מבוא לתרבות חזותית

אורלי שבי

שנה א, סמסטר ב

2018-2019

ששת המאמרים שאורלי שבי ביקשה לקרוא במהלך הקורס – מסוכמים ב15 עמודים. תהנו!

**בנימין – שיעתוק:**

במאמרו, בנימין מחפש לחקור איך בני אדם פיתחו את טכניקת השעתוק הטכני ומביע חשש מפני מה שטכניקות אלה חוזות לעתיד האמנות, ואיך ההמון תופס אותה, בפרט, ומה שהן חוזות לעתיד האנושות, בכלל.

**סיכום המאמר:**

שעתוק יצירתו של אדם אחד על ידי אחר התאפשר מאז ומתמיד. מיציקות, דרך תחריטי עץ ועד לדפוס. מהר מאוד בעקבות דפוס האבן, שאפשר לפתח את אמנות הגרפיקה וללוות את חיי היום יום באיורים, מופיעה בשוק טכניקת הצילום. זאת מתפתחת במהירות עד לקבלת מעמד של מדיום עצמאי, ולא רק טכניקת שעתוק נוחה.

בנימין סובר כי ליצירה המקורית יש נוכחות חד פעמית שאין אפילו לשעתוק המושלם ביותר. האותנטיות של יצירה אינה ניתנת לשעתוק טכני, ואף לא ידני. לעומת זאת, יצירה מקורית לא תמיד מתעלית על שעתוק טכני, משתי סיבות:

1. השעתוק הטכני עצמאי יותר מול המקור ויכול לחרוג לגמרי מהראייה הטבעית.
2. השעתוק הטכני יכול להכניס את היצירה למקומות שהמקור לא יכול להמצא בהם.

פעולת השעתוק מבטלת גרעין חשוב ביותר של יצירת אמנות, את האותנטיות שלה. זה מערער את סמכותה של היצירה, את הכאן והעכשיו. בנימין קורא לתופעה זו הדרדרות ה'הילה'.

ההילה של המקור – טכניקת השעתוק מדללת את ההילה ומוציאה את המשועתק מתחום המסורת. משמעות זו של השעתוק חורגת מתחום האמנות לתחומים אחרים והופכת את המשועתק ליותר נגיש לקולט בן-זמנו.

תוך פרקי זמן היסטוריים ארוכים משתנה התפיסה החושית של חברות אנוש. ניתן להבין את השינויים בתפיסה בימינו כניוון ה'הילה', וכך לחשוף את התנאים החברתיים של ניוון זה. ההילה מתבטאת גם במושאים טבעיים – האדם המתבונן תופס את הטבע מולו ברגע חד פעמי באופן אותנטי, מרוחק, ולאחר מכן מתחיל לנתחו.

בימינו יש חשיבות רבה יותר לאדם במציאות העכשווית. אנו מבקשים לנכס את המושא ולקרבו ככל האפשר בדמות תמונה לעולמנו המוכר. לקלף אותו מקליפתו, היכולת לעורר את תחושת ה"דומה" באמצעות העתק חד פעמי.

כאשר הופיע אמצעי השעתוק המהפכני **הצילום**, החלו האמנים לגבש את תורת האמנות ה"טהורה", אמנות שדוחה כל מושא חומרי.

לאור העובדה שהאמנות ניתנת כעת לשעתוק טכני, היא משתחררת סופית מתלותה בפולחן, כפי שהיה בתקופות מוקדמות יותר, ועוברת להתבססות על הפוליטיקה.

יצירות אמנות נקלטות תוך שני הדגשים עיקריים הופכיים:

1. ערכה התרבותי – יצירות רבות שנוצרו בעבר לשם פולחן, קיבלו את מעמדן כיצירות אמנות רק בתקופות מאוחרות יותר.
2. ערכה התצוגתי – יצירת האמנות בימינו שמה דגש בעיקר על האופן בו היא מוצגת, וכך הפכה לבעלת תפקידים לא פולחניים בכלל, שאולי בהמשך יתבררו כשוליים.

הצילום דחק את הערך הפולחני לשוליים, בהתחלה זה נותר בתצלומי דיוקן, בארשת הפנים האנושית. אך כאשר הופיעו תצלומים ריקים מאדם, החל הטקסט לקבל מקום כחלק בלתי נפרד מיצירת האמנות, כהסבר, כמו בעיתון מאוייר.

המאבק בין הציור לצילום על ערכם האמנותי היה ביטויו של מפנה היסטורי עולמי. השעתוק הטכני שם סוף לאשליית עצמאותה של האמנות, והחל שינוי בתפקידה, אך שינוי זה לא היה מובחן זמן רב.

האם הצילום הוא אמנות? יש לשאול קודם אם המצאת הצילום השפיעה על אופי האמנות? כאן נפנה למדיום הסרט. בסרט יש אלמנטים פולחניים (כמו אמנות קדומה) למשל, יכולתו לבטא את העל טבעי באמצעים טבעיים.

עבודתו של שחקן סרט מובעת באמצעות מכשור, יש לכך שתי תוצאות:

1. פועלו של השחקן עובר מספר מבחנים אופטיים.
2. נמנעת משחקן הסרט להתאים את הצגתו לקהל.

לפיכך, הקהל מקבל עמדה של מבקר, לא מופרע על ידי מגע אישי עם השחקן. הקהל עורך מבחנים באמצעות המכשור. בסרט, המכשור מקבל חשיבות כמו קהל, השחקן צריך להציג את עצמו בפני המכשור.

הסרט הוא ניגודי ביותר לתאטרון:

על הבמה – עשייתו של השחקן אחידה והופעתו תלויה בעצמה.

בסרט, מול מכשור – הצגת התפקיד מורכבת מהרבה עשיות בודדות, זה מבהיר כי האמנות חרגה מתחום ה"אשליה היפה".

שחקן הסרט מודע תמיד לכך שהוא לא ניצב מול קהל ממשי, לפיכך תעשיית הסרטים מובילה להצטמקות ה'הילה' ומנסה לפצות על כך בקידום מלאכותי של אישיות השחקן מחוץ לכותלי האולפן.

במשך מאות שנים מיקום היצירה ממול הצרכן היה – יוצרים מועטים מול צרכנים רבים. בסוף המאה ה-19 הדברים התהפכו (לדוגמא – בספרות, עם המצאת העיתונות, בה כל אחד יכול לפרסם דעה או התבטאות).

תהליך זה התבצע בקולנוע תוך עשור אחד, הסרט מאפשר לצופה בו להיות שותף לעשייתו. בצילום סרט קולנוע מוצג תהליך שאין שום דרך לצפות בו מבלי שהצופה יקלוט גם את כל מה שאינו שייך לאירועי המחזה כשלעצמם. נסיבות אלה הופכות את הדומות לשטחית וחסרת חשיבות. הפן נטול המכשור של הממשות נהפך כאן לפן היותר מלאכותי שלה.

ההבדל בין מפעיל המצלמה לצייר – הצייר, בעבודתו, מקפיד לשמור על מרחק טבעי בינו לבין נתוניו. לעומתו, מפעיל המצלמה חודר עמוק לתוך מארג נתוני המציאות.

קיימת עדות חברתית חשובה לגבי אופן גישת הקהל ליצירה. קיים פער בין גישה נהנתנית בידורית – למוכר. לבין גישה ביקורתית – לחדש. שתי הגישות מתאחדות אצל קהל הצופה בקולנוע, מעצם היות הצפייה המונית. כך כל המדיומים החלו לדרוש להגיע לקהל המוני ולא רק ליחידים.

הציור אינו מסוגל להקלט באופן קיבוצי, בו זמנית. גם עם הופעת השעתוק הטכני, הקהל לא התארגן בקבוצות בגלריות על מנת ליצור ביקורת המונים. בניגוד לאופן קליטתו את סרט הקולנוע.

הסרט הביא להעמקה של מלוא רוחב התפיסה החזותית והאקוסטית. קיימות לו אפשרויות ניתוח רבות יותר של הביצוע המוצג כיוון שיש אפשרות לבידוד יתר של הביצוע.

צילומי מיקרב (קלוז אפ) והילוך איטי חושפים לעיתים בפני הצופה רבדים שלא היה מבחין בהם אחרת, בתוך תחום ההתבוננות שלו. באמצעות המצלמה אנחנו יכולים להתוודות לראשונה למה שלא היה מודע לנו חזותית עד כה.

אחת המשימות החשובות ביותר של האמנות היתה, מאז ומתמיד, ליצור ביקוש שעדיין לא הגיעה שעתו לבוא על סיפוקו המלא.

לדוגמא, הדאדאיסטים – האמינו שהשימוש המסחרי האפשרי ביצירותיהם חשוב פחות מאי האפשרות להשתמש בהן בתור מושאים להתבוננות. כך השמיטו את ה'הילה' של יצירותיהם, והפכו אותן לדרך לעורר את רוגזו של הציבור.

בדומה למכת ההלם שביקשו הדאדאיסטים להעביר את צופיהם, כך גם סרט הקולנוע. אין כל אפשרות להעגין בתמונות הרצות את המבט.

ההמונים הפכו לאלה הקובעים את התקבלות יצירות האמנות. לפיכך, מבקרים רבים דנים בהבדל שבין ריכוז ובידור.

ריכוז – אדם המתרכז ביצירת אמנות צריך להשתקע בה, להבלע בתוכה.

בידור – ההמונים המתבדרים משקעים את יצירת האמנות בתוכם. כמו ארכיטקטורה, יצירת אמנות הנקלטת בהיסח הדעת.

אמנות הארכיטקטורה, בניגוד לאמנויות אחרות, תמיד נותרה בעלת צורך פונקציונלי. על כן היא מתבטאת בשני מישורים:

מישושית – מתרחשת על דרך ההרגל.

חזותית – אף היא מתרחשת כלאחר יד, אך דורשת מעט יותר תשומת לב.

אופן הקליטה של ארכיטקטורה יכול לשמש אמת מידה לתפיסה של אמנויות על ידי ההמון.

**לסיכום**, הפאשיזם מנסה להביא לאסתטיזציה של הפוליטיקה על מנת להשליט סדר בהמון. כל המאמצים הללו מגיעים לשיאם בנקודה אחת – המלחמה. מנקודת הראות הטכנית הדברים מתנסחים כך: המלחמה מבססת את שלטונו של האדם על המכונה המשועבדת.

לעומת זאת, הדיאלקטיקנים יטענו שהמלחמה היא ייצוג הפער בין כוחות הייצור האדירים לבין השימוש הלקוי בהם. התקוממותה של הטכניקה.

מארינטי מכריז – האנושות מנוכרת מספיק מעצמה על מנת לחזות את השמדתה בהנאה אסתטית ממעלה ראשונה.

**בארת – הרטוריקה של הדימוי:**

בארת פותח בשאלות – כיצד נכנסת משמעות לדימוי, ומה יש מעבר למשמעות זו?

הוא בודק שאלות אלה בעזרת ניתוח הטווח החזותי של המסרים שהדימוי עשוי להכיל. הוא בוחן, לפיכך, את הדימוי הפרסומי.

שלושת המסרים במודעת הפרסומת של חברת פנזני:

1. מסר ראשון – לשוני, כמעט מידי. מסר כפול, יש בו דנוטציה וקונוטציה.
2. מסר שני – איקוני, סמלי, מוצפן. רצף של סימנים, המסומן של כולם הוא "איטלקיות".
3. מסר שלישי – איקוני לא מוצפן. גם אם אין לי שום ידע על מה האובייקטים מסמלים, אני יכול להבין שיש כאן דימוי לאובייקטים ממשיים ולא סתם צורות וצבעים ללא משמעות.

הצופה קולט את כל המסרים הללו בו זמנית, לכן אין הפרדה ברורה ביניהם. למרות שאת המסר הלשוני ניתן להפריד ביתר קלות מן האיקונים.

בארת בוחן, לפיכך, את שלושת המסרים הללו כל אחד בכלליותו על מנת להבין יותר טוב את הדימוי הכללי שהם מרכיבים.

**המסר הלשוני:**

הקשר בין טקסט מילולי לדימוי חזותי נעשה שכיח לאורך ההיסטוריה. רבים חקרו את מהות השילוב, האם אחד מוסיף על המידע שהשני מסר, או מחדד אותו? אם כך, מהם תפקידי המסר הלשוני ביחס לדימוי האיקוני (החזותי)?

1. עיגון – הפונקציה השכיחה ביותר של המסר הלשוני. כל דימוי הוא פוליסמי (רב-משמעי), לפיכך, פיתחו חברות אנושיות שונות טכניקות המסייעות לפתור את המשמעויות הלא וודאיות בדימוי האיקוני. ברמת המסר המילולי הטקסט לרוב עונה על השאלה "מה זה?" בנוגע לדימוי. אך כאשר המסר הופך לסמלי, המילולי שבו עוזר להבין את הפרשנות, לא את המשמעות. המסר המילולי מעגן את הצופה במסומנים מסויימים על פני אחרים.
2. ממסר – פונקציה פחות שכיחה, בה הטקסט הכתוב (לרוב קצר), והתמונה, משלימים זה את זה. שניהם חלק מתוך רצף תחבירי כללי ויחד אנו מחברים אותם ליצירת דימוי שלם (ךדוגמא – ספר קומיקס).

ייתכן דו קיום בין הפונקציות של המסר הלשוני בתוך האיקוני השלם, אך הדומיננטיות של אחת על פני האחרת משפיעה על משמעות היצירה.

**הדימוי הדנוטטיבי:**

דנוטציה – ציון, הוראה ישירה.

דימוי חזותי כשלעצמו לא יכול, כמעט אף פעם, להיות מחוסר קונוטציה, דימוי טהור כפשוטו. הדימוי הדנוטטיבי נוצר לאחר פונקציית הסילוק. כאשר אנו מוחקים מנטלית את כל הקונוטציות. במצב כזה הדימוי הופך לראשוני ונאיבי.

מכל סוגי הדימויים, התצלום הוא היחיד המסוגל להעביר מידע מבלי לעצב אותו. התצלום יכול להיות מסר ללא צופן. לעומתו, הציור, הוא מסר מוצפן. זאת ניתן לראות בשלוש רמות:

1. שעתוק של אובייקט או סצנה לציור מחייב לשנות את מצבם על פי חוקים מסויימים. (המרה מתלת ממד לדו ממד על ידי חוקי הפרספקטיבה.)
2. פעולת הציור מחויבת לרוב בחלוקה בין המשמעותי לפחות משמעותי. הצילום יכול לבחור את מה לצלם אך לא להתערב בתוך האובייקטים המצולמים.
3. ציור דורש הכשרה – הצפנת מסר כפשוטו מכשירה את הקונוטציה ומאפשרת אותה. עצם פעולת הציור מהווה קונוטציה.

בצילום, ברמת המסר, היחס בין המסומנים למסמנים הוא יחס של תיעוד. העדר הצופן מחייב אובייקטיביות. הבחירות של מתפעל המצלמה בצילום הן המרכיבות את הקונוטציה. התצלום הוא ייחודי כי יש בו הנגדה בין הצופן התרבותי לחוסר-צופן הטבעי.

הדימוי הדנוטטיבי מנטרל את המסר הסמלי. ככל שהטכנולוגיה מפתחת יותר את תפוצת המידע בדימויים, כך היא מספקת אמצעים להסתרת המשמעות המובנית שמאחורי המשמעות הנראית לעין.

**הרטוריקה של הדימוי:**

הסימנים של המסר השלישי אינם רציפים. במערכת זו הסימנים שאובים מצופן תרבותי. המיוחד במערכת זו הוא שמספר הסמלים המתגלים בדימוי משתנים מאדם לאדם. השונות בין הקריאות תלויה בלקסיקון התרבותי, לאומי, אסתטי, של כל אדם. שפת הדימוי היא לא רק סך כל המבעים שניתן להם ביטוי, אלא היא גם מכלול המבעים שהתקבלו על ידי הקוראים.

קיים קושי בניתוח הקונוטציה – היעדר שפת ניתוח ייחודית ההולמת את מסומניה.

אידאולוגיה – התחום המשותף של מסומני הקונוטציה. זאת יכולה להיות בעלת משמעות שונה בכל חברה והיסטוריה נתונות.

קונוטטורים – מסמנים בקונוטציה התואמים אידיאולוגיה כללית ומוגדרים בהתאם לחומר הנבחר. מערך קונוטטורים הוא רטוריקה.

הרטוריקה של הדימוי החזותי ייחודית לו, בכפוף למגבלות הפיזיות של הראייה.

בדימוי, הקונוטטורים מהווים תכונות בלתי רציפות ומפוזרות. לא כל מרכיב מיחידה מילונית ניתן להמרה לקונוטטור. הסינטגמה (צירוף מילולי בעל קשר לינארי) של המסר הדנוטטיבי היא שעושה נטורליזציה למערכת המסרים הקונוטטיביים.

במערכת הכללית של הדימוי החזותי הפונקציות המבניות מקוטבות (מנוגדות):

מצד אחד, הדוגמה המייצגת מתעבה על ידי סימנים חזקים (קונוטטורים). מצד שני, יש שטף לינארי ברמת הדנוטציה. עולם המשמעות הכוללת חלוק מבפנים בין הפרדיגמטי בתרבות לבין הסינטגמטי בטבע. יצירות תקשורת ההמונים משלבות בתוכן את הטבעי ואת המערכתיות של התרבות.

**מעשה היצירה בראי הפסיכואנליזה – זיגמונד פרויד על לאונרדו דה וינצ'י:**

פרויד בא לחקור את שאלת לאונרדו דה וינצ'י. איך לא מצליחים לפענח את גאונותו ואיך לא עשו זאת אף בתקופת חייו?

את מאמרו פרויד פותח בסקירה כללית של תקופת חייו של לאונרדו. בתקופתו המוקדמת היה מאיר פנים, חיובי, איש שיח. בתקופתו המאוחרת עבר לעסוק יותר במדע והתקשה להתמזג עם החברה.

עבודותיו לקחו תקופות ארוכות מאוד להשלמה. הוא התייחס ליצירותיו כאל ניסויים מדעיים. לאונרדו עסק במיניות בכתביו, אך בצניעות גדולה, ויש מחקרים המעידים כי פרש מן המין באופן כללי. עלה חשד בימי לימודיו על יחסים חד מיניים שניהל עם תלמידים אחרים, חשד זה עלה שוב בנוגע ליחסיו עם תלמידיו שלו.

לאונרדו התייחס לאהבה כאל מושא למחקר. פרויד סבר כי בעוד צעירים אחרים נדחקו לחקור את האהבה והתאווה בימי צעירותם, לאונרדו הקדיש את אותה התשוקה למחקר מדעי.

**תקופות ההתבגרות עפ"י פרויד:**

תקופת מחקר המין האינפנטילי (גיל 3) – כאשר הילד מחפש לדעת מהיכן באים ילדים, כיוון שמרגיש איום לאינטרסים שלו (בדמות אח או אחות אופציונליים).

תקופת תאוות המחקר, אחרי שמתייאש ממחקר המין,האדם יכול להתפתח לשלושה טיפוסים –

1. יכול להיות שיתייאש מהידע כמו שהתייאש מהמין.
2. התפתחות המשכל נדחקת לבסוף והמיני משתלט עד שזה יוצא בצורת חטטנות כפויה.
3. תאוות המין מצטנעת והופכת יותר לתאוות דעת. החקר מחליף כפייה מינית.

לאונרדו היה דוגמה לטיפוס שלוש.

**זיכרון הילדות של לאונרדו – פתח להבנת אישיותו ועבודתו:**

"מעשה בעיט שירד אליי, כאשר עוד שכבתי בעריסה, פתח לי בזנבו את פי, ופעמים רבות דחף בזנבו זה על שפתיי."

קיימים שני הסברים לזיכרון זה:

1. לאונרדו הזה אותו אחר כך ושייך אותו לילדותו.
2. גם אם הדבר רק הזיה, זיכרון זה הנחה את לאונרדו בחייו, וזה עוזר לפרש את אישיותו המאוחרת.

**פירוש הזיכרון:**

מיני – זנב הוא סמל לאיבר מין גברי. פעולה אוראלית זו מזכירה ללאונרדו את פעולת היניקה.

אם הכנסת הזנב לפה התינוק היא יניקה, למה האם מסתמנת בזכרונו של לאונרדו כעיט?

ביוון העתיקה האמינו שהעיטים הם זן המורכב מנקבות בלבד, ללא זכרים. האגדה המדעית הייתה שבתקופת הרבייה העיט פותחת את הרחם ומופרית מהרוח. אבות הכנסייה היו משתמשים באגדה כהסבר למקרה של מריה. במצרים, לאלה האם היה ראש עיט, ולעתים הייתה מתוארת כבעלת איבר זכרי.

**תסביך הסירוס** – ילד, בשלב מחקר המין האינפנטילי שלו, סבור שלכל אדם יש איבר כשלו. כאשר מגלה שלנקבה אין את האיבר, הוא סבור שלקחו לה אותו כעונש. לפיכך, הוא בז לה, וחש שהיא נחותה.

על פי פרויד, יש מספר סיבות בגינן מתפתחת ההומוסקסואליות:

1. העדר דמות אב במשפחה.
2. אם בעלת אופי חזק.
3. נרקיסיזם – הנער הצעיר מוצא את עצמו נמשך מינית לאחרים הדומים לו פיזית. הם תחליף קביל לאהבה עצמית.

לאונרדו היה בעל יחס ארוטי לאמו, והעביר אותו אחר כך לתלמידיו.

**החיוך הלאונרדי** (לדוגמה – המונה ליזה):

יש שמבינים כי זהו החיוך שזכר לאונרדו שהיה לאמו, ולאחר שנים, גילה אותו אצל הגברת מפירנצי (המונה ליזה).

**חיי לאונרדו עם אמו:**

חי אתה עד גיל צעיר ובהיותו בן חמש בערך עבר לגור עם אביו. הסטוריה זו ניתן לראות ביצירותיו. עוד ניתן ללמוד על לאונרדו מרישומיו על מות אביו, המתואר באדישות וריחוק. פרויד דיבר על כך שכנראה משום שחשק באמו ורצה למלא את מקום אביו. בתסביך ההורים אנו מבינים את השורשים לצורך בדת. האדם רואה בטבע ובאל כמעין אב ואם. לאונרדו היה סקפטי לגבי הדת, אך עדיין הסתמך עליה כחלק בלתי נפרד מחייו.

בזכרון העיט יש גם ביסוס לחלומותיו של לאונרדו על יכולתו לעוף, זהו חלום שכיח בקרב אנשים רבים. מדוע אנשים חולמים שהם מסוגלים לעוף?

1. במובן הפשוט – כיסופים לכוח הגברי. הכנף סימבולית לאיבר המין הגברי.
2. רצון הילד להשתוות לבוגר – זהו דבר בלתי אפשרי מבחינת הילד, כמו תעופה לאדם.

**לסיכום,** פרויד מחפש להבין את עמקי נשמתו וחשיבתו הייחודית של לאונרדו דה וינצ'י. זאת הוא עושה באמצעות התבוננות בעברו, שנרקם במשותף מחייו עם אמו הביולוגית ומחייו עם אביו ואמו המאמצת. פרויד מחפש את התשובה ללאונרדו בעבודתו המחושבת, אך מלאת תשוקה ומבסס את הבנתו על כתביו של לאונרדו ועדויות מפי מקורביו.

**הפאונפטיקון – פוקו:**

המאמר של [מישל פוקו](http://textologia.net/?p=8254) (מתוך "[לפקח ולהעניש](http://textologia.net/?p=4395)") עוסק בפנאופטיקון כייצוג הענישה של העידן המודרני.

**הפנאופטיקון** - מגדל שסביבו נבנו תאי בתי הכלא כך שניתן לראות כל אסיר בכלא אך לא ניתן לראות מי נמצא במגדל. המגדל עוצב ע"י בנת'ם כדרך ענישה הומאנית לפיה לא צריך כוח פיזי, שכן האסיר מפנים דרך התנהגות רצויה מכיוון שניתן לצפות בו בכל רגע נתון.

לפיכך, האפקט המרכזי של הפנאופטיקון הוא הכנסת האסיר למצב מודע וקבוע של נראות. מצב זה מבטיח את התפקוד האוטומטי של כוח.

הפנאופטיקון הוא מכניזם חשוב ההופך את הכוח לאוטומטי ואנונימי. אין דרך לדעת מי צופה באסיר. יש בכך גם היבט חיובי, אם פעם כוח הצפייה היה שמור לאנשים מסוימים, אזי בפנאופטיקון כל אחד בחברה יכול לפקח. כך בנת'ם שם את העיקרון שכוח צריך להיות נראה (האסיר תמיד רואה את המגדל) ושאינו ניתן לאימות (כי האסיר לא יכול לדעת אם צופים בו).

מכיוון שלאסיר אין דרך לדעת מי צופה בו ומתי הוא מפנים את ההסתכלות עליו מתוך החרדה שייתפס. בנוסף, הפנאופטיקון יוצר אפקט הומוגני של כוח המופעל על כלל האסירים, ללא אפליה ביניהם.

בנת'ם טען שזו דרך לנרמל אנשים, לבחון את פעולותיהם ותפקודם מנקודת מבט חיובית. פוקו קרא לפנאופטיקון מעבדה - מכניזם לעשות איתו ניסויים, לשנות התנהגות, לאמן או לתקן אנשים. כך גם ניתן לנתח את השינוי שעובר על האסיר.

הפנאופטיקון יכול להיות בכל מקום, הוא מתפקד כסוג של מעבדת כוח. בזכות המכניזם של ההשגחה הוא מקבל את היכולת לחדור לתוך התנהגות האדם. לכן צריך לראות את הפנאופטיקון כמודל של תפקוד, כדרך להגדיר יחסי כוח בתנאי חיי היומיום של האדם.

בפנאופטיקון ניתן לראות את השינוי בשיטת הענישה - אולי השיטה יותר רציונאלית בכך שהיא חסכונית ונראית הומאנית יותר מענישה פיזית. הענישה הופכת לנפשית - האסיר חושש באופן תמידי ומפנים את הענישה באופן לא פיזי-כוחני. האסיר מפנים בעצמו את יחסי הכוח ומתפקד כשני הצדדים, וכך נהפך לעקרון המשעבד של עצמו.

לכן  פנאופטיקון הוא עקרון כללי חדש של אוטונומיה פוליטית שמטרתה אינה ריבונות על הפרט אלא של השלטת משמעת. פוקו טוען שכוח זה של הפנאופטיקון הוא חשאי מכיוון שהוא לא מופעל פיזית ובאופן ישיר.

פוקו רואה את הפנאופטיקון כ"כלוב אכזרי גאוני", ולא כבניין חלומות כפי שבנת'ם ראה אותו. לדעת פוקו, זהו מכניזם של כוח שצומצם לצורתו האידיאלית, בכך שאין בו את הסיכוי להתפרעויות או התנגדות. בנוסף, הפנאופטיקון הוא טכנולוגיה פוליטית שצריכה להיות מנותקת משימוש מסוים.

ניתן להחיל את הפנאופטיקון בכל מיני מקומות ומצבים (כמו בתי ספר, מקומות עבודה, בתי משוגעים ועוד) כצורה לארגון היררכיה וערוץ כוח. שכן בכל פעם שנתקלים במגוון של אנשים שצריך לבנות להם סוג מסוים של התנהגות, הסכמה של פנאופטיקון יכולה להיות משומשת. לפיכך, פוקו טוען שהוא יכול להיות מוכל בכל מוסד ולהתפרס בגוף החברתי, תחת עקרון כללי של אוטונומיה פוליטית חדשה שמטרתה אינה יחסי ריבונות, אלא יחסים של השלטת משמעת.

באופן כללי הפנאופטיקון נבנה ע"י בנת'ם כמוסד משמעתי מושלם שיהפוך למכניזם משמעתי שיחרוש על כל מקום, כך שכולנו נחייה מתוך משמעת עצמית תחת פיקוח.

פנאופטיקון הוא מעבר ממשמעת ספציפית מיוחדת למעקב כללי אחר הפרט, מעבר שנח על שינוי היסטורי. מתוך ההתרחבות ההדרגתית של מכניזם להשלטת משמעת לאורך המאות ה 17-18 שהשתלטו על כל הגוף החברתי, למה שניתן לכנות כחברה משמעתית.

ניתן לראות זאת ע"י התרחבות מוסדות השלטת משמעת כנוסחה כלכלית למשמוע האדם. פנאופטיקון הוא סוג של כוח חדש, בשונה מן המלך שגילם את הכוח בעצמו כשליט יחיד תחת גוף אחד של שליטה.

באופן כללי המאמר עוסק בידע וכוח ואיך ניתן לשנות אדם על ידו, כאשר הכול שאלה של כיצד מפעילים ידע וכוח נתון. זאת פוקו בחן דרך השוואה בין שליטת המלך בה הענישה הייתה פיזית וגלויה לענישה מודרנית שהיא נפשית וסמויה.

**עונג חזותי וקולנוע נרטיבי – לורה מאלווי:**

**שימוש פוליטי בפסיכואנליזה:**

במאמרה, לורה מאלווי עוסקת בדימוי האשה בחברה, בכלל, ובפרט בקולנוע. היא מחפשת להבין איך התגלמה דמותה המוכרת הסכמטית של האשה בסרטים ההוליוודים.

המאמר פותח בשאלה - איך הקסמות מסרטים מחוזקת על ידי דפוסים קיימים מראש של הקסמות?

מושג האשה עומד כציר מרכזי למערכת ההקסמות, למעשה, החוסר המיוחס לה.

תפקוד האשה ביצירה הפטריארכלית מבוטא בשני מובנים:

1. חרדת הסירוס.
2. מתוך כך – גידול הצאצאים לתוך הסימבול.

התאוריה הפסיכואנליטית כיום מסייעת לנו להבין את הסדר הפטריארכלי בו לכודות הנשים.

**הרס העונג ככלי נשק רדיקלי:**

הקולנוע מציב שאלות ומעצב את העונג שבהסתכלות. התפתחות הקולנוע ההוליוודי אפשרה את התפתחותו של קולנוע אלטרנטיבי, שיכל להיות רדיקלי פוליטית ואסתטית.

קסמו של הסגנון ההוליוודי: יכולתו לעצב עונג חזותי ולתעל אותו לגרימת סיפוק לצופים. עונג אירוטי מיוסד על אובססיות היופי הצורני של הסובייקט.

**המקום המרכזי של דימוי האשה:**

יוצרת עונג בהסתכלות והקסמות מהצורה האנושית בשלושה מובנים:

1. סקופופיליה – מציצנות, הפקת הנאה מינית מדבר חזותי. אחד המרכיבים המרכזיים של המיניות על פי פרויד. תענוג שמציע הקולנוע.
2. אספקט נרקסיסטי של הסקופופיליה – הקולנוע מתמקד בצורה האנושית. הרצון להסתכל מתמזג עם הזיהוי של הצופה. עם זאת, הזיהוי משולב עם טעות בזיהוי. טעות בזיהוי – הזדהות עם השתקפות. משהו חיצוני לגוף שהוא אידאל אגו. ההזדהות עם הדימוי על המסך היא תולדה של הליבידו של האגו (הסיפוק המיני של אדם מעצמו). כל זה מכונן על ידי הדימוי החזותי.
3. תשוקה – מתירה אפשרות להתעלות מעבר לדחפי ולדמיוני. המבט לעתים עשוי להיות בעל תוכן מאיים. ייצוג האשה הוא דוגמה לכך, כיוון שהיא מבטאת סירוס במובן הפיזי שלו (אין לה איבר זכרי).

**אשה כדימוי, גבר כנושא הסתכלות:**

בעולם שלנו יש חוסר שוויון מיני. הזכר פעיל, הנקבה סבילה. מראה האשה מבטא את הפנטזיה הגברית. על כן, המצאות דמות האשה בסרט היא הכרחית.

חלוקת העבודה ההטרוסקסואלית בין פעילות לסבילות שולטת גם במבנה הנרטיב. תפקיד הגבר לקדם את העלילה. הצופה מזדהה יותר עם גיבור גברי ראשי. הגיבור נעזר באמצעים טכניים להפגין את שליטתו בבמה.

דמות האשה מציבה בעיה עמוקה יותר – תסביך הסירוס, ההבדלך המיני הפיזי. המצאות האשה חסרת הפין מאיימת לעורר את החרדה שבסירוס אצל הגברים הצופים.

על פי מאלווי, קיימות שתי דרכי מילוט מחרדת הסירוס:

1. התרכזות בשחזור של הטראומה המקורית – מציצנות מתקשרת לסאדיזם. לדכא ולהעניש את האשמה – האשה. הסאדיזם מצריך סיפור לינארי.
2. הכחשה מוחלטת של הסירוס – הפיכת הדמות לפטיש מרגיע ולא מסוכן. סקופופיליה פטישיסטית יכולה להתקיים מחוץ לזמן לינארי. האירוטיקה ממוקדת בהסתכלות בלבד.

**לסיכום,** מקומה של ההסתכלות הוא הדבר המגדיר את הקולנוע, האפשרות לשנותה ולחשוף אותה. היא שהופכת את הקולנוע לשונה מבחינת פוטנציאל המציצנות שלו, מחשפנות, תיאטרון, מופעים וכו'. הקולנוע מרחיק לכת הרבה מעבר להדגשת תכונת האמורה-שיסתכלו-עליה של האישה, בכך שהוא הופך את הדרך שבה יש להסתכל למובנית בחיזיון הראווה עצמו. הקודים הקולונועים המשיחים בין מימד הזמן למימד החלל מפיקים אשליה העונה על תשוקה. אותם יש למוטט תחילה כדי לקרוא תיגר על הקולנוע המיינסטרימי ועל העונג שהוא מספק.

**סימולקרות וסימולציה – ז'אן בודריאר:**

**סימולקרה** - מונח המציין העתק שאין לו מקור, ואשר הופך לתחליף הבדוי המועדף של המקור.

הסימולקרה אינה שייכת לא לרשות של האמת (המקור), ולא לרשות של השקר. היא מבטלת את הניגוד ביניהם ובכך מפרקת את הסימן מזהותו.

מה שבא במקום הסימן הוא דבר שלישי: "הסימן הרווי" - הסימן המתחזה, שמסתיר את טבעו האמיתי וטוען כי הוא מוסמך לדבר בשמו של האמיתי.

סימולקרה היא פרקטיקה מרכזית בתרבות הווירטואלית העכשווית. זוהי מציאות שאיבדה מהאותנטיות שלה, שמקורותיה הבדויים טושטשו ונבלעו בתוך עוצמת הזרימה של הדימויים המפוברקים במדיה.

הסימולקרה מייצרת מציאות שהיא שונה ורחבה יותר מזו האמיתית, תוך ביטול מושג השקר מעיקרו. זוהי מציאות [היפריאלית](http://haraayonot.com/idea/hyperrealism/) מסדר שני, המייצגת פעם נוספת את האמיתי ותופסת את מקומו.

מודלים החותרים לייצוג ישיר של המציאות מפנים מקומם למודלים העוסקים בייצור ובשיווק אינסופי של ההיפר-אמיתי. ההיפר-אמיתי הוא משטר של משמעות המתקיים בתנאים של [קפיטליזם מאוחר](http://haraayonot.com/idea/late-capitalism/), בו מסחר באינפורמציה, ב[קודים](http://haraayonot.com/idea/code/) ובשירותים דוחק את המסחר הקלאסי שעסק בחילופי [סחורות](http://haraayonot.com/idea/commodity/) ממשיות. ההיפר-אמיתי מוזן ומועצם על-ידי מה שבודריאר מכנה "האקסטזה של הקומוניקציה. אקסטזה זו מנתקת את האדם מעצמו, ומחברת אותו לזרם האקסטטי של הדימויים.

העולם חדל להיות דיאלקטי ונע אל הקצוות הקיצוניים. הצורה של ה[יפה](http://haraayonot.com/idea/sublime/) מפנה את מקומה לצורה שעניינה הסלמה ואינטנסיביות חסרת גבולות, החותרות בהתמדה אל הלא ידוע, אל מחוזות ה[נשגב](http://haraayonot.com/idea/sublime/) הלא-מוסרי. כפועל יוצא מכך המודל החברתי נבלע בתוך ייצוגיו הפתייניים כפי שהם מופיעים ב[תקשורת](http://haraayonot.com/idea/mass-media/). מי שאינו מוכן להתפתות, אומר בודריאר, הופך לבלתי קיים, למגונה, ל"מת" מבחינת השיח החברתי והתקשורתי. כך הופכים יצרי המוות, המתייחסים למאוויים ראשוניים, לחלק בלתי נפרד ממשחק ה[פיתוי](http://haraayonot.com/idea/seduction/) השולט בחיינו ומחליף את "משחק המציאות" הישן.

מציאות הסימולקרה מציגה סדר [פוסטמודרני](http://haraayonot.com/idea/postmodernism-in-philosophy/), שבו ייצוגי המציאות הם שווי ערך למציאות עצמה, ואף תנאי מוקדם לעצם כינונה. ה[אינפורמציה](http://haraayonot.com/idea/information/) איננה מפיקה משמעות כפי שהיה מקובל בסדר המציאות הקלאסי. האינפורמציה, קובע בודריאר, פועלת כהיפוכה של ה[משמעות](http://haraayonot.com/idea/meaning/). דבר זה הופך את האינפורמציה לניטרלית.

שלטונה של האינפורמציה יוצר מצב כפול:

1. במקום לייצר משמעות, האינפורמציה עוסקת רק בהצגתה. במקום לעסוק בגוף הדברים, אנו עוסקים בסימולקרה שלהם. הסימולקרה מבטלת את המבנה ה[בינארי](http://haraayonot.com/idea/binary-opposition/) (נושא/וריאציה, מודל/חיקוי) ויוצרת אינסוף וריאציות שהן כולן "מקור". זוהי תנועה מעגלית שמבטלת את ההיגיון הבינארי הישן.
2. האינפורמציה אינה מטשטשת רק את המשמעות, אלא גם את החברתי. היא אינה תורמת לסוציאליזציה, אלא יוצרת מעין תנועת מיסוך שמותירה את היחיד בבדידותו, מחובר לזרם הדימויים שעל המסך ללא מגע אנושי. התוצאה היא, לפי בודריאר, "צורה טהורה". צורה זו, המורכבת מן המגונה והמלוכלך, שולטת בחיינו. היא משדרת פיתוי והשתוקקות לריק. זהו התמהיל האופייני של [חברת הראווה](http://haraayonot.com/idea/society-of-the-spectacle/) וחברת המדיה של ימינו. אי-רצון ליטול סיכונים, אי-רצון לדחות סיפוקים או ליצור הבחנות, צורך בריגוש טוטאלי המשתף פעולה עם הפנטזיה ומופעל באמצעותה.

הפנטזיה נושאת אופי סדרתי מובהק. למעשה, האופי החזרתי של הסימולקרה מאפיין את תהליך עיצוב הסחורות ב[קפיטליזם](http://haraayonot.com/idea/capitalism/) הצרכני. הקהל הצרכני רוצה לראות את אותו הדבר שוב ושוב. מנגנון הסדרתיות מאלץ אותנו לקרוא כל דבר פעם שנייה, כאילו היה קיים מראש, ללא יכולת לאתר את המקור או לעקוב בבירור אחר תהליך ייצורו.

במובן זה, הסימולקרה אינה רק הגדרה אופרציונלית של כוחות השוק, אלא גם עדות לקריסתו של מודל החשיבה ה[מטאפיזי](http://haraayonot.com/idea/metaphysics/), כפי שהתגבש במסורת המערבית במשך אלפי שנות ציוויליזציה. הסימולקרה מבטלת את משמעותו של מודל העומק, ובתוך כך את יחסי הגומלין שלו עם מנגנון השטח (הווריאציות המייצגות את המודל). הסימולקרה מבשרת את כינונה של מציאות מונוכרומטית שטוחה.

בימינו, החרדה מתמקמת במחוזות ה[טכנולוגיה](http://haraayonot.com/idea/technology/) החדשה. טכנולוגיה זו יוצרת צירוף שאינו מבדיל בין אמת לכזב, בין סמכות להתחזות, או בין ממשות להופעה. הסימולקרה אינה עוד העתק, משום שמושג המקור שהעתק זה אמור להתייחס אליו כבר בוטל. אין יתרון לשום נקודת מבט, מכיוון שלא קיימת נקודת מבט עדיפה ואובייקטיבית. הסימולקרה אינה מקיימת יחס של דמיות למקור אלא ביחס לעצמה. ריבוי חדש המבוסס על ההתרחשות המהדהדת, מציג משמעות חדשה. זוהי משמעות רב-מוקדית, דחוסה ועשירה במרכיבים, אף כי כולם מצויים "על פני השטח". התוצאה איננה היחס המסורתי בין אמת למסכה, אלא אלף מסכות שבהן מתגלה "עומק" מסוג אחר.

האם הסימולקרה מהווה חלק משמעותי מהפרקטיקות החברתיות, הטכנולוגיות והאסתטיות של ראשית המאה ה-20? האם אנו אמורים להגיב ב[פניקה](http://haraayonot.com/idea/%D7%A4%D7%A0%D7%99%D7%A7%D7%94/) לנוכח כוחה של הסימולקרה, שעלול להרוס את החברתי ולכלוא את כולנו בעולם התדמיות שלה, כפי שגורס בודריאר, או שמא ניתן להתבונן בה ככוח פורץ ומשחרר המחזיר עטרה ליושנה. החיים בעולם של בבואות הופכים אותנו לתושבי קבע בכור המצרף. ה[רטוריקה](http://haraayonot.com/idea/rhetorics/), שהיא אמנות ההשאה והפיתוי, נתפסת עתה כחלק בלתי נפרד מהאקט התקשורתי, לעתים גם כמחליפתו הסמויה. לפתע מתבלטת תלותה של [חברת הצריכה](http://haraayonot.com/idea/consumption/) בבבואות, בפנטזיות המוצגות לנגד עיניה. הפנטזיה אינה מסנוורת עוד. היא נתפסת כעת כתיאורו הלגיטימי של היש.