

'בנות הלוויה' – תמונת דיוקן, כמקום עם נעלם

חובב רשלבך*

תקציר

במאמר זה אני מציג מעשה אמנות שלי על רקע הניתוח שערך הפילוסוף מישל פוקו לתמונתו של הצייר דייגו ולסקז - 'בנות הלוויה' (Las Meninas).

באמצעות קריאה מפרדיגמת המבט (המכירה באמת יחסית התלויה במבט האנושי) פוקו מצביע על 'בנות הלוויה' כתמונה המייצגת מקום ורגע שהינם נקודת שבר אפיסטמי ביחס לפרדיגמת הייצוג (המניחה אמת מוחלטת, שהאדם מבקש לייצג אותה בסימניו), פרדיגמה שאפיינה את העידן הקלאסי. להבנתו, התמונה מייצגת מקום ורגע תרבותי המסמנים את תחילת העידן המודרני. באמצעות הניתוח אציג יצירה כמקרה שמאפייניו מקבילים לפרספקטיבת הניתוח הפוקואני. מקרה שבו היצירה חושפת מקום סמנטי ייחודי המעמיד את הצופה בה במקום חריג, בעל כוח ונוכחות ייחודיים מעוררי תהיות. במאמר זה אני מסתפק בהצגה אנלוגית של חומרי הדיון בהנחה שעצם ההקבלה מאפשר הבנה אינטואיטיבית של הטעם להשוואה.

מילות מפתח: 'בנות הלוויה'; מקום; דיוקן; ייצוג; מבט; סובייקט; אובייקט; מלך; אל; יהוה; חופש ביטוי; נעלם

הקדמה

במאמר זה אציג עבודה שלי על רקע הניתוח שערך הפילוסוף מישל פוקו לתמונתו של הצייר דייגו ולסקז: 'לאס מנינאס' (או, 'בנות הלוויה'). באמצעות קריאה מפרדיגמת המבט – תבנית מחשבה המכירה באמת יחסית תלוית מבט אנושי – פוקו מצביע על הציור כתמונה המייצגת מקום ורגע שהינם נקודת שבר אפיסטמי (שבר בגוף ידע שכיח ברגע מסוים) ביחס לפרדיגמות הייצוג – לתבנית המחשבה המניחה אמת מוחלטת, שהאדם מבקש לייצג אותה בסימניו – פרדיגמה שאפיינה את העידן הקלאסי. מבחינתו התמונה היא מקום ורגע תרבותי המסמנים את תחילת העידן המודרני. באמצעות הניתוח אציג יצירה כמקרה שמאפייניו מקבילים לפרספקטיבת הניתוח הפוקואני, מקרה שבו היצירה חושפת מקום סמנטי ייחודי המעמיד את הצופה בה במקום חריג, בעל כוח ונוכחות ייחודיים מעוררי תהיות. במאמר זה אסתפק בהצגת יחס אנלוגי של חומרי הדיון. אני מניח שחרף ההבדל בין המקרים – האחד מורכב מדימויים ריאליסטיים והשני מדימויים מילוליים מופשטים – הקבלה מהותית תאפשר את הבנת טעם ההשוואה.

המבט של פוקו

הציור האניגמטי 'בנות הלוויה' (Las Meninas: תמונה 1) של הצייר הספרדי דייגו ולסקז (Velázquez; 1656) נבחר על ידי הפילוסוף מישל פוקו לצורך ערעור הפרדיגמה (ערעור תבנית ההכרה) של אבי המחשבה הפילוסופית המודרנית – רנה דקארט. פוקו מכנה פרדיגמה זאת 'האפיסטמה של המאה ה-17' או גוף הידע המקובל בעידן הקלאסי (Foucault 2006: P. xxiv).¹ על-פי פוקו, כוונת ולסקז לייצג בציור את הייצוג (את תבנית המחשבה של הראייה הפרספקטיבית). כפוסט-מודרניסט המחבק השקפה ניטשיאנית רב-פרספקטיבית, פוקו מציע לראות במודל ההגמוני של המאה ה-17 משטר של ראייה (בו הנתון לראייה מייצג את האמת). לפיכך הוא מציע את פרדיגמת המבט כאפשרות אחרת לקריאת 'בנות הלוויה'. כלומר, הכרה ביחסיות האמת מאפשרת לקרוא את תמונתו של ולסקז באופן שונה.

¹ החקירה הארכיאולוגית מביאה את פוקו למחשבה על שני שברים אפיסטמיים מרכזיים: סוף העידן הקלאסי – בערך עד מחצית המאה ה-17 ותחילת העידן המודרני – בראשית המאה ה-19. Foucault, M. 1966; 2006: p. xxiv.



תמונה 1: 'בנות הלוויה (Las Meninas, 1656) מכוונה גם 'לאס מנינאס' דיאגו ולסקז, שמן על בד. 318 X 276 ס"מ, מדריד, מוזיאון דל פראדו

פוקו, כפילוסוף פוסט-סטרוקטורליסטי, שיסודות הגותו בסטרוקטורליזם; בזרם העוסק במעבר מדיונים על מוהיות ואיכויות השייכות כתכונה לאובייקט (או לסובייקט) לתפיסה שהמשמעות נמצאת מחוץ לאותם אובייקטים (סובייקטים); שהמשמעות נבנית בלעדיהם בתוך השפה, בוחן מחדש את האופן הגנאלוגי (את סיפור ההתפתחות) של הפנומנולוגיה של התרבות המערבית. במילים אחרות, פוקו בוחן את ה'הופעתיות' ברוח התפיסה ההוסרליאנית שתמציתה: מכלול השאלות הנוגעות למתן משמעות על ידי הסובייקט לאובייקטים הנגלים לו בשדה הראייה שלו, זאת תוך שהיית מה שמעבר ליכולת ההכרה האנושית. במסגרת זו, פוקו אומר

כך:

אכן צריך לוותר על התקווה שנגיע אי פעם לנקודת מבט שתאפשר לנו גישה להכרה מושלמת ומוחלטת של מה שעשוי לכוון את הגבולות ההיסטוריים שלנו. ומנקודת מבט זו, הניסיון התיאורטי והמעשי שיש לנו בעניין הגבולות שלנו והאפשרויות לחרוג מהם, גם הוא תמיד מוגבל וקבוע מראש ולכן יש להתחילו מחדש [...] הביקורת לא תתנהל עוד כחקר מבנים פורמאליים בעלי ערך אוניברסאלי אלא כחקירה היסטורית דרך האירועים שהביאו אותנו לכוון את עצמנו ולהכיר את עצמנו כסובייקטים של מה שאנחנו עושים, חושבים ואומרים. במובן זה ביקורת אינה טרנסצנדנטאלית – באשר אין היא מבקשת לחלץ את המבנה האוניברסאלי של ההכרה [...] אלא לטפל בשיח המבטא את מה שאנו חושבים, אומרים ועושים כבאירועים היסטוריים [...] (פוקו, בתוך: בשארה, 1977).

פוקו טוען לשבר בין תפיסת הייצוג של העידן הקלאסי (ועימה תפיסת האדם המודרני – האפיסטמה של המאה ה-18) לבין תפיסת השדה החזותי כשדה-שיח, שבו יחסי כוח קודמים לאמת ולידיעה ולפיכך מכוננים אותם. לפיכך הוא טוען שהיחס למושג 'הסובייקט' (מחד: המלך כסובייקט הסובייקטים, מאידך: הצופה המודרני) משתנה מהיות אמת להיות בדיה. בכוונתו לחשוף את מבנה הסדר של הכוח, על ידי הפניית תשומת הלב לליבות נסתרות של מאבקים אפשריים. לגלות את מבנה סדר המשטר שבו ה"אחר" נמצא בחוץ, ומכאן ישנם: מדכאים ומדוכאים, שולטים ונשלטים; מבנה הקיים בשדות השיח השונים של התרבות המערבית. על כן פוקו פועל כארכיאולוג בשדות השיח המערבי, כשהוא מחפש באופן שיטתי דפוסים קבועים. לדבריו, ביחס הנוצר בין מושגים, הסדר המרחבי קובע את הנראות והמשמעות של מרכיבי השיח, את טיב היחסים הנקבעים בין דעות בתחום השיח, כולל קביעת מוסכמות והפצתם, ועל פי זה נקבע מי בעל הסמכות לומר ולהכריע ביחס לאחרים ומי לא (Foucault, 2006: p. xxiv-xxv).

לפיכך, הבחירה בתמונה של ולסקו מאפשרת לו להצביע על מרכיב של שיח, על-פי מקומו בתוך הגריד המארגן של שדה הכוח – ולא בהכרח על פי כוונת הצייר. כך שבדיקתו – על רקע מערכת יחסים עם מרכיבי שיח מקבילים – חושפת את שדה הכוח ואת סדר השלטון, וחשיפה זו היא ההצדקה לתהליך הפנומנולוגי הזה. היא מקור הלכידות של הרעיונות השונים ומקורותיהם – ההופכים אצל פוקו למבנים שכל תכליתם סימון המשטר המסדר, שחלף.

פוקו, אם כן, עובר מפרדיגמת הראייה של העידן הקלאסי – בה ישנם קשרים קבועים בין: אור וחושך, אשליה ומציאות, אמת ושקר, עיוורון ופיקחות – לפרדיגמת המבט, בה מכונני האמת הם: יחסי שיח ופעולה, ידע וכוח. הוא עושה זאת תוך הצגת שבר או קרע אפיסטמי בין הפרדיגמות.

המטרה של פוקו להראות שמה שולסקו מצייר, על פי תפיסת הייצוג של המאה ה-17, כשהוא משאיר את הסובייקט בחוץ (הצופה אינו יכול לראות את מה שולסקו מצייר על בד הציור שבתמונה) מאפשר חשיפת משטר ראייה, שאפשר לצאת נגדו על ידי קריאתו כסדר מארגן מסוג אחר – כפרדיגמת המבט, זו החושפת את מבנה התשתית של הדעת, הסמוי מן העין (Foucault 2006: P. 3-18).²

על פי פרדיגמת הייצוג אפשר להבין את התמונה 'בנות הלוויה' כך: זהו ציור פורטרט, שהוזמן על ידי מלך ספרד פליפה הרביעי. נושא הציור: הנסיכה העומדת במרכז התמונה מוקפת באנשי החצר המלכותית. זהו תיעוד (אמת) של אהובת נפשו של המלך, שמבחינה היסטורית היה נתון במשבר רגשי מחמת כישלונות בענייני ניהול הממלכה, ומותם של בנו יורש העצר ואשתו.³ פוקו, מבחין בציור בפעולה יצירתית, שבאמצעותה ולסקו נדמה כחותר תחת מראית העין התיעודית. שכן, בעצם, הציור מכיל היבט תיעודי כפול: פורטרט הנסיכה מחד ותיעוד פעולת הציור מאידך. יתר על כן, הציור מערב את הצופה – הן מסדר הייצוג והן מסדר ההצגה. אשר על כן, משמעותו משתנה.

שאלות ומושגי יסוד

כפרשן, פוקו מייחס משמעות מילולית לכל מה שנמצא בשדה החזותי. בהיותו ארכיאולוג של יחסי כוח, שאלותיו, ברוח ניטשיאנית, הן על הנגלה והסמוי; על מה שנוכח בציור כמידע נתון, לעומת מה שלא נוכח, אולם ניתן להבנה.

מהי, אם כן, ההיראות בתמונה; מהו החיזיון הנגלה לצופה על כל רובדי המשמעות שלו? את מי מצייר ולסקו? או שמא את מה הוא מצייר? מי גיבור התמונה? האם זו בת המלך, האינפנטה – הדמות המוחשית הנמצאת

² התמונה מכונה: 'Las Meninas' ותורגמה לשם: 'בנות הלוויה' בתרגום לעברית: פוקו, מ' (1999): עמ' 156-166.
³ Javier, 2000

במרכז התמונה? האם, בעצם, נושא התמונה אינו גלוי לנו? בהיותו מרחב סמוי מן העין – מי שנמצא מחוץ לתמונה; מי שעליו הצייר שבתמונה מסתכל. מי שהינו מושא התייחסות הצייר, שאפשר ובבואתו מיוצגת על ידי ההשתקפות שבמראה, זו הנמצאת מצידו השני של אתר ההתרחשות? או שמא אנחנו – את, אתה, או: 'אני' כמי שצופה בתמונה? מי שמתבונן בציור, ועל מידת סמיאותו (בניגוד לנראותו) אפשר לומר שהיא כמידת הנעלם של משוואה מתמטית. כלומר, כמו אותו מצויר נעלם המתייצב במקום הריק שמול הצייר; המתייצב במקום המקבל מודלים כמספר הצופים שיתייצבו במקומו.

ואולי הגיבור הוא ולסקז עצמו, אשר ביחס לשאלה 'מיהו הסובייקט בתמונה?' מעצב (בערמומיות) מערכת זיקות בין מבטים, המכוננת היפוכי תפקידים והיא חסרת קץ? עיצוב ערמומי - המשתמע מטענת לאקאן וקריסטבה, הפסיכואנליטיקאים, הקוראים את הציור כביטוי לעמדה של אגו תחרותי. עמדה המוצגת באופן סמוי על ידי ולסקז שמתוקף כישרון חשב את עצמו ל'צייר הציירים' - בהתייחס לריבון, למלך ספרד.⁴

מיהו, אם כן, הסובייקט הנדון כאן, מיהו הריבון האמיתי של החיזיון; של התמונה כמכלול המאפשר את ההיראות? האם לאור בתמונה יש תפקיד מעבר למה שהוא מגלה לכאורה באופן מקרי? האין זה ברור, שמצד אחד האור מוביל את העין, כמעשה מושכל של מחזאי-במאי, בין הדמויות גיבורי התמונה, ומצד שני הוא-הוא האור המאפשר לנפש לייצג את העולם? זאת בהנחה שתפקיד האור הינו לאפשר היראות, או נראות (על פי חוקי הפרספקטיבה ובאמצעות חוש הראייה) ולייצג את ההפך מהמקרי – את ההכרחי לחשיפת האמת במושגים מודרניים קרטזיאניים – אלא שהמבטים, כך לפי פוקו, הם שמערערים את האמת האחת המוחלטת, ומכוננים, באמצעות ריבוי פרספקטיבות, אפשרות לאמיתות אחרות (Foucault 2006: P. 16).⁵

המהלך הביקורתי

לפיכך, פוקו פונה להצגת פרדיגמת המבט שלו ביחס לתמונה לאחר שהוא חופר במערכת הסימנים הנראים והלא נראים שבתמונה. הוא עושה זאת רק לאחר שהוא מנטרל את פרדיגמת הראייה של התמונה, זו הייצוגית, כפי שהוא מעריך שולסקז התכוון אליה.

מבחינת האפקט הקומפוזיציוני, או מבחינת הרושם שנוצר אצל הצופה כתוצאה מהתחביר של מרכיבי התמונה הפשוטים, השימוש שעושה ולסקז בהצגת המלך והמלכה כשהם משתקפים בראי, יוצר היפוך תודעתי שניתן להבין ממנו שבעצם הזוג המלכותי נמצא בקדמת התמונה. הם עומדים במקום סמוי מן העין, מקומו של הצופה שמחוץ לתמונה.

לפיכך מתאפשרת קריאה פשוטה של התמונה. גיבורי התמונה הם הזוג המלכותי, והחיזיון הנגלה לעיניהם הוא אותו החיזיון הנגלה לצופה בתמונה. על כך, פוקו יכול היה לטעון שויטגנשטיין אמר ב-1921: "אך התמונה אינה יכולה להציב עצמה מחוץ לצורת ההצגה שלה" (ויטגנשטיין, 1994: 2.174). אלא שהצייר יצר תווך – רווי בדמויות הניתנות לזיהוי, מדויק, לפי שמותיהן – כך שלוקח זמן עד הגילוי של ריבון הציור – כאמור, הזוג המלכותי: המלך פליפה הרביעי והמלכה מאריאנה. אפקט ההשהיה הזה מייצר מתח מעניין בתמונה, כיוון שלרגע הצופה (כסובייקט) רואה מה שרואה המלך; מה שרואה הריבון, סובייקט הסובייקטים שעל פני האדמה (להבדיל מאלוהים).

אולם, טוען פוקו, לעולם מה שנראה לעין ומה שנאמר (בשפה), על מה שנראה לעין, הינם בלתי ניתנים לצמצום הדדי. "It is in vain that we say what we see; what we see never resides in what we say" [...]. (Foucault 2006: P. 10)

⁴ דברים בכנס השקת פלסטיקה 3. ראה: אזולאי, 1999.

⁵ כול סדר התמונה כפוף לשרשרת המבטים. לפיכך, נדמה שהמרכז האמיתי של הקומפוזיציה תלוי במבט הנעוץ של האינפנטה ומבטם של הדמויות המשתקפות במראה.

כך הוא מתחיל במהלך המערער את פרדיגמת הייצוג. שמות העצם הפרטיים מכוונים במדויק (בהצבעה על דמויות קונקרטיות) לקריאה פשוטה של התמונה. אולם אם יש עניין להשאיר פתיחות בזיקה שבין השפה למראית העין, אז יש להתייחס לדמויות הנראות ללא שמותיהן הפרטיים. הפתיחות אמנם מערערת את הייצוג אבל בכך היא מאפשרת את החקירה הפנומנולוגית של פרדיגמת המבט: של משחקי הכוח החברתיים פוליטיים הקודמים לאמת ומכוונים אותה.

לכן, פוקו מציע לקרוא את התמונה כמי שמעמיד פנים שאינו יודע מי משתקף בראי שבעומק התמונה; כמי שמוכן לאקט המערער את פרדיגמת הייצוג, זו המבטאת את משטר הראייה, את הסדר שבו מתנהל ולסקז.

החקירה של פוקו את 'בנות הלוויה'

אפשר לקרוא את תמונתו של ולסקז באופן הבא: (1) התמונה היא-היא מה שמצויר על הברד של ולסקז; (2) התמונה שעל הברד (בתוך התמונה שאנו רואים) סמויה מהעין כמו החלון שמספק את האור לחדר. יחד עם זאת, שניהם בעקיפין מפעילים את החיזיון הכללי הנגלה לצופה; (3) הראי, כמו גם הגבר במסדרון האחורי, שניהם נועצים את מבטם בצידה האחר של התמונה (הצד של הצופה) מתוך נוכחות מינימלית. אולם בעוד הגבר נוכח באופן מינימאלי אך ודאי, הבראות המשתקפות במראה, הופעתן מינימלית, לא ודאית, ומוגדרת בעזרתו.

בחזרה לקדמת אתר ההתרחשות, אנו מבחינים במבטו הברור של הצייר הננעץ בנו. ממבט זה מתחילה תנועת העין שלנו לנוע בצורה ספיראלית באמצעות האור המפוזר בחלל האולם. במפתח של הספיראלה (בקדמת התמונה) ממוקמות שמונה נפשות כולל הצייר. קו המבט של חמש מהן מופנה מאיתנו הצופים וניצב לתמונה. במרכז התמונה – הנסיכה, מבטה מכוון אל הצופה בתמונה מבחוץ. קו אמצע התמונה חוצה אותה לשניים באופן שווה בין שתי עיניה של האינפנטה. גובה עיניה כשני שלישי התמונה. מכאן, פוקו מסיק, שהאינפנטה היא נושא היסוד של הקומפוזיציה כמי שממוקמת במרכז התמונה. כדי לחזק נקודה זו, הצייר מיקם ליד הנסיכה את דמות האומנת הכורעת בסמוך לה ומבטה מרוכז בבת המלכות ובה בלבד. מימינה של הנסיכה בת לוויה אחרת הרוכנת אף היא לעברה, אלא שמבטה מופנה למקום שאליו מתבוננים הנסיכה והצייר. שאר הדמויות נחלקות לשתי קבוצות. זוג במעגל אחורי פנימי וזוג נמוכי הקומה הנמצאים ממש בקדמת התמונה. בכל זוג, דמות אחת מביטה קדימה, כמו הנסיכה והצייר, והדמות השנייה לא. מיקום הדמויות ומבטיהן מייצר קו גמיש המקיף ומשחרר בעת ובעונה אחת את מיקומו של הראי.

מכאן שלתמונה יש שני מרכזים מהם יוצאים קווים: האחד מעומק התמונה מהראי והשני ממבטה של הנסיכה. שניהם נחתכים בדיוק בנקודה הנמצאת מחוץ לתמונה - הנקודה בה נמצאות עיני הצופה העומד ומסתכל בתמונה. נקודה המוגדרת על ידי התמונה אך סמויה מן העין ביחס לצופה. אם כן, שואל פוקו, מה באמת מצוי באתר הזה - המקום הבלתי נגיש בהיותו מחוץ לתמונה? מה משתקף לעיני האינפנטה, אחי"כ לעיני הצייר, לעיני איש החצר והגמדה, ולבסוף בראי? מבחינתנו, זוהי שאלה שבעצם הישאלותה מוכפלת ונחלקת לשניים, שכן מה שמשתקף בראי הוא גם מה שמביט בו.

"The entire picture is looking out at a scene for which it is itself a scene" (Foucault, 2006: P. 15).

אפשר לומר, שפוקו מציע, בעקיפין, את תפיסת 'האני' ההגליאנית, את התפיסה המכירה בתודעה העצמית של האחר כאופן דינאמי, כיחס דיאלקטי מתמיד (יחס של שימה-לעל: דרך ביטול, שימור והעלאה) המתואר בשלושה רגעי מצב.⁶ הראי-המסתכל (לכאורה הריבון) והמושא להסתכלות (הנוכחים בציר) נמצאים במצב של הכרה הדדית טהורה - כל אחד מכיר בזולתו (באובייקט שלו), כסובייקט שהאובייקט שלו הוא 'אני'. משני צידי הראי נמצאים מסמנים פתוחים לשני רגעי המצב הראשונים. האחד מימין, הכלב השרוע, בתפקיד של תודעה

⁶ מתוך הרצאה של פרופסור צבי טאובר על התרגום שלו את הפרק: עצמאותה ואי-עצמאותה של התודעה העצמית; אדנות ועבדות. טאובר, צ' (תרגום פרק B.IV.A). ג.ו. הגל: הפנומנולוגיה של הרוח. 1807.

עצמית של אובייקט ביחס לאדונו הסובייקט. השני משמאל, בד הציר, הפונה לכיוון המנוגד למבטינו כצופים בתמונה, ושבאמצעותו הופכת הנקודה החיצונית לחיזיון טהור. חיזיון שאופן הקריאה הפשוט של כוונת ולסקז (לפי פוקו) מלמד אותנו שאכן אלו הם הריבוניים. אליהם נשואים כל המבטים של הנפשות שבתמונה המתבוננות לעבר הנקודה החיצונית. אלא שאנו כצופים מזהים אותם בשתי הבאות הקלושות-חיוורות שבראי, כך שהיותן היצג למציאות כלשהי הוא ברמה הכי פחות מוחשית – פחות אור אך במעט, או קו מכחול חלש יותר והם ייעלמו.

כאן, מן הראוי לציין שעל-פי הפילוסופיה של פרידריך הגל (Hegel), ברגע המצב השני, השווינו והדיפרנציאלי: בהוויית האדון – בעל תודעת הסובייקט – תודעתו הולכת ונחלשת ביחס לעבד שלו – בעל תודעת האובייקט – שכן הוא אינו מעריך את העבד שמעריך אותו. עבוד שבהוויית העבד – בעל תודעת האובייקט – העבד מגלה לעצמו, בגלל הקשר שלו לטבע, שהוא בעצם אוהו בתודעת סובייקט.

הסבר זה, מאשש את המחשבה העומדת ביסוד אופן הצגת הריבוניים. שהרי ככל שניתן לראות את הריבוניים, נראותם מרוחקות, חלשה וברת חלוף, ולהפך: ככל שהם - בהיותם מצויים מחוץ לתמונה - סמויים מהעין, הם אלו המארגנים סביבם את ההצגה כולה. יש לזכור: במידה רבה, אי-נראות הריבון מסמנת שליטה, מסמנת כוח.

לפי פוקו, אם כן, מרכז התמונה הסמלי הוא המלך והמלכה, אבל בעיקרו מרכז התמונה נושא תפקיד משולש ובו זמני: (1) הוא מבטו של המודל בעת שהוא מצויר; (2) הוא מבטו של הצופה המסתכל בתמונה; (3) הוא מבטו של הצייר על הקומפוזיציה שהוא יצר - מכלול התמונה כפי שהיא מופיעה לנו. כל שלושת התפקודים הללו מתמזגים בנקודה החיצונית ולפיכך, הם אידיאליים ביחס למה שמיוצג, אך בה בעת מציאותיים ביותר, שכן הם אלו המאפשרים לתמונה המוצגת להתקיים. כמציאות, התמונה אינה יכולה להיות סמויה מהעין, יחד עם זאת המציאות הזאת מוקרנת לתוך התמונה ומתפזרת בין הדמויות שבתמונה: הצייר (כדיוקן עצמי של מעצב התמונה); המבקר הנמצא במסדרון מאחור ורואה את הזוג המלכותי חזיתית. כלומר, רואה את החיזיון עצמו; הריבוניים כמי שמשקפים בראי ומקבלים על עצמם את תפקיד המודלים (Foucault 2006: P. 16).⁷

אם כך, דרך ההשתקפות בראי, ניתן לשחזר - כמו באקט ארכיאולוגי-מנתח - את מה שחסר לכול אחד מהמבטים: למבט של הצייר לשחזר את המודל שאותו מצייר בתמונה הייצוג של הצייר; למבטו של המלך את דיוקנו הנסתר ממנו, בהיותו שם על הבד המוצב באופן שלא ניתן לראותו; למבטו של הצופה את נקודת המציאות של התמונה בה הוא עומד כאורח לרגע.

פוקו מסכם וטוען שהמבנה המסוים של תמונת 'בנות הלוויה' מפגין חוסר אפשרות של הינתנות לראייה המגיע לכדי זהות עם חוסר היכולת לראות של הצופה בה. יש בתמונה רובדי משמעות שונים שלא רק שאינם ניתנים לקליטה בו זמנית אלא שבאופן הצגתם הם מייצרים קושי לראות אותם. ואולי דווקא בשל כך ההצגה שלהם, נשארת פתוחה לקריאה משתנה; לקריאה פוסט-מודרנית מול קריאה מודרנית של העידן הקלאסי.

התייחסות ל'בנות הלוויה' של פוקו דרך סיפור מקרה ובו מחשבה אנלוגית

עתה ברצוני להציג מקרה המקיים יחס אנלוגי לניתוח של פוקו שלעיל. כזכור, בתחילת המאמר ציינתי שהקרבה בין המקרים הינה מהותית, להבדיל מהבחינה האיכותית שעל פיה המקרים נבדלים זה מזה. הקשבה למהות, הנמצאת מעבר לאיכות הצורנית, עשויה לעורר את המחשבה ביחס לזיקה בין הדוגמאות.

⁷ בהקשר זה מעניין להשוות את הניתוח הזה עם הניתוח של רולאן בארת (1988: 256-260) את מושג המיתוס.

בשנת 1994, בעקבות אקט מצנזר של מי שהיו אז מנהלים במכללת אורנים כלפי מעשה אמנות של אחד מתלמידיי, יזמתי יום עיון שנושאו היה 'גבולות חופש הביטוי'. ביצירתו של הסטודנט הייתה נוכחות של צלב קרס באופן שהביא לצנזורה (רשלבך, 1997: 111). כאקט של מחאה – שנפרש על שרשרת של פעולות בהן עשיתי שימוש בקונסטרוקציות החינוכיות (כמו למשל, תביעה מיידית לקיים יום עיון על פעולת הצנזורה) – עיצבתי כרזה לסימפוזיון רב משתתפים שארגנתי באישור ההנהלה. התמה של הכרזה: יהוה – גבולות חופש הביטוי (תמונה 2; רשלבך, 2002: 26; 1998: 221, Rashelbach, H.). את המילה 'יהוה' העתקתי מהתנ"ך והגדלתי לגודל מרבי. הכרזה פורסמה ברבים רק לאחר שדאגתי שמנהלי המכללה (אלו שצנזרו את יצירת התלמיד שכוננה את יום העיון) יאשרו את הכרזה שלי כמיצגת של הסימפוזיון. אישור הכרזה ופרסומה חשפו פער במרחב 'הרגישות הציבורית'. כלומר, המנהלים שגילו עודף רגישות לגבי 'רגשות הציבור' ביחס לעבודה עם צלב הקרס, הם שאישרו את כרזת יום העיון. בכך, נחשף יחס אידיאלי שונה.

מחד, אפשר לטעון שהיה כאן עיוורון זמני (או מרחב סמוי מן העין) של המנהלים המאשרים, שנגזר, סוציולוגית, מחינוך על ברכיים סוציאליסטיות, חינוך שכפר בסממני דת. כאן אפשר להוסיף, שאי הראייה הזמני נגזר מהתייצבות המנהלים בעמדה רגשית שלא אפשרה את הבנת 'הראוי' למצב. על כך ובהתייחס למקרה כתבתי את המאמר: 'על אמוציות והבנה בקריאה הויזואלית או על גבולות חופש הביטוי' (רשלבך, 1997). מצד שני, אפשר גם לומר, שההנהלה אישרה את הכרזה מתוקף לגיטימיות תחיקתית. כלומר, על-פי חוק 'חופש הביטוי' מותר להציג תחת הגדרה לימודית חומר שיש עליו אי הסכמה ציבורית, אדרבה, זה ממש הכרחי.

על-פי שתי ההשערות הללו מסתמנת בעיה של חוסר קונסיסטנטיות בהפעלת שיקול הדעת הניהולי. שהרי בשם אותה טענה, יצירה אחת צונזרה ויצירה שנייה הותרה לפרסום. כך או כך, כצפוי, ביום תליות הכרזה, קמפוס אורנים בער כמרקחה. בשם 'חילול הקודש' היו מי שתבעו מהנהלת מכללת אורנים להסיר את הכרזה לאלתר.



תמונה 2: 'יהוה - גבול חופש הביטוי' (1994), כרזת יום עיון באורנים, מעצב: חובב רשלבך הדפסה על נייר, גודל: 70 X 50 ס"מ.

דנמרק. אוסף מוזיאון הכרזות הדני: Dansk Plakatumuseum. Århus
 צ'כיה. אוסף גלריית מורביה, ברנו. The Moravian gallery of Brno.
 of Graphic Design. Catalog (1998): P. 221. The 18th International Biennale

על פי הנאמר עד כה, אפשר להצביע על הבדל איכותי בין תמונת ולסקז לכרזה המדוברת. ניתן לומר שבשעה שתמונתו של ולסקז נושאת ממד ייצוגי חזותי, הכרזה נושאת ממד ייצוגי מילולי. זהו הבדל משמעותי. הבדל חשוב נוסף, טמון בעצם העובדה שפוקו מנתח תמונה של ולסקז, בעוד אני מתייחס לכרזה שלי. יש מי שיטען שבגין ההבדלים הללו הניסיון להציג את המקרים נתפס כמאולץ - אך לא כך הוא.

אנמק את טענתי בשני אופנים : (1) בנימוקים כלליים, שיתבהרו בהמשך ; (2) בהעמדת הטענה למבחן על פי מדד מקובל.

1. להלן שלושה נימוקים : (א) משום שכבר על-פי פוקו כל הנמצא בשדה החזותי נתון לפרשנות מילולית. ואם כך, אז גם להפך : השדה המילולי נתון להתגלמות חזותית. יתר על כן, ככל שהמילולי יהא מצומצם, איכותו כתמונה תגדל ; שהרי כשלעצמן, למילה או לאות יש איכות תמונתית ; (ב) משום שהאנלוגיה בין המקרים, הנבחנת מסדר המהות, חושפת דפוסי מחשבה פוסט-סטרוקטורליים מעוררי מחשבה ; (ג) משום שהכרזה שיצרתי מייצגת אירוע, כתופעה רוויה ; כמו כן, כשלעצמה, כמו 'בנות הלוויה', היא חורגת מהייצוג אל תחום ההצגה, תחום של נוכחות מפעילה.

2. נבחן זאת מנקודת מבט נוספת. נבדוק, כאמור על סמך מדד מקובל, האם אפשר להעמיד את הכרזה להשוואה בין המקרים? נבחן את השימוש במתודה של פוקו על-פי העמידה בתנאים הבאים :
(א) הסתמכות על ארכיבים ; (ב) הטלת ספק ; (ג) הימנעות משיפוט מסדר שני ; (ד) חיפוש מקריות ולא נסיבתיות ; (ה) חקירת בעיות - לא נושא ; (ו) הימנעות מהכללה מופרזת עקב הממציאים (מילס, 2005 : 142-150). על פי מדד זה, נדמה שהמקרה הנדון רלוונטי ביותר.

הבה נבדוק :

א. הסתמכות על ארכיבים : לפי פוקו, מסמכים שונים מספקים מפתח ליחסי כוח והטלת מרות בהתייחס לשליטה פוליטית של שיח אחד על פני רעהו. כאמור, הכרזה מייצגת אירוע העוסק בבחינת גבולות חופש הביטוי. ביסוד האירוע מכלול התרחשויות טעונות עימות, שדינן היחס בין זכות הפרט לפגיעה ברגשות הציבור. לפיכך, ביסוד הבחינה ישנם חומרים תיעודיים ואמנותיים שהם חלק ממכלול האירוע (כתופעה רוויה שלא מאפשרת תפיסה אחת מוחלטת). לכן הכרזה - כמרכיב מייצג אך גם מציג - מצביעה הן על חומר ארכיבי והן על עצמה.

ב. הטלת ספק : פוקו דוגל בהטלת ספק יסודית וקיצונית. האם הכרזה מטילה ספק? בוודאי. עצם חציית הגבול והפרת הציווי השלישי, לא תישא את שם האל לשווא, מעידות על הטלת ספק : בעצם הציווי, ביחס אל הסימן, באל, בטאבו, בנורמות ובשאלת הגבול כמרחב תוחם/פותח. האם הספק הוטל גם על עצם יצירת הכרזה? כן, המאמר הנוכחי מייצג חלק מבחינת הנושא.

ג. הימנעות משיפוט מסדר שני : 'שיפוט מסדר שני' הינו שיפוט שאינו מטעם החוקר. השהיית שיפוט שכזה מאפשרת בקיעה של מחשבה אישית, חדשה. למשל, בחקירת 'בנות הלוויה', פוקו משהה עובדות היסטוריות, כמו שְמוֹת הדמויות שבתמונה. השהייה שכזו אפשרה לו זיהוי יחסי כוח. במקרה דנן, הכרזה מצביעה על יחסי כוח בין דוגמה דתית ללבטי עמדה אזרחית. קבלת טיעון המזדהה עם הערך החד-משמעי של קדושת השם תנטרל מראש כל דיון אפשרי.

ד. חיפוש מקריות ולא נסיבתיות : לפי פוקו, לאירועים יש סיבות רבות. זאת בשל 'היקבעות יתרי', כלומר היצמדות לדפוסי פעולה, להרגלים או לדוגמות. הוא טוען שגילוי של חיבורי האירוע, למיניהם, מאפשר זיהוי של חוסר ההכרחיות ביחס להיווצרות האירוע. בגישה זו פוקו דומה לפרויד המבקש אחר זיהוי חומר לא מודע דרך פליטות פה, דרך התנגדויות, דרך חלומות וכן הלאה. במקרה דנן, מכלול האירוע המיוצג על ידי הכרזה רווי בהתנגדויות ובהתנהלות שיש בה חוסר עקביות פנימית. ולעצם הכרזה המייצגת : זיהוי הממד המנכיח 'התנגדות' – חוסר היכולת הפיזי לבטא את המילה 'יהוה' תוך המרתה במילה חילופית, גם כשהקורא/צופה הוא חילוני - הוא במידה רבה מקרי. הוא מושתת על קישור אסוציאטיבי בין שני מושגים טעונים. וכן בעצם האפקט שנוצר : הגדלת השם האסור לגודל ענק המייצר חוויית קריאה טעונה בסתירה רגשית.

ה. חקירת בעיות ולא נושא : אמנם הנושא הנדון, לפי הכרזה, הינו 'גבול חופש הביטוי', אולם היא עצמה, מעצם מרכיביה, מייצגת מכלול בעיות : למשל, מה טיב היחס בין אמונה דתית לחינוך ליברלי ; בין חופש היצירה לחופש הביטוי ; בין מעשה האמנות לשאלת החינוך, ועוד.

ו. הימנעות מהכללה יתרה עקב הממציאים: פוקו, כתומך ברעיון ריבוי הפרספקטיבות, מבקש להימנע מהכללה גורפת. עבודתו מציינת מגמות, היא אינה מבקשת לסמן ייצוג אמיתי של תרבות שלמה. תנאי ההימנעות מהכללה מתייחס להסקת המסקנות באשר לבעיה מוצגת. לפיכך טיבו של הדיון, המשווה בין ניתוח 'בנות הלוויה' לכרזה הנדונה, נעוץ בהצבעה הייחודית על הבעיה הבלתי פתורה - שאלת גבול חופש הביטוי. שהרי בחברה דוגמטית הבעיה כלל אינה קיימת, אך בחברה ליברלית אנו פוגשים אותה הרבה מאוד בשל טבע האדם ומפגשי החברתיים. בד בבד, תכלית המאמר להצביע על היות הכרזה אובייקט ייחודי המעורר מחשבה על היקסמות ואימה.

מכול האמור לעיל, מסתבר שמושא הדיון עומד בתנאי השימוש במתודה הפוקויאנית. על כן כמקרה מייצג הוא במפורש איננו בחזקת אילוץ. עתה, לאחר שניקינו התנגדות אפשרית לעצם השוואת המקרים, לא נותר לנו אלא לנסות להעמיק ולהבין: מדוע הכרזה אנלוגית לתמונת 'בנות הלוויה'? האם משום שהיא מאפשרת שינוי תודעתי? האם מעצם היותה מעבר לחילול קודש לשמו?

בהקשר לאופן הניתוח שעורך פוקו, מכלול התנהלותי בסיפור יצירת הכרזה שסופר לעיל, נתפס בעיניי, במידה רבה, כמו שמציגים לאקאן וקריסטבה את הפעולה של ולסקז ב'בנות הלוויה' - התרסה כנגד הממסד (המלך) תוך שימוש במערכות שלו ('בנות הלוויה' כציור מוזמן). אולם, הוא גם מעבר לזה.

מבחינתי המושג הסינגולארי 'יהוה' כסימן מייצג של הסובייקט של הסובייקטים (אלוהים) - הינו הסימן (המופנה למבט האנושי)⁸ שתפקידו, מסיבות של יחסי כוח ושליטה, להעצים את מקור הכוח הריבוני. פוקו, במאמרו, מצביע על העצמת הזוג המלכותי על ידי הסתרת מיקומם בנקודה וירטואלית הנמצאת 'בחוץ'. אני רוצה להצביע על אקט מעצים דומה אבל ביחס למושג 'יהוה' (שבמהותו מציין: במקרה הייחודי את שם האלוהות וכמקרה כללי - את רגעי ההוויה וההתהוות), המושג (כדימוי) הינו חזית גלויה-סמויה, המוסתרת באמצעות הדיבר השלישי באופן המכפיל את המרחק שבין המתבונן והמהות הטרנסצנדנטית הנמצאת 'בחוץ' (מחוץ לכרזה, מחוץ להוויה האימננטית). מטרת שני המקרים ייחוס עוצמה: מלכותית או על-מלכותית וחובקת כול. הביטוי הגלוי, לכוח הנסתר, משתקף בעצם העובדה, שהמושג הכתוב 'יהוה' נהגה 'אֲדוֹנָי' על ידי רוב החילונים בחברה הישראלית. כלומר, השפעת הטאבו, שתוקפו בציווי התנ"כי לא לשאת את שם האל לשווא, עדיין נוכחת. לפיכך, המושג 'יהוה', המוגדל בכרזה לגודל ענק, כשהוא מעומת חזותית עם המושג 'גבולות חופש הביטוי', מואר (פנומנולוגית) באור ביקורתי. כלומר, שלושת המילים מחוללות למושג 'יהוה' את מה שעושה המראָה לדימוי של הזוג המלכותי - חשיפת אופן קריאה אחר, המקלף את המהות הכוחנית ומצביע על הצורה מורכב שנעשה בו שימוש, שתכליתו אקט של צבירת כוח.

לחילופין, הואיל ויש בכרזה רובדי משמעות שונים שלא ניתנים לקליטה בו זמנית, למשל: (א) היחס הפנים מושגי המתקיים במושג המורכב: 'גבול חופש הביטוי' - יחס המבטא מקום שתוחם, מצד אחד, ומשחרר, מצד שני; (ב) היחס כלפי המושג 'יהוה' - יחס המבטא מקום בלתי נתפס, מצד אחד, ואופן של אחיזה אמונית, מצד שני; (ג) היחס הדיאלקטי הנוצר בין הופעת המושג 'יהוה' להופעת המושג 'גבול חופש הביטוי' - יחס המייצר בלימה, מצד אחד, ומאפשר (עד כדי גורם) שחרור, מצד שני. זאת כאשר ההתגלמות של הקושי הפיזי, המקופל ומובנה במערך הצורני, נלווית למערך משמעות מהותי. כלומר, סירוב הגוף לבטא את האסור לביטוי, וההתניה הנגזרת מכך, אמירת שם אחר, למשל 'אֲדוֹנָי', זאת בד בבד עם התקלות בניסוח מילולי חזותי של המצב בסימן

⁸ הסימן ניתן לבני ישראל על ידי משה. ב'האמנה החברתית', ז'אן ז'אק רוסו אומר על משה המחוקק כך: "[המחוקק חייב] במילה אחת ליטול מאת האדם את כל מכשירי חייו הטבעיים ולתת לו במקומם כלים חדשים וזרים לו ושלא יהיו נאים לשימוש אלא בעזרת אנשים אחרים [...]". טלמון, תשנ"ב, 76.

המבטא את ההיגד 'גבול חופש הביטוי'. הפעילויות אלו נגרמות בשל הפער המושגי (מבחינת מהותית), הפער הסמנטי שבין ייצוג המוחלט האחד לייצוג הנתון לשינוי, רב הפנים.

נדמה שאת הקסם הזה קלטה ההנהלה באופן אינטואיטיבי אמוציונאלי ולכן אישרה את הכרזה. אולם, כאן אנו חוזרים לסדר עיוני שכבר עלה קודם: סדר יחסי הכוח שנו סביב הכרזה. עתה אוכל לומר, שכמו שפוקו מציג, ביחס לתמונה 'בנות הלוויה', יחס כפול - יחס שבו מצד אחד יש חפיפה בין תפיסת המלך ותפיסת הצייר לגבי הבנת הנראה (לגבי ניסוחו), ומאידך, ובד בבד, ישנו גם חוסר התאמה (ברובד ההצגה של התמונה) - כך, קורה גם בכרזת יום העיון.

מבחינת ההתאמה בתפיסות: ההנהלה ואני כיוצר הבנו שהכרזה, כמסמן, מתאימה לייצג את הדיון בנושא חופש הביטוי, לכן הכרזה אושרה לפרסום. אולם מה שהנהלה לא הבחינה בו, זה היסוד החתרני המפעיל שבתמונה. כלומר, ההנהלה לא שמה לב, שבהצבת הכרזה, כאובייקט, ישנו יסוד מניע - הכוונה להתניה שהוזכרה לעיל, ההתניה שחלה על הקורא/הצופה (היהודי): בשלב הראשון הקורא/צופה מובל לקריאת השם האסור (שנכפה עליו בשל גודלו); בשלב השני, ובאופן מידי, הוא מתנגד לכך (מתוך ההרגל שנגזר מהציווי השלישי) ומתקוף כך, בשלב השלישי, כהרף עין, הוא חווה התנגשות פנימית. קונפליקט שבדרכו מעמת אותו עם גבולות חופש הביטוי שלו.

עתה אפשר לומר, שהיסוד החתרני המפעיל, המובנה בקומפוזיצית הכרזה, עומד בסתירה לאינטרס המשותף, בסתירה לאותו בסיס התאמה שבין המזמין ליוצר, בדיוק כפי שניתן להבין ממה שקורה בין המלך לולסקו בתיאור של פוקו (ולאקאן וקריסטבה אחריו). יש כאן ניגוד אינטרסים, שהרי ההנהלה ביקשה להימנע מטענות של פגיעה ברגשות הציבור.

כך נחשף שדה כוח שמציג מורכבות בלתי פתירה, מהיותה בלתי ניתנת לקביעה סופית. את זה הבין פוקו כתו אופייני לעולם הנתפס לפי פרדיגמת המבט; כתו אופייני לעולם המאפשר הכלה של פרספקטיבות רבות. עולם של הכלה רב-פרספקטיבית המאפשרת ערעור דוגמות (לאינסוף). כך נחשף פער עיקש בין הצורך לחנך לערכים (מה ראוי ומה לא) לבין הרצון ללמוד גישה יצירתית, ללמוד אמנות, או בין הצורך לקבע, לבין הרצון לשחרר. בד בבד, נחשפת האפשרות לשאול על טיבו של המסמן 'יהוה', זאת, כמובן, בהתייחס לגבול חופש הביטוי. והשאלה הבאה, הצפה ועולה, היא: מה טיב המנגנון הנפשי הנוקק למסמן ייחודי המציין מקום ללא מקום? לשאלה זו אתייחס במאמר אחר.

סיכום

ראינו, שהמתודה באמצעותה מנתח פוקו את 'בנות הלוויה' נמצאה ברת שימוש לעניין מקרה הכרזה. בשני מושאי הדיון - הציור 'בנות הלוויה' והכרזה 'יהוה' - גבול חופש הביטוי נמצאו מייצגים מקום מיוחד. מקום שמסרב לכל ניסיון להגיע אליו. מקום שהדימוי המייצג אותו רק לכאורה מצביע עליו. זהו מקום סמוי, שלכאורה הינו קבוע ולגביו ישנם מושאים המשתנים ללא הרף. לסוג זה של מקום אפשר לייחס היפתחות סמנטית עקרונית, זאת משום שמקום, באשר הוא, המתייחס למשמעות, תוך שהוא נע בין קבוע למשתנה, באופן היכול להכיל מצב של סימון שהוא רווי - עליו נאמר שהוא מסמן ללא מסומן - מקום שכזה מאפשר מחשבה מתפתחת. זאת, כל עוד הוא לא קורס תחת יתר לחץ של אחד מהכוחות הפנימיים שלו. בכרזה, ההפניה למקום הזה נעשית דרך הסובייקט של הסובייקטים - האל. בתמונה של ולסקו ההפניה למקום הזה נעשית דרך הסובייקט - האיני. בשני המקרים מסתמן חוסר יכולת הגעה, חוסר יכולת המאפשר את פירוק המושגים הללו מתפיסתם כמהויות קבועות.

ביבליוגרפיה

- אזולאי, א' (עורכת) (1999). פלסטיקה 3, כ"ע של הסמינר החדש לתרבות חזותית, ביקורת ותיאוריה, ת"א, קמרה אובסקורה.
- בארת, ר' (1988). *מיתולוגיות*. תל-אביב. הוצאת בבל.
- בשורה, ע' עורך (1977). *הנאורות – פרויקט שלא נשלם? שש מסות על נאורות ומודרניזם*. ת"א: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- ויטגנשטיין, ל' (1994). *מאמר לוגי פילוסופי*. ת"א: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- טלמון, י' (תשנ"ב). ראשיתה של הדמוקרטיה הטוטליטרית. בתוך: תרבות ההשכלה, הגות ואמנות באירופה של המאה ה-18. יחידה 5, נספח א'. רמת אביב: האוני' הפתוחה.
- מילס, ש' (2005). *מישל פוקו*. תל-אביב: הוצאת רסלינג.
- פוקו, מ' (1999). 'בנות הלוויה' בתוך: אזולאי, א' (עורכת), *פלסטיקה 3*, כתב העת של הסמינר החדש לתרבות חזותית, ביקורת ותיאוריה. ת"א: קמרה אובסקורה.
- רשלבך, ח' (1997). 'אמוציות והבנה בקריאת השפה הוויזואלית או גבול חופש הביטוי'. בתוך: אפרתי, נ'. *לידור*, ר'. (עורכים): ספר המאמרים הכינס הבינלאומי השני: *הכשרת מורים: שמרנות, התפתחות וחדשנות*. הוצאת מופ"ת.
- רשלבך, ח' (2002). *תקשורת חזותית בישראל* (עורך: בלומנברג, ר'). הוצאת פוגל-רפאל.
- Foucault. M. (1966; 2006). *The Order of Things*. (Translation: Tavistock/Routledge) Routledge. London, N.Y.
- Javier, P. (2000). *Velazquez*. (Translation: Dodman, Jenny). Aldeasa & Tf Editores. Madrid.
- Rashelbach, H. (1998). Jehovah. In: *The 18th International Biennale of Graphic Design* (Catalogue). Brno. Publisher: The Moravian Gallery

'Las Meninas' – A portrayal picture as a place with an argument

Hovav Rashelbach

In this essay, I will present an Art-Work I had created. I'll do it by compression with the analysis of Michel Foucault on the picture 'Las Meninas', painted by Diego Velázquez in 1656, for King Philip IV of Spain.

By what Foucault calls: The Gaze Paradigm – in which an epistemic knowledge of relative-truth is being yielded out of the human perspective – the philosopher points out at this picture, arguing that it represents a place and a moment that can be considered as an epistemic breaking-point concerning the previous era characterized by The Representation Paradigm. While The Representation Paradigm postulates an absolute Truth that characterizes the Classic era, The Gaze Paradigm represents uncertainty regarding the 'Truth'; doubts on the Organic-unity and Teleological beliefs - what, we nowadays can say, characterizes the Post-Modern era, but as Foucault understands it: characterizes the beginning of the Modern era; of an époque that can be marked by this picture.

Using Foucault way of looking and reading, I will present an Art-Work as a comparable example. An example that reveals unique semantic place that makes the observer placed on an unusual spot characterized by unique strength and appeal; a place that brings up questions.

In this essay, I'll no more than just present an analogy of the material to be discussed, but I assume that the essence of the compression may suggest an intuitive way to understand the reason of the comparison.