

הפנייה של הדימוי: מעבר למבט החזיתי

חגי כנען

החוג לפילוסופיה, אוניברסיטת תל-אביב

להיות דימוי

בספרו "מה רוצות תמונות?" מציע ו' ג' ט' מיטשל סדר יום חדש למחקר התרבות החזותית. "השאלה שיש לשאול על תמונות", הוא כותב, "אינה רק מה משמעותן או מה פעולתן אלא מה הן רוצות — מהי התביעה שהן תובעות מאתנו וכיצד עלינו להיענות לה" (Mitchell 2005, xv). לפי מיטשל, הנטייה הרווחת להתייחס לדימויים באופן אנתרופומורפי אינה מקרית וגם אינה "מסוג הדברים שמתגברים עליהם כשמתבגרים, כשנעשים מודרניים או כשרוכשים תודעה ביקורתית" (שם, 8). הנטייה לייחס לדימויים חיות אנושית אינה בדיה המסתירה את אופיים האמיתי, אלא צריכה להיות מובנת כנקודת מוצא לחקר "חיי הדימויים", חיים שלא ניתנים להפרדה מעולם חזותי אנושי במהותו. "דימויים הם כמו אורגניזמים חיים, והדרך הטובה ביותר לתאר אורגניזמים חיים היא כדברים בעלי תשוקות... השאלה מה תמונות רוצות היא בלתי נמנעת" (שם, 11). כלומר, המפתח לפענוח מרחב החיים של הדימוי נמצא, לפי מיטשל, באופן שבו דימויים חיים, משתוקקים ומעוררים תשוקה.

מיטשל קורא לשיח חדש על חייהם של דימויים אך אינו מבהיר מה כלול, ובפרט מה חדש, בזווית שפותח מושג ה"חיים" שהוא מציע: האם מדובר כאן בשינוי מתודולוגי? במה שונה חקר "חיי הדימוי" מניתוחים היסטוריים או אנתרופולוגיים שבוחנים את השפעתם ואת תפקודם של דימויים בהקשרים של מקום, קהילה, פרקטיקות ותרבות? יתר על כן, המהירות שבה מיטשל ממיר מושגים כמו "משמעות" ו"פעולה" במושג "תשוקה" (שאיננו טעון פחות מבחינה היסטורית) אינה מאפשרת לו לברר את המושג החדש שהוא מאמץ ולבדוק במה, אם בכלל, הוא אכן שונה מהמושגים שמהם הוא מבקש לחרוג. במה שונה, למשל, מרחב התשוקה של הדימוי ממרחב המשמעות שלו? מדוע לא נכון להבין את האופן שבו הדימוי מייצר תשוקה אצל הצופה כסוג של פעולה? ועל מה מוותרים כשמייתרים שאלות על משמעות ופעולה?

אף שמיטשל לא התמודד עם השאלות הללו, ואף שלדעתי שימושו במושג התשוקה אינו מצליח בסופו של דבר לפתוח זווית חדשה להתבוננות בדימויים — חשובה בעיניי המוטיבציה שמניעה אותו לעסוק בדימוי כפְּגִישָׁה בעלת חיים או סובייקטיביות משל עצמה. מה שנראה לי עקרוני במהלך שמיטשל מציע הוא עצם הסירוב לחשוב על דימויים דרך

הקטגוריה הכללית של דברים או אובייקטים. הטענה שלדימוי יש חיים משל עצמו פירושה, קודם כול, שהדימוי איננו (רק) אובייקט. הוא אינו דבר שפשוט נמצא, תופס מקום בעולמנו ובתור שכזה מכיל משמעות נתונה. הוא גם אינו דבר שהימצאותו ניתנת להגדרה רק במונחים של תפקוד, פעולה או פונקציונליות מסוימת. במילים אחרות, ניתן לקרוא את מיטשל כמחפש אחר דרך לעסוק בממד עקרוני של הדימוי שאינו בא לידי ביטוי כל עוד המחשבה על דימויים כפופה לשאלות על תוכן או על פעולה ותוצאה – שאלות שנגזרות מהתפיסה המסורתית של מבנה האובייקט ששולטת בדיון החזותי. באופן דומה, אפשר לראות במהלך של מיטשל המשך של כיוון מחשבה – ששורשיו אצל היידגר ועוד קודם אצל ניטשה – המבקש לעסוק ביצירת האמנות באופן אונטולוגי, דהיינו, מתוך שאלת ה"להיות" שלה (שאלת הווייתה), כלומר, מתוך התכוונות אל האופן המיוחד שבו היא הווה. בפילוסופיה הצרפתית העכשווית זכתה מוטיבציה היידגרית זו לפיתוחים וגלגולים שונים, ואף התפתחה לעיסוק אונטולוגי ספציפי בדימויים – כמו למשל בפילוסופיה של ז'יל דלז¹ ובאופן אחר, בכתבתו של ז'אן-לוק ננסי. לא אדון כאן באונטולוגיות הדימוי שפיתחו דלז¹ וננסי² מה שאני מבקש להצביע עליו היא נקודת מוצא המשותפת להם ולמיטשל, נקודת התחלה שהיא עקרונית לכיוון שאני מעוניין לפתח כאן: הדימוי הוא סוג של יש בעל הווה ייחודית. הווייתו אוטונומית במובן זה שהיא איננה נגזרת של הדבר שהוא מייצג (כמו במסורת האפלטונית למשל); אך בה בעת גם לא נכון להבינה כבעלת צורה של אובייקט או של דבר בין דברים (כפי שהיא מובנת על ידי קשת רחבה של גישות מודרניסטיות אנטי-אפלטוניות). לפי ננסי, "הדימוי אינו דבר ואף אינו חיקוי או העתק של דבר", אלא "הדימוי הוא הנבדל" (Nancy 2005, 8). כלומר, אופן הקיום של הדימוי הוא ייחודי, וככזה הוא קורא למחשבה המייחדת אותו. מכאן בדיוק אני מבקש להתחיל: כיצד יש להבין ייחודיות זו, ומה משתמע ממנה? שלא כמו ההוגים שהזכרתי, אני חושב שאת המפתח לשאלה יש לחפש בתוך החזותי עצמו. תחילה אפשר לומר שההבדל בין דימויים לאובייקטים נעוץ בצורת המיקום, במעמד השונה שלהם בשדה החזותי. אמנם האובייקט כמו הדימוי גם הוא מופיע, ושייך לשדה החזותי. אנחנו רואים גם אובייקטים וגם דימויים ויכולים להתבונן בשניהם. עם זאת, דימויים, בשונה מאובייקטים, הם ישים חזותיים במהותם: לא זו בלבד שניתן לראותם כפי שרואים אובייקטים, אלא שהם פוגשים את העין כמציעים עצמם לראייה. במילים אחרות, ההווה של הדימוי תמיד-כבר קשורה לעובדה שיש לנו עיניים שרואות ויכולות להגיב למה שהן רואות. שאלת הראייה היא פנימית לחזותיות המיוחדת של הדימוי. ואכן, הקשר ההדוק של הדימויים עם המצב של להיות-נראה בא לידי ביטוי באופן שבו אנחנו מדברים עליהם ביומיום. כך, למשל, אנחנו עשויים לומר על תצלום: "התמונה לגמרי חשוכה. אי-אפשר לראות כלום"; או לדבר על חוסר היציבות של קווי המתאר או על תפקידו של הטשטוש

¹ כמו למשל, בספריו על הקולנוע או על הצייר פרנסיס בייקון, Deleuze 1986; 2005.

² ראו בהקשר זה את מאמרי על הקשר בין האונטולוגיה של ננסי ותפיסת הדימוי שלו, Kenaan 2010.

בציור "קריסטל ווולפ" של גרהרד ריכטר. במקרים כאלה אנחנו משתמשים בשמות תואר (חשוך/מטושטש) זרים לתיאור אובייקטים. בדרך כלל לא נאמר שאובייקט כלשהו מטושטש או חשך, ואם בכל זאת נבחר במונחים כאלה נעשה זאת כדי לתאר את תנאי הצפייה (החריגים) באובייקט ולא את תכונות האובייקט עצמו. במילים אחרות, גם אם אובייקט יכול להיראות מטושטש או חשך בתנאי צפייה מסויימים, לא נרצה לומר שהוא עצמו כזה. לעומת זאת, בהחלט נייחס את הטושטש או החשיכה לדימוי עצמו: בתיאור דימויים אנחנו משתמשים בלקסיקון של היבטים חזותיים שביחס לאובייקט משמש אותנו רק לתיאור תנאי הנראות שלו. הדימוי בהופעתו כבר נושא את הנראות של עצמו, את המבט המכוון אליו. בשונה מהאובייקט, הדימוי הוא חזותי באופן מוחצן: הווייתו מכוונת ומפנה עצמה אל העין. קיומו תמיד כבר פונה אל צופה. הדימוי הווה בעצם פנייתו.

לדעתי, הפנייה של הדימוי היא התרחשות שמכוונת את החזותיות שלו, תנאי יסוד שמאפשר את הפתיחה שלו כמשמעותי מבחינה חזותית. במאמר זה אנסה לנסח את ייחודה של פנייה ראשונית זו של הדימוי. אעשה זאת דרך דיאלוג עם הגותו של עמנואל לוינס, ובייחוד דרך אנלוגיה לסוג הפנייה המשתמעת מההבנה האתית שהוא מציע למושג הפנים האנושיים. אנלוגיה זו איננה טבעית למחשבה של לוינס בכלל ולדיונו בפנים בפרט. לפי לוינס, הלך היחיד שניתן ללמוד מההשוואה בין דימוי לפנים הוא לקח שלילי: הפנים הם כל מה שהדימוי איננו. הדימוי מגלם מסגרת של תוכן התואמת לחלוטין את המהות הסופית – המקבעת והמחפצנת – של המבט האנושי, ואילו הפנים האנושיים נוכחים כ"שבר בהווה" (לוינס תשנ"ה, 68) ופותרים ממד של אחרות רדיקלית המחייבת ראייה מסדר אחר: "זוהי 'ראייה' ללא דימוי, שאין לה התכוונות של הפיכה למושא, תמצות או הכללה המאפיינים (בדרך כלל) את הראייה. זהו יחס או אינטנציונליות מסוג אחר לגמרי" (Levinas, 1971, 8). בהמשך ארחיב על הקשר שברצוני להתוות בין מושג הפנים של לוינס לפניית הדימוי, אך תחילה נכון יותר לחשוב על קשר זה מתוך התבוננות במקרה מבחן קונקרטי.

פנים זרות

המחשבה על קשר אינטימי בין הווה של פנים להווה של דימויים התפתחה אצלי דרך עיסוק בסדרה של דימויי גרפיטי: ציורי הפנים של Klone, אמן רחוב הפועל בתל-אביב באופן בולט מאז שנת 2007. למעשה, נוכחות הדימויים נהייתה בולטת בתל-אביב כל כך עד שקשה להסתובב בעיר, ובפרט בדרומה, בלי לפגוש את מבטם המרוכז של הטורפים האנושיים-חייזריים האלה שמופיעים ונעלמים בלא התראה מקירות של בתים פרטיים וציבוריים, חניונים, חומות, תיבות חשמל, שערים ומשקופים (תצלומים 1–3).

אמנות רחוב שייכת לרחוב, וכך גם הדימויים של Klone פונים בראש וראשונה אל עוברי האורח. הם מופיעים במפתיע ברחוב המוכר, בלי להתחשב במתבונן ובנכונותו למפגש. הפנים של Klone מקבלים עליהם את תנאי הרחוב. הם מואפלים לעת ערב, הופכים

לצללים, אולי מוארים לרגע בפנסי מכונית או בתאורת רחוב עמומה, כדי לחזור ולהופיע עם הזריחה. לפעמים, כשם שהופיעו, הם גם נעלמים בן לילה, נמחקים בידי בעל חנות או עובד עירייה שנשלחים להכשיר את השטח לתעמולת בחירות (תצלומים 4, 6, 7, 9). הפנים של Klone פונים באופן ברור יותר להולך הרגל, ובכל מקרה מתגלים תמיד מתוך הפרספקטיבה של החיים ורצפי ההתרחשות בעיר: תנועת המכוניות והאנשים, הפגנות, מזג האוויר, שיפוצים, עבודות תשתית; תמיד מתוך המסלול המסוים שבחר ההולך ביום מסוים, מראים עצמם — ולפעמים מתחבאים — בהתאם לקצב המסוים של ההליכה או הנסיעה, בהתאם לאופני השוטטות של המבט העירוני.

הפנים אשר Klone מצייר תמיד כבר ארוגים אל תוך המרקם העירוני, ועם זאת, במובן אחר הם גם נותרים זרים לו לחלוטין. פני החיה האנושיים-חייזריים נעשו זה מכבר לחלק מהעיר, אך דומה שהעיר עצמה אינה מספקת הקשר לברור זהותם. מיהם הטורפים בעלי הניבים הגדולים שעניי הפרא שלהם מנצנצות בעצב וברכות? האם הם צאצאי הנמר הטסמני שנכחד או שיש לחפש את מקורם בקומיקס יפני? האם הם בני משפחה של פנריר, הזאב הנורא מהמיתולוגיה הנורדית, או שמא הם קרובים יותר לאי.טי? שאלות אלה אינן התחלה של תהליך מיון וזיהוי של הפנים של Klone. להפך: הניסיון ללכוד את זהותן החמקמקה של הפנים הללו רק מסווה שאלה חשובה יותר: מה אפשר ללמוד מכך שהפנים של Klone מציגים עצמם באופן שמסרב לסיווג או לאפיון קטגורי? כלומר, כפי שוודאי כבר משתמע, מטירתי כלל איננה להתגבר על הקושי שבזיהוי פנים אלה אלא דווקא להנכיח אותו. הפנים של Klone הם פנים מוזרים: פניו של זר. אף שהם פוגשים אותנו באמצע הרחוב, לפעמים קרוב לבית, הם נותרים חיצוניים למערכת המושגים וההגדרות הרגילה שלנו. למעשה ניתן אף לומר שהפנים הללו מתנגדים באופן אקטיבי לסיווג, שכן אופן ההופעה הבסיסי ביותר שלהם כולל מתחים בלתי פתירים בין החייתי לאנושי, בין הטורף לרדוף, בין הרע לטוב, בין היומיומי לחיזרי, בין העכשווי למיתולוגי ועוד. במובן זה, החידה היא ממהות החזותיות של פני Klone: הם אינם רק מופיעים כזרים ומוזרים אלא ההצגה העצמית שלהם כולה מתרחשת דרך ההנכחה של זרות (תצלומים 1, 3, 6, 7).

כיצד יש להבין זרות זו? האם נכון לתארה רק במונחי הקושי שיש לנו למקם את הפנים הללו במטריצה מושגית מוכנה מראש או שמא יש גם מובן אחר לזרותם, מובן ראשוני יותר מאי-התאמה לסכמה של המוכר? האם אפשר לדבר על זרות שהיא לא רק אפקט יחסי אלא פנימית לפנים אלה? בד בבד צצה גם שאלה כללית יותר: האם סוג הזרות בפנים של Klone אופיינית רק לפנים שנראים "מוזרים" או שמא הפנים — כפנים — תמיד-כבר נושאים בקרבם זרע של חריגה ואחרות?

בעקבות לוינס: פנים ודימוי

מחשבתו של עמנואל לוינס נעשית רלוונטית במיוחד כאן, בגלל עיסוקו האינטנסיבי בפנים האנושיים, שבהם הוא רואה זרות בלתי ניתנת למיצוע. "הפנים", לוינס כותב, "נכנסות לעולמנו מספרה זרה לחלוטין, כלומר בדיוק מתוך המוחלט, שהוא גם עצם שמה של הזרות הגמורה. משמעותיות הפנים, במופשטות שלהן, היא יוצאת דופן במובנה המילולי של המילה – חיצונית לכל סדר, לכל עולם" (לוינס 2004, 69–70). הפנים האנושיים והדרך המיוחדת שבה הם נפתחים למשמעות היא תמה מרכזית בכתיבה האתית של לוינס – הצומחת מתוך הכרה בנוכחותה של אחרות רדיקלית שאיננה יכולה לקבל ביטוי במסגרת מסורת הפילוסופיה המערבית, המתנהלת תחת ההגמוניה של מה שהוא מכנה "הזהה"³.

עם זאת, נטיית המחשבה "להפוך לזהה את כל מה שמתנגד לה כאחר" (לוינס 2004, 84) איננה רק סימפטום פילוסופי: לפי לוינס, שלטון הזהה מקורו בדפוסים הבסיסיים והראשוניים ביותר של חיינו, ויותר מכול בצורך האנושי לארגן את שדה החוויה סביב מבנה של עצמיות בעל מרכז אחד, אחדותי וזהה לעצמו. לדעתו של לוינס, המחשבה, ובמיוחד המחשבה המודרנית, משועבדת ל"עלילה של האני" עד כדי כך שסיפורה של המחשבה נעשה לסיפורו של האני. המחשבה פוגשת במציאות רק דרך שכפול המנגנונים שמאפשרים לאגו לשמר את אחדותו, ומסלקים את שרידי האחרות הרדיקלית שנוכחותה המטרידה אינה יכולה לבוא לידי ביטוי במסגרת הסדר של הזהה. במובן זה, הקריאה של לוינס לפילוסופיה הפתוחה לאחר אינה רק נשמעת לצדה של הביקורת נגד קידוש האני כנקודת מוצא וכאידיאל מנחה במחשבה המערבית. יותר מכך, לוינס רואה באתיקה של האחרות מימוש בפועל של האידיאל הביקורתי. הוא כותב:

ביקורת איננה מצמצמת את האחר לזהה, כפי שעושה האונטולוגיה, אלא מעמידה בסימן שאלה את הפעולה של הזהה. העמדתו של הזהה בסימן שאלה – דבר שאינו יכול להתבצע מתוך הספונטניות האגואיסטית של הזהה – נעשית על ידי האחר. להעמדתה של הספונטניות שלי בסימן שאלה על ידי נוכחות האחר אנחנו קוראים אתיקה (Levinas 1971, 33).

זהו בדיוק ההקשר שבו הפנים האנושיים נהפכים לעקרוניים בעבור לוינס. במבוא לספרו "כוליות ואינסוף" (Levinas 1971), שבו נדונים הפנים בהרחבה, סוגיית הפנים מוצגת לראשונה כך: "מההתנסות בכוליות אפשר להגיע למצב שבו הכוליות נשברת, מצב שהוא התנאי לכוליות עצמה. מצב זה הוא הנצנוץ של החיצוניות או הטרנסצנדנציה בפניו של האחר". הצגה ראשונית ותמציתית זו של הפנים מבהירה את מקומם במהלך הכולל של לוינס: דחינו, הצורך לעסוק בפנים עולה מתוך האופן שבו הם מנכיחים את אפשרות

³ "במסגרת פילוסופיית הזהה מתפוגגת אחרותו של האחר" (לוינס 2004, 86).

ההתנסות הייחודית שעומדת בבסיסה של פתיחות פילוסופית אלטרנטיבית (אתיקה). המפגש עם פני האחר הוא עדות לאפשרות לסדוק את המרחב האידיאלי שבו המחשבה המופשטת רגילה לנוע, ולהתנגד להגמוניה של עמדה פילוסופית מושרשת שלפיה שדה המחשבה הוא חובק-כול באופן עקרוני. יותר מכך, הפנים אינם רק תזכורת לסכנות הטמונות במחשבה המכילה-הכול, אלא עקבה של חוץ ממשי שנוכחותו מטילה בספק את הכוליות של תחום המובן שלנו.

מבחינה זו, המפתח לאתיקה של לוינס נמצא במקום לאו דווקא צפוי. אותה אחרות בלתי מושגת ובלתי מושגית אינה נמצאת מעבר לגבולות השפה והידיעה אלא נוכחת בלב לבו של היומיום שלנו, פני האיש או האשה – ואֵתם המרחק הבלתי ניתן לצמצום – שאֵתנו, בינינו. הטענה של לוינס בדבר האחרות הרדיקלית המגולמת בפני האחר איננה מובנת מאליה, ואף מנוגדת לנטייה הרווחת להתייחס אל פני הזולת כתבנית חזותית שקוראת לזיהוי, סיווג ותיוג. לוינס מודע היטב לדרכים המקובלות להתייחס אל פנים, וטענתו אכן מכוונת במפורש כנגד ההרגלים המקובלים. כלומר, הפנים אינם רק מה שמופיע בבחינת תוכן חזותי שמציע את עצמו לפרשנות ולהבנה, אלא גם מקור של משמעות מסדר אחר, משמעות בעלת הופעה ייחודית, אתית בעיקרה. ובהקשר זה השאלה החשובה היא כיצד להבין את אותו מודוס של משמעות ייחודית, שלוינס רואה בהיפתחות אליו חובה אתית. במאמר זה לא אדון באסטרטגיות השונות שלוינס מציע כדי להבין את ייחודיותם האתית של הפנים.⁴ במרכז הדיון הנוכחי אני מבקש להעמיד דווקא שאלה שחשובה ללוינס פחות, שכמעט איננה מעסיקה אותו: השאלה בדבר מקומם של הפנים ביחס לתחום החזותי ובייחוד בדבר האפשרות לקשור בין הפנים לדימוי.

כדי לבחון שאלה זו נתחיל בכך שהטיפול של לוינס במושג הפנים נעשה על רקע תפיסה צרה למדי של מהות החזותי. לפי לוינס אין הבדל ממשי בין התחום החזותי לבין תחום הראייה, וראייה היא מבחינתו מקרה ייצוגי של שלטון האגולוגיה, הכוליות והזהה. "ראייה איננה טרנסצנדציה", הוא כותב, "היא אינה פותחת דבר שיכול להיות מעבר לזהה, אחר לחלוטין" (שם, 208). הראייה היא צורת שליטה של התודעה בהווה – שליטה כוחנית שבאה לידי ביטוי באובייקטיפיקציה של היש. באופן דומה, בעיני לוינס החזותי הוא אותו תחום של מובן סטנדרטי שצורת ההופעה הבסיסית שלו היא האובייקט. במילים אחרות, ראייה מבחינתו היא ייצוג של מה שמלכתחילה ממוקם בתוך מטריצה של פשר נתון, של אובייקטים, וכך, לראות פירושו להיות מכוון אל צורה דומיננטית של משמעות שהיא תמיד כבר-מוסגרת סגורה, מוגשת לצופה "ארוזה" באופן מותאם מראש ליכולת ההכלה שלו. בהיותה כזאת, הראייה אינה יכולה להיות מודל למפגש שלנו עם הפנים, והפנים אינם יכולים להיות מובנים כחזותיים.⁵

⁴ בפנימדיבור (כנען 2008) אני מזהה ומבחין בין אסטרטגיות רטוריות שונות שמשמשות את לוינס כדי להסביר מדוע הוא רואה בפנים גילום קונקרטי של אחרות או אינסופיות.

⁵ מכיוון אחר, "אפשר לומר שהפנים אינן נראות" (לוינס תשנ"ה, 68).

כאשר אתה רואה חוטם, עיניים, מצח וסנטר, ואתה יכול לתאר אותם, אזי אתה פונה אליהם כמו אל אובייקט. האופן הטוב ביותר להיפגש עם האחר הוא אף לא לשים לב לצבע עיניו!... אמנם התפיסה עשויה לשלוט על היחס שאתה מקיים עם הפנים, אבל ייחודן של הפנים נעוץ במה שאינו יכול להצטמצם לכדי תפיסה (לוינס תשנ"ה, 67).

מבחינת לוינס דימויים הם תואמי ראייה, ולכן הופעת הדימוי מוצגת כמנוגדת באופן מהותי להתגלות הפנים:⁶

אנחנו קוראים 'פנים' לאופן שבו האחר מציג את עצמו, מעבר לאידיאת האחר המצויה בי. נוכחות זו אינה כוללת את הופעתה של דמות תחת מבטי, את פרישתה כאוסף תכונות היוצרות דימוי. פני האחר הורסים ומציפים את הדימוי הפלסטי שהם מותירים בי (Levinas, 1971, 24).

לוינס טוען שהדימוי מגלם את המבנה המקובע והמקבע של הראייה, ובתור שכזה הוא משטח בהכרח את הממד הטרנסצנדנטי של הפנים. קשה שלא לשמוע בטענה זו הד לדיבר המקראי: "לא תעשה לך...", המניח – עוד לפני האיסור עצמו – את הצורך בהפרדה ברורה בין האינסופי (הקדוש) לבין מראה העיניים, הסופי, ששייך באופן מהותי לעולם החול. גם אצל לוינס, כמו במסורת היהודית, קיים מתח חזק בין הטרנסצנדנטי לבין מה שמותר לעיניים האנושיות לראות ומה שהן מסוגלות לראות. אך הבחירה של לוינס בפנים כגילום של הטרנסצנדנטי איננה ברורה מאליה. האם הפנים – עם ההיבטים החזותיים הברורים שלהם – אכן יכולים לשרת אותו כדי להצביע על הטרנסצנדנטי? האם נכון בכלל להיעזר בהם כדי לפתח את רעיון האחרות, או שמא יש כאן בעיה מתודולוגית עקרונית? שאלות מסוג זה עולות לא פעם בדיונים על לוינס, ומובילות לשני כיווני ביקורת מרכזיים: מצד אחד, ביקורת כנגד השימוש שלו במושג הפנים, ומצד שני ניסיונות לפתור – או להעלים – את המתח המתודולוגי שיוצרים הפנים, מתוך התעקשות על כך שבעבור לוינס מושג הפנים הוא בלתי חזותי מעצם מהותו. לדעת גישות מנוגדות אלה מחמיצות, כל אחת בדרכה, היבט חשוב בתפיסת הפנים של לוינס, משום ששתייהן רואות בנוכחותו של מתח בין הטרנסצנדנטי לחזותי בעיה שיש לפותרה, ומחמיצות בכך את האפשרות להבינו כמתח עקרוני לפרויקט של לוינס: האם המתח בין החזותי ללא חזותי בפנים הוא רק בעיה או אולי גם סוג של פתרון, בגלמו את הצורה הבלתי-פתירה שבה מופיעה אחרות האחר? ואם כך, יש להפנות מחדש את השאלה אל החזותי: האם הבחירה של לוינס במושג הפנים אינה מעידה בסופו של דבר על הבנתו שהטרנסצנדנטי לא יוכל להתגלות מתוך הפניית גב לחזותי, אלא רק מתוך פתיחות אל הנראה ואל עקבות הבלתי נראה הטבועות בו?⁷

⁶ המושג "דימוי" משמש את לוינס, בלא הבחנה, כדי להצביע גם על ייצוגים פלסטיים בעולם וגם על התוכן החזותי המנטלי התואם את פעולת הראייה.

⁷ בפנימדיבור (כנען 2008) אני עומד על ההבדלים בין תפיסת הטרנסצנדנציה של לוינס לזו של בן

לדעתי זוהי הדרך הפורה ביותר לקרוא את לוינס, אף שכפי שראינו, לוינס עצמו בהחלט מאפשר גם קריאות המושתתות על הפרדה עקרונית בין הפנים לממד החזותי. כדי לחדד כיוון זה כדאי לשים לב שתיאורי הפנים של לוינס מתאפיינים בממד פועלי, כמו למשל כאשר הוא כותב כי פירושה של נוכחות הפנים "היא בבואה לקראתנו, בכניסתה... התגלות הפנים היא ביקור" (לוינס 2004א, 69). נוסף על כך, אני מציע לקשור ממד פועלי זה לשורש העברי פנ"ה, שממנו נגזרת המילה "פנים" ושלוניס הכירו היטב: במילים אחרות, אני מציע להבין את הפנים קודם כול דרך ממד הפנייה שבהם. הפנים אינם רק פונים — או פונות, שכן המין הדקדוקי של המילה כפול — אלא הם או הן אירוע הפנייה עצמו, גילומה של ההתרחשות הראשונית הקודמת לכל מובן מסוים שעשוי להופיע בשדה הפשר. הפנים הם אירוע הפורץ את מרחב האני והמאפשר לתביעה של האחר להדהד בו עוד לפני שהזולת אמר דבר או עשה מעשה. פני הזולת הם עדות לקיומה של פנייה המכוונת אל האני, פוקדת אותו, קוראת לו לתת מענה ובכך הופכת אותו לנושא באחריות בלי קשר לתוכן מסוים או להבנה מסיימת של המצב. במובן זה פני הזולת אינם אובייקט ש"נמצא שם" מולי, כמסגרת של תוכן בעלת תכונות מסוימות. יתרה מכך, לא הולם כלל לומר שהפנים "נמצאים": הפנים אינם נמצאים בשום מקום משום שהם אינם מסוג הדברים התופסים חלל: הם אינם אובייקט, אלא נוכחים כסוג של תנועה, חציית גבול, פנייה אל האני שמקורה הוא ה"מי" ולא ה"מה". כך, למשל, גם כאשר אנחנו יושבים קרובים זה לזה, הפנים שלך אינם דבר שאפשר לתחום בפריים של המצלמה וגם לא דבר שניתן להצביע על מקומו. כלומר, אף על פי שאת יושבת במרחק של מטר ממני, הפנים שלך אינם נמצאים במרחק בר-מדידה, ומקומם אינו שם, נאמר, סביב האף או בחזית הראש שנשען על הקיר.

צורת ההופעה של הפנים איננה צורה של תוכן חזותי אלא צורה של התרחשות היוצרת הפרעה, גם אם מיקרוסקופית, באחדותו המוכרת של מבנה התוכן ובלכידותו. הפרעה זו מקורה בכך שהפנים, בהיותם פנייה, מביאים אל החזותי ממד של חוץ או של אחרות שאינו שייך לו. הפנייה היא מה שאינו יכול להירשם במסגרת מה שמבט חזיתי, בהיותו כזה, יכול לראות. במילים אחרות, פנייה איננה התרחשות חזיתית, היא אינה נמצאת כולה מולנו. מעורבת בה תנועה סיבובית שמתוכה נחשף פן שלא היה גלוי עד כה. מבחינה חזותית, הפנייה היא דרישה מהעין שמערכת תהליך של התמקמות אל מול העין, תהליך שכולל שינוי, מפנה, ואֶתו הנוכחות הלא נוכחת של אותו ה"פן" שנותר "מעבר לפינה". בהקשר זה, הפועל "פנה" אכן משרת אותנו היטב, שכן לצד המשמעות של תנועת התקרבות ויצירת מגע יש לו גם משמעות של תנועת התרחקות והיעלמות, כמו במילים "כי פנה יום"

תקופתו מוריס מרלור-פונטי. עם זאת, למרות הביקורת של לוינס על מרלור-פונטי, אני חושב שהתפיסה העשירה והמורכבת של מרלור-פונטי את החזותי יכולה לשמש בסיס, או לפחות נקודת התחלה, לדין בשאלת היחס בין הנראה והבלתי־נראה אצל לוינס.

מתפילת נעילה. במובן זה, הפנייה של הפנים היא תנועה כפולה של הנכחה ופינוי, או התפנות מנוכחות. אך היכן מתרחשת תנועה כפולה זו אם לא מול העין?⁸

פנים מצוירים

נחזור לרגע לדימויי הפנים, דימויי הזרות של Klone. האם ההבנה של לוינס את הפנים כפנייה יכולה להאיר את האפקט הייחודי של הדימויים האלה? פנים של Klone צורות שונות – בדרך כלל הם מופיעים לבדם אך לעתים הם חלק מדמות בעלת גוף חלקי או שלם. לעתים הדמויות בתנועה, עסוקות בדבר מה, ולעתים הן דוממות. אך בכל המקרים הצורה הבסיסית של הופעת הפנים של Klone היא מבטם אלינו. בהיותו (רק) דימוי, ניתן לטעון שה-Klone איננו רואה, אך אף על פי כן הוא תמיד כבר מביט, ממוקד בנו, בעיניים בעלות חיות ואינטנסיביות שעומדות בניגוד לסכמה הכללית של הפנים, בניגוד לפנים כסכמה. המבט של פני Klone תמיד מקדים את שלנו, ופירוש הדבר הוא שאנו תמיד רק מחזירים להם מבט. מה משתמע מכך? האם טמון כאן רמז לגבי מקומה של הפנייה המרחשת בדימויים אלה? האם הפנייה של פני Klone פותחת לפנינו ממד של הדימוי מעבר לתוכנו? לדעתי, אכן כך: ניתן לומר שמקורה של הזרות העמוקה של פנים אלה אינו במאפיינים החזותיים של דימוי הפנים, אלא בעצם הפנייה שמתחוללת בהם: דרך הפנייה של הדימויים הללו היא שיוצרת את החזותיות המיוחדת שלהם. הפנים של Klone לא רק פונים אלינו, אלא שבדרכם הצוירת הם גם מבטאים את עצם קיומו של קשר עקרוני בין פנייתם למשמעותם (תצלומים 5, 8–11).

אך, חשוב לדייק יותר לגבי ייחודיות הפנייה של דימויי הרחוב הללו. בעיר, אנחנו מכירים לקסיקון שלם של פניות אלינו: מישור פונה ומבקש כסף, אחר מבקש לדעת איך להגיע לכתובת מסוימת. תגובותינו מגוונות, לעתים אנו משיבים לפנייה ולעתים לא, אך

⁸ בספרו *הומניזם של האדם האחר* לוינס מתאר שניות זו שבהופעת הפנים: "מופשטות הפנים היא ביקור וביאה והיא מפריעה לאימננטיות בלי להתמקם באופקי העולם... הוא נובע מן הנעדר" המוחלט. אבל היחסים שלו עם הנעדר המוחלט שממנו הוא בא, אינם מצביעים על 'נעדר' זה, אינם מגלים אותו ואף על פי כן יש ל'נעדר' משמעות בפנים. אולם משמעותיות זו איננה אופן שבו רומז ה'נעדר', בנוכחות הפנים לחסר – דבר שעדיין יביא אותנו לצורה של חשיפה. היחסים שנעים מהפנים ל'נעדר' הם מחוץ לכל התגלות ולכל הסוואה... הנוכחות העילאית של הפנים היא בלתי נפרדת מאותה היעדרות עילאית ובלתי הפיכה העומדת ביסוד עצם הדרת הכבוד של הביקור" (לוינס 2004, 78–81). בהקשר זה לוינס מבקש לחשוב על המשמעותיות של הפנים באמצעות מושג העקבה: "המעבר שממנו באות הפנים מסמן כמו עקבה. הפנים מצויות בעקבה של ה'נעדר' שנעלם לחלוטין, שחלף לחלוטין...."העקבה איננה סימן כמו כל סימן אחר... [אמנם] אפשר לראות בה סימן, אולם בתור סימן יש בעקבה משהו יוצא דופן ביחס לכל הסימנים האחרים... המשמעותיות הקמאית שלה מצטיירת, למשל, בטיבעות שהשאיר מי שרצה לטשטש את עקבותיו... מי שהשאיר עקבות אגב טשטושן לא רוצה לעשות דבר באמצעות העקבות שהשאיר... להיות בתור משאיר עקבה פירושו לעבור, לעזוב, להיפרד" (שם, 79–82).

לרוב אנו מגיבים מתוך הבנה עקרונית של התוכן, ההקשר וההשלכות שלה. הפנייה של Klone, לעומת זאת, יוצרת מצב מסוג אחר: הדמות פונה אלינו אבל לא ברור מה היא רוצה מאתנו. הטורף-חייזר-אנוש מדבר בתדר שאיננו יכולים לשמוע, פוגש את עינינו באופן שהמבט אינו יכול להכיל. הפנים של Klone מסרבים להיות מוכלים; הם פונים אלינו באופן שזר להרגלי המבט שלנו ולציפיותיו, וככאלה הם אינם משהו שתופס מקום בשדה הראייה הרגיל שלנו. הם לעולם אינן "שם", מולנו, במרחק מדיד מהעין, אלא נוכחים דרך אותה תנועה מתהווה של פנייה כלפינו. במובן זה פניו של Klone אינם רק פונים אלינו אלא פונים אלינו באופן המאיר את החריגה של פנייתם מהמבט החזיתי שלנו, את נוכחותם כחוץ. הם פונים אלינו, ואנחנו משיבים מבט; יכולים לומר שלום, להתעכב, להביט מפה, להביט משם, אבל את המרחק אי-אפשר לצמצם, כי הטורף אינו רוצה לטרוף וגם אינו זקוק לנדבה. פנייתו איננה מסתירה וגם איננה מגלה דבר; ואם יש בה בכל זאת משהו מתעתע, הרי אין זאת משום שהיא בעלת תוכן חבוי. הפנייה של Klone חסרת תוכן, היא אינה רוצה דבר ובכך חורגת מעבר לכל בקשה מסוימת. ואולי, בעצם כאן בדיוק מתהפכים היצירות, והפנייה איננה בקשה כלל אלא בעצם סוג של נתינה?

כאן, כמקודם, מתחווה נוכחותה של שאלה כללית יותר: האם וכיצד מאירה הפנייה של פני Klone את ממד הפנייה בדימוי בכלל? שאלה זו מחזירה אותנו לתחילת הדיון.

פניית הדימוי

הדיון הנוכחי נפתח בתובנה שהקיום החזותי של דימויים הוא ייחודי, ושייחודיותו קשורה לאופן שבו הדימוי מכון את עצמו ומפנה את עצמו אל העין. הווייתו של הדימוי היא פנייה. ופירושו של דבר שקיומו איננו פשוט – הדימוי אינו מסוג הדברים שפשוט נמצאים שם, כשלעצמם, מול העין, אלא הוא מה שמראה את עצמו מתוך חתירה אל העין, כלומר נפתח אליה במסגרת אופקים המדגישים את יחסו העמוק אליה. עם זאת, עצם קיומו של יחס כזה פירושו שהדימוי אינו יכול להיות דבר סגור, זהה לעצמו או עומד בפני עצמו; הדימוי לעולם אינו רק מה שהוא, שכן הוא תמיד כבר מעבר לעצמו, בתנועה אל העין, בפנייה. בתור שכזה לא יהיה נכון לזהות את הדימוי עם התוכן החזותי שהעין ממסגרת. הדימוי איננו ניתן למסגור, ולמעשה הוא איננו נתון כלל, משום שלהיות נתון פירושו להיות במצב סביל ואילו הווייתו של הדימוי היא פעילה. מה שאנחנו רואים כאשר אנחנו מתבוננים בתמונה אינו דבר נתון, אלא התרחשות של נתינה. לא נתון אלא נותן. להתבונן בתמונה פירושו לעמוד מול מתנה שנותנת עצמה – פשוטו כמשמעו – לראייה. התוצר האובייקטיבי של מתנה זו, התוכן החזותי של התמונה, ניכר מיד. הוא נמצא מולנו ו"תופס" את העין, אך בכך גם מסתיר את הממד הלא חזיתי של התמונה, את תנועת הנתינה שלה, הנותנת באופן עקרוני מחוץ למסגרת. אם נחזור למשמעות הכפולה של הפועל "פנה", ניתן לומר שפניית הדימוי מתרחשת כהנכחה של החזותי שצדו השני הוא סוג של היעלמות, עזיבה,

התרחקות. כלומר, היכולת להכיל, למסגר, את הדימוי הופכת לאפשרית רק על רקע ממד של אי־נגישות. או במילים אחרות, הדימוי חייב להיות חלק ממרחב המאפשר לפנייה להתרחש. הפנייה של הדימוי מניחה סוג של חוץ למסגרת החזיתית של המבט, שמתוכו הדימוי יכול לבוא לקראתנו, לפנות אלינו — וזאת למרות שהדימוי לא מסתיר מרחב חזותי נוסף מעבר למה שאנחנו רואים. היכן נמצא החוץ שמאפשר לדימוי לפנות אלינו? או שמא המילה "נמצא" איננה הולמת כאן כלל? איזה סוג של חוץ מביא עמו הדימוי לתחום החזותי? מה הן ההשלכות האתיות הנגזרות מנוכחותו של חוץ שכזה לגבי ההרגלים שלנו כצופים וכפרשנים של תמונות? מה נגזר מהעובדה שהתמונה שבה אנחנו מסתכלים איננה אובייקט סגור אלא מסגירה, בפנייתה, חוץ בלתי ניתן להכלה? ומה פירוש לראות את פני הדימוי בתמונות הנעדרות דימויים מפורשים של פנים — במופשט או בדימוי נוף, עיר, חורבות, בטבע דומם או בכתובת על קיר?

ביבליוגרפיה

- כנען, חגי, 2008. *פנימדיבור: לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, אדום כהה.*
- לוינס, עמנואל, תשנ"ה. *אתיקה והאינסופי, מצרפתית: אפרים מאיר, ירושלים: מאגנס.*
- , 2004. *הומניזם של האדם האחר, מצרפתית: סמדר בוסתן, ירושלים: מוסד ביאליק.*
- , 2004. *"הפילוסופיה ואידיאת האינסוף", קריאות תלמודיות חדשות, מצרפתית: דניאל אפשטיין, תל־אביב: הוצאת שוקן.*
- Deleuze, Gilles, 1986. *Cinema 1, The Movement-Image*, trans. H. Tomlinson and B. Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- , 2005. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, trans. D.W. Smith, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kenaan, Hagi, 2010. "What Makes an Image Singular Plural? Questions to J.L. Nancy," *Journal of Visual Culture* 9 (April): 63–76.
- Levinas, Emmanuel, 1971. *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, Kluwer Academic, biblio essays.
- Mitchell, W.J.T, 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press.
- Nancy, Jean-Luc, 2005. "The Image: The Distinct," *The Ground of the Image*, trans. J. Fort., New York: Fordham University Press.