



אדמכשיר*

כיצד הופך הכלי, המכשיר, מאובייקט ליצירה? כיצד הוא מבטל את עצמו (כאובייקט מתועש) ורוכש זהות ומשמעות חדשה? חיים דעואל לוסקי על רעיון האדמכשיר ועל הדיגידימוי בעקבות תערוכתו של מתן מיטווק בגלריה דביר

ביקורת מאת חיים דעואל לוסקי נובמבר 2, 2015

בתערוכת היחיד הראשונה של מתן מיטווק (נ. 1982) הוצגה מצלמת האסלבלאד (Hasselblad) כשהיא נחה על גבה (גב הפילם), ומוצמדת לרצפת הבטון קומתיים מתחת לפני האדמה, כשהיא קולטת את הקרניים המוקרנות עליה מגג הגלריה. אך במקום להראות את הדימוי שמראת הרפלקס מעבירה, המצלמה מתבוננת במי שמתבונן בה וחוסם את שדה הראיה. מכאן, שהישות המהימנה של המכשיר שבאמצעותה הוא הצליח לעורר את האמון בחשיפת החוץ ובהצגתו לראווה כתמונה וכדימוי, משתבשת. פעולת שיבוש זו מעמידה עבור המכשיר מרחב זמן חדש, שונה מהזמן ההיסטורי והפנומנלי בתוכו הוא פעל. זה כבר לא זמנה של ההתבוננות במרחב החיצון עברה הוא נוצר (כמכשיר מיוחד שנוצר בהזמנת נאס"א), אלא הזמן הפוליטי והטכנולוגי המסמן את רגע ההופעה של כל מכשיר חדש, ואת רגע הפיכתו של מכשיר קיים לחסר שימוש, כשמופיע מכשיר חדש, טכנולוגיה חדשה או עניין פוליטי-כלכלי אחר. המכשיר שאיבד את זמנו, נדחס לתוך הווייה אחרת, שם הוא נמצא כאובייקט חסר ערך שימוש, שהוטמר והוטמן בשדה אחר, שדה האמנות המסומן ברצפת הגלריה.

מתן מיטווק, מראה הצבה. 2015. באדיבות גלריה דביר והאמן. צילום: אלעד שריג



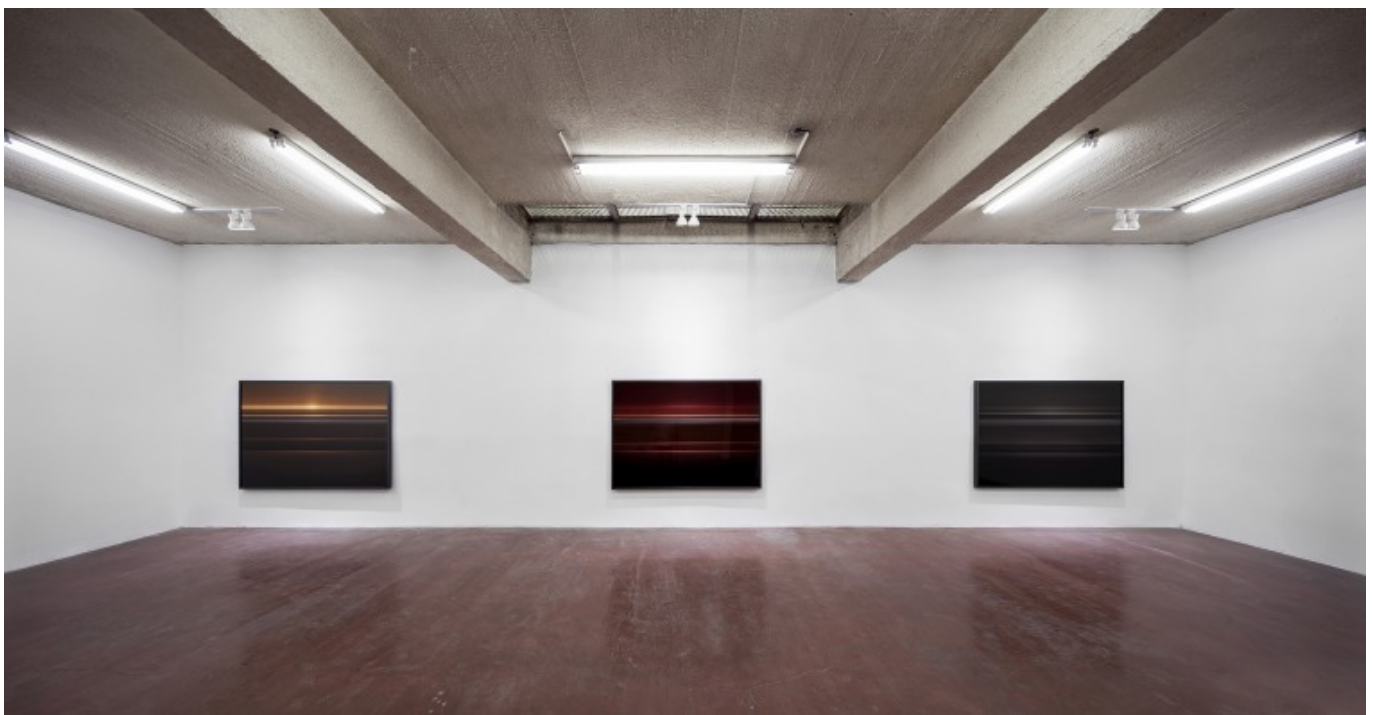


מראה הצבה 2015. באדיבות גלריה דביר והאמן. צילום: אלעד שריג

בשדה החדש, שכבר אינו מייצר תמונות או עדויות, בונה המכשיר שיח-רשת מדומיין עם יצירות אמנות דומות מן העבר, כמו עבודות הרדי-מייד המטופל של דושאן,¹ תוך איזכור עבודות עכשוויות נוספות העוסקות בשאלת הערך הכלכלי של יצירת האמנות. צמיחתו של הדימוי העצמי של המכשיר בשדה החדש נעשית ללא מתום, בגלוי ועל פני השטח של עולם הייצוג המכשירני כאמנות. לעומת הרדי מייד של דושאן, בעידן הדיגי-דימוי (image-digi) אין מקום לסודות או לאזורים אפלים, לאירוניה או ללשון בלתי ביחס למכשיר המושבת, השואל את עצמו שאלות אונטו-תיאולוגיות וקיומיות, כגון: "האם אני זהה לערך הייצור וההפקה שלי, או שעתה, משהנני מושבת, אני שווה פחות מערך חומרי הייצור מהם אני עשוי (כפי שבעבר הלא רחוק היינו מכנים את קופסאות מחשבי הפי.סי. שהתיישנו "ברזלים", הטובים רק לשימוש כמעצור דלת)?"

דיון זה מבהיר את הטרדות שעמדו מאחורי התערוכה כולה: מה עובר במוחה של המכונה, במוחו של המכשיר שהושבת? כיצד מכונות משוחחות/מדובבות זו עם/את זו? מהו סדר הזמן, מערכת הזמנים הנוצרת באמצעות השכפול וההכוונה פנימה של הדימוי, חזרה לתוך המכשיר ולתוך הזיכרון הממוחשב אותו מייצרים הדימויים? וכיוון שבדיגי-דימוי מדובר בשכפול שורות מתמטיות גרידא - מיהו (או אולי מהו) הגוף הזוכר את הדימויים?

[מתן מיטווק, גל \[3-1\], 2013-2014, 142.1x196.3 ס"מ \(כ"א\), הדפסת פיגמנט ארכיונית. באדיבות גלריה דביר והאמן. צילום: אלעד שריג \[2\]](#)



[3] מתן מיטווק, (Waves III-I), 2013-2014, הדפסת פיגמנט ארכיונית, 142.1x196.3 ס"מ (כ"א). באדיבות גלריה דביר והאמן. צילום: אלעד שריג



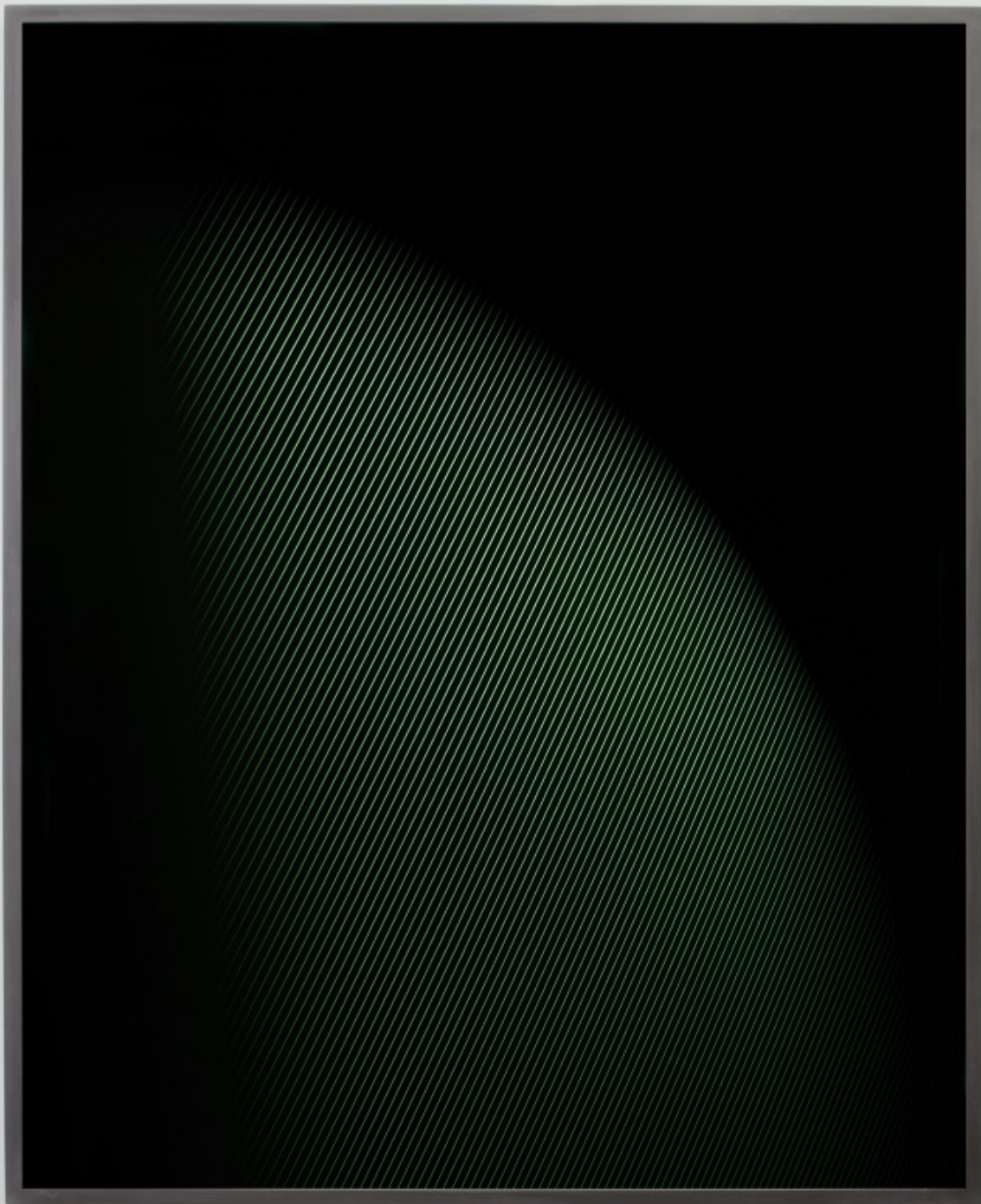
העברתה של מצלמת ההאסלבלאד ממיקומה הייעודי בחלל החיצון בתוך גשושית של נאס"א, ממקום מושבה הנשגב בקצה הזמן, שם עסקה בהתבוננות במערכת היקום מנקדות מבט עליונה, וקיבועה ברצפת הקומה התחתונה בגלריה לאמנות בדרום תל אביב, מחדדת את השאלה הדושאנית - כיצד הופך הכלי, המכשיר, מאובייקט ליצירה? כיצד הוא מבטל את עצמו (כאובייקט מתועש) ורוכש זהות ומשמעות חדשה? ובעיקר, מי הוא המחבר, מי האחראי על המעבר?

הטענה אותה מבקש מיטווק להציג בעבודתו היא שהמכשירים החדשים (ולא בני האדם), הם המובילים את הגילוי ואת האירוע של ההיעשות-מכשיר-חיה (animal-becoming-machine), אם נעשה שימוש במושגיו של ז'יל דלז (Deleuze). באמצעות החדירה שלו וכושר ההזדהות עם מחשבת הכלי, בויתור על יתרונותיו של המבט והתודעה האנושיים בתהליך ההיעשות לחלק מהמכונה, מאפשר מיטווק למכשירים החדשים לגלות את ערכי הקיום המיוחדים שלהם. דהיינו, האדם מפנה (ולא רק לכאורה) מקום בהוויה ומאפשר למכונה לזכות במרחב זמן משל עצמה, שאינו לוקח חלק בבעיית דחיסות היתר של החלל האנושי. נסיגתו של האמן והתכנסותו (מהמונח reduction, המתורגם בדרך כלל כ"צמצום"), השחרור מהאדנות, מהבעלות וההידיעה העודפת שבנקודת המבט האנושית, מעניקה לכלי מבנה שיאפשר לו להעמיד את עצמו כחלק מעולם החי שמתוכו הוא הוזר עד עתה, ומחלץ אותו ממצבו הארכאי וההיסטורי בעולם הדוממים.

בתערוכה התקיים רגע בו הכול נראה פועם בחלל התצוגה כאילו הוא חי, מעביר תחושה של מקצב היוצר אירוע, מצב בו הדימויים שעל הקירות מיייתרים לפתע את המבט האנושי ומדובבים האחד את הדימוי המשוכתב האחר שהתייצב ממולו. זהו הרגע שמעביר את הדימויים ממצבם הדומם למצב חדש של "היעשות-חי". מכונת ההיעשות משייכת את האדם למכונה, אך גם את המכונה לאדם, ומייצרת צורת חיים חדשה שאינה אנושית ולא מכשירנית. הִבְיִנוּת (inbetweenness) החדש הנוצר כאן מופיע כיחס טהור, שקיומו מתווך בין שני פוטנציאלים מקבילים. הצד האחד הוא האדם הנברא בצלם, המחויב לאחריות המוטלת עליו כמי שהתגלם בבשר והוא גוף חי, והצד השני, הדומם, הוא מכשיר חסר נשמה וחסר גוף, ולכן אין לו דבר "משל עצמו". התווך שאינו שייך לא לאדם ולא למכונה, מופיע כאן כמומנט מהותי המאכלס את ההיות בביניים, בבין לבין כמצב אונטולוגי מסוג חדש שהפילוסופיה חסרה עדיין את היכולת להתייחס למיידיות שבהופעתו ובהיעלמותו.

מכאן, שהסוגיה העיקרית העולה מהתצוגה היא שאלת קיומו ומעמדו של המכשיר (ותמונה דיגיטלית היא מכשיר לא פחות מהמצלמה) ביחס לאדם העשוי/השרוי עדיין בבשר ובדם. מכאן גם עולה שאלת מעמדה של הראייה הפנומנלית, התלויה בגוף ובמיקומו בחלל, לעומת הראייה המכשירנית שאינה תלויה אלא בעצמה. הראייה האנושית, המייצרת את התופעה ברגע ההתבוננות, ומשלימה את התמונה באמצעות האני הטרנסצנדנטלי, המוסיף לתמונה המיידית את הזיכרון והידיעה שנאספו ונאגרו אצלו בעבר, נסוגה ונסגרת בשאלת ההופעה, שהיא עדיין מאד עקרונית לאדם (ועוד יותר בעידן הסלפי). אך כל זה אינו עקרוני למכשיר העיוור, כלי הרואה באמצעות הנוסחה המתמטית והשורות הרצות של התוכנה, הבדל הזוכה למשנה תוקף בעידן הדיגיטלי המבקש את דרכו חזרה אל הִבְיִן, אל החי שאותו הוא לא יכול להכיר, ומתייצב בביניים.

[מתן מיטווק, אינדקס הדפסת פיגמנט ארכיבית גודל: 129.8*106 ס"מ. 2015, באדיבות גלריה דביר והאמן. צילום: אלעד שריג \[4\]](#)



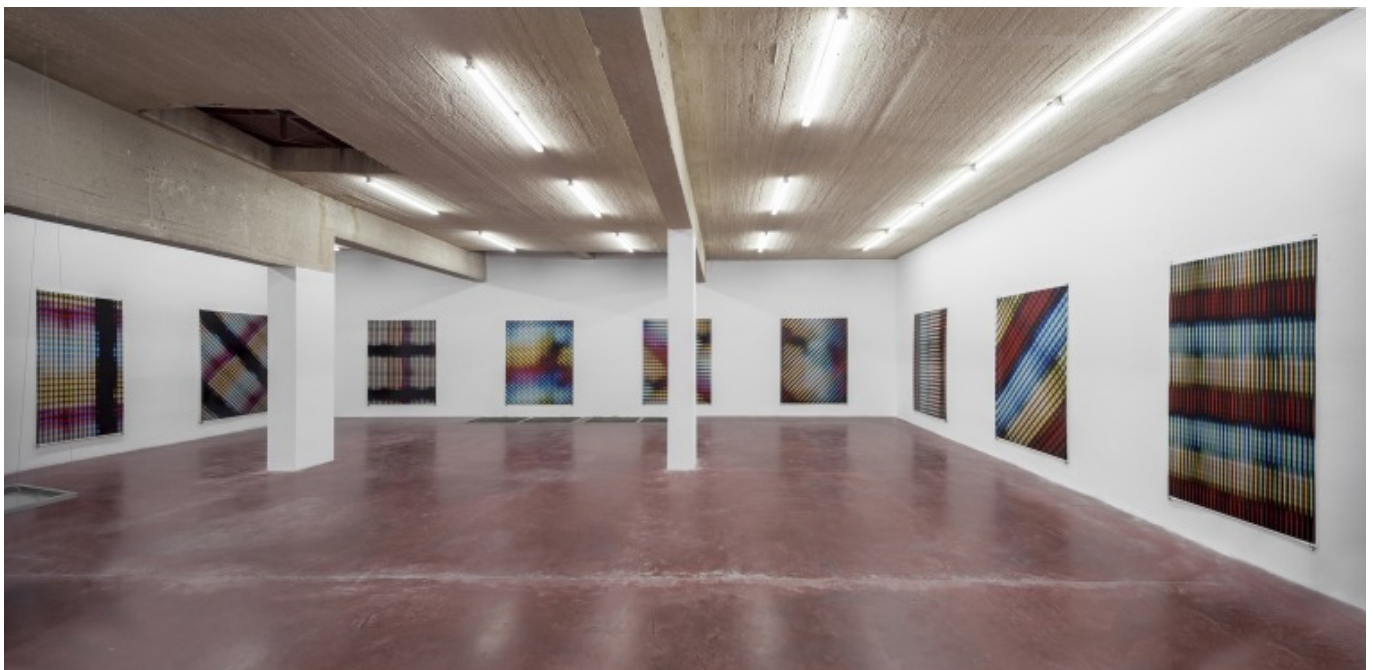
[5] מתן מיטווק, אינדקס
2015, הדפסת פיגמנט ארכיבית, 129.8x106 ס"מ. באדיבות גלריה דביר והאמן. צילום: אלעד שריג



דיון זה, המוקרן מקירות הגלריה, מחזיר אותנו להיידגר (Heidegger) ולמשא והמתן שניהל עם המכשור המודרני, להתראות ולנבואות השחורות שניסח ביחס להפיכת האדם למכשיר, לכלי, או לחלק מתעשייה מנוכרת, המנתקת אותו מהווייתו. אדם זה שהתרחק מטחנת הרוח ומקשריו עם האדמה, איבד את יחסו לראשית החיים ולסופם, המגולם בנוכחות המוות (ולטענת היידגר, כפי שבעידן התעשייתי תיעש האדם את החקלאות, כך גם הוא מתעש את המוות).²

רעיונות אודות היכולת הנוכחת היום לבקר ולשלול את עליונותה ובלעדיותה של התודעה האנושית ואת התנשאותה של האנושות על החיות, זכו למשנה תוקף בשלהי המאה שעברה, גם תודות לעבודתם של דלז וז'אק דרידה (Derrida), שיצרו ארגז כלים מושגי אשר אפשר את הבחינה מחדש של יחסי אדם-חי(ה) מנקודות ראות שלא היו אפשריות קודם לכן. הדקונסטרוקציה למחשבה זו מנכיחה בתערוכה את תשוקת הביו של הדוממים, באמצעות מרחב הביניים והמושג החדש של "אדמכשיר", המוליד יחס אל/עם המכונות. תשוקה זו שייכת למרחב הביניים ומוציאה אותו מהסתרה, אך מיד משקיעה אותו חזרה במרחב המדומיין הנוצר כאן. היא מציבה את מה שמהותי לאדם, מחד, ולמכונה, מאידך, אך ללא המהות המצמיתה שלהם, כאשר האמן שהיווה עד כה חלק מהייצוג להיסטורי, מפנה את מקומו לדיגי-דימוי או לאדמכשיר, המייצר קטגוריה אחרת של בו-ועל זמניות שלא הייתה אפשרית עד כה.

[מתן מיטווק, Blinds \(IX-I\), הזרקת דיו על נייר ארכיבי, 2015, 160x3213.5 ס"מ.](#)
[6] [באדיבות גלריה דביר והאמן. צילום: אלעד שריג](#)



[7] מתן מיטווק, (IX-I) Blinds, הזרקת דיו על נייר ארכיבי, 2015, 160x213.5 ס"מ (כ"א). באדיבות גלריה דביר והאמן.
 צילום: אלעד שריג

על מנת לכונן פילוסופיה המדברת את תודעת-האובייקט, כזו המשתחררת מבלעדיותו של הסובייקט האנושי על התודעה



ועל התודעה העצמית, עלינו להתבונן בסדרת העבודות המכונה "Blinds". זו סדרה הבנויה מתשעה הדפסים שובי עין וגדולי ממדים (213.5X160 ס"מ), הסגורים בתוך עצמם ומתבוננים פנימה. מיטוון מנסח בהם את הפונקציה האחרונה, כביכול, והמאוד מזערית שנותרה לאדם עבור המכונה, וממקם אותה בתוך מרחב הביניים המדומיין הנוצר בחלל. העין מוצאת מקום בתודעת הדומם כשאריה המאפשרת לפתע את היווצרות הפנייה לאדם, דהיינו, הצבעה על רגע היפוך היוצרות: העבודות המופנות לכאורה אל החוויה הפנומנלית של ההתבוננות דרך העין האנושית, ומנכיחות את גוף המתבונן, מעצימות את התחושה כי העין האנושית אינה יודעת מה היא רואה, או מה מהות החוויה אותה היא חווה בהתבוננותה החושנית והישירה בעבודות. העין ופעולתה הופכים כאן לאירוע ארכאי, לזיכרון רחוק, במקום בו המכונה והאדמכשיר מייצרים משאים ומתנים "אחרים", מהם נעדרת הרפלקסיה הרציונלית ונשמט מקומו של הדיון, שהפך לאנכרוניסטי, במושגי היפה או הנשגב.

רעיון הופעתו של האדמכשיר מחדד את הראייה הכפולה שנוצרה בתערוכה: ראייה מסוג אחד היא המבט לעבר פני השטח, הממקסם את יכולתה של המדפסת להבין את מבנה הצבע, האור והדימוי, שאינם דימוי, אור או צבע, אלא תנועות וטרנספורמציות בין שפות תכנות שונות. סוג שני של ראייה הוא היכולת להבחין בין התנועות ובין השפות ובין הדורות של המבעים הטכנולוגים, המבטלים, או אולי מיייתרים לחלוטין את הצורך בקשר ה"חיצוני" שהיה להם עם מה שהוא, כביכול, מקור הדימוי - במקרה זה, מסך האיפד ואופני השתברות קרני האור על הזכוכית המכסה אלפי נורות לד. הנורות, המסתתרות למטה, מאירות ומחשיכות את המסך במהירות מטה-אנושית. כך גם הסובייקט החדש - התמונה - המייתר את מרבית הדיונים בכשלי מערכות הראייה האנושיות שהיו תלויות במקור אור "אמיתי", כמו למשל שאלות על אודות הניתן או הבלתי ניתן לייצוג, על ההבדלים בין נגטיב לפוזיטיב, או בין הציורי לבין הצילומי, וכן את העיסוק בגבולות הדימוי ובאופני שימורו הארכיוני.

[מתן מיטוון, \(I\) Blinds, 2015, הזרקת דיו ארכיונית על נייר ע"ב בד, 160x3213.5 ס"מ. באדיבות גלריה דביר והאמן. צילום: אלעד שריג \[8\]](#)



[9]מתן מיטווק, (IX) Blinds, 2015, הזרקת דיו על נייר ארכיבי, 160x213.5 ס"מ. באדיבות גלריה דביר והאמן. צילום: אלעד שריג



בעבודתו של מיטוון נוצרות צורות חדשות של חלוקת החושי באדמכשיר כמי שחווה חוויה אסתטית ביחד עם המחשב המעבד את המידע בתוך מלכודות מתמטיות. מלכודות אלו המבטלות לחלוטין את האפשרות לפרטיקולריזציה של החוויה, פועלות אך ורק ברמת האוניברסלי, ברמת הכוללים, השולטים בעולם ה־ביו-דיגיטלי. חלוקת החושי האחרת של המכונה אינה מכילה אלא אפשרות אחת – האפשרות המיוחדת במינה של המכונה, שהיא תמיד כללית, לא אסתטית ולא פוליטית, ואינה מסוגלת להכיר את הפרטי – מוגבלות המהווה את יסוד הייחוד האונטי שלה.

היקום הצילומי אותו המציא וילם פלוסר (Flusser) בספרו המוקדם, לקראת פילוסופיה של הצילום,³ מועשר, כפי שהוא מתאר, ב"מימוש אחד", המבוסס על "השלכה חזרה".⁴ לטענתו של פלוסר, הצלם אינו מצלם באורח מקורי אירוע ראשוני שהוא מבחין בו ב"רגע מכריע" כלשהו, אלא הוא תמיד "משליך" על ההווה דימוי שקיים כבר בעולם, אותו הוא "מחבר בחזרה" ברגע ההתרחשות הצילומית (לא ברור האם פלוסר מתכוון לדימוי תודעתי, מיתי או חומרי). בתהליך הייצור של כל אחד מתשעת הדימויים בסדרה של מיטוון, נוצרת השלכה חזרה של הדימוי שצולם על ידי המצלמה הדיגיטלית – דימוי אשר פונה חזרה לתוך הזיכרון הווירטואלי של האייפד – והוקרן מחדש על המסך.

תהליך העבודה של מיטוון כולל שלושה מחזורים בהם התבוננה המכונה בדימוי העצמי שלה כפי שהופיע על המסך בהסטה של 45 מעלות בכל פעם.⁵ כך נוצרו דורות של זיכרונות מתועדים, שהפכו לרבדים הנראים בסופו של דבר בהדפסה. באמצעות ההשלכה חזרה מרחיבה המצלמה את הממד התודעתי של היקום הצילומי ה־ביו-דיגיטלי, ובאמצעות הוויתור על ייצורו של מידע ארכיוני ממשי חדש, תוך התערבותו של האדמכשיר, היא מייצרת את השאלות הקלסיות של "כוונת הצילום" או את שאלת "בחירת הדימוי", והופכת אותן לפונקציות כוזבות של האמנות. כך, מתגלה כאן מחווה חדשה, כשהיא כבולה מראש למה שהמערך הצילומי-דיגיטלי מסוגל לבצע. אך דווקא הוויתור על היומרה להראות, להציג, לחשוף ולבחור, מאפשרת לאדמכשיר למצוא "מצבי עניינים חדשים",⁶ כפי שפלוסר מציג. כלומר, מתגלה כאן דרך להתבונן על המכונה ועל דרכי פעולתה מבפנים – על מכלול האפשרויות הקיימות בתוכנית המערכים מלכתחילה.

בכך, משתתפת התערוכה הנוכחית במהלך המבטל את הקולוניאליזם השאפתני והמתנשא של התפיסה הרואה בתודעה האנושית ובפילוסופיה מערכים בלעדיים הניצבים מעל לעולם הדוממים והאובייקטים השותקים. זאת היא עושה תוך כדי יצירת מחלוקת עם הפילוסופיה ההידגרית. ה"אדמכשיר", הנוכח כאן בתערוכה, שכח את העצמי האנושי, הישן, ואינו סובל מהווייתו החדשה בקיום החדש, בהפיכתו לעודפות של המכונה ולא להיפך. לעומת הגלגל הדושאני ה"נתון לשימוש" כשהוא מעוגן בעצם בציר לכיסא, ומאבד בכך את כושרו לגלגל (אך לא להתגלגל), הרי שמבחינה מטפורית המצלמה המושבתת אינה מושבתת לגמרי, והמערך הסגור בעצמו של ההדפסים אינו חתום ולכוד בקידודו העצמי. דרך העדשה הרגילה, המגדילה את הדימוי, ודרך עדשת העינית ההפוכה, המרכזת את האור, מופיעים "ערכי שימוש" חדשים למכונה החושפת את ה"ביו" שלה – היא יוצרת את החיים שלה בעצמה, באמצעות חלוקת המידע שהיא מכילה/מכוננת/מעבירה/מקודדת עם מכונות אחרות (מצלמה דיגיטלית + אייפד + מדפסת הזרקת הדיו). המכונות החוות מרחב לולאתי מייצרות את הגורם האנושי ומדובבות זו את זו, עד שהן מביאות לקצה את מידת השימושיות של עצמן כמכשיר. מה שמהדהד בשימושיות הוא הכושר של המכשיר להיות מהימן – "ובלעדיה הייתה לא-כלום", כפי שהיידגר כותב – מושג שבמבנה האוניברסלי של המכונה, שאינה יכולה לטעות, הופך לחסר משמעות.⁷

[מתן מיטוון, \(Blinds \(VII\), 2015, הזרקת דיו על נייר ארכיבי, 160x3213.5 ס"מ.](#)
[באדיבות גלריה דביר והאמן. צילום: אלעד שריג \[10\]](#)



[11]מתן מיטווק, (Blinds VII)
2015, הזרקת דיו על נייר ארכיבי, 160x213.5 ס"מ. באדיבות גלריה דביר והאמן. צילום:
אלעד שריג



המכשיר הבודד נשחק [בשימוש] ונגמר [בצריכה]; ואי לזאת, נשחק בה בעת אף השימוש עצמו, המשתפשף ונעשה שגרתי. הישות המכשירית מתנוונת אפוא בשממה הדיגיטלית, המידרדרת לדרגת מכשיר גרידא ממנה היא מתחילה מחדש. התנוונות כזו של הישות המכשירית, שהיא לכאורה הידלדלותה של המהימנות, היא גם מה שמייצר עתה משטר ייצוג אחר, שאינו נכנע לאופני הפקת הנחת החושית של העין והגוף האנושיים. דווקא השגרתיות השחוקה של המכשיר, הסתמיות והגילוייות של פעולותיו, "נדחפת אפוא קדימה כסוג היחיד של ישות שכביכול מייחדת את המכשיר", כפי שהיידגר כותב. ⁸ המכשיר המכיל את האדם חושף בכך את כושרו החדש ל/כשימושויות הטהורה, המעוררת את האשליה שמקורו של המכשיר הוא בעיבוד היצרני המטביע צורה בחומר. אך ההיפוך הדיגיטלי מניח כי למרות שנדמה לאדם שהוא "המציא" את המכשיר למטרותיו ולשימושו הבלעדי, ייתכן כי מוצא המכשיר מרוחק יותר מבחינת ישותו המכשירית האוטנטית, שכן לחומר ולצורה (המתים דוממים) ולהבחנה ביניהם קיים מקור עמוק יותר. מקור זה שולח אותנו לחיות את שימושויות של המכשיר דרך התוצרים המתורגמים לשפות אותן הוא היחידי היודע לקרוא (כמו המעבר בין שפות תרגום צבע שונות המתחוללות במערך ההדפסה הדיגיטלית, בין הצבעים וקיומם כהפכים בתוך התמונה, המעובדים לתכלית חסרת התכלית של האמנות).

התערוכה "Horizons New" של מתן מיטון הוצגה בגלריה דביר, ספטמבר-אוקטובר, 2105

* חיבור זה הוא חלק שלישי בסדרת הטקסטים על הדיגי-דימוי (image-digi). ראו: חיים דעואל לוסקי (2013), "היומיום כסימולקרה של התמונה", ערב רב, <http://erev-rav.com/archives/26148> [12], וחיים דעואל לוסקי (2014), "הצילום אחרי הסימולקרה", ערב רב, <http://erev-rav.com/archives/24156> [13].

1. ובעיקר עם עבודות הרדי מייד ה"מאחרות" של דושאן (1925), כמו Cinéma Anémic. בעבודות אלה מחבר דושאן את הרדי-מייד (גלגל האופניים, מחתת השלג, משתנה), שעסק בתנועות היד והגוף, לעין וקורא את אירוע המכונה תחת סדר אונטי חדש.
 2. ר': היידגר, מ. (2001), "השאלה על אודות הטכניקה", בתוך: מאמרים (1929-1959), הישות בדרך מן האין (מבעד לטכניקה) אל השפה (תרגום: אדם טננבאום, הוצאת דביר, תל אביב), עמ' 177-206.
 3. ר': פלוסר, ו. (2014) לקראת פילוסופיה של הצילום (תרגום: יונתן סואן, הוצאת "מכון שפילמן" ואבי גנור, תל אביב).
 4. כותב פלוסר: "אם נחשוב על המצלמה (או על המערך באופן כללי) באופן הזה, נוכל לראות שמה שהמצלמה מייצרת הוא סימנים: פני שטח סימבוליים המהונדסים על פי מתכונת מסוימת. המצלמה מתוכנתת לייצר תצלומים, וכל תצלום הוא מימוש של אחת מהאפשרויות הכלולות בתוכנית המצלמה. מספרן של האפשרויות האלה גדול, ועם זאת סופי: זהו סך כל התצלומים שיכולים להיות מצולמים על ידי מצלמה". שם, עמ' 38.
 5. אורכו של כל מחזור הוא חשיפה של כחמישית השנייה, ומיד כשהוא מפוענח הוא נטען חזרה למסך האיפוד דרך הרשת בתהליך שזמנו פחות משלוש שניות, כך שכל יחידה נוצרת בתשע שניות של עיבוד נתונים ובשלוש חמישיות השנייה של חשיפת החיישן לאור.
 6. כותב פלוסר: "אפשר להבחין באותה סימטריה בין הפונקציה של הצלם לזו של המצלמה בבחירה של "מושא הצילום". הצלם יכול לצלם "הכול": פרצוף, כינה, עקבות של חלקיק אטומי בתא ערפילי (תא וילסון), גלקסיה ספירלית, את האקט הצילומי עצמו כפי שהוא משתקף במראה. בפועל, לעומת זאת, הוא יכול לצלם רק את מה שיכול להצטלם מלכתחילה, כלומר רק את מה שכלול בגבולותיה של תוכנית המצלמה. והדבר היחיד שאפשר לצלם הוא מצבי עניינים. על הצלם לתרגם אפוא כל מושא שברצונו לצלם למצב עניינים. על כן, אף על פי שהבחירה ב"מושא" אמנם חופשית, אין היא אלא פונקציה של תוכנית המצלמה". ר', פלוסר, ו. (2014), עמ' 51.
 7. ר': היידגר, מ. (1937) (2015), על מקורו של מעשה האמנות (תרגום: אדם טננבאום, הקיבוץ המאוחד), בדפוס.
 8. במאמרו על "פילוסופיה מוכוונת-אובייקטים" ("philosophy oriented-Object"), כותב גרהאם הרמן הוא הווייה-אדם. גלובלי הוא ההיידגריאני במובן, כשורם, למעשה אבל: הכלי ושאלת היידגר על (Harman) הוויית-כלי-אדם. על מנת להתייחס לאובייקט כאל "הוויית-כלי", אין זאת אומרת שהוא מנוצל באופן גס כאמצעי בלבד הנועד להשגת מטרה, אלא רק שהוא נקרע לגזרים דרך הקרב האוניברסלי בין ההוצאה לפועל השקטה של המציאות כאובייקט, וההילה הנוצצת של פני השטח המוחשיים שלו. ובקיצור, האובייקט אינו "משומש", האובייקט הוא; זה. מה שמציל את הגשר מלהיות ערימה בלבד של ברזל ואספלט אינו העובדה שאנשים מוצאים את זה נוח לשימוש, אלא העובדה שכל ערימה של דבר מה מפעילה איזו מציאות ביקום, מחוללת שינוי בנוף ההווייה בדרך שונה". (תרגום המחבר מהטקסט המקורי, 1999).
- ר': <http://www.beyng.com.OOP.html>. ר' גם,



Harman, G. (2001), Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects (Chicago: Open Court).

<http://tohumagazine.com/he/article/%D7%90%D7%93%D7%9E%D6%BC%D6%B8%D7%9B%D7%A9%D7%99%D7%A8> **Source URL:**

Links

- [1] <https://www.tohumagazine.com/sites/default/files/%27Photosynthesis%27%2B%27Untitled%27%20.jpg>
- [2] <http://tohumagazine.com/he/file/%D7%9E%D7%AA%D7%9F-%D7%9E%D7%99%D7%98%D7%95%D7%95%D7%9A-%D7%92%D7%9C-3-1-2013-2014-1421x1963-%D7%A1%D7%9E-%D7%9B%D7%B4%D7%90-%D7%94%D7%93%D7%A4%D7%A1%D7%AA-%D7%A4%D7%99%D7%92%D7%9E%D7%A0%D7%98-%D7%90%D7%A8%D7%9B%D7%99%D7%95%D7%A0%D7%99%D7%AA-%D7%91%D7%90%D7%93%D7%99%D7%91%D7%95%D7%AA-%D7%92%D7%9C%D7%A8%D7%99%D7%94-%D7%93%D7%91%D7%99%D7%A8-%D7%95%D7%94%D7%90%D7%9E%D7%9F>
- [3] <https://www.tohumagazine.com/sites/default/files/%27Waves%27%20%5BI-III%5D.jpg>
- [4] <http://tohumagazine.com/he/file/%D7%9E%D7%AA%D7%9F-%D7%9E%D7%99%D7%98%D7%95%D7%95%D7%9A%D7%90%D7%99%D7%A0%D7%93%D7%A7%D7%A1-%D7%94%D7%93%D7%A4%D7%A1%D7%AA-%D7%A4%D7%99%D7%92%D7%9E%D7%A0%D7%98-%D7%90%D7%A8%D7%9B%D7%99%D7%91%D7%99%D7%AA-%D7%92%D7%95%D7%93%D7%9C-1298106-%D7%A1%D7%B4%D7%9E-2015-%D7%91%D7%90%D7%93%D7%99%D7%91%D7%95%D7%AA-%D7%92%D7%9C%D7%A8%D7%99%D7%94-%D7%93%D7%91%D7%99%D7%A8-%D7%95%D7%94%D7%90%D7%9E%D7%9F-%D7%A6%D7%99%D7%9C%D7%95%D7%9D-%D7%90%D7%9C%D7%A2%D7%93>
- [5] https://www.tohumagazine.com/sites/default/files/%27Index%27_0.jpg
- [6] <http://tohumagazine.com/he/file/%D7%9E%D7%AA%D7%9F-%D7%9E%D7%99%D7%98%D7%95%D7%95%D7%9A-i-ix-blinds-%D7%94%D7%96%D7%A8%D7%A7%D7%AA-%D7%93%D7%99%D7%95-%D7%A2%D7%9C-%D7%A0%D7%99%D7%99%D7%A8-%D7%90%D7%A8%D7%9B%D7%99%D7%91%D7%99-2015-160x32135-%D7%A1%D7%9E-%D7%91%D7%90%D7%93%D7%99%D7%91%D7%95%D7%AA-%D7%92%D7%9C%D7%A8%D7%99%D7%94-%D7%93%D7%91%D7%99%D7%A8-%D7%95%D7%94%D7%90%D7%9E%D7%9F>
- [7] https://www.tohumagazine.com/sites/default/files/%27Blinds%27%20%5BI-IX%5D_0.jpg
- [8] <http://tohumagazine.com/he/file/%D7%9E%D7%AA%D7%9F-%D7%9E%D7%99%D7%98%D7%95%D7%95%D7%9A-i-blinds-2015-%D7%94%D7%96%D7%A8%D7%A7%D7%AA-%D7%93%D7%99%D7%95-%D7%90%D7%A8%D7%9B%D7%99%D7%95%D7%A0%D7%99%D7%AA-%D7%A2%D7%9C-%D7%A0%D7%99%D7%99%D7%A8-%D7%A2%D7%91-%D7%91%D7%93-160x32135-%D7%A1%D7%9E-%D7%91%D7%90%D7%93%D7%99%D7%91%D7%95%D7%AA-%D7%92%D7%9C%D7%A8%D7%99%D7%94-%D7%93%D7%91%D7%99%D7%A8-%D7%95%D7%94%D7%90%D7%9E%D7%9F>
- [9] https://www.tohumagazine.com/sites/default/files/%27Blind%27%20%5BIX%5D_0.jpg
- [10] <http://tohumagazine.com/he/file/%D7%9E%D7%AA%D7%9F-%D7%9E%D7%99%D7%98%D7%95%D7%95%D7%9A-vii-blinds-2015-%D7%94%D7%96%D7%A8%D7%A7%D7%AA-%D7%93%D7%99%D7%95-%D7%A2%D7%9C-%D7%A0%D7%99%D7%99%D7%A8-%D7%90%D7%A8%D7%9B%D7%99%D7%91%D7%99-160x32135-%D7%A1%D7%9E-%D7%91%D7%90%D7%93%D7%99%D7%91%D7%95%D7%AA-%D7%92%D7%9C%D7%A8%D7%99%D7%94-%D7%93%D7%91%D7%99%D7%A8-%D7%95%D7%94%D7%90%D7%9E%D7%9F-%D7%A6%D7%99%D7%9C%D7%95%D7%9D>
- [11] https://www.tohumagazine.com/sites/default/files/%27Blind%27%20%5BVII%5D_0.jpg
- [12] <http://erev-rav.com/archives/26148>
- [13] <http://erev-rav.com/archives/24156>