

Nature, to the artist [...] is merely the imperfect reflection of a world existing not outside him but within.¹

Friedrich W. J. Schelling

זמן ועדות

עבודות הווידאו 'מכולת זמן' (Time Container, 2013) ו'טורגור' (Turgor, 2014) של אייל סגל עוסקות בקשר שבין זמן לזיכרון, במקום שבו הזיכרון אינו מרפה, והזמן, כפי שמצביע עליו אוגוסטינוס ב'ידיים', הוא זמן של דיסטנציה (distentio), תנועה של התפשטות הנפש במרחב, מהעבר אל ההווה. בניגוד למחשבה המדעית הרואה בזמן מעין קו גאומטרי מופשט, וקטור הפועל חיצונית לסובייקט, מנותק מההתנסות האנושית, אוגוסטינוס הוציא את הזמן מהממד האובייקטיבי האדיש והציב אותו כממד נפשי פנומנולוגי. עבור אוגוסטינוס, הזמן אינו וקטור חיצוני המתקדם באופן לינארי וקובע את העבר כתנועה של דברים שעברו ואת העתיד כתנועה של דברים העתידיים לבוא; הפנומנולוגיה של הזמן משמעה שהעבר אינו מופיע אלא כהווה של הדברים שעברו – כזיכרון – ואילו העתיד אינו אלא בבחינת ההווה של הדברים העתידיים לבוא – הציפייה. מתוקף המחשבה על הזמן כעל ממד נפשי-פנומנולוגי מופיע הזיכרון כבא-כוח של העבר, כדימוי המנכיח בהווה את ההווה של הדברים שעברו; כך גם, אומר אוגוסטינוס, "ילדותי, שאינה עוד נמצאת בעבר, שאינה עוד נמצאת. אבל כאשר אני נזכר בדימויה ומתאר אותו, אני רואה אותו בזמן הווה".³ הגורם המאפשר את ההעלאה בעיני הרוח של אירוע שחלף הוא הרישום הנפשי שלו, שכן החזרה בזמן, או התנועה מהעבר אל ההווה, אינה מביאה לידי נראות את האירוע עצמו אלא רק את הרישום שלו כדימוי.

מאמר זה יעסוק בשתי העבודות של אייל סגל דרך הפריזמה של שאלת היחסים בין הזיכרון לדימוי. בניגוד לרפלקסיה הפילוסופית על הזיכרון שמציע אוגוסטינוס, נדמה שהאמנות של סגל עוסקת בזיכרון של האחר: ב'מכולת זמן' בזיכרון של אביו, וב'טורגור' בזיכרון של סבתו. אלא שסגל מציג דיון מורכב בשאלת הזיכרון דרך היחסים בין הסובייקט לאחר; בשני המקרים הוא מציב את הזיכרון כמתכונן במרחב של עדות המניח שניים, ומעשה העדות הוא על אודות הישרדות, על מאבק בין חיים למוות.

בספרו 'מה שנותר מאושוויץ' (Quel che resta di Auschwitz) טוען ג'ורג'יו אגמבן (Agamben) כי "החיים מביאים עמם מעין סזורה שיכולה להפוך כל חיים להישרדות וכל הישרדות לחיים. [...] במובן אחר, להישרדות יש מובן חיובי והוא מתייחס [...] לזה אשר, במאבקו נגד המוות, שרד את הבלתי אנושי". עבור אגמבן, המובן החיובי של ההישרדות משמעו לשרוד את הבלתי אנושי.⁴ אותו בלתי אנושי אינו המוות בבחינת סופו הטבעי של כל אורגניזם אלא דבר מה המופיע בחיים ונושא עמו את רישום המוות, דבר מה המאיים על כיליונו של הסובייקט ונתפס כרוע בלתי ניתן לתפיסה, ועל כן מגורש מהאנושי. הן 'מכולת זמן' באופן מובלע והן 'טורגור' באופן מפורש, עוסקות בשאלות של הישרדות לנוכח הבלתי אנושי: הבלתי אנושי במקרה הראשון הוא הטבע עצמו ובמקרה השני הטבע האנושי. ב'מכולת זמן' חוזר האמן עם אביו הימאי לנמל אשדוד ומתעד את הזיכרונות הרבים שמפגש מחודש זה מעלה.

[1] Friedrich W. J. Schelling, *System of Transcendental Idealism*, translated by P. Heath, Charlottesville: University Press of Virginia, 1978, p. 232.

[2] מילולית - משך או התמשכות.

[3] אוגוסטינוס, וידיים, תרגום: אביעד קליינברג, ת"א: ידיעות אחרונות, 2001, עמ' 303.

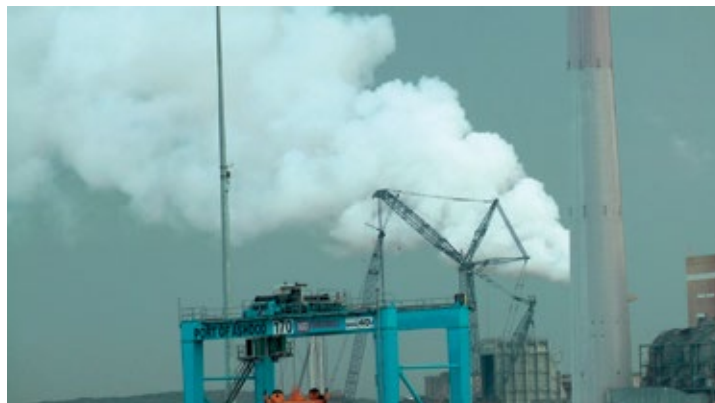
[4] ג'ורג'יו אגמבן, מה שנותר מאושוויץ, תרגום: מאיה קציר, ת"א: רסלינג, 2007, עמ' 151.

בין הזיכרונות בולט סיפור על הישרדות האב שנקלע לסערה בעת שהותו על אונייה בלב ים. כנגד המאבק ההישרדותי מול הטבע ב'מכולת זמן', ההישרדות ב'טורגור' משמעה, באופן פרדוקסלי, לשרוד את הבלתי אנושי של הטבע האנושי. התנועה ב'טורגור' היא בין עבר לבין הווה המתקיימים בו-זמנית, בין זיכרונותיה של הסבתא כילדה בגרמניה עת עלו הנאצים לשלטון, לבין ניסוי מבוקר בהישרדות שעורך האמן על עצמו. סגל אינו מוסר את העדות של סבתו ישירות, אלא מציג סצנת הישרדות משלו, ניסוי בהישרדות בתנאי מעבדה מבוקרים, הנשען על הכפילות של הבלתי אנושי: מחד גיסא מה שהוא לחלוטין אנושי אולם מגורש אל מחוץ לגבולות האנושי – הרוע האבסולוטי – ומאידך גיסא הבלתי אנושי של הטבע. סגל, כך ניכר, משתמש בשני כדי לשרוד את הראשון.

נדמה לכאורה כי שתי העבודות של סגל עוסקות בזיכרונות שאינם שלו, זיכרונות שנמסרו לו מתוקף מיקומו בעמדה של "זה שמקשיב", של עד המעניק לסיפור ההישרדות של האחר מעמד של עדות; אלא שסגל איננו עד פסיבי, איננו דוקומטריסט המחפש לנטרל את העמדה הסובייקטיבית שממנה הוא מתבונן כדי לתת לאמת לדבר מגרוננו של האחר. למעשה, אף שיש ממד מובהק של תיעוד בעבודות, הוא נמסר דרך האפקט של המפגש עם זיכרונותיו של האחר על הזהות והסובייקטיביות של "זה שמקשיב".

שתי העבודות מציגות יחס מורכב לזמן. שאלת הזמן מקבלת את ביטוייה ב'מכולת זמן' באמצעות הפיצול במרחב – הבחירה בדיפטיך וידאו. בעבודה זו שצולמה בנמל אשדוד – בצל האיסור הגורף לצלם בשטח הנמל – מלווה האמן את אביו, אשר בצעירותו עבד במקום, בביקורו בנמל. סגל בוחר בדיפטיך, כלומר בפיצול של הדימוי לשני מיקומים במרחב, כדי לתאר את מה שהוא מכנה ה"דו-קשב" של ההתרחשות. אותו "דו-קשב" הוא פיצול קשב המתקיים בקרב סובייקט אחד ולא דימוי המפוצל בין סובייקט אחד לאחר; הדימוי בעבודה מפוצל בין נקודת מבטו של הבן על האב המגולל את זיכרונותיו מן הנמל, לבין נקודת מבטו המשתאה והמוקסמת של אותו בן מהמרחבים האדירים של הנמל. כך, במסך הראשון האב מגולל זיכרון אחד בולט במיוחד, סיפור הימצאותו על אונייה בלב ים, בעת סערה שאימה להטביעה. זהו סיפור על מאבק לחיים ולמוות בין אדם לטבע, בין האנושי ללא-אנושי, סיפור של הישרדות כנגד כל הסיכויים. במסך השני מופיע הנמל כפי שהוא היום, "עיר" תעשייתית עצומה, מטרופוליס של מכולות, עגורנים, ומנופים המצולמים אל מול הים האינסופי שנפגש עם קו האופק. שני חלקי העבודה הכרחיים שכן העבודה "לא יכולה לחיות רק עם עין שמאל או רק עם עין ימין", לדברי סגל – העבר חייב לנכוח לצד ההווה, הישן לצד החדש.

עם זאת, אף שמדובר בדו-קשב של סובייקט אחד, יש בעבודה שני מיקומים במרחב – זה של האב המספר וזה של הבן כ"אחר" של העדות. הבחירה בדיפטיך, כך נדמה, מאפשרת את הנפרדות של שתי הפוזיציות – של הדובר ושל העד – כמו את המרחב הייחודי שנוצר עם מעשה הדיבור, ושמעשה האמנות מביא לידי נראות. הנוכחות של הבן בסצנה היא שנותנת מקום לעדות של האב, ואילו ההתייבבות של הבן כ"אחר" של העדות, כ"זה שמקשיב" ובהקשבתו מאפשר לאחר להופיע כסובייקט, הופכת באמצעות מעשה האמנות גם את הצופה לעד, לזה שרואה, לזה שיש לו אחריות לראות. במילים אחרות, האמן משכפל ומתיק את העמדה שלו כעד לעבר הצופה, שהופך גם הוא לעד, עד לחוויית האמן.



מכולת זמן, 2013, דיפטיך, שני ערוצי וידאו HD, "7'41"

שאלת העדות מופיעה במובהק גם ב'טורגור'. "לחץ טורגור" הוא מושג מעולם הצמח המתאר לחץ על דופנות התא שמפעילה תמיסה החודרת אליו. כאשר תא ביולוגי נמצא בסביבה היפוטונית, כלומר בסביבה שבה הפרש ריכוזים גבוה בין תמיסות, למשל כשיש יותר מים מחוצה לתא מאשר בתוכו, המים חוצים את דופן התא ומפעילים עליו לחץ להתרחב. דופן התא של תאי צמח מגביל את ההתרחבות וכך נוצר לחץ חזק על הדופן כלפי חוץ. לחץ זה, הקרוי "לחץ טורגור", הוא המקנה לתאי צמח את יציבותם ואחראי לזקיפותם של גבעולים צעירים ולפרישת העלים. כוח זה, החיוני לתאי הצמח, עשוי להיות קטלני עבור תאי אורגניזמים אנושיים שכן במקרה של חשיפה לסביבה היפוטונית שיווי המשקל של הנוזלים בין התא לסביבה עשוי להיות מופר, ובהיעדר ויסות של דופנות תא, התא עשוי להתפוצץ.⁵ הפרה מכוונת של שיווי המשקל בין שתי תמיסות עומדת בלב ה"ניסוי" שמנהל האמן ב'טורגור': עמידת ראש בתוך אקווריום מלא מים. אופרציה זו היא למעשה פרקטיקה מוכרת של עינויים, והאמן נדרש להתאמן על ביצועה זמן רב – לשרוד את העינוי – עד שהגיע למיומנות הנדרשת להישאר זקוף בתוך המים ולשאת את הלחץ הפנים-גולגלתי.



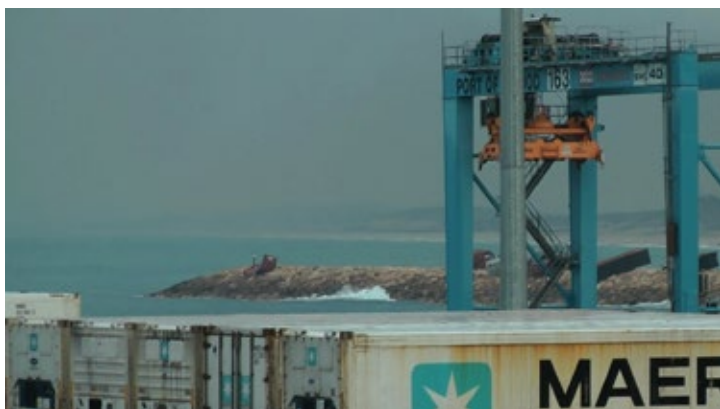
טורגור, 2014, תיעוד (צילום: פיטר קייזר)

[5] מעניין לציין בהקשר זה שלחץ טורגור מתואר בספרות המדעית כלחץ הגורם לדיסטנציה (התרחבות) של תאים, ובכך מזכיר את הדיסטנציה של הזמן אצל אוגוסטינוס.

את האקט האמנותי עצמו מבצע האמן במינסטר (Münster), גרמניה, המכונה גם "עיר המים". מינסטר הייתה עיר הולדתה של סבתו, חיה סגל, שנאלצה לעזוב את ארץ מולדתה בגיל צעיר, בעקבות עליית הנאצים לשלטון. כפי שב'מכולת זמן' חוזר האמן לנמל אשדוד, מלווה באביו המגולל את זיכרונותיו, ב'טורגור' חוזר האומן למינסטר, מלווה בזיכרונותיה של סבתו, אך הפעם כדי לעבור את "עינוי המים" אל מול 'הצוינגר' (Zwinger), מבנה ששימש את עינניים והוצאות להורג במלחמת העולם השנייה. ברקע, בפסקול, נשמעים שיר ששרה סבתו, קולות הציפורים ועצירת הנשימה של האמן עם כניסתו למים.

בעוד שב'מכולת זמן' בוחר סגל להציב את העבר ואת ההווה בשני מרחבים נפרדים, הרי שב'טורגור' מציב סגל את העבר ואת ההווה בסופראימפוזיציה – שני זמנים הדחוסים בתוך דימוי אחד, "דו־קשב" המתקיים במרחב אחד. במוקד העבודה עומד ניסוי מבוקר בהישרדות, או במונחי מדיום – פרפורמנס. בניגוד ל'מכולת זמן', ההישרדות ב'טורגור' אינה מאבק כנגד כוח חיצוני – הים הסוער – המאיים להביא את האורגניזם לכיליונו, כי אם הישרדות המתורגמת ללחץ הפועל מבפנים, הגורם להפרה של האיזון בין פנים לחוץ, להצפה, המציבה את האורגניזם בסכנת קיום. כלומר, הלחץ הוא וקטור פיזיקלי הפועל מתוך האורגניזם, מתוך התא, ואילו את הווקטור הפועל מהחוץ אל הפנים, כלומר את הנסיבות ההיסטוריות שיצרו את ההכרח בהישרדות, מסמן סגל עם המקום, מינסטר. אלא שהמקום הופך להיות רקע למאבק אחר של הישרדות – מאבק בלחץ הפועל מן הפנים לחוץ ומאיים להכחיד את האורגניזם. כעת ההבחנה בין פנים לחוץ מטשטשת מאחר שהלחץ החיצוני, כלומר ההתרחשויות ההיסטוריות, מציבות את הסובייקט בסכנה שהיא למעשה התפרקות פנימית. כיצד יכול האורגניזם לשרוד בתנאים כאלו? הפתרון שסגל מציג, ושבו מובן מסוים העבודה נסבה עליו, הוא מה שהאמן מכנה "ההיפכות לצמח".

על פי הפיזיולוגיה של קסוויר בישה (Bichat) שאגמבן מאזכר, קיים שסע יסודי ומהותי בכל אורגניזם, נוכחות משותפת של שתי "חיות" המצויות בכל אורגניזם: הראשונה היא החיה המתקיימת בפנים ואשר חייה האורגניים מושווים לחיי צמח, והשנייה היא "החיה המתקיימת בחוץ", וחייה – אשר לבדם זכאים לשם "בעל חיים" – מוגדרים על ידי יחסיה עם העולם החיצון. לפי בישה, "השסע בין האורגני לבעל החי חוצה את כל חייו של היחיד ומותיר את רישומו בניגוד שבין המשכיות התפקודים האורגניים (מחזור הדם, נשימה, הטמעה, הפרשה וכו') לבין אי־הרציפות של התפקודים החייתיים (הבולט ביותר מתוכם הוא מנגנון השינה והעירות), בין הא־סימטריות של החיים האורגניים [...] לבין הסימטריה של החיים החייתיים [...]".⁶ בישה, לטענת אגמבן, היה מוטריד בעיקר מהישרדותם של החיים האורגניים אחרי קץ החיים החייתיים, כלומר מהתמדתה הבלתי נתפסת של "החיה שבפנים" בעת ש"החיה בחוץ" כבר חדלה להתקיים. ואולם, כשמדובר בהישרדות של החיים החשופים (bare life), מיהו זה ששורד, שואל אגמבן, האדם או הלא־אדם, החיה או הצמח? הפיצול הזה שבין האנושי והלא־אנושי, בין הצמח לחיה, אותו שבר פנימי בין שני החלקים, מספק לסגל נתיב של פתרון במסגרת סצנת המאבק ההישרדותי שהוא מקים לנגד עינינו, סצנה הקושרת בין ההישרדות של הניצול לבין ההישרדות בטבע.



מכולת זמן, 2013, דיפטיך, שני ערוצי וידאו HD, "7'41"

[6] אגמבן, מה שנותר מאושוויץ, עמ' 170-171.

את הלקח של אושוויץ, אגמבן טוען, ניתן לסכם בכך ש"האדם הוא זה אשר יכול לשרוד את האדם [...] ביכולת הלא אנושית לשרוד את האדם"⁷. לאור 'טורגור' ארצה לפרש טענה זו כטענה על אודות היכולת הלא אנושית – האלמנט הלא-אנושי באנושי, כלומר הטבע, החייתי, הצמחי – כגורם המקנה את היכולת לשרוד את האנושי. כדי לזקק את הרובד הזה נדמה שסגל אינו מציב את הגוף שלו תחת תנאי איום אלא את האורגניזם שלו; הסכנה מזוקקת לרובד התאי, להפרת המאזן בין פנים לחוץ, ובאותו אופן פועל גם הפתרון, "ההיהפכות לצמח".

רק דרך היכולת הלא אנושית – ההיהפכות לצמח – ניתן לשרוד את הלא-אנושי. בהתאם, על עבודה מאוחרת יותר יאמר סגל כי הוא מחפש את המקום שבו יש יחסי גומלין, חליפין, בין האדם לטבע, וחליפין כזה בין האנושי ללא-אנושי יכול להתרחש רק במקום שבו יש קרבה בין הטבע האנושי לטבע, במקום שבו האנושי מגלה את הלא-אנושי לא כאחרות חיצונית אלא כזרות פנימית, כחלק ממנו המופיע על דרך הניכור. ברמה התאית, מעבר לעקרון ההנאה, העינוי הופך לרגע כמעט מדיטטיבי, וסיכון החיים הופך דווקא לאישוש חיותו של הסובייקט.

בניגוד לסיפור הזיכרון של האב ב'מכולת זמן', ב'טורגור', עבודה שכולה מחווה לעודפות של העדות, "הבלתי-ניתן-להיאמר" של עדות סבתו של האמן נותר בפועל מחוץ לסצנה. 'טורגור' אינה עוסקת בעדות הנמסרת באופן נרטיבי, שכן זו עבודה ללא מילים, אלא בעדות הקורמת עור וגידים דרך המעשה. סגל בוחר שלא להביא את עדות סבתו באופן ישיר אלא לקחת את עדותה, עדות שלדבריו שמע מפיה אינספור פעמים כשהיה בן שש – אותו גיל בדיוק שבו חייה שלה השתנו מן הקצה אל הקצה לנוכח עליית הנאציזם – ולהפוך אותה לעדות הנמסרת דרך האקט.



מכולת זמן, 2013, דיפטיך, שני ערוצי וידאו HD (פרט) "7'41"

בספרו "על הנשגב ברומנטיקה" טוען תומס וויסקל (Weiskel) כי הקטגוריה של הנשגב איבדה את מקומה בשיח ובאמנות העכשוויים מאחר שהמרחבים האינסופיים כבר אינם מהלכים עלינו קסם ועוד פחות מכך מעוררים בנו אימה. הסובייקט המודרני, הוא טוען, איבד את ההיקסמות (fascination) שהייתה יקרה כל כך לנשגב הרומנטי, את התשוקה למרחבי הטבע האינסופיים.⁸ בעקבות "ביקורת כוח השיפוט" של עמנואל קאנט (Kant) נתפס השיפוט האסתטי של הנשגב כשיפוט שהאובייקט שלו אינו מצוי באמנות אלא רק בטבע. ואולם, החל מהרגע ההיסטורי שבו הקטגוריה של האסתטי התנתקה מהאובייקט הפרדיגמטי שלה, הטבע, לטובת אובייקט האמנות, גם השיפוט של הנשגב הפך להיות שיפוט על אודות אמנות שנושאה הוא הטבע, ולא שיפוט על אודות הטבע עצמו.⁹ במחצית השנייה של המאה העשרים, בעיקר בהשפעת כתביו של ז'אן פרנסואה ליוטר (Lyotard), הפכה הקטגוריה של הנשגב המזוהה במחשבתו של קאנט עם "הבלתי-ניתן-לדימוי" (unpresentable), כלומר עם הכישלון של הדמיון לגלם באופן מלא את האידאה של התבונה, לשם כולל למשבר של הייצוג באמנות ו"לבלתי אפשרי של העדות".

ב'מכולת זמן', עבודה המתכתבת עם מסורת אמנות הנשגב, מציב סגל את הצופה מול מראות מן הסדר של:

סלעים עזים הנטויים מעלינו כאילו מתוך איום, ענני רעם המתחזרים על-פני השמיים, כשהם נישאים ונוסעים מתוך ברקים וקולות, הרי-געש בכל אלימותם ההרסנית [...] האוקיינוס שאין גבולות לו, הסוער בחמת-זעם, מפל-מים גבוה של נהר אדיר וכיוצא באלו, הופכים את יכולת ההתנגדות שלנו בהשוואה לעוצמתם לזוטא נטולת-חשיבות, אבל מראיהם נעשה מושך יותר ככל שהוא נורא יותר, אם רק שרויים אנו בבטחה; ואנו אוהבים לכנות מושאים אלה נשגבים משום שהם מעלים את עוצמת-הנפש מעל למידתה הממוצעת הרגילה ומאפשרים לגלות בתוכנו יכולת-התנגדות ממין אחר לגמרי, הנותנת לנו את האומץ שנהיה מוכשרים להתמודד עם השליטה של הטבע, שהיא לכאורה שליטה ללא מצרים.¹⁰

עם השיפוט האסתטי על הנשגב מגלה הסובייקט את יכולתו לחרוג מן החושיות שלו באמצעות התבונה, כלומר לחרוג מהטבע בהיותו יצור חייתי ותבוני כאחד, וכך לגלות בעצמו יכולת ממין אחר לגמרי, כזו שתאפשר לו את ההתמודדות עם הקולוסליות של הטבע. הן ב'מכולת זמן' והן ב'טורגור' מגלה האנושי את יכולתו לחרוג מהאנושי, אולם לא בחסות התבונה כי אם בחסות הלא-אנושי, הצמחי.

האמנות של סגל מנהלת דיאלוג עם הקטגוריה של הנשגב דווקא דרך החזרה לעיסוק המקורי של קאנט בטבע ובסובייקט הניצב אל מול טבע אדיר בעצמתו, סוער, מהלך אימה ומפעים. חזרה זו שונה בתכלית השוני מהחזרה הפוסטמודרנית לנשגב דרך הקטגוריה של "הבלתי-ניתן-לדימוי", המופיעה כשאלה כללית על אודות המשבר בייצוג. בעוד המחשבה הפוסטמודרנית הרחיבה את הקטגוריה של הנשגב הרחק מעבר לטבע, וכללה כל אובייקט המציב גבול לדימוי ולכן זוהתה עם אמנות כגון זו של מארק רות'קו, ברנט ניומן, ואפילו ביל ויולה – שעבודות הווידאו שלו נתפסו כרגע של הצבת הצופה מול התעלות רוחנית – האמנות של סגל מציבה את הצופה בחזרה מול הקולוסליות של הטבע. אלא שבניגוד לנשגב של המאה השמונה עשרה, המניח סובייקט המתבונן בטבע הסוער ממרחק אסתטי ובטוח, כמו בבלתי-ניתן-לדימוי של הנשגב באמנות המודרניזם, סגל מייצר קטגוריה שלישית. בעבודותיו הוא מציב את הסובייקט בתוך ההתרחשות עצמה, במאבק לחיים ולמוות: בממגורה נטושה מול יונים פראיות, בסערה אדירה המאיימת להטביע ספינה בלב-ים, או בסצנת ההישרדות באקווריום מלא מים.

[8] Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.

[9] כפי שניכר בציוריו של קספר דוד פרידריך (Friedrich) במאה השמונה עשרה או של ויליאם טרנר (Turner) במאה התשע עשרה ואשר זוהו כעבודות שעוסקות בנשגב.

[10] עמנואל קאנט, ביקורת כוח השיפוט, ירושלים: מוסד ביאליק, עמ' 86.

בספרם "דיאלקטיקה של הנאורות" טוענים מקס הורקהיימר (Horkheimer) ותאודור אדורנו (Adorno) כי הרגע המסמן את הפאזה הראשונה של תהליך הנאורות הוא הרגע שבו הפכה קריאת האימה של האדם לנוכח הטבע ל"שיום", למתן שם. ההחלפה של הזעקה במתן שם לאובייקטים מסמנת לטענתם את הניסיון לנכס את הטבע ולייצר תחושה של שליטה ובעלות.

בעבודה אחרת של סגל, 'חול, סופה ועץ לורנס' (Sand, Storm & Lawrence Tree, 2013), נראה עץ בודד עומד על קרקע מדברית שוממה, רחוק מכל ציוויליזציה, מתנועע לפי כיוון הרוח בעיצומה של סופת חול מדברית. בשונה משאר עבודותיו של סגל, בסרט המצולם אין רמז לנוכחות של האנושי בתוך הסצנה. המפגש בין האנושי ללא־אנושי, בין האנושי לטבע, נמצא רק בכותרת העבודה, בשיום של העץ: "עץ לורנס", שנקרא כך בעקבות סיפורו של לורנס איש ערב. אלא שסגל אינו משיים את העץ במטרה להפוך אותו לחפץ, כחלק מתהליך הניכור בין האדם לטבע שעליו מצביעים אדורנו והורקהיימר, ושאינו אלא ניכור של האדם מעצמו; נדמה כי עבור סגל השיום של העץ הוא אמצעי להצביע על החליפין בין האנושי ללא־אנושי: ה"הפיכה" של הצמח לאנושי כצד ההופכי של ה"הפיכה" של האנושי לצמח.



חול, סופה ועץ לורנס, 2013, וידאו HD, 2'28" (צילום סטילס)