורח ישיר לחיות הניתנת לדמויות על ידי הצלמת.

הצופה נקרא לקרוא את הרמזים, הן בשפת הגוף של הדמויות והן בלבושן. זוהי יציאה "עירונית" לטבע, לפארק, שמרבית האוכלוסייה הפוקדת אותו הינה מן הסקטור הדתי. על כן המשמעות של האור והצל, הנגלה והנסתר טעונה עוד יותר.

תכופות לוותה יציאתו של האדם לטבע בריטואלים וטקסים. למן התקופה הפרהיסטורית קיימות עדויות לפולחן איתני הטבע בכלל ולפולחן אבנים ועצים בפרט. בצלם אור #15 (תמונה 10), ארבע נערות מחזיקות תיקים ושקיות וחגות במעגל המאזכר את אותם פולחנים עתיקים. חגיגת פריין או טקס התבגרות נוסח הפרימוורה של בוטיצ'לי מן המאה ה-15 וריקוד הנימפות של קורו (1850, תמונה 11). אך אצל לאור הילולי האביב והעושר הצבעוני מפנים מקומם לתנועה מינורית של רוקדות לובשות שחורים ונטועות בתפאורה כמעט ריקה בה האור הנופל על המישור האחורי מסמן את הלא-ידוע. כאן המיתוס והריטואל נראים כשיגרה בנאלית.

כוחו של תת-המודע עולה שוב לפני השטח בנוף הכתום והמאיים, המועצם בצלם אור #4 (תמונה 12). ילדה קטנה רצה עם סל בידה, בורחת מן האור חזרה אל המישור הקדמי הכהה. הזדהות הצופה עם הילדה הוא החוליה המתווכת בין חוויתה של המצולמת וחוויתו של הצופה את הרקע המופשט המסמן את הנשגב. הנוף הפנטסטי אינו יכול לעורר בנו כל אמפתיה ללא הפן האנושי המקשר, שהרי הצבעוניות העזה רחוקה מכל חוויה מציאותית אפשרית. וויליאם וורינגר הגדיר את האסתטיקה המודרנית כסובייקטיבית במהותה ומבוססת על אמפתיה. אך לטענתו, האמפתיה אינה מטרתו של הצופה, אלא ההפשטה. הצופה מבקש להגיע למצב נפשי בו הוא עומד אל מול הקוסמוס, אל מול המופע של העולם החיצוני.¹⁰ חלוקת הפורמט למישורים מנסחת גבולות ממשיים ופנטסטיים. הילדה רצה לעבר הצופה, בורחת מעולם החלום המבעית.

אך יש והחיים כולם נפרשים בפנינו מחד ובפני האור האינסופי מאידך. צלם אור #17 (תמונה 13) נקרא משמאל לימין: מן עגלת הילדים המסמנת ינקות, לנערה והלאה למבוגרים. מחזור החיים כולו קבוע כאן בין שני עולמות. האור האינסופי יוצר צלליות אנושיות הצומחות מן הקרקע השחורה כמו העצים ליצירת חומריות ברת חלוף.

מחזור החיים הנע לקראת המוות מסתיים בצלם אור #32 (תמונה 14), תמונה לילית החושפת נער הניצב מעל קבוצת גופות המוטלות על הקרקע כמו בזוועות המלחמה של גויה (תמונות 15,16), הנער הוא עד והמוטלים אנונימיים. זהו תיאור-על, חסר מקום וזמן, רעיון המודגש ביתר שאת בסדרה כולה. לאור, בניגוד לגויה, מדגישה תופעה בנאלית המתרחשת בכל מקום, זמן וחברה. בהתמקדותה בפארק הירושלמי לאור בוחרת אתר פיסי אליו היא חוזרת. עבורה, כל סידרה היא אתר. פעולת החזרה לאתר וצילומו שוב ושוב אופיינית לעבודת הצילום ומאפשרת אנליזה ודקונסטרוקציה. פישוט האתר מכל סממן מזהה יוצר נתק המאפשר יצירת עולם קסום ומאגי. "בצילום", אמר אלפרד סטיגליץ, "ישנה מציאות – כל כך דקה שהיא נעשית אמיתית יותר מן המציאות."¹¹ לאור מחפשת אחר אותה מציאות, אותו מצב נפשי אחריו תר סטיגליץ בסדרת האקוויוולנטים. "רציתי לצלם עננים.. דרכם לנסח את פילוסופית החיים שלי – להוכיח כי התצלומים שלי אינם כפופים לנושא – העננים נמצאים שם עבור כולם," אמר סטיגליץ ב-1923. שמם של התצלומים שקול למחשבותיו, תקוותיו, פחדיו ואכזבותיו.¹² כמוהו, גם לאור מבקשת לתאר מצבים נפשיים דרך הטבע המוכר.

הדימוי האנושי הקטן ביחס לטבע הנשגב מתחזק כאשר הוא מוצב על בלימה. אישה בודדה ניצבת כצללית שחורה מול שמיים אדומים עזים בצלם אור #12 (תמונה 17). שמים אלה קובעים את הטון האקספרסיבי. כמו ריקוד המוות (totentanz, תמונה 18) מתוך סרטו שלו ברגמן החותם השביעי¹³ גם כאן מודגש הגבול בו נגמר החומר. אך במחזורי החיים הקנוניים ובסרטו של ברגמן מרומזת הגאולה האפשרית ומכאן תלותו של המוות במשפט החיים הארציים. בסרט מלאכים בשמי ברלין, ונדרס ממקם את המלאך בדיוק באותה נקודה, בין הארצי והשמיים (תמונה 19). המלאך דמיאל הוא העין הגדולה הרואה-כל ומרפאת את אנשי העיר המודרנית, מציגה את השבריריות האנושית. באורח דומה, לאור קובעת את הדמות על קו התפר בין השמיים והארצי. דמותה של האישה בתצלום צומחת מן הקרקע וניצבת אל מול שמיים חסרי גבולות, אינסופיים ומעוררי חרדה המסמנים את הלא-ידוע.

העצמת הבעתה על ידי הריק מאפיינת את המסורות הרומנטיות הצפוניות כפי שנוסחו בהגות המאה ה-18 ובאו לידי ביטוי אצל אמנים כמו פרידריך וטרנר.¹⁴ הנזיר ליד הים (תמונה 20, 1810) מציג את החוויה האנושית המודרנית של היקום הבלתי ניתן לתפיסה והבנה. פרידריך מבקש להחיות מחדש את החוויה האלוהית בעולם חילוני ואישי. הרוחני מותק ממסורת הדימויים הדתית לטבע.¹⁵ בשנת 1771 כתב גתה: "ובנפשי זעו הדמויות המופלאות, המפיחות חיים בכול, של העולם האינסופי! הררי-עתק הקיפוני, תהומות רבצו לרגלי... הו, מה תכופות נכספתי..לחוש ולו לרגע אחד, בכוחו המוגבל של חזי, טיפה יחידה של אושר מאושרה של הישות, הבוראת את הכול בתוך עצמה ומתוך עצמה."¹⁶ לתפיסה זו של היש האינסופי הקיים באדם ובמחזוריות הטבע נוצקת משמעות חדשה-ישנה בסדרת צלמי האור המצביעה על אפשרות של אל טרנסטנדנטי. אמנם קיימת המכשלה באפשרות קיום הדימוי החיצוני בתצלומים, אך אל נשכח כי הוא סימבולי בלבד. בצוריו של פרידריך המשוטט מעל ים של ערפל (1818, תמונה 21) ואישה לאור הבוקר (1809) עומדים הדימויים האנושיים במרכז המיחבר, חוזרים לתפיסה הקלאסית בה נתפס האדם כמיקרוקוסמוס, משתהה מול הטבע מחד אך רציונלי ושואף להכיל את כל הידיעות מאידך. באמנות העכשווית, גרהרד ריכטר מעלים לחלוטין את הדימוי האנושי בצורו נוף ים (תמונה 22). ריכטר ממקם את הצופה על הסף. בניגוד אליו, חוזרת לאור להתרכז בדמות האנושית כאשר הנוף אינו נתפס כלל, הוא מושא יראה והשתהות.

גבול השפיות כנושא מתפתח במסורת הצפונית גם במאה ה-19. הדמות בזעקה של מונק (1893), כמו הדמות בתצלום של לאור, עומדת על קו התפר. הגשר החותך את הפורמט באלכסון חד וממשיך מעבר למסגרת הצורן לנקודה אינסופית מהווה קו תפר, גבול, בין הנוף האורבני ובין הנוף הפסיכולוגי הטעון. הזעקה מהדהדת בנוף המדמם. הזועק, גופו הולך ומטשטש כמו דמותה של האישה בצלם אור #12. היעלמות הדימוי תפקידה לפייס את הנוף חסר הצורה. הנוף מאחורי הדמות הוא כמו "תרדמת כבדה אשר במסגרתה באים אלינו החלומות," בניסוחו של מוריס בלנשו.¹⁷ התמונה היא מן הזיה, חלום בהקיץ, פנטזיה המשרתת את ההכרה כמו הזיכרון את החלום.

ז'אק לאקאן מבחין בין המציאות (reality) לבין המערך הממשי (real). הראשון מתייחס לאנשים ויחסי הגומלין ביניהם והשני הוא ההגיון הספקטרלי, ה"מופשט", המכתיב את המציאות. הממשי הוא חלק מעולם הפנטזיה המכונן עצמו תדיר. בניגוד לקאנט המנסח נשגב אידיאי, פנטזיה בלתי אפשרית, אותה הוא ממקם בין הכוח המדמה והמושא החיצוני, טוען לאקאן כי הממשי קיים במקביל לפנטזמטי. הוא אינו אידיאל סטטי בקצה הנשגב אלא מושא [ה-דבר (das Ding)] משתנה המראה את פניו ברמת החוויה הבלתי מודעת, ולכן פנימי. מכאן שה-דבר אינו עוד העולם האפל שמעבר, האימה האולטימטיבית החיצונית. מושא האיווי (הפנימי) מכונן על ידי סיבת האיווי (גם היא פנימית) ולכן משתנה תדיר. במרחב שבין השניים טמון הנשגב.¹⁸

מושא איווי זה מתבטא בכמיהה למטאפיסי אצל האדם העירוני, כמיהה הנובעת מתחושת הניכור והבדידות בעולם המודרני. במרכז רוקפלר של אדוארד סטייכן (1932), משחק ההשתקפויות של הדמויות האנושיות הקטנות המוצבות לרגל גורדי השחקים המתמזגים עם השמיים האינסופיים יוצרים נוף אנושי רווי. נושא הנוף האנושי נראה גם בסדרת השיש השחור של לאור (תמונה 23), בה אנו עדים לאותם משחקי בבואה על רקע השיש האורבני, הקר והמנוכר. המתח בין נתק ומיזוג האדם בנוף הוא המעלה את הכמיהה ללא-ידוע.

לאור, כמו פול סטרנד בוול סטריט (1910, תמונה 24) ואדוארד הופר באישה באור השמש (1961, תמונה 25) יוצרת דו שיח בין האור והאדם. נפילת האור על גופו המוטה של האיש הבודד בצלם אור #28 והאישה בצלם אור #24 (תמונות 26-27) היא כמו חזיון שווה לכל נפש בעולמנו המודרני. תכופות מסמל האור את האינסוף והלא-ידוע, אך הדיון כאן מצביע על קשריו לדמות האנושית. כפי שראינו, בתקופה המודרנית הותק מושא האיווי הנשגב מהטבע החיצוני - המצביע על הטרנסנדנטי - פנימה, לאדם ולנוף המעוצב על ידיו. בצלמי אור לאור נוטשת את הנוף העירוני לטובת הטבע. זה אינו טבע פראי ועצום נוסח הרומנטיציזם, אלא פארק ציבורי טעון הבעה. כאן לאור מצליחה לבסס מהלך מעניין בבחירתה לטשטש את קטיגוריות המושא הנשגב. כך, באיחודם של האדם והטבע האחרון מעצים את מצבו המנטלי של הראשון.

עולם המיתוסים ביקש להגדיר את הלא ידוע באורח אנתרופומורפי. במאה ה-18 נחשבה היציאה לטבע כניסיון לגעת במטאפיסי. בורק וקאנט ביקשו לנסח את המבנה האינסופי הלא-ניתן. הטבע הבלתי מובן הוליד את האנלוגיה בינו ובין החיים על המסתורין שבהם. התפתחות המדע מחד והגלובליזציה מאידך, הפכו מופעים אימתניים למובנים והשילו מן הטבע את מאפייניו הרוחניים. האדם האורבני המודרני אינו מסתפק עוד בהפשטה של הטבע אך הוא זקוק למושא האיווי הנשגב הממוקם עתה בלא-מודע. ניסיון זה לגעת ולדעת את הלא-מודע מוביל למסקנה כי אותו אינסופי ממנו אנו כה יראים קיים בתוכנו. מכאן כי האינסופי, "הדבר" והתמודדות עמו היא כהתמודדות עם האני על כל רבדיו.

[1] Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Ireland, 1757 (J. T. Boulton ed.), London, 1958.

(עוסק ברטוריקה ושירה וכתוב במקורו יוונית. הטקסט המקורי הוא בן Peri Hypsow² על הנשגב) המאה העשירית, והועתק על ידי מלומד ביזנטי אנונימי. בראש כתב היד מצוין שמו של המחבר כ"דיוניסוס לונגינוס" ומכאן נפתח פולמוס ממושך הדבר זהותו של המחבר. עד המאה ה-19 רווחה הדעה כי החיבור מיוחס ללונגינוס והיום עדיין נמשך הפולמוס.

לונגינוס, על הנשגב (תרגום יורם ברונובסקי), תל אביב, 1982, עמודים 29, 44, 3.65

4 Burke, pp. 39-40, 57-58. The term "givenness" is used here as derived from: Husserl, "Author's Preface to the English Edition," *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology* (trans. Boyce-Gibson W. R.), London: Collier-Macmillan, 1962, p. 6.

עמנואל קאנט, ביקורת כוח השיפוט (תרגום שמואל הוגו ברגמן ונתן רוטנשטרייך), ירושלים, 1984, עמ' 72.

קאנט, עמ' 6.77

לאור (נולדה ב-1952), עוסקת בצילום מאמצע שנות ה-70. למדה קולנוע והיסטוריה באוניברסיטת תל אביב. חיה בניו יורק משנת 1979 עד 1987. למדה בבית הספר לאמנות ויזואלית ובבית הספר החדש בניו יורק. הציגה מספר תערוכות יחיד בניו יורק ויצירותיה מצויות באוספים פרטיים וציבוריים, Paris Photo ביניהם אוסף מוזיאון המטרופוליטן בניו יורק. סידרת צילומים זו תוצג במסגרת ה-Paris Photo כמו גם בתערוכת יחיד בניו-יורק, 2004.

קרל גוסטב יונג, הפסיכולוגיה של הלא מודע (תרגום חיים איזק), תל אביב, 1987, עמ' 59-56. 8

סוזן סונטאג, הצילום כראי תקופה (תרגום יורם ברונובסקי), תל אביב, 1979, עמ' 151. 9

10 Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy* (trans. Hilton Kramer), Chicago, 1997, p. 4, 13.

11 Alfred Steglitz, 1922, in: *In Focus: Alfred Stieglitz* (Weston Naef ed.), California, 1995, p. 82.

12 Alfred Stieglitz, Amateur Phot. Sept. 19, 1923, p. 255, in: Beaumont Newhall, The History of Photography, New York, 1964, p. 113.

13 Ingmar Bergman, The Seventh Seal, Sweden, 1956.

14 כבר בשנות השישים של המאה ה-18 החלה לצמוח התנועה הרומנטית. אמנים איריים כמו ג'ורג' ברט וקספר וולף יצאו אל הטבע על מנת לתאר את הנשגב במפלי המים השוצפים ובתיאור הרים אימתניים כמו האלפים.

15 Robert Rosenblum, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, New York, 1975, pp. 11-40.

16 יוהן וולפגנג גתה, מכתב מן ה-18 באוגוסט, 1771, בתוך: ייסורי ורתר הצעיר (תרגום יעקב גוטשלק), ירושלים, 2000, עמודים 61-62.

17 מוריס בלנשו, "שתי הגרסאות של המדומיין", פלסטיקה (2, 1998), עמ' 134.

18 סלבוז' ז'יז'ק, על הסופר-אגו ורוחות-רפאים אחרות (תרגום דריה קסובסקי), תל אביב, 2000, עמודים 16-40.



Fig 1: *Image of Light #1*



Fig 2: *Image of Light #3*



Fig 3: *The Expulsion*



Fig 4: *Image of Light #10*



Fig 5: *Angelus*



Fig 6: *The Gleaners*



Fig 7: *Image of Light #16*



Fig 8: work



Fig 9: *Image of Light #1*



Fig 10: *Image of Light #5*



Fig 11: *Dance of the Nymphs*



Fig 12: *Image of Light #4*



Fig 13: *Image of Light #17*



Fig 14: *Image of Light #12*



Figs 15,16: *Los Desastros*



Fig 17: *Image of Light #12*



Fig 18: *Totentanz*



Fig 19: *Daniel the Angel*



Fig 20: *Monk by the Sea*



Fig 21: *Wanders Above the Sea of Fog*



Fig 22: *Seascape*

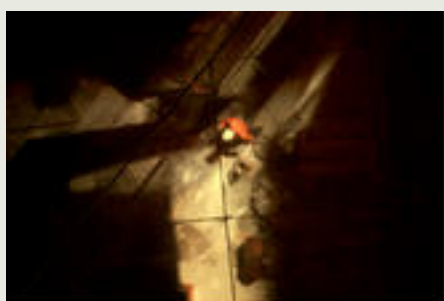


Fig 23: *Black Marble*



Fig 24: *Wall Street*



Fig 25: *Woman in the Sunlight*



Fig 26: *Image of Light #24*



Fig 27: *Image of Light #28*

List of illustrations

Leora Laor, *Image of Light #11*, 2003, digital video still, 18 x 24 inch., artist collection.

Leora Laor, *Image of Light #3*, 2003, digital video still, 18 x 24 inch., artist collection.

Massacio, *The Expulsion from Paradise*, 1424-27, fresco, Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine, Florence.

Leora Laor, *Image of Light #10*, 2003, digital video still, 18 x 24 inch., artist collection.

Jean-Francois Millet, *The Gleaners*, 1857, oil on canvas, 33 x 44 inch., Musee d'Orsay, Paris.

Jean-Francois Millet, *Angelus*, 1857-59, oil on canvas, 21 3/4 x 26 inch., Musee d'Orsay, Paris.

Leora Laor, Image of Light #16, 2003, digital video still, 18 x 24 inch., artist collection.

Andrea Pisano, Work of the Ancestors, 1336-43, marble, Museo dell'Opera del Duomo, Florence.

Leora Laor, Image of Light #1, 2003, digital video still, 18 x 24 inch., artist collection.

Leora Laor, Image of Light #15, 2003, digital video still, 18 x 24 inch., artist collection.

Jean Baptist- Camille Corot, Morning, the Dance of the Nymphs, c.1850, oil on canvas, 38 1/2 x 51 1/4 inch., Musee du Louvre, Paris.

Leora Laor, Image of Light #4, 2003, digital video still, 18 x 24 inch., artist collection.

Leora Laor, Image of Light #17, 2003, digital video still, 18 x 24 inch., artist collection.

Leora Laor, Image of Light #32, 2003, digital video still, 18 x 24 inch., artist collection.

Francisco de Goya, Disasters of War: Is This What You Were Born For?, 1810-1820, aquatint and etching on paper, 6 x 7.5 inch., The Israel Museum, Israel.

Francisco de Goya, Disasters of War: Bury Them and Be Silent, 1810-1820, aquatint and etching on paper, 6 x 7.5 inch., The Israel Museum, Israel.

Leora Laor, Image of Light #12, 2003, digital video still, 18 x 24 inch., artist collection.

Ingmar Bergman, detail: totentanz, the seventh seal, 1957, Sweden.

Wim Wenders, detail: the angel Damiel, Wings of Desire, 1987, Germany.

Casper David Friedrich, Monk by the Sea, 1809-1810, oil in canvas, 110 x 172 cm., Nationalgalerie, Berlin.

Casper David Friedrich, Wanderer Above the Sea of Fog, .1818, oil on canvas, 94.8 x 74.8 cm., Kunsthalle, Hamburg.

Gerahrd Richter, Untitled, 1973, chromogenic print, 27 ¼ x 16 ½ unch., San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.

Leora Laor, Black Marble, 1987, 30 x 40 inch., Metropolitan Museum of Art, New York.

Paul Strand, Wall Street, 1915, photogravure, 9 15/18 x 12 5/8 inch., The Paul Strand Retrospective Collection, Philadelphia Museum of Art.

Edward Hopper, Woman in the Sunlight, 1961, oil on canvas, 40 x 60 inch., Whitney Museum of American Art, New York.

Leora Laor, Image of Light #24, 2003, digital video still, 18 x 24 inch., artist collection.

Leora Laor, Image of Light #28, 2003, digital video still, 18 x 24 inch., artist collection.