

# דושאן ודאלי: לצלם את האובייקט העירום

חיים פינקלשטיין, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

## תקציר

מאמר זה מבקש לחקור שני תצלומים - האחד של סלבדור דאלי והשני של מרסל דושאן, אשר האובייקטים שבהם מגדירים נקודות צומת רבות־משמעות במחשבתם, בעיקר בכל הנוגע לממד הצילומי ביצירתם. אחד מהם הוא סליל לבן קטן ללא חוט, המוטל בחלקו השמאלי התחתון של תצלום אנונימי שהציג דאלי כאיור למאמר שלו. השני הוא רדי־מייד של דושאן, המופיע כצללית לבנה בתצלום של הסטודיו שלו שעובד לצורך שילובו ב"קופסה במזוודה" - מעין מוזאון נייד המכיל מודלים ותצלומים, שאותו יצר דושאן במשך מספר שנים החל משנת 1938.

התצלום שאליו מתייחס דאלי משמש כנקודת מוצא לפעולה פרשנית בשיטת ביקורת־הפרנויה. בתצלום מוצג תיאור מפותל של קורות הסליל ללא חוט לאור המחשבה הפילוסופית והמדעית, תוך הצבת הסוריאלזים בקוטב הנגדי להפשטה המטפיזית ובסמוך לפיזיקה המודרנית. דאלי רומז כי הסליל ללא חוט איננו אוקלידי, מאחר שמצבו מוגדר לא במונחי מרחב זמן קלסיים אלא באמצעות מושגי תורת היחסות. בהמשך לכך, דאלי מציג את הסליל בנקודת המפגש בין הפסיכולוגיה המודרנית והפיזיקה, ומגדיר את התצלום עצמו כמגלם ממד פסיכולוגי לא־אוקלידי.

תצלום הסטודיו של דושאן שבו מוצג אחד הרדי־מייד שלו, קולב שאליו מוצמדת הכותרת *Trébuchet*, מגלם שלב ביניים בהכנתו לשכפול ב"קופסה במזוודה", שבו מולבן הדימוי קודם לשלב הסופי של הדפסת רישום מדוקדק שלו על גבי צללית לבנה זו. הלבנה זו של הדימוי מתייחסת לחקירתו של דושאן את הממד הרביעי, כפי שתיאר ופיתח בהערות לאורך השנים, וקיימת חפיפה רבה בין רעיונותיו בנושא זה לבין שלבי היצירה של התצלום שנכלל ב"קופסה". דימוי ה־*Trébuchet* במצבו הלבן והחשוף הוא אחד הנדבכים בתהליך המשגתו של התצלום עצמו כביטוי של הממד הרביעי.

השימוש בתצלומים ב"קופסה במזוודה" מאתגר את הייעוד הקונבנציונלי של הצילום, המתבטא בדוקומנטציה נאמנה של המציאות הנראית לעין. בדומה לכך,

גם דאלי עושה שימוש בצילום ככלי קונספטואלי – הן כביטוי לעל-מציאות בשנים הראשונות לפעילותו, והן כביטוי לממד פסיכולוגי לא-אוקלידי או כביטוי ליכולתו של הצילום לעורר פרשנות פרנואידית-ביקורתית בשלב מאוחר יותר.



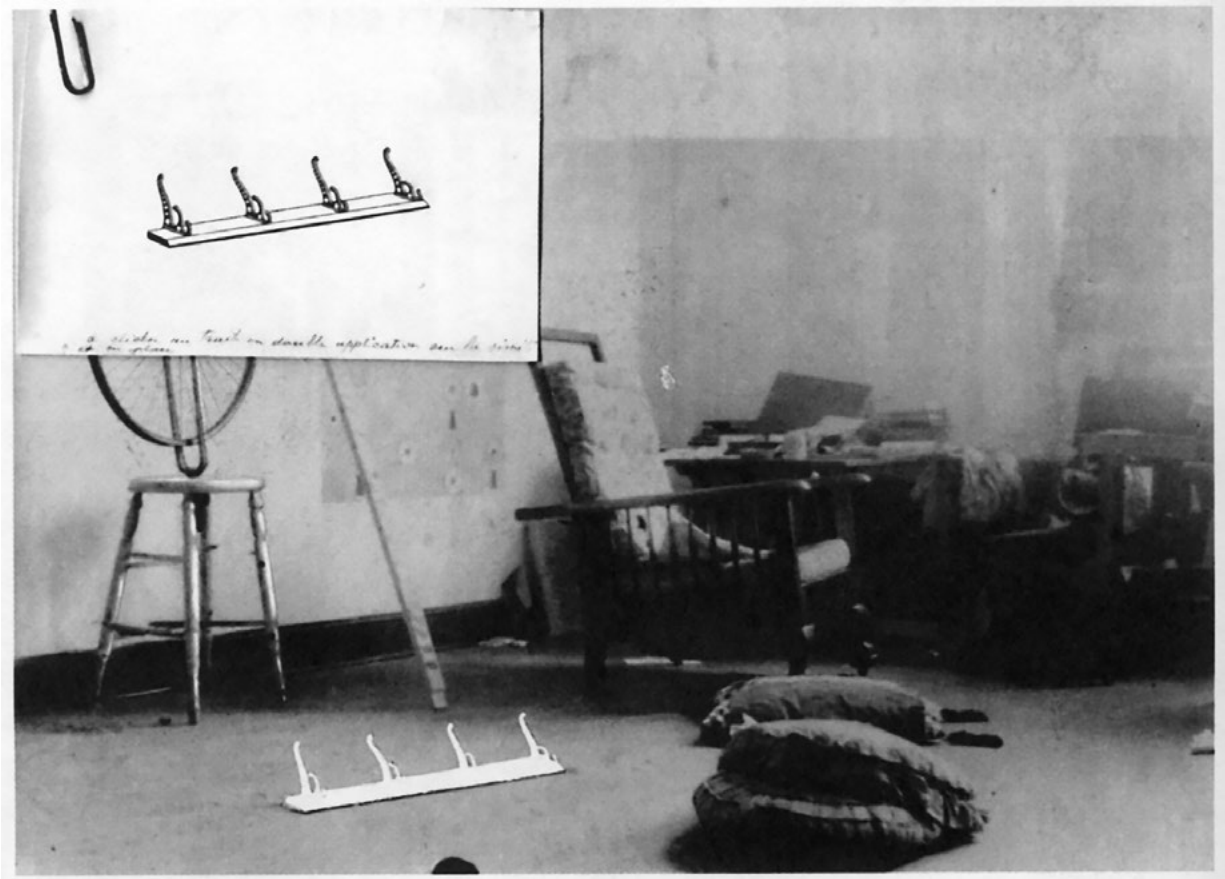
איור 1

לפניי שני תצלומים אשר מכוונים את המבט לעבר אובייקטים מסוימים. אובייקט אחד הוא "סליל ללא חוט – סליל עירום לחלוטין, חיזור לחלוטין, קלוף לחלוטין, לא מודע לאין ערוך, נקי, גלמוד, זעיר, קוסמי, לא אוקלידי". סליל זה מוטל כאילו במקרה בחלקו השמאלי התחתון של תצלום אנונימי המופיע בפתח המאמר של סלבדור דאלי "פסיכולוגיה לא אוקלידית של תצלום" (איור 1). תרגמתי את המאמר הזה וחקרתיו לא מעט, ולא היה זה מפליא אפוא שאובייקט לבן וקלוף זה שעליו מרכז דאלי את מבטו עלה שוב במחשבתיי כאשר עברתי על יצירות אחדות של מרסל דושאן. שם נקרה בפניי תצלום שבו מופיע אובייקט לבן וחשוף אחר, המונח כאילו במקרה על רצפת הסטודיו של דושאן (איור 2). התצלום כלול ביצירה *Boite-en-valise* (קופסה במזוודה), מעין מוזאון נייד המכיל מודלים וצילומים מעובדים של עבודות שיצר דושאן במשך השנים, ועליו הוא עבד לסירוגין משנת 1938 ועד שנת 1941. ככל הנראה הוא אף הוסיף ושינה דברים ביצירה עד שנת 1971 (איור 3).

התצלום שנדון כאן הוא תצלום מוקדם, משנת 1917, של פינה בסטודיו של דושאן. אין המדובר

בתצלום המקורי, אלא בדומה לרפרודוקציות צילומיות אחרות הכלולות ב"קופסה במזוודה" – תצלום זה טופל ושונה, והוא מגלם שלב ביניים בהכנה לשילובו כאחד מפריטי ה"קופסה". בתצלום נראים שני אובייקטים, או רדי־מייד (readymades), אם נשתמש בטרמינולוגיה של דושאן: אחד מאלה הוא גלגל האופניים המוצב הפוך על שרפרף, אחת מיצירות הרדי־מייד המוקדמות של דושאן; השני הוא רדי־מייד משנת 1917 בשם *Trébuchet*, קולב שהיה מונח במשך שנים על רצפת הסטודיו של דושאן, ואשר מכלול המשמעויות הנובעות משמו – מלכודת, פח, מכשול (על כך יותר בהמשך) – התאים למיקומו על הרצפה. אלא שבתצלום זה אין ה-*Trébuchet* נראה

1 המאמר המקורי: S. Dalí, 'Psychologie non-euclidienne d'une photographie', *Minotaure*, 7 (1935), pp. 56-57. לתרגום לעברית ראו: ח' פינקלשטיין, סלבדור דאלי: כתבים נבחרים, ירושלים 2017, עמ' 290-295.



איור 2



איור 3

כבמקור, אלא הוא מופיע כמעין צללית לבנה, ופרטיו מוצגים ברישום קווי מדוקדק על גזר נייר המצורף לתצלום בעזרת אטב.<sup>2</sup>

כאמור, התצלום של דושאן משך את עיני ברברגע שראיתו, משום שהאובייקט המולבן והחשוף המוטל על הקרקע שמוצג בו העלה בי גם את זיכרון הסליל העירום והלבן, אשר נראה אף הוא כזנוח על הקרקע, בתצלום ששילב דאלי במאמר שלו – זאת על אף שאין כל דמיון בין השניים, ולמראית עין גם אין כל קשר ביניהם. אלא שהקשר נתפס על ידי כקיים, גם אם תחילה הייתה זו עבורי תחושה מעורפלת בלבד, מעין אינטואיציה הנובעת מהיכרות קרובה עם דרך מחשבתם של דאלי ודושאן. די היה בכך עבורי כדי שכל זה ישמש נקודת מוצא לחקר הממד הצילומי במחשבתם וביצירתם של דושאן ודאלי. איני מתעתד לבצע השוואה מדוקדקת בנושא זה כאן, אלא מטרת המאמר היא לבדוק כיצד שני התצלומים והאובייקטים שבהם מתמקדים דושאן ודאלי מגדירים שתי נקודות צומת רבות-משמעות בנתיבים הנפתלים והעמוסים בפרדוקסים המסמנים את התמודדותם עם מדיום הצילום. העניין שלי, אם כן, הוא במחשבה שעומדת מאחורי שני תצלומים אלה, כמו גם מאחורי שני האובייקטים המוצגים בהם – וכן בדרך שבה שניהם, דושאן ודאלי, ממשיגים את מדיום הצילום, מאתגרים את כיווני המחשבה הרווחים לגבי אופני פעולתו, וחותרים תחת הקונבנציות המתייחסות אליו. התצלום ששילב דאלי במאמרו לא צולם על ידו או בשליחותו, וכפי שמעיד הניגוד החזק של גווני האפור והותרת דמות אחת לגמרי בצל – היה זה תצלום משפחתי חובבני למדי, שאותו מצא דאלי כמנהגו בשוק הפשפשים או באחד הדוכנים על גדת נהר הסיין. מיקומו וגודלו של הסליל ללא חוט בתצלום זה נותנים משנה תוקף להגדרת "קיומו הבלתי נתפס בחושים וטבעו כבלתי נראה"<sup>3</sup>. קיום בלתי נתפס ובלתי נראה זה הוא נקודת המוצא לבחינתו הביקורתית של הסליל, כך מצהיר דאלי, באמצעות שיטה שהוא מכנה "פעילות פרנואידי-ביקורתית", ואותה הוא מגדיר בפתח המאמר. הגדרה זו מופיעה ברבים ממאמריו, ומתוארת כ"שיטה ספונטנית של ידע אירציונלי המבוססת על האסוציאציה הפרשנית-ביקורתית של תופעות הזייתיות". פעילות זו נועדה ליצור סדר או שיטה חדשים מתוך אלמנטים שנמצאים במציאות החיצונית ומלכתחילה אין כל קשר ביניהם, ובדרך זו לחתור תחת יסודותיו של עולם המציאות. על פי דאלי, מטרה זו מושגת באמצעות סימולציה פעילה של מצב פרנואידי, שבו מתחברות תופעות אובייקטיביות לנושאי עניין סובייקטיביים מתוך יצירת מערכת הזייתית מורכבת. דאלי דחה בכתביו את הרעיון שהפרנויה כרוכה ב"חשיבה מודרכת באופן רצוני" וביצירת שיטתיות שלאחר מעשה. הוא מצא חיזוק לדעתו בתזת הדוקטורט

2 תצלום זה נזדמן בדרכי לראשונה בתוך: E. Filipovic, *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, Cambridge 2016, p. 146. תצלומים של השלבים השונים בעיבודו של התצלום, כולל הגרסה הצבעונית, כפי שאלה מופיעים במהדורות שונות של *Boite-en-valise*, נכללים בתוך: E. Bonk, *Marcel Duchamp: The Portable Museum the making of the 'Boite-En-Valise': de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy*, London 1989, pp. 239-240.

3 בספר זה מוצג גם תיאור מפורט של הטכניקות השונות שבהן דושאן עשה שימוש בהכנת ה-Boite. טבעו הבלתי נראה של סליל ללא חוט זה בא לידי ביטוי מלא במהדורה הראשונה של הקובץ באנגלית: H. Finkelstein, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, Cambridge 1998. בגרסה המקורית המעצב הגרפי חתך את חלקו התחתון של התצלום שבו נמצא דימוי הסליל. הדבר תוקן במהדורה מאוחרת יותר של הקובץ אשר ראתה אור בהוצאת The Salvador Dalí Museum H.: Finkelstein, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, St. Petersburg and Florida 2017.

של ז'אק לאקאן, "על אודות הפסיכוזה הפרנואידיה וקשריה עם האישיות" (1932). מה שקסם לדאלי בתזה של לאקאן היה "המהות הקונקרטית והפנומנולוגית" של התהליך הפרנואידי. לפי תזה זו, הפירוש ההזייתי נטוע ברעיון השווא אשר קיים מראש. בחיבורו "כיבוש האירציונלי" (1935) הגדיר דאלי את הפעילות הפרנואידיה-ביקורתית כיצירתה של הזיה שיטתית הרואה אור דרך הפעולה הפרשנית, וכאמצעי לחשיפת האופי האובססיבי הנסתר של האובייקט הנתון לביקורת.<sup>4</sup>

הבה נראה כיצד מופעלת שיטה זו בביקורת התצלום והסליל ללא חוט הנגלה בו. טבעו הבלתי-נראה של סליל זה, מבהיר דאלי, הוא אשר תורם "לפריצה הפתאומית האופיינית ל'התגלויות פרנואידיה'", והוא אשר מזמין "פתרון לוגי, אשר יביא לצמצומן, ואפילו באופן חלקי בלבד, של התופעות ההזייתיות הבוטות והלא מובנות שהוא אוצר בחובו". פתרון לוגי זה שולח את דאלי למסע פרשני שבו הוא תוקף את הפילוסופיה של קאנט, אותו "פילוסוף נפלא ומגלומני זה אשר האמביציה שלו, כמו שיודעים קוראיי, החדירה עמימות עמוקה ובלבולים מסורבלים אל היסטוריית המחשבה יותר מכל האחרים גם יחד". לתפיסתו של דאלי, הפילוסופיה של קאנט איננה מתאימה לתקופה המודרנית, והוא ממקד את ביקורתו במושג ה"אינטואיציה הטהורה" – שלטענתו אין להבינו אלא במונחים מטפיזיים. עבור קאנט, רעיונות המרחב והזמן הם אינטואיטיביים ולא מושגיים, והם מבוססים על "אינטואיציה טהורה" – במובן זה שטבעם הבסיסי של הרפרנטים שלהם ידוע כבר לפני ההתנסות, ולא נובע ממנה. לטענתו של דאלי, קאנט לא יכול היה לראות את הסליל אלא כממוקם באופן מוחלט במרחב. אולם, לדבריו, "בימינו אינטואיציה טהורה זו, שהייתה יכולה למקם את הסליל שלנו כדבר מדויק ובודד עד מאוד שנמצא 'מחוצה לנו', עוברת משבר חמור ומתקדם, וכל מה שאנו למדים מן המדעים המדויקים הוא שמצבה הולך ומחמיר מיום ליום".

בנקודה זו הופך הדיון של דאלי על אודות נסיבותיה המשתנות של האינטואיציה הטהורה למשהו מעין "רומן משפחתי", סיפור אהבים וזנות המתפתח סביב שאלות של לגיטימיות וקלון מוסרי. זהו סיפור מורכב – ולא אכנס לכל פרטיו – המהווה פעולה פרשנית, אשר יותר משהיא מדגימה את ביקורת הפרנויה, ניתן לראותה כפעולת דמיון מורכבת המבוססת על משחקי מילים והתחכמות מטפורית. ברומן זה "האינטואיציה הטהורה", בתו החוקית של קאנט, נפגשת בחשאי עם מדע הפיזיקה המגולם במשנתו של ניוטון, ובעקבות המפגש היא נושאת ברחמה את בנו הבלתי חוקי של מדע זה, ואט-אט מתדרדרת ל"אורח חיים מופקר בחברתם של המדעים המדויקים". מפגשים אלה בין האינטואיציה הטהורה למדעים המדויקים התקיימו ב"מקדשי הזמן והמרחב", שהם "בתים סגורים" (במקור הצרפתי מתקיים כאן משחק מילים בין Maisons closes לבתי בוש). לטענת דאלי, במשנתו של קאנט הזמן והמרחב הם "בתים סגורים", שני דברים בעלי מוצא שונה לגמרי; ואילו תורת היחסות "מלמדת אותנו שלא קיים זמן מוחלט וגם לא מרחב מוחלט, ורק לאיחודם של הזמן והמרחב יש משמעות פיזיקלית". דאלי מסכם שאין לראות את מצבו של הסליל שבתצלום במונחי ה"מטפיזיקה המוחלטת" של קאנט כאובייקט הממוקם "מחוצה לנו", כלומר, ממוקם במרחב באופן מדויק. אנו הסוריאליסטים, מצהיר דאלי, למדנו איך להקשיב לשידולי המציאות

4 לדיון מפורט בנושא זה ראו: H. Finkelstein, *Salvador Dalí's Art and Writing 1927–1942: The Metamorphoses of Narcissus*, Cambridge and New 1996, ch. 13, esp. pp. 185–189. ראו גם חלקים ו-1 בתוך פינקלשטיין (לעיל הערה 1).

הפיזיקלית של "אובייקטים חסרי משמעות אלה", בהם אותו סליל ללא חוט. שידולים כגון אלה שחלומותינו מגלים לנו מאפיינים את זמננו ואת חיינו. בתיאור מפותל זה של קורות הסליל ללא חוט לאור המחשבה הפילוסופית והמדעית מזמנו של ניוטון ועד זמננו, ממקם דאלי את הסוריאליזם בקוטב הנגדי להפשטה המטפיזית וסמוך לפיזיקה המודרנית.

כאן נשאלת השאלה מדוע מתייג דאלי את הסליל ללא חוט כ"לא אוקלידי". הגאומטריה האוקלידית<sup>5</sup> היא זו המוכרת לנו, אותה למדנו בבית הספר, והיא נחשבה מאות בשנים לגאומטריה המתארת נאמנה את חוקי הטבע. בראשית המאה התשע-עשרה פותחו גאומטריות לא-אוקלידיות שונות, בהן הגאומטריה הרימנית שמכלילה את כל הגאומטריות הקודמות לה, ומניחה את היסודות לתחום הגאומטריה הדיפרנציאלית – המטפל בין השאר ביריעות בעלות עקמומיות משתנה. כשם שהגאומטריה האוקלידית היא הבסיס למכניקה של אייזק ניוטון, כך הגאומטריה הדיפרנציאלית (שמאפשרת מרחב לא-אוקלידי) היא הבסיס לתורת היחסות הכללית, והיא הגאומטריה שמתארת נאמנה את המרחב-זמן, כפי שגם דאלי הבין זאת. קאנט, כפי שציינתי קודם, העמיד את הזמן והמרחב כערכים מוחלטים ונפרדים, שעה שתורת היחסות מלמדת אותנו כי רק לאיחודם של הזמן והמרחב יש משמעות פיזיקלית. נראה כי דאלי מתייחס לקשר בין המרחב-זמן של איינשטיין לבין הגאומטריה הלא-אוקלידית, ורומז כי הסליל ללא חוט הוא לא-אוקלידי מאחר שמצבו מוגדר לא במונחי מרחב וזמן קלאסיים, אלא באמצעות מושגי תורת היחסות.

קיימות התייחסויות לא מעטות לתורת היחסות בכתביו של דאלי משנות השלושים. אמנם הידע המדעי שלו נשען בעיקר על ספרות פופולרית ומאמרים בכתבי עת, אבל לא היה די בכך כדי לעצור אותו מליצור מבני מחשבה עתירי דמיון בתחומי מדע שונים. וכך, במאמר "הופעות אווירודינמיות של 'ישויות-אובייקטים'" (1934-1935) הוא מציע דיון מפורט על התפתחות תפיסת המרחב מאוקלידס ועד ימינו במונחים שמתארים את סמיכותם של סוגי מזון שונים, תהליך שמגיע בסופו "לתורת היחסות המודרנית שבה המרחב נעשה חשוב, חומרי ואמיתי עד כדי כך שנמצאו לו ארבעה ממדים, ובכללם ממד הזמן שהוא כמובן ממד הזייתי וסוריאליסטי למהדרין". תפיסה זו משרתת את מטרתו להשוות בין ה"אווירודינמיות הפיזיקלית" של המרחב, האובייקטים ובני האדם שבו, לבין מה שהוא מכנה "אווירודינמיות אתית" המתבטאת במושג "ישויות-אובייקטים", ולהציע הקבלה בין המניפולציה של ה"ישויות-אובייקט", עם הפרוורטיות הארוטית שבבסיסה, לבין הפעלתם של האובייקטים הסוריאליסטיים.<sup>6</sup> יישום עתיר-דמיון ליחסיות בתאוריה שדאלי עצמו פיתח נמצא במאמר מוקדם יותר שלו, בשם "העז המחוטאת", שנכלל בספרו **האשה הנראית לעין** (1930).<sup>7</sup> במאמר זה מבאר דאלי לעומק את האסתטיקה והפילוסופיה שעומדות בבסיס המחשבה הפרנואידיית-ביקורתית. במהלך הדיון הוא מציין, בעקבות איינשטיין, את השוני בין המטר כיחידת מידה מוחלטת, ואפילו מופשטת, לבין המטר החומרי – אשר לפי תורתו של איינשטיין, איננו קבוע אלא נתון לשינוי בעיני הצופה שנמצא בתנועה. הנקודה

5 אוקלידס (283-323 לפני הספירה) היה מתמטיקאי יווני אשר נחשב לאבי הגאומטריה.

6 ראו Finkelstein (לעיל הערה 4), עמ' 171-175, לניתוח מפורט של ה"אווירודינמיות האתית" בהקשר למניפולציה של "ישויות-אובייקטים" כפעולה מחתרנית נגד גורמות חברתיות שולטות.

7 פינקלשטיין (לעיל הערה 1), עמ' 224-228.

החשובה עבור דאלי היא זאת: "כפי שיש לסמוך על התרחבותן של מידות, רגילות או לא רגילות, כך גם יש לסמוך, במקביל או שלא במקביל, על ההתרחבות הנפשית של רעיונות". יתר על כן, "הגאומטריה החדשה של המחשבה הפואטית דורשת בדיקה מחודשת והתאמה פיזיקלית כמו אלה שהפיזיקה של איינשטיין מפעילה על מידות כלשהן". המסקנה היא: "הפיזיקה שתיצור את הגאומטריה החדשה של המחשבה תהיה בדיוק (קל לחזות להיכן אני מוליך) ההזיה הפרשנית־פרנואידית"<sup>8</sup>.

מחשבה זו על אודות ה"התרחבות הנפשית של הרעיונות" בהקשר לפרשנות הפרנואידית מעלה את הממד הפסיכולוגי בעיסוקו של דאלי בסליל ללא חוט. סליל זה, "אשר הושלך באחת הפינות של רחוב הפסיכולוגיה", מגלם גם תופעות הזייתיות בוטות ולא מובנות המצדיקות את הגדרתו כ"דבר מטורף"<sup>9</sup>. כפי שמעידה כותרת המאמר, הוא עוסק ב"פסיכולוגיה לא־אוקלידית" שממוקמת בקוטב הנגדי ל"נאו־תומיסטים", הווה אומר – הפילוסופים בני המאות התשע־עשרה והעשרים ההולכים אחרי תומס אקווינס, אשר האסתטיקה המיסטית שלהם נתפסת במונחים של אנלוגיות מיסטיות מופשטות. בעיקר זוכים להתייחסותו המזלזלת של דאלי ה"גשטלטיסטים", שאותם הוא רואה כ"קאנטיאנים מודחקים". נראה שדאלי דוחה את הדגש של פסיכולוגיית הגשטלט על ראיית העולם כנחוה, בניגוד להבנתו של העולם לאור ההתפתחויות המדעיות האחרונות. כמו כן, אין לחידושים הפסיכולוגיים של תורת הגשטלט כל חשיבות בעיניו, מאחר שאין הם מביאים בחשבון לדבריו את בסיסן ההזייתי או הפסיכופתולוגי של ההרגשות. כך מסכם דאלי את סיפורו של הסליל ללא חוט:

בשעה זו, אלה הם הסלילים ללא חוט, אובייקטים חסרי משמעות עד להחריד, שמכלים את מרבית זמננו וממלאים את מרב מרחבנו. עבודותינו ובתינו הם הוכחה חומרית ומוחשית להיערמותם הדחוסה של אובייקטים מעין אלה ולמספרם הרב של השידולים הצורמניים שהם מפעילים עלינו, מאחר שממצבם הלא מורגש הם מכריזים בקול גדול על קיומם הפיזי הברור.<sup>10</sup>

והמסקנה היא: "הפסיכולוגיה אינה אלא ההתנהגות האנושית אל מול קיום פיזי זה"<sup>11</sup>. אם כן, הסליל ללא חוט ממוקם בנקודת המפגש שבין הפסיכולוגיה המודרנית והפיזיקה. על כך ניתן להוסיף כי כותרת המאמר היא "פסיכולוגיה לא אוקלידית של תצלום", ומכך נובע כי התצלום עצמו מגלם ממד פסיכולוגי לא־אוקלידי.

אגיע בהמשך לציפיותיו של דאלי מן הצילום כאמצעי המגלם את הפסיכולוגיה במפגשה עם הקיום הפיזי. אך עתה נפנה לדושאן ולתצלום שבו מופיע הרדי־מייד *Trébuchet* המולבן, עם הרישום הקווי המצורף אליו. בריאיון שקיים דושאן בשנת 1953 הוא תיאר את לידתו של רדי־מייד זה. לדידו, בתחילה הוא היה:

קולב מעילים שרציתי יום אחד לשים על הקיר ולתלות עליו את הדברים שלי אך הדבר לא הסתייע בידי – וכך הוא נשאר על הרצפה ובכל פעם שיצאתי מן הבית

8 שם, עמ' 227.

9 שם, עמ' 292.

10 שם, עמ' 294–295.

11 שם.

בעטתי בו – אבל הוא די שיגע אותי ואז אמרתי לעזאזל איתו, אם הוא רוצה להישאר שם ולשעמם אותי, אמסמר אותו לרצפה... ואז עלה בי רעיון הרדי־מייד וזהו זה.<sup>12</sup>

הכותרת באה לאחר מעשה, כמובן. במשחק השחמט, המונח *Trébuchet* מתאר מצב שבו כל מסע או צעד שיעשה השחקן יחמיר את מצבו אל מול היריב. משמעות המילה בצרפתית היא מלכודת ציפורים וגם סוג של קטפולטה, מכונת מלחמה ליריית אבנים גדולות למרחק רב שהייתה נפוצה בימי הביניים. הפועל הצרפתי *trébucher* משמעו למעוד או ליפול, וגם להיכשל בהגיית מילה. המשמעויות הללו כולן מתלכדות סביב הרדי־מייד של דושאן, ודומה כי בכך הוא מגלם את תפיסתו של ארטורו שוורץ את הרדי־מייד (לעיתים) כלשון נופל על לשון בהשלכת תלת־ממד.<sup>13</sup> *Trébuchet* הוא אכן אובייקט נייח הממוסמר לרצפה, שעליו אורחיו של דושאן היו עלולים למעוד; אך אנו עלולים ליפול גם במלכודת הלשונית שטמונות המשמעויות השונות של שם היצירה.<sup>14</sup>

תצלום ה־*Trébuchet* היה אחת הרפרודוקציות שכלל דושאן במהדורה הראשונה של *Boite-en-valise*. בשנת 1938 הוא החל בהכנת עשרים עותקיה של המהדורה הראשונה, אשר כללה שישים ושמונה רפרודוקציות של עבודותיו. הוא המשיך בפיתוחה של המהדורה עד כיבוש צרפת בידי הגרמנים, ואז הבריח אותה חלקים־חלקים לארצות הברית, שם השלים אותה בשנים 1941–1942. הרדי־מייד *Trébuchet*, כמוהו כמו רוב עבודות הרדי־מייד של דושאן, לא היה קיים יותר בשנת 1940, אז הזמין דושאן רפרודוקציה מוגדלת של התצלום המקורי שצולם בשנת 1917. היה זה אחד מתצלומי הסטודיו של דושאן, אשר בוצעו בשנת 1917 על ידי חברו והסופר לעתיד הנרי פייר רושה (Henri-Pierre Roché),<sup>15</sup> ושימשו חומר גלם לאחדות מן העבודות שנכללו ב"קופסה". לפי אקה בונק (Ecke Bonk), אשר סיפק את הדוקומנטציה המלאה ביותר על יצירת *Boite-en-valise*, דושאן הזמין את הרפרודוקציה לפני שעזב את פריז במאי 1940 עקב התקדמות כוחות הגרמנים, ועבר להתגורר זמנית בארקשון יחד עם אחותו סוזאן, בעלה ז'אן קרוטי, וכן גאלה וסלבדור דאלי.<sup>16</sup> במאמר "המלך והמלכה חצויים על־ידי עירומים מהירים" מספר דאלי כי "בעיצומה של המלחמה, בזמן הפצצה גרמנית, דושאן ואני נסענו הלוך ושוב בין ארקשון לבורדו כדי למלא את המזוודה המפורסמת שלו",<sup>17</sup> כנראה כשלב בדרך להעברת פריטים מן ה"קופסה" לארצות הברית.

מעניין כמובן אם דאלי היה עד או אפילו שותף לשלב זה בעבודתו של דושאן על תצלום ה־*Trébuchet*, אך זאת כנראה לעולם לא נדע, כפי שגם לא נדע אם דושאן נחשף בזמנו למאמר של דאלי. ברור כי דושאן עבד לא מעט על התצלום, אשר

12 מצוטט לצד תצלום של רדי־מייד זה בקטלוג עבודותיו של דושאן: A. d'Harnoncourt and K. McShine, *Marcel Duchamp: A Catalog*, New York 1973, pp. 283–284.

13 D. Judovitz, *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, Berkeley 1905, pp. 94–95.

14 ברבים מן הרדי־מייד של דושאן, הלשון נופל על לשון מגולם בשם העבודה – לעיתים בצירוף לשוני בן שתי מילים או יותר בעלות הגייה דומה (לדוגמה *Fresh Widow/French window*). לעיתים גם שם היצירה פתוח לאפשרויות שונות (לדוגמה *In Advance of the Broken Arm*), ובכך פותח את הרדי־מייד עצמו לתנועה או תנועת מטוטלת בין הקריאות השונות שלו.

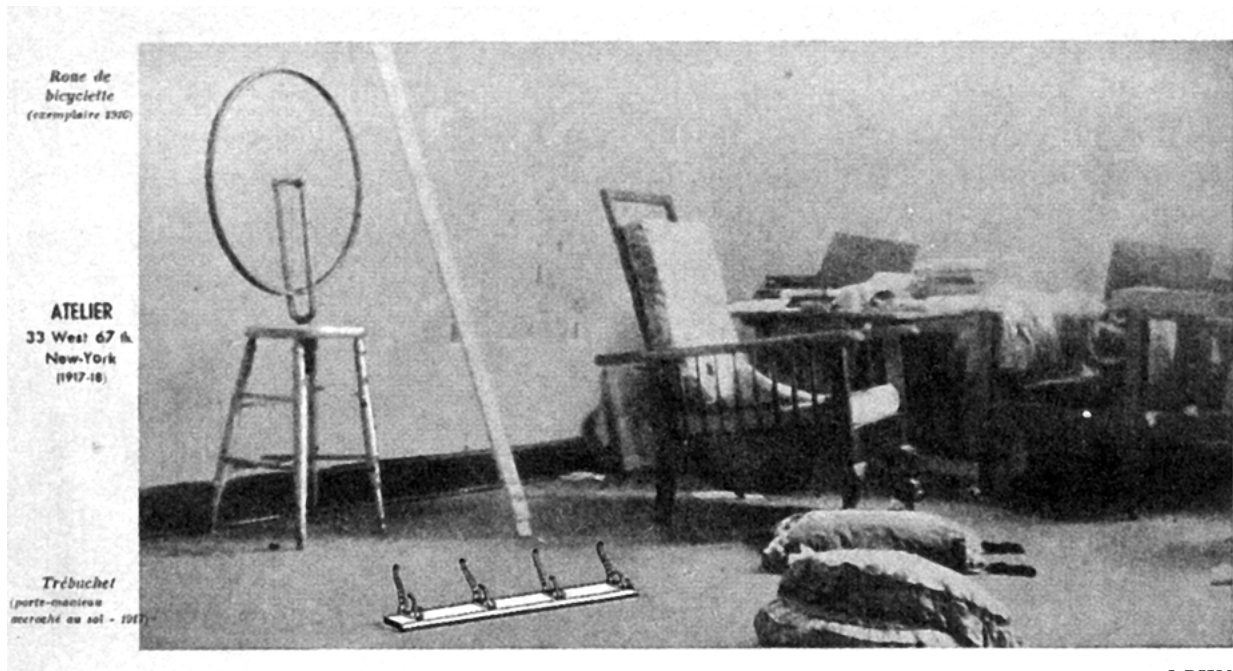
15 מחברו של הספר *Jules et Jim*, שעליו מבוסס סרטו הידוע של פרנסואה טריפו.

16 Bonk (לעיל הערה 2), עמ' 156.

17 ראו: S. Dalí 'The King and the Queen Traversed by Swift Nudes', H. Finkelstein (ed.), *The Collected Writings of Salvador Dalí*, St. Petersburg and Florida 2017, p. 369.



בדומה לתצלומים אחרים של הסטודיו שצילם רושה, איכותו לא הייתה טובה. הוא נאלץ, למשל, להוסיף בדיו קווים עדינים להדגשת חישורי גלגל האופניים, הרדי־מייד משנת 1916 שמופיע לצד *Trébuchet*. תצלום זה, המגלם כאמור שלב ביניים בהכנתו לשכפול ב"קופסה", והרישום המצורף אליו, עובדו כשני לוחות נפרדים של דפוס בלט (letterpress) ולאחר מכן הודפסו יחד, הרישום הקווי על גבי התצלום שעובד ברשת הדפסה (halftone) (איור 4). בדומה לרפרודוקציות אחרות ב"קופסה", להדפס הסופי נוסף צבע בטכניקת *pochoir*, הווה אומר שימוש בסְטֶנְסִילִים (שֶׁנְוִיִּת).



איור 4

דושאן עשה שימוש בטכניקת *pochoir* בעיבודם בצבע של מרבית פריטי ה"קופסה". השימוש בסטנסילים ארוך ומייגע מאחר שהוא כרוך בעבודת יד מדוקדקת. נשאלת השאלה, מדוע בחר דושאן בדרך זו כדי להוסיף צבע לתצלומים ולרפרודוקציות? הסברה היא כי בחוגי האמנים בפריז באותן השנים, בעיקר באלה שאותם הכיר דושאן דרך אחיו ז'אק וויון (Jacques Villon), טכניקה זו נתפסה כמאפשרת רפרודוקציות צבעוניות הקרובות ביותר לציור המקורי. דושאן ראה את האפשרויות הגלומות בה באופן שונה במקצת: כפי שכותבת אלנה פיליפוביץ', "הפרויקט של דושאן כולו אתגר את עצם הרעיון של נאמנות למקור. הוא שם את הדגש יותר על האופי הדו־משמעי של השיטה ולכן גם את הפוטנציאל הביקורתי שלה"<sup>18</sup>. נוסף על כך, הרעיון המדריך עבורו ביצירת הקופסה במזוודה היה בעיקרו של דבר יצירת מוזאון "נייד" שבו תוצגנה כל עבודותיו, כולל אלה שאינן ברשותו או שאבדו, כמו רוב הרדי־מייד שהונצחו בתצלומים. לכן העבודה הידנית המורכבת הכרוכה בטכניקה זו העלתה את פריטי ה"קופסה" במובן מסוים למעלת יצירות מקור, או לפחות כאלה שחורגות אל מעבר לייצוג המקור גרידא.

אך כאן אני מעלה את השאלה מדוע טרח דושאן לעבד את תצלום ה־*Trébuchet* באופן כה ייחודי. למען האמת, אף לא אחד משאר התצלומים ב"קופסה" זכה לעיבוד

מעין זה, הכולל הלבנה של הדימוי, העתקת פרטיו בסגנון של רישום הנדסי מדוקדק, הדפסת הרישום על גבי הדימוי המולבן וצביעתו בטכניקת pochoir. תשובה אפשרית היא כי אף שהאובייקט בתצלום נראה ברור למדי, ייתכן שדושאן רצה להדגיש מעט יותר את קווי המתאר שלו. הכול טוב ויפה, אך מדוע אם כן התצלומים של רדי־מייד אחרים הודגשו ונצבעו אף הם, אך מבלי שדושאן יעבד אותם באופן כה מורכב ומאומץ? כאלה הם, למשל, התצלומים **בהקדמה לזרוע השבורה** (*In Advance of the Broken Arm*), **מתלה כובעים ופסל לנסיעה** (*Sculpture de voyage*). בשונה מאלה, העבודה **מייבש הבקבוקים** הכלולה ב"קופסה" עברה עיבוד מורכב ומדוקדק, תוך שימוש בשלושה לוחות שהוכנו מתצלום האובייקט אשר נקנה באותו הזמן (כלומר, לא הרדי־מייד המקורי), שאותו ביצע מאן ריי בשנת 1936. שלושת הלוחות הודפסו בזה אחר זה בחמישה שלבים, אך גם כאן עדיין לא נעשתה שום הלבנה של הדימוי.<sup>19</sup> מכל מקום, נראה כי התצלום בשלב ההלבנה ביחד עם הרישום הקווי המצורף אליו, בתוספת הסברים כיצד לבצע את ההדפסה המורכבת למדי, היה חשוב דיו עבור דושאן כדי שיכלול אותו באחת מעשרים ה"תיבות" הראשונות במהדורת הדה־לוקס. ושוב נשאלת השאלה, אם כן, מדוע נערכה הלבנת הדימוי ומדוע חל תהליך ההדפסה כולו? אולי ההסבר לכך מצוי בחקירתו של דושאן את נושא הממד הרביעי, כפי שתיאר ופיתח בהערות שכתב לאורך השנים בהצהרות שונות ובראיונות. הנושא טופל במלואו על ידי קרייג אדקוק בתזת הדוקטורט שלו ובספרו,<sup>20</sup> ומוזכר גם בשניים מספריה של לינדה דרלימפל הנדרסון, האחד על דושאן והשני בנושא הממד הרביעי והגאומטריה הלא־אוקלידית באמנות המודרנית.<sup>21</sup> חשובים בהקשר זה גם ספריו ומאמריו של ז'אן קלייר.<sup>22</sup> אוכל במסגרת זו להציג רק מעט ממה שנושא מורכב זה מציע. גאומטריה לא־אוקלידית והגאומטריה של הממד הרביעי ריתקו רבים מן הקוביסטים אשר נפגשו עם דושאן ועם שני אחיו, ז'אק וויון וריימונד דושאן־וויון, בביתו של ז'ק וויון בפוטו (Puteaux) – בהם אלבר גלייז (Albert Gleizes), ז'אן מצנג'ה (Jean Metzinger), פרנן לג'ה (Fernand Léger), פרנסיס פיקאביה (Francis Picabia), גיום אפולינר (Guillaume Pollinaire) ואחרים. דושאן עצמו שמר על עמימות מסוימת בנושא זה בראיונות שנערכו עימו בשנות השישים, ולעתים אף לא דייק בדברו על מקורותיו בכל הנוגע לממד הרביעי. הוא גם המעיט ביכולתו כמתמטיקאי, וכפר במידת הרצינות שהשקיע בחקר הנושא. כך למשל, בריאיון עם דורה אשטון הוא אומר:

או, אני מתמטיקאי קטן מאד. בשנים אלה, 1910, 1911, 1912, דיברו הרבה על הממד הרביעי וזה קסם לי. הגאומטריה הלא־אוקלידית הומצאה בשנות הארבעים של

19 ראו Bonk (לעיל הערה 2), עמ' 232–233, לתצלומים של הרדי־מייד ודוקומנטציה של תהליך ההדפסה.

20 C. E. Adcock, *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass: An N-Dimensional Analysis*, Ann Arbor 1983.

21 L. Dalrymple Henderson, *Duchamp in Context*, Princeton 1998; L. Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton 1983.

22 ראו במיוחד: J. Clair, *Duchamp et la Photographie: Essai D'analyse d'un Primat*: *Technique sur le Développement d'une Oeuvre*, Paris 1977.

המאה התשע־עשרה, אבל אנו התחלנו לשמוע על רימן<sup>23</sup> רק בשנת 1910. זה היה מעניין מאוד מאחר שלא נשאר קווים ישרים. כל הקווים הפכו לעקומות. אני יכול לומר שהממד הרביעי מצא חן בעיני בתור ממד נוסף בחיינו [...] עכשיו, את יודעת, אני חי בשלושה ממדים. כל זה היה רק בגדר דיבורים עבורנו, אבל היה בכך משום גורם משיכה חוץ־ציורי.<sup>24</sup>

העניין של דושאן בגאומטריה, ובעיקר בגאומטריה של הממד הרביעי, חרג מעבר להתייחסויות פשטניות ודי מזלזלות אלה. שלושה מקורות מדעיים היו חשובים לו במיוחד. ספרו של גסטון דה פבלובסקי, **מסע לארץ הממד הרביעי**, השפיע במידה רבה על דושאן וחבריו הקוביסטים בשנים 1910-1912.<sup>25</sup> דושאן גם קרא את הנרי פואנקרה (Henri Poincaré), ובעיקר את אלה מעבודותיו המתמטיות בעלות הנטייה הפילוסופית. אולם אין ספק כי ההשפעה הרבה ביותר עליו נודעה לספרו של אספרי פסקל ז'ופרה, **מחקר בסיסי של הגיאומטריה בארבעה ממדים**.<sup>26</sup> הרעיונות בספר זה שעניינו את דושאן במיוחד נגעו בספקולציות על אודות העולם הדו־ממדי שבו קיימת עבור תושביו תחושת קיומו של ממד שלישי בצירופים שונים,<sup>27</sup> ובאנלוגיה – תחושותינו אנו, שחיים במרחב תלת־ממדי, על אודות קיומו של ממד רביעי.

דושאן הביע עניין רב בדרכים שבהן צורות גאומטריות תלת־ממדיות תתחלפנה בצורות דו־ממדיות; או כאלה בארבעה ממדים לצורות תלת־ממדיות; או, בהמשך לז'ופרוא, כיצד יצורים דו־ממדיים יציגו או יחוו מרחב תלת־ממדי; או הדרך שבה אנו יכולים לתפוס את קיומו של הממד הרביעי. יסוד חשוב בעיוניו הוא האנלוגיה של היטלי צל, כפי שדושאן הסביר זאת בריאיון עם פייר קבאן:

מאחר שמצאתי כי ניתן ליצור היטל של עצם תלת־ממדי, כל עצם שהוא – כפי שהיטל של השמש על הארץ הוא דו־ממדי – חשבתי, וזאת היא אנלוגיה אינטלקטואלית פשוטה, שהממד הרביעי יכול ליצור היטל של עצם בעל שלושה ממדים, או, במילים אחרות, כל עצם תלת־ממדי, שאותו אנו רואים בלא התרגשות יתרה, הוא היטל של משהו שהוא בעל ארבעה ממדים, משהו שאין אנו מכירים. יש בזה משום התפלפלות, אך עדיין זו אפשרות. ה"כלה" **בזכוכית הגדולה**<sup>28</sup> הייתה מבוססת על כך, כאילו הייתה ההיטל של אובייקט בעל ארבעה ממדים.<sup>29</sup>

23 ברנהרד רימן (Bernhard Riemann) היה מתמטיקאי גרמני אשר רעיונותיו על גאומטריית המרחב השפיעו רבות על הפיזיקה התאורטית המודרנית.

24 ציטוט בתוך Adcock (לעיל הערה 20), עמ' 36.

25 G. de Pawlowski, *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension*, Paris 1912

26 E. P. Jouffret, *Traité Élémentaire de Géométrie à Quatre Dimensions*, Paris 1903

27 למשל, אם עולם שטוח לכאורה זה נמצא בעצם על גבי כדור גדול, ועל כן הגאומטריה שלו אינה מתאימה לזו של עולם שטוח לחלוטין. רעיונות מעין אלה עלו בספרי מדע פופולרי כגון *Flatland* מאת אדווין אבוט (Edwin Abbott) ובספרי מדע בדיוני כגון אלה של Charles Howard Hinton.

28 **הזכוכית הגדולה** היא יצירתו המונומנטלית של דושאן, **הכלה מעורטלת על ידי רווקיה, אפילו** (1915-1923). דמות ה"כלה" שמופיעה בצד שמאל בחלקה העליון של היצירה מבוססת על הציור **הכלה** משנת 1912.

29 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, trans. R. Padgett, New York 1971, p. 40.

הרבה ממה שאנו יכולים להסיק על אודות מחשבתו של דושאן נמצא ברשימות שלו, אשר נכתבו בחלקן על פתקים לעת מצוא (notes), וקובצו בחלקן על ידו ב"קופסאות", בהן "הקופסה של 1914" ובשנת 1933 "הקופסה הירוקה". הרשימות האלה ורבות אחרות נכללו בכתביו שפורסמו תחת השם *Marchand du sel*.<sup>30</sup> ברשימות פרי עטו מן השנים 1912-1913 ניתן לשער שארבעת ממדיה של "הכלה" היו אז במחשבתו. דושאן כותב שם באופן מפורש יותר מאשר בריאיון עם פייר קבאן: "הצל המוטל על ידי צורה בארבעה ממדים על המרחב שלנו הוא צל תלת-ממדי", ומציע אנלוגיה לדרך שבה ארכיטקט יוצר תוכנית של כל קומה בבניין. הוא מסביר כי צורה בארבעה ממדים תהיה מוצגת בכל קומה על ידי חתכים תלת-ממדיים, והקומות השונות תהיינה קשורות האחת לשנייה על ידי הממד הרביעי.<sup>31</sup> ברשימה אחרת הוא בוחן את האפשרות להתוויית הצללים שמטיל עצם על גבי מישור, ולאחר מכן על משטח בעל עקמומיות מסוימת, ואז על משטחים שקופים. "בדרך זו", הוא מוסיף, "ניתן לקבל אנליזה היפר-פיזיקלית של טרנספורמציה רציפה של אובייקטים".<sup>32</sup>

מחשבות אלה על אודות טבעם של הצללים המוטלים על משטחים שונים מתייחסות ברובן לעבודתו על **הזכוכית הגדולה**, אך הן תקפות לא פחות לציור גדול-הממדים שלו *Tu m'*, שאותו צייר בשנת 1918. בציור זה שלושה אובייקטים, שגם אותם נוכל לראות כרדיימידי, מטילים את צילם על משטח פני הציור. די יהיה בכך שאציין כי שילובם של שלושה אובייקטים תלת-ממדיים אלה, המחוברים לפני הציור עם אלמנטים אחרים המצוירים בגישת "הטעיית עין" (*trompe-l'oeil*), מטשטש את הגבולות שבין האשליה למציאות, ופותח את הבד עצמו לשלושה ממדים (איור 5) – ואולי במחשבתו של דושאן גם לממד הרביעי. זאת משום שנראה כאילו הצללים, למשל צילו של כידון האופניים (הכידון עצמו לא קיים בציור), מושלכים על גבי שטח פנים בעל עיקום מסוים. מפינותיו של מעוין, שנראה נסוג פנימה אל תוך המרחב בחלקו הימני של הציור, בוקעים קווים שמעצימים את תחושת העקמומיות של מרחב לא-אוקלידי (איור 6). קווים אלה נוצרו באמצעות "שלושה סרגלי תקן" (*3 stoppages étalon*) שאותם יצר דושאן על ידי הפלת חוט באורך מטר מגובה של מטר במשך שלוש פעמים, והתוויית העקומה שנוצרה בתהליך זה (1913-1914). סרגלים אלה מופיעים גם בחלקו השמאלי התחתון של הציור.

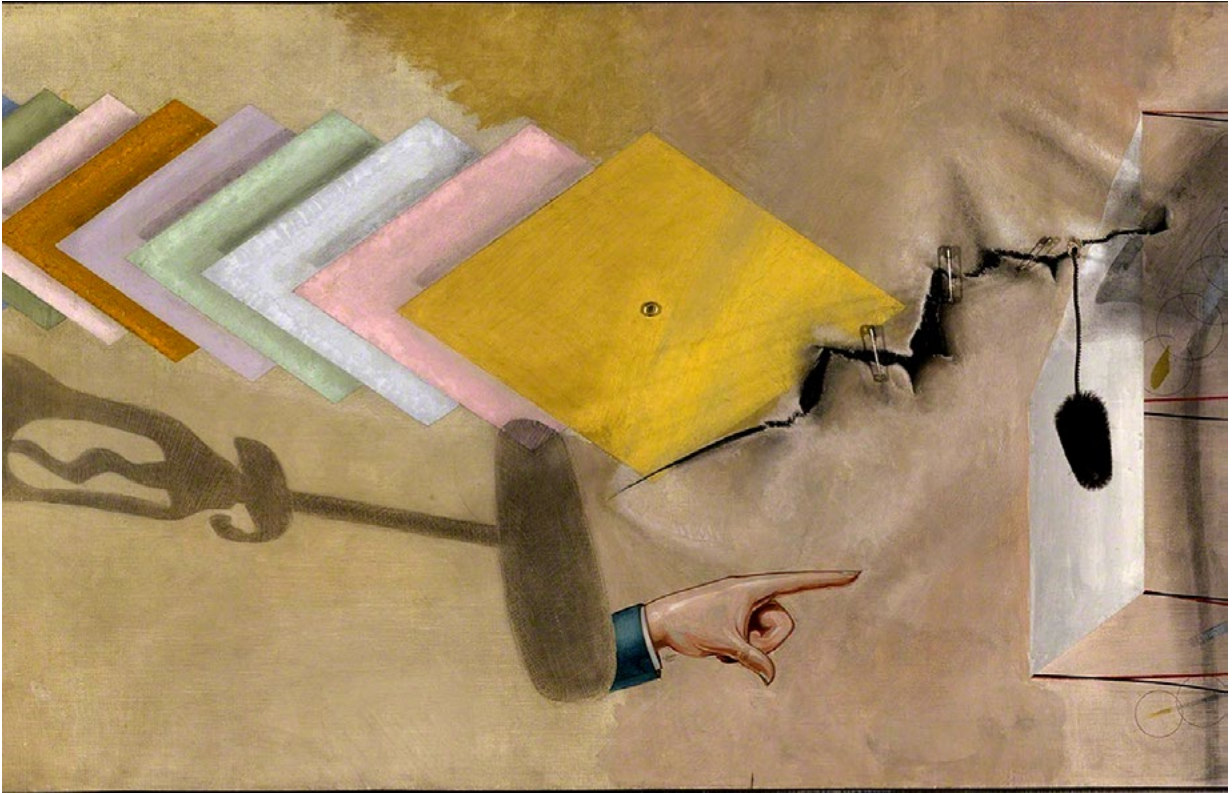
נושא הממד הרביעי והגאומטריה של מ-ממדים קיבל את הפיתוח המורכב והמלא ביותר של דושאן בסדרת רשימות שהתגלתה בשנת 1964, אשר פורסמה תחת השם *A L'infinifit*. רשימות אלה, אשר נכללו אף הן ב-*Marchand du sel*, משמשות מעיין לא אכזב של רעיונות עבור חוקריו. ברשימות שפורסמו תחת הכותרת **הופעה וחזיון** (*Appearance and Apparition*) עומד דושאן על ההבחנה בין שני מושגים אלה.<sup>33</sup> בפרפרזה על הטקסט (תרגום ישיר יהיה ברור פחות), הופעה של אובייקט היא סך פרטי המידע החושי המאפשרים תפיסה רגילה של אובייקט זה; והחזיון הוא הדפוס

30 מילולית, מוכר המלה, אך השם בצרפתית הוא גם אנגרמה לא מלאה של הגיית השם Marcel Duchamp. למהדורה מתורגמת של הספר ראו: M. Sanouillet and E. Peterson, *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du sel)*, New York 1973.

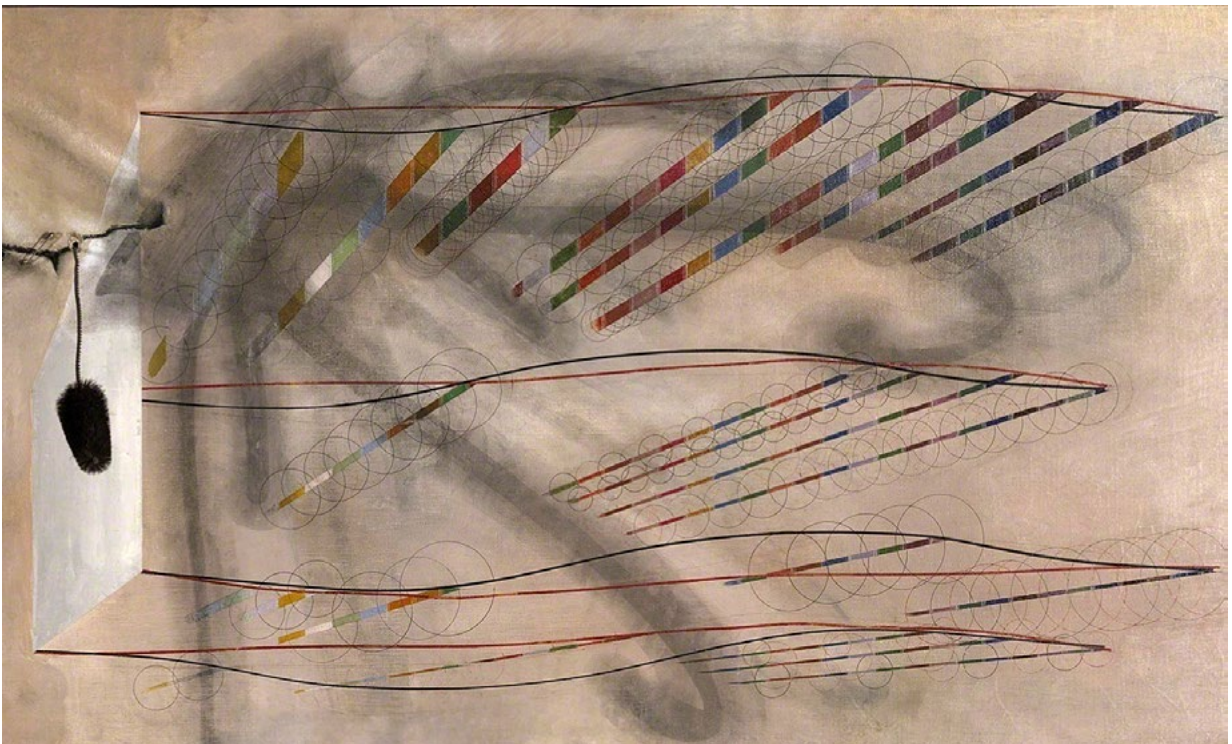
31 שם, עמ' 89.

32 שם, עמ' 72.

33 שם, עמ' 84-85.



איור 5



איור 6

שלה. יש חיזיון על פני השטח של אובייקט מרחבי, כגון מטחנת השוקולד - כאן הוא מתייחס לאחד מרישומיו המוקדמים - שהוא מעין דמות ראי שנראית כאילו שימשה ליצירתו של אובייקט זה, כמו דפוס או תבנית, אבל דפוס זה של הצורה איננו האובייקט עצמו אלא דימוי ב- $n-1$  ממדים של הנקודות היסודיות באובייקט זה, שהוא

בעל n ממדים. כלומר, ההופעה התלת-ממדית באה מן החיזיון הדו-ממדי שהוא הדפוס שלה. בהמשך כותב דושאן: "משמעות הדפוס היא: מנקודת המבט של צורה וצבע, הנגטיב (צילומי); מנקודת המבט של מסה, משטח (שמחולל את צורת האובייקט באמצעות פרלליות [הקבלה] בסיסית) המורכב מאלמנטים של אור". הוא מציע, אם כן, לראות בדפוס של אובייקט זה את חיזיון הנגטיב הצילומי של המשטח. בנקודה זו אני חוזר אל התצלום אשר טופל שנים לא מעטות לאחר כתיבתה של רשימה זו: דושאן מעולם לא פסק מלהגות על אודות הממד הרביעי, ואיני מאמין שמוזאון נייד כגון ה־ *Boite-en-valise*, המשמש מעין קטלוג חזותי של מכלול יצירתו, לא יכיל ולו רמז לעניין זה. התייחסות מעין זו נמצא אמנם, כפי שראינו, בציור *Tu m*, אך דושאן לא היה מרוצה כל עיקר מביטוי רעיונותיו בציור זה באופן כה ברור וכמעט בוטה.

לעומת זאת, קיימת חפיפה רבה בין רעיונותיו של דושאן כפי שהם מוצגים בהופעה וחיזיון, לבין שלבי יצירת הפריט שנכלל ב"קופסה" ואשר מבוסס על תצלום ה־ *Trébuchet*. אף אם מסקנותיי כפי שתעלינה עתה הן בגדר היפותזה, איני יכול לראות את החפיפה הזו כמקריית גרידא, או את הפריט הזה כתצלום הסטודיו של דושאן ותו לא. נקודת המוצא היא רצונו של דושאן לשלב את תצלום הסטודיו שלו ובו שני הרדי־מייד, *Trébuchet* וגלגל האופניים, בין שאר פריטי ה"קופסה". את חישוקי גלגל האופניים הוא חיזק כאמור בקווי דיו דקים, ויכול היה בנקל "לחדד" באופן דומה גם את קווי המתאר של *Trébuchet*. אלא שאז עלתה במחשבתו האפשרות להפוך דימוי זה של הרדי־מייד, כשמו כן הוא, לקטפולטה שמשלחת באופן סימבולי את הדימוי, ובעצם את התצלום כולו, אל הממד הרביעי. זהו כמובן אופן מחשבה סימבולי מן הסוג שדושאן עסק בו לאורך השנים, וכך יש להתייחס לזה.

"אירוניה היא דרך משועשעת לקבלת דבר־מה. עבורי זאת אירוניה של אדישות, זאת היא מטא־אירוניה", אומר דושאן.<sup>34</sup> ה"אירוניה של אדישות" מכילה גורמים רבי־משמעות בכל הנוגע ליחס שבין האדם לעולם – מקריות, זמן, קיום – ודושאן יוצר את המסגרת לפעולתם באופן שיתאים לדרישותיו. כמוהו כצלף היורה תחילה, ורק לאחר מכן מצייר את לוח המטרה. כך למשל, ביצירת הרדי־מייד **שלושה סרגלי תקן** שהוזכרה לעיל, דושאן הכין עבור המקריות זירת פעולה המבוססת על "ריטואל" מתמטי – הפלת חוט שאורכו מטר במצב אופקי מגובה מטר, במשך שלוש פעמים, תוך התוויית הצורות שנוצרו כ"סרגלים". התוצר הוא פונקציה של מקריות וכוח המשיכה, אך היוצר האחראי לכך הוא דושאן עצמו. מה שריטואלים מסוג זה מסמנים הוא מבנה מחשבה סימבולי שמאפשר לפעולות פשוטות בבסיסן לייצג רעיונות מופשטים. לעיתים מלווה הפעולה הסימבולית בפרשנות נוספת. הרדי־מייד **האומלל** (1919) הוא ספר גאומטריה שדושאן תלה חשוף למזג האוויר במרפסת פתוחה, כשהוא "מחייב את איתני הטבע לפעול עליו. בדרך זו", אמר דושאן, "הטקסט חווה על בשרו את עובדות החיים". כאן, הפעולה הסימבולית של "הזמנת" איתני הטבע לפעול מועצמת דרך הצירוף האירוני של קלישאה לשונית.

כאן אני מעלה שוב את הפעולות הסימבוליות של דושאן סביב תצלום הסטודיו ודימוי ה־ *Trébuchet*: ראשית הוא גורם לדימוי להיעלם ומשאיר במקומו צל לבן דו־ממדי, שאליו הוא מתייחס ברשימה שציטטתי קודם. צל לבן זה הוא נגטיב צילומי,

34 ראו: S. Janis and H. Janis, 'Marcel Duchamp: Anti-Artist', R. Motherwell (ed.), *The Dada: Painters and Poets*, New York 1967, p. 311

והוא גם הדפוס או התבנית של האובייקט התלת-ממדי שקדם לו. לאחר מכן הוא יוצר מחדש את האובייקט בסגנון של רישום טכני; זאת היא דרכו, כפי שטען תמיד, "ללחום נגד היד". אך יחד עם זאת, הרישום הפתוח והאוורירי על קוויו החדים והמדויקים מזכיר גם ניסיונות גרפיים שונים של מתמטיקאים בתחילת המאה העשרים ליצור הטלה של עצם בעל ארבעה ממדים אל תוך מרחב תלת-ממדי (איורים 7-8).

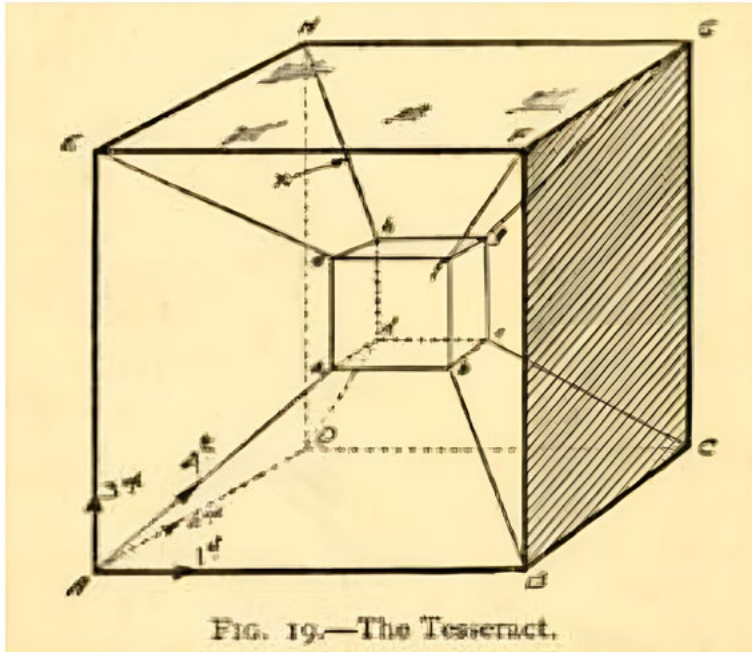


Fig. 19.—The Tesseract.

איור 8

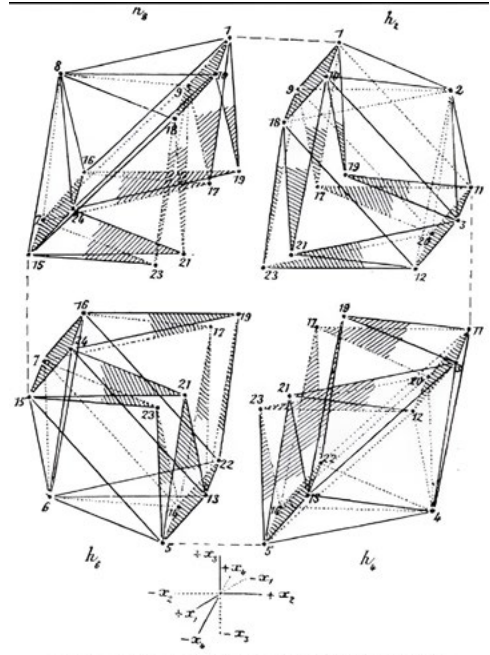


Fig. 41.— Perspective cavalière des seize octaédres fondamentaux.

איור 7

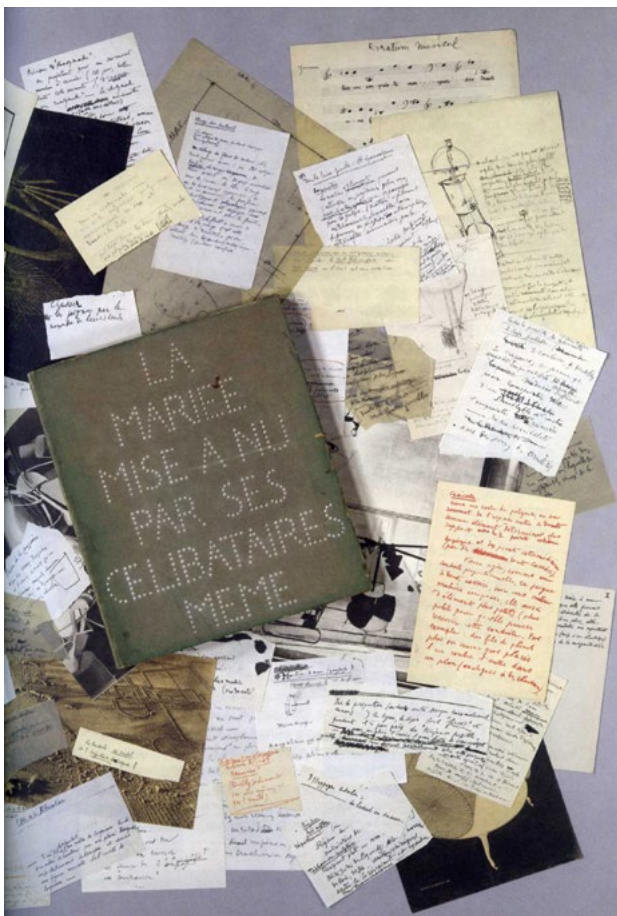
מן הרשימות של דושאן, בעיקר בהתייחס לרעיון שלו על אודות ה"אינפרה-דק" (*infra thin*), עולה - וזהו תרגום חופשי מקורב של הטקסט המקורי - כי קיימת אנלוגיה בין אובייקט תלת-ממדי שהופך לצל דו-ממדי, לבין אובייקט תלת-ממדי במעמדו כ"אינפרה-דק", כלומר כרובד דק אינסופי, בפרספקטיבה של הממד הרביעי (איור 9). תהליך ההדפסה המורכב שבו הרישום מודפס, או בעצם מוטל, על גבי התצלום, רומז על היטל של "פלח" דקיק מתוך הממד רביעי על גבי התצלום; ואילו את התצלום עצמו ניתן לראות כ"פלח" אחר המכיל כשלעצמו היטל של צל, וליתר דיוק צל לבן. וכפי שנמצא בטקסט מוקדם יותר שהזכרתי לעיל, אשר בו מציג דושאן את המטפורה הארכיטקטונית - הפלחים השונים קשורים זה לזה דרך הממד הרביעי.

דימוי ה-*Trébucher* במצבו הטהור, הלבן והחשוף, הוא אחד הנדבכים בתהליך המשגתו של התצלום עצמו. הממד הרביעי מקבל קיום וירטואלי באמצעות פעולות סימבוליות שונות מן הסוג שהעסיק את דושאן, כפי שציינתי קודם, בפעולותיו המוקדמות בתחום הרדימייד - פעולות המקיפות שפה, מחשבה ומחווה באופן שהופך לקונקרטי, או מפרש פשוטו כמשמעו מטפורות וצירופים לשוניים. עם תצלום ה-*Trébucher*, כמו גם תצלומים אחרים הכלולים ב-*Boite-en-valise*, דושאן מאתגר את הייעוד הקונבנציונלי של הצילום, המתבטא בדוקומנטציה נאמנה של המציאות הנראית לעין. דבר זה אפיין את השימוש שלו בצילום לאורך כל שנות פעילותו. **הקופסה של 1914** כוללת תצלומים של פיסות נייר לעת מצוא, שעליהן שרבט דושאן בכתב יד את רשימותיו. עבור כל פריט במהדורה המצומצמת למדי של קופסה זו,

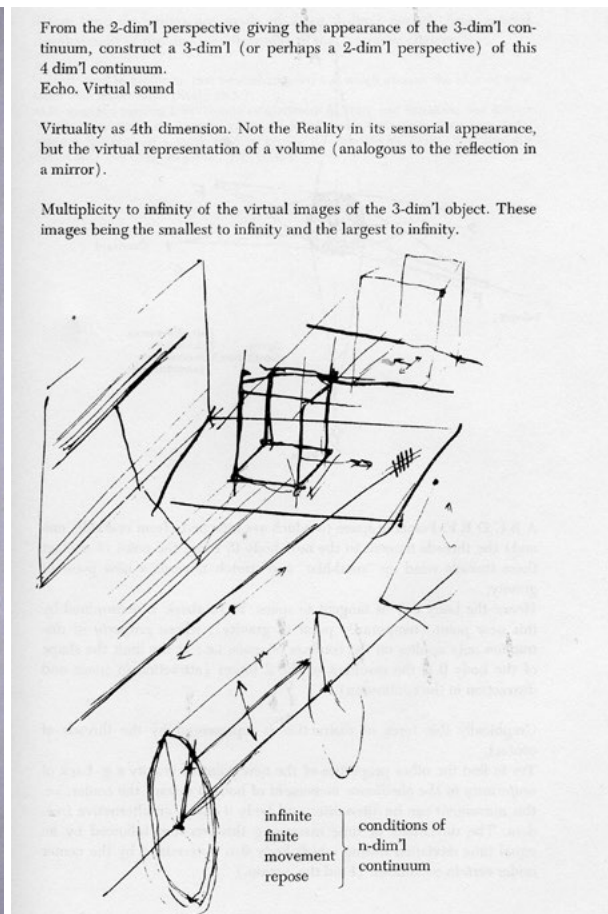
התצלומים הודבקו על פיסות קרטון וקובצו באופן אקראי בקופסאות שנועדו במקורן לנגטיבים על לוחות זכוכית. כפי שמציינת אלנה פיליפוביץ':

בשימוש שעשה במדיום באופן שונה בזמנו מכל אמן צילום אחר, ובהעלאתו את תוצר פעולת הצילום למעלת יצירת אמנות, תוך הגדרתו בעת ובעונה אחת כהשלמה או ליווי הגותי ליצירת אמנות אחרת [כלומר, הזכוכית הגדולה], דושאן נגע בדיוק בקשר המערער של הצילום עם תפיסות שרווחו באותו הזמן לגבי מהות האמנות.<sup>35</sup>

במלים אחרות, תצלומים אלה פועלים נגד תביעת הצילום להכרה בו כמתחרה לגיטימי באמנות הציור, אך גם מערערים את ייעודו כשחקן בעולם של תרבות המונים מסחרית. התצלומים של פתקי הרשימות בקופסה הירוקה משנת 1933 (איור 10), על צורתם הלא אחידה, מעידים ביתר שאת כי הם ממוקמים בין הגדרתם כעותקים ייחודיים הנושאים את חותם ידו של האמן לבין מעמדם כרפרודוקציות. יש עוד הרבה מה לומר על השימוש הייחודי של דושאן בצילום, בעיקר בכל הנוגע להתנסויות שלו ושל מאן ריי בחילופי זהות מינית אל מול המצלמה, וביצירת אגו חלופי בשם רוז קלאווי (Rose Sélavy) שהופיע באחדים מתצלומיו של מאן ריי; אולם לא אוכל כמובן לגעת בכל אלה במסגרת מאמר זה.



איור 10



איור 9



נחזור עתה לדאלי ולשימוש שהוא עושה בצילום ככלי קונספטואלי. באחד הטקסטים המוקדמים של דאלי, שכותרתו **הצילום: תוצר טהור של הרוח** (1927)<sup>36</sup>, נאמר: "לדעת כיצד להסתכל זו שיטה חדשה לגמרי של סיקור רוחני. לדעת כיצד להסתכל זו צורה של המצאה. לא הייתה מעולם המצאה כה טהורה, כזו שמושגת על ידי המבט נטול העניין של העין הצלולה ללא ריסים של עדשת 'צייס'<sup>37</sup>. בשנים מוקדמות אלה עומד הצילום בבסיס החשיבה של דאלי בנושאי האנטי-האמנות והאובייקטים של המודרניות, שאותם חושף הצילום באופן המהימן ביותר, והוא רואה את פעולת הדמיון הצילומי בעיקר במונחים של "שינוי פשוט של קנה המידה [ה]מגלה קווי דמיון מפתיעים וחושף אנלוגיות שאף לא חלמנו עליהן"<sup>38</sup>. בשלהי שנות העשרים מתחיל דאלי לפתח את רעיונותיו בנושא העל-מציאות (surréalité), וגם כאן יש לצילום תפקיד מרכזי בחקר האוסמוזה שבין המציאות והעל-מציאות, דרך מציאת דפוסי משמעות המבוססים על סנכרון בין התופעות המגוונות ביותר במערכת מחשבתית עקבית. תפיסתם של דפוסי משמעות אלה תהיה מבוססת לדבריו על תיעוד וקטלוג. "הצילום אכן יכול לשרת את הקטלוג המלא, המדוקדק והמלהיב ביותר, כזה שמעולם לא היה אפשר לדמינו", אומר דאלי.<sup>39</sup>

התיעוד והקטלוג אכן נהפכו לאבני יסוד של תאוריית "הידע הפואטי של המציאות", והצילום והקולנוע היו שני הכלים המרכזיים להשגת מטרה זו.<sup>40</sup> "דבר לא יסייע לאוסמוזה המתקיימת בין המציאות והעל-מציאות יותר מן הצילום", טוען דאלי. "עם אוצר הדימויים החדש שהוא מציב בפנינו, הצילום מציע לנו, בעת ובעונה אחת, שיעור בהגבלה קפדנית ובשחרור מרבי. המידע הצילומי מבסס - באופן צילומי, כמו דרך ההקשרים הצורניים האינסופיים שהוא משליט על מחשבתנו - שינוי מתמיד של העולם החיצון, שנהפך יותר ויותר לאובייקט נתון לספקות"<sup>41</sup>. יותר מזה, בתנאים אלה המציאות של העולם האובייקטיבי, בכל רגע ורגע, "מקבלת בצייתנות רבה יותר את מרותה של המציאות העזה של מחשבתנו"<sup>42</sup>.

דאלי מתאר את הרעיון הזה בהרחבה במאמרו "שחרורן של האצבעות" (1929), דרך הצגת דוגמאות מניסיונו שלו שיש בהן משום התגלות של משמעות כמוסה, שאותה הוא מגדיר גם "סיבתיות יסודית"<sup>43</sup>. דאלי מכוון בכך לתשתית הפסיכולוגית המתקיימת מעבר לסדרת האירועים, העצמים והדימויים שהוא מציג, אבל בשלב זה של מחשבתו, משמעות הדברים האלה נותרת עלומה. היא קיימת כממד מטריד, כפי שהוא עצמו מעיד, בתצלומי האצבעות המזדקרות בבדידותן שהוא מצרף למאמרו.<sup>44</sup>

36 למאמרו של דאלי על צילום ראו פינקלשטיין (לעיל הערה 1). אזכורים שונים לצילום פזורים לאורך כתיבתו.

37 שם, עמ' 56.

38 שם, עמ' 57.

39 שם, עמ' 78.

40 ראו דיון מפורט בנושא זה בתוך: Finkelstein (לעיל הערה 4), עמ' 70-78.

41 פינקלשטיין (לעיל הערה 1), עמ' 101.

42 שם, עמ' 115.

43 שם, עמ' 105-106.

44 לתצלומים אלה ראו פקסימיליה של עמוד המאמר כפי שראה אור בכתב העת *L'Amic de les Arts*, בתוך הקטלוג: M. Raeburn, *Salvador Dalí: The Early Years*, London 1994, p. 148.

זהו גם הכיוון שאליו הוא לוקח את הצילום – המפגש בין פסיכופתולוגיה ומורפולוגיה. הביטוי לכך ניכר בשניים מפרסומיו משנת 1933. לקישוטיות הערבסקית והמתפתלת של סגנון האר נובו בגרסתו של אנטוני גאודי בברצלונה הקדיש דאלי את המאמר "על אודות היופי המבעית והאכיל של ארכיטקטורת אר נובו", שאותו מלווים תצלומיו של מאן ריי.<sup>45</sup> ערבוב של סגנונות ארכיטקטוניים מן העבר מוליך "לרמה הגבוהה ביותר של פיחות אסתטי", וכל מה שהיה מועיל ופונקציונלי בסגנונות אלה ישמש עתה אך ורק ל"הפעלתן של תשוקות".<sup>46</sup> האופי החוץ-צורני של ארכיטקטורה זו משמעו "השתחררות, פיתוחם של מנגנונים לא מודעים", ויותר מכול, "מימושן של תשוקות ההופכות למוצקות".<sup>47</sup> דאלי מציע גם הקבלות פסיכופתולוגיות לסגנון זה, ובהן תנוחותיהן של נשים היסטוריות שאותן הוא מתאר במונחים של "אקסטזה ארוטית מתמשכת". הכוונה בכך היא לתצלומי נשים במצב של אקסטזה בניסויים שערך ז'אן-מרטן שרקו (Jean-Martin Charcot, 1825-1893), נוירולוג צרפתי ידוע, ואשר נמצאו בארכיוני בית החולים La Salpêtrière.

העניין שדאלי מגלה במציאת אנלוגיות צורניות לאישיות בהיבטה הפסיכופתולוגי בא לידי ביטוי מלא במאמר "תופעת האקסטזה" ובקולאז' המלווה אותו.<sup>48</sup> (איור 11). בקולאז' זה עשה דאלי שימוש בתצלומים של אוזניים, שאותם קיבץ במאה התשע-עשרה ראש המשטרה אלפונס ברטיון (Alphonse Bertillon) במטרה להגדיר נטיות פסיכופתולוגיות דרך המורפולוגיה של האוזניים. לקולאז' צירף דאלי גם תצלומי נשים – בדרך כלל כאלה שבהם פני הנשים מביעים רגש חזק או תשוקה – שאותם מצא בדוכנים של שווקי פשפשים, תוך הצבתם במהופך כך שהנשים תיראינה כאחוזות אקסטזה, בדומה לדימויי הנשים במצב אקסטזה של שרקו. אנדרה ברטון (André Breton) ולואי אראגון (Louis Aragon) שילבו את תצלומיו של שרקו במאמר "Le Cinquantenaire de l'hystérie" (יובל החמישים להיסטריה), שראה אור במארס 1928 בכתב העת *La Révolution surréaliste*, ובו טענו נגד הדעה הרפואית המקובלת כי היסטריה היא תופעה פתולוגית, אלא העלו אותה על נס בגדר "אמצעי הבעה עליון". דאלי התייחס למאמר זה במאמרו "סקירות על מגמות אנטי-אמנותיות" (1929).<sup>49</sup> שילוב האנטומיה המפותלת של אוזניים עם התנוחות היצריות של הנשים בעת אקסטזה, כמו גם התנועה הספירלית בתוך הקולאז' לעבר תצלום אישה של הצלם הידוע ברסאי (Brassaï), מעידים על העניין של דאלי ביצירת אנלוגיות צורניות למצבים נפשיים.

כיוון רעיוני אחר שבו עושה דאלי שימוש בצילום ככלי קונספטואלי נוגע ביכולתם של תצלומים לעורר לעיתים פעולות של פרשנות פרנואידיית. "גלוית דואר שקיבלתי", הוא כותב במאמר "אהבה" (הנכלל בספרו **האישה הנראית לעין**), "עשויה לאייר ואף להבהיר רעיון שהחל להדריך את מנוחת, כלומר החל להתעטף במחשבותי במעטה של אי-מציאות, ומרגע לרגע הוא יהיה ברור ואינגמטי יותר".<sup>50</sup> תיאור מפורט יותר

45 לתצלומים אלה ראו: פינקלשטיין (לעיל הערה 1), עמ' 197-198, 200.

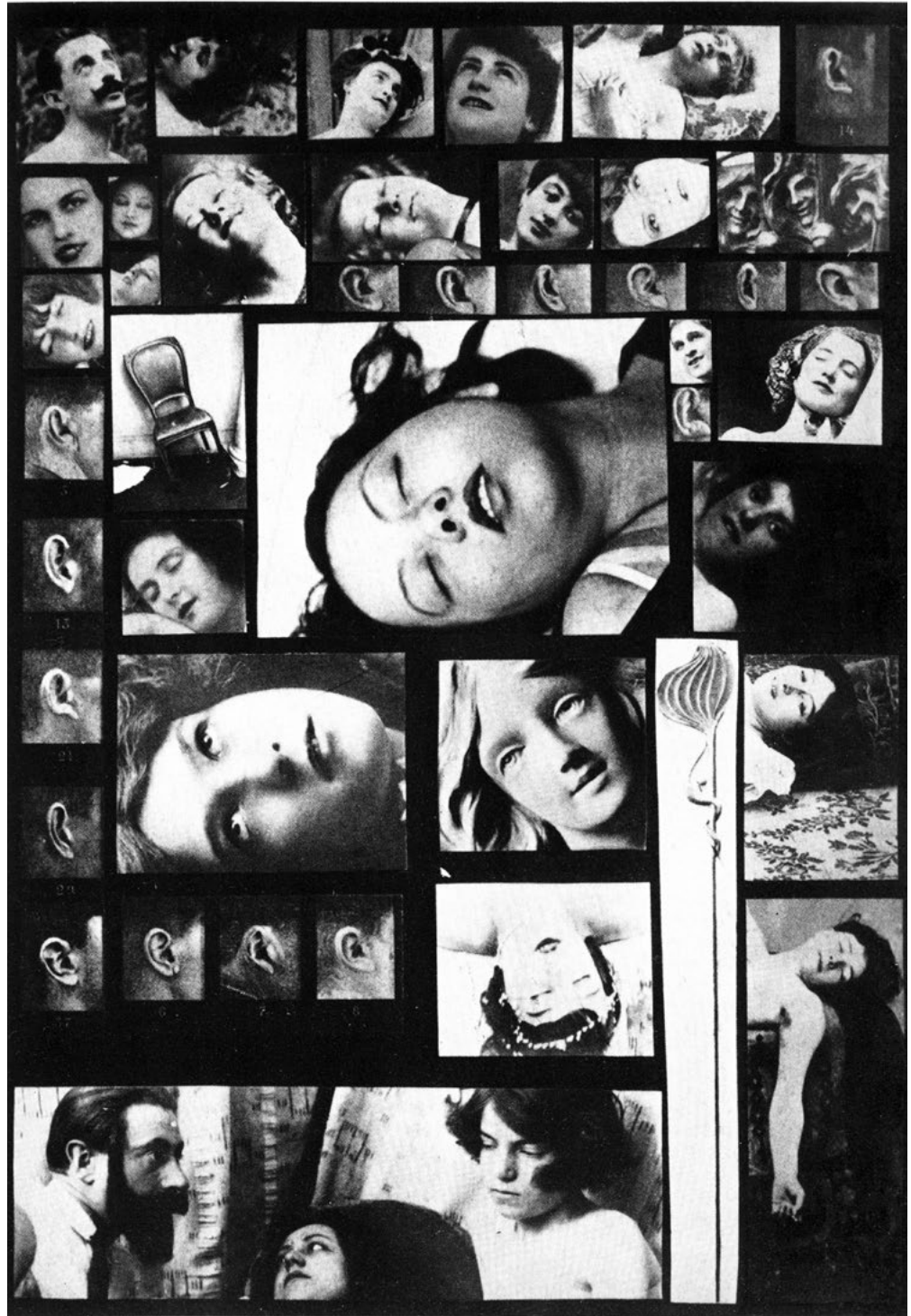
46 שם, עמ' 196.

47 שם, עמ' 199.

48 שם, עמ' 202-204.

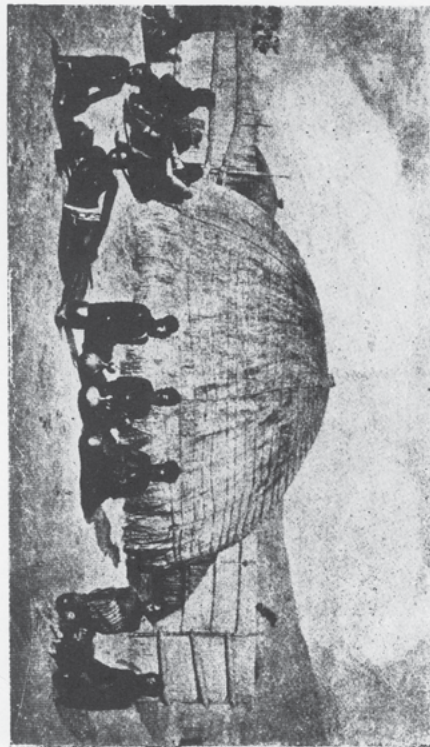
49 שם, עמ' 110.

50 שם, עמ' 180.



איור 11

של פעולת גלוית הדואר בהקשר זה מופיע במאמר הקצר המאויר "קומוניקציה: פנים פרנואידיות" ("Communication: Visage Paranoïaque") אשר הופיע בשנת 1931 בגיליון השלישי של כתב העת *Le Surréalisme au service de la Révolution*. במאמר מופיע תצלום של גלוית דואר שבו נראית קבוצת אפריקנים יושבים בחזיתו של צריף עשוי קנים (איור 12). כאשר התצלום עומד על צידו, נראה בו פרצוף של אדם. במאמר מסביר דאלי כי משך אותו היבט זה של התצלום בתקופה שבה העסיק אותו



**COMMUNICATION : Visage paranoïaque.**

A la suite d'une étude, au cours de laquelle m'avait obsédé une longue réflexion sur les visages de Picasso et particulièrement ceux de l'époque noire, je cherche une adresse dans un tas de papiers et suis soudain frappé par la reproduction d'un visage que je crois de Picasso, visage absolument inconnu.

Tout à coup, ce visage s'efface et je me rends compte de l'illusion (?) L'analyse de l'image paranoïaque en question me vaut de retrouver, par une interprétation symbolique, toutes les idées qui avaient précédé la vision du visage.

André Breton avait interprété ce visage comme étant celui de Sade, ce qui correspondait à une toute particulière préoccupation de Breton quant à Sade.

Dans les cheveux du visage en question Breton voyait une perruque poudrée, alors que moi je voyais un fragment de toile non peinte, comme il est fréquent dans le style picassien.

Salvador DALI

איור 12

סוג מסוים של ראשים המצויים בציוריו של פיקאסו. את אנדרה ברטון, לעומת זאת, העסיקה באותה תקופה דמותו של המרקז דה סאד, ולכן הוא מצא בתצלום הזה את ראשו של דה סאד עטור פאה נוכרית כסופה.<sup>51</sup>

51 התצלום ומאמר ההסבר הקצר מופיעים גם בהערת שוליים למאמר 'עיונים כלליים חדשים בנושא המכניזם של התופעה הפרנואידיה מנקודת מבט סוריאליסטית'. ראו, פינקלשטיין (לעיל הערה 1), עמ' 255-256.

אופן ראייה זה הוא גם זה שהדריך את דאלי בראותו בתצלום הסליל ללא חוט והמעורר, כפי שראינו, את פרץ הפרשנות הפרנואידי-ביקורתית. התצלום עצמו נראה כמגלם, באופן שבו דאלי רואה אותו, ממד פסיכולוגי לא-אוקלידי. במילים אחרות, המרחב האוקלידי שהתצלום מציג לכאורה הוא כמעין עור או מעטפת סביב מציאות נסתרת, שהפרשנות של דאלי מוציאה לאור ומשכנעת אותנו בנכונותה. נוכל לראות בפעולה זו היטל וירטואלי אל שדה הראייה שלנו של עולם הנתפס באופן פרנואידי-ביקורתית. בדומה לכך, התצלום של דושאן מהווה, לפי התנאים שדושאן יצר עבורו, היטל וירטואלי אל שדה הראייה שלנו של עולם שנתפס באופן מתמטי, עולם של ממד רביעי וירטואלי.

על ביטוי זה של ממד רביעי וירטואלי נסוכה – גם זה בהתאם למסגרת המחשבה שיוצר דושאן – ארשת של "אירוניה של אדישות". דושאן אינו מעורב רגשית בדימוי, וגם אין הוא נזקק לכך שיבינו את מורכבות מחשבתו הסימבולית. הדימוי קיים משום שהוא יצר אותו, ותו לא. אך לעומת האובייקט החשוף של דושאן, המרחף בין ממשות לבין וירטואליות ואשר אינו מציג במפגיע את קיומו, האובייקט של דאלי – על "התופעות ההזייתיות הבוטות והלא מובנות שהוא אוצר בחובו", וכאן אני חייב לפנות שוב לפסקה האחרונה במאמרו – הוא אחד מאותם אובייקטים חסרי משמעות המפעילים עלינו את שידוליהם הצורמניים והמכריזים בקול על קיומם הפיזי.<sup>52</sup> האובייקט העירום של דאלי הוא אקסטטי.

## רשימת איורים

1. תצלום בכתב העת 7 *Minotaure*, יוני 1935, המלווה את המאמר 'פסיכולוגיה לא אוקלידית של תצלום'.
2. הסטודיו של דושאן, רחוב 67 מערב מס' 33, ניו יורק, 1917 בקירוב. עם *Trébuchet* מולבן ובצירוף רישום טכני של הרדימייד. התצלום נעשה כנראה על ידי Henri-Pierre Roché.
3. מראה כללי של פריסת פריטי *Boite-en-valise* ("קופסה במזוודה").
4. הסטודיו של דושאן, רחוב 67 מערב מס' 33, ניו יורק, 1917 בקירוב. עם רישום *Trébuchet* מודפס על גבי הדימוי המולבן.
5. מ' דושאן, *Tu m'* (1918), צבעי שמן ועיפרון על בד, עם מברשת לניקוי בקבוקים ושלוש סיכות ביטחון (פרט).
6. מ' דושאן, *Tu m'* (1918), צבעי שמן ועיפרון על בד, עם מברשת לניקוי בקבוקים ושלוש סיכות ביטחון (פרט).
7. איור מתוך: E sprit-Pascal Jouffret, *Traité Élémentaire de Géométrie à Quatre Dimensions*, Paris 1903.
8. טֵסֶרַקֵט (Tesseract) מתוך: Alexander Horne, *Theosophy and the Fourth Dimension*, London 1928.
9. M. Duchamp, *A l'Infinif (The White Box)*, 1966. לקוח מתוך: M. Sanouillet and E. Peterson, *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du sel)*, New York 1973, p. 99.
10. מ' דושאן, **הכלה מעורטלת על ידי רווקיה, אפילו (הקופסה הירוקה)**, 1933.
11. ס' דאלי, **תופעת האקסטזה, פוטוקולאז'**, לקוח מתוך: *Minotaure*, 3-4 (1933), p. 77.
12. ס' דאלי, **קומוניקציה: פנים פרנואידיות**, מערך תצלומים ואיורים מתוך: *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 3 (1931), p. 40.