

עיצוב פנים כמטריצה

החלוקה של חלל הגלריה נשענת על ייצוג סכמטי של דירת דופלקס: מטבח וסלון בקומת הכניסה, חדרי שינה ואמבטיה בקומה העליונה וגרם מדרגות המחבר בין שני המפלסים. בתוך החלל הביתי הזה מתקיים בליל זמנים שבו נפרשים עברו הנוסטלגי והעתיד דרך שרשרת אסוציאציות.

מרחב התערוכה, שהוכפף למודוס ארכיטקטוני, מייצג מבנה-על שמפורק לתתי-מבנים רעיוניים: פוליטיים, פסיכולוגיים, אידיאולוגיים וגם תחביריים. במקביל אפשר לראות בו אלגוריה על חרדות, על מצוקה ועל חוסר האונים של האינדיבידואל בציוויליזציה המערבית. הפירוק יוצר מבוך של דימויי ראי מהופכים, משבש את הרצף המוכר של המרחב וכופה הפרדה פיזית בין העבודות. בכל אלה הוא משפיע על תנועתו של הצופה בחלל הגלריה שמתפקדת כ"היפר-טקסט" ששולח את הצופה מחדר אחד למשנהו. תנועתו של הצופה אינה נבחנת ממרחק או מהעמדה הבטוחה של המבט מבחוץ, אלא מדווחת מתוך חוויית ההתרחשות עצמה. ההתפעלות מהעיצוב נמהלת בתחושת ריקנות לנוכח הבית הלא גמור. עיצוב הפנים של ה"דירה הבורגנית" משדר נוכחות חזקה של בית לעומת הנוכחות החסרה של הגלריה. החלוקה הארכיטקטונית משקפת תפיסה שאין בה היררכיה, מרכז, או הבחנה ברורה בין כניסה ליציאה; פתיחות או סגירות; פרטיות או ציבוריות; ארעיות או קביעות. בסדק שנפער בין הנוכחות התיאטרלית לריאליה, קרי: הדירה המעוצבת אל מול חלל הגלריה, האלמנט היחיד שמאפשר רציפות היא התנועה.

ריק – חרדה או כוח?

חלל שאין לו שימוש הוא חלל מטריד בחוסר הפשר שלו. קשה להשלים עם נוכחות של חלל חסר פונקציה מוגדרת. גם המילים אינן יכולות לתאר לא-כלום, ריק. הריקנות מאיימת מעצם היותה משוללת ודאות קונקרטית שבה אפשר להיאחז. חלל ריק מאט את תנועת הזמן, כמו הד מתמשך, ומעניק להעדר עוצמה שאינה נופלת מזו של הנוכחות. העדר הוא אי-הוודאות שבקיום – בפרטיו ובממשותו, דברים שעלולים להצטמצם עד ללא כלום, לאין.

בשונה מן התפיסה המערבית, הרואה בחדר סוג של מכל שמממש את תפקידו רק במלאותו, על פי התפיסה האסתטית הזן בודהיסטית, לחלל יש נוכחות משל עצמו וגם לריק יש פונקציה; החלל נוצר מתוך מטאבוליזם של פנים וחוץ – אין בו מצב קבוע או סטטי אלא היענות לצרכים שמשתנים באופן דינמי.

שם התערוכה, **חצי מלא**, מתייחס לביטוי "חצי הכוס המלאה/הריקה" ומרמז על מצב מנטלי אמצעי המבטא הלך רוח של חוסר הכרעה בין שני המצבים. אטון מעניקה נוכחות ממשית לתחום האפור שמתקיים בין עולם דימויים הרמטי לכאורה לבין מה שלא יכול להיות מוכל בו, הדברים הסמויים מן העין כמו אהבה וכמיהה לקרבה ולפרטיות.

הפילוסופיה של הרהיטים / אדגר אלן פו *

"(...) בקיצור, מחירו של פריט ריהוט הפך לבסוף, אצלנו, כמעט לבוחן היחיד למעלותיו מנקודת מבט עיצובית – והבוחן הזה, לאחר שהשתרש, הוביל להקבלות שגויות רבות, ניתן לשחזר בנקל עד לאותה שטות פרימיטיבית. אין כמעט דבר הצורם יותר לעין שניחנה בראייה אומנותית מאשר תכולתה של מה שמכונה בארצות הברית, 'דירה מרוהטת כהלכה'. הפגם השכיח ביותר שלה הוא צורך בהחזקה. אנחנו מדברים על החזקת חדר כפי שאנחנו מדברים על החזקת תמונה – שכן גם התמונה וגם החדר מושפעים מאותם עקרונות נאמנים שחולשים על כל סוגי האמנות; ואותם חוקים שעל פיהם אנו קובעים את מעלותיו הנשגבות של ציור, מספיקים להחלטה על שינוי בחדר. הצורך בהחזקה ניכר לפעמים באופיים של כמה מפריטי הריהוט, אך בדרך כלל בצבעיהם או באופני התאמתם לשימוש. סידורם נטול החשיבה האמנותית פוגע בעין לעיתים קרובות ביותר. הקווים הישרים שכיחים-מדי – רצופים ומתמשכים מדי – או נקטעים במגושמות בזוויות ישרות. אם כבר מופיעים קווים מעוקלים, הם חוזרים על עצמם לכדי אחדות לא נעימה. דיוק מיותר הורס את חזותם של חדרים רבים. הווילונות מנוצלים נכונה רק לעיתים רחוקות, או נבחרים בהתאם לשאר העיצוב. כשמדובר ברהיטים רגילים, הווילונות הם נטע זר; וכמות מופרזת של וילונות מכל סוג שהוא, בכל מצב ואופן, אינה מתיישבת עם הטעם הטוב – המינון הנכון, וגם הסידור הנכון, תלויים באופיו של האפקט הכללי (...)"

* ציטוט מתוך: הפילוסופיה של הרהיטים / אדגר אלן פו. דחק / כתב עת לספרות טובה, גליון ג' עמ' 456-461, 2013. מאנגלית: ענת שפירא

על רוח ואירוח

באחד החדרים מרצד שלט ניאון ghost/host, כמו מסר אוניברסלי המזמין רוחות רפאים ודמויות ערטילאיות להתארח בכאן ובעכשיו. היחס המטונימי בין שתי המילים הופך אותן באחת למצבת אבן השוזרת את החיים במוות.

למילה "רוח" משמעות כפולה ומנוגדת: מחד היא הבל, חזיון תעתועים שאין בו דבר, ומאידך היא יסוד החיים של הנפש – גוף ורוח חד הם. רוחות רפאים הן תזכורת מן העבר ששימשו כמדיום המתווך בין עולם החיים לעולם המתים, בין עולם החומר לעולם הרוח. הן מסמנות את החדירה של העבר אל ההווה דרך מאבק בין כוחות חיצוניים לכוחות דמיוניים ואת הצורך האנושי להחיות מחדש את הזיכרון האישי או הקולקטיבי. הרוחות מופיעות כאורחות לא קרואות ומעוררות בנוכחותן שאלות מהותיות על פשר החיים ומהות המוות, אבל האינסטינקט האנושי הוא לגרש אותן. באופן הזה הן מגלמות את הגוף/רוח הנוכח-נפקד.

במובנים רבים, אפשר לומר שסאונד ורוחות רפאים קרובים במהותם. אלו שני אלמנטים הנושאים אותן תכונות על-זמניות ומופשטות: חומר ואנטי חומר, צורה וחוסר צורה, גוף נטול גוף. הנוכחות שלהם בעולם היא ייצוג כמו-גופני מדומיין, גם אם משולל מסה פיזית. מתקן התקליטים האילם (Soundless System) מדבר את הסאונד שלא נשמע דרך אסופה של דימויים ויזואליים וטקסטואליים. הדפדוף האקראי בין עטיפות תקליטים המפגישות בין דימוי לטקסט באופן אסוציאטיבי לחלוטין, מהדהד את עבודת הסאונד הנשמעת בקומה העליונה: קול גברי, עמוק ומלא, שמקריא את פרנקנשטיין*. הקול נספג באוזנינו כפרגמנטים תלושים, ללא התחלה וסוף. ההקראה נאמנה לרצף הכרונולוגי המלא של הספר, אך כניסתו של המבקר לתערוכה קובעת האזנה רנדומלית שקוטעת את הטקסט מההקשר המקורי שלו והופכת אותו לקטעי משפטים פרומים.

* מרי שלי, פרנקנשטיין, או פרומתאוס המודרני, תרגום: איריס ברעם. הוצאת אסטרוטלוג, 1995.

פרנקנשטיין - טקסט מינורי

כשכתבה את פרנקנשטיין ב-1818, לא שיערה מרי שלי שהיא חתומה על אחד הספרים הראשונים בתולדות המדע הבדיוני ושלמעשה המציאה ז'אנר ספרותי-פופולרי חדש (אשר בגין החיבור שלו למדע זוהה על פי רוב עם העולם הגברי). הרומן, שללא ספק הקדים את זמנו, עסק ביחסי הגומלין בין האתוס הטכנולוגי לאתוס האנושי דרך דמותה של מפלצת מתה-חיה שהמציא המדע החדש – יצור אלמותי המורכב מחלקי גופות של אנשים ובעלי חיים, ונידון לבדידות, סבל וייסורים (המפלצת קמה לתחייה בדיוק בחודש נובמבר, כמו גם התערוכה). בדמותו של פרנקנשטיין מצליחה מרי שלי לדחוס את הנשגב של התנועה הרומנטית עם הרעיונות של תנועת ההשכלה שהציבה את האינדיבידואל ואת חירותו במרכז, ואגב כך לנסח את לבני הבניין של אידיאולוגיה ספרותית-תרבותית מרובדת שמסתעפת לענפים רבים: שפה חוצת מגדר; מיתוס מודרני והיחס אל האחר דרך מפלצת העשויה מחלקים, לצד סוגיות של הורות, שפה וידע מותר מול ידע אסור. המיתוס הספרותי של פרנקנשטיין עובר טרנספורמציה ומוטמע בסביבה סמי-ביתית המציפה שאלות הנוגעות במהות הבסיסית של "משפחה גרעינית". בה בעת, היא מאפשרת לחוץ לחדור פנימה, אל חללי הבית, דרך סיפורי הרפתקאות, מעברים, ובעיקר דרך הפילטרים הווירטואליים של המחשב והטלפונים הניידים.

בחיבורם המשותף לקראת ספרות מינורית* (שפורסם לראשונה בשנת 1975), הצביעו ז'יל דלז ופליקס גואטרי על קטגוריה ספרותית שאותה כינו "ספרות מינורית". מתוך עמדה פוליטית ואתית, הפנו המחברים את המבט אל קולם של מי שהשפה נכפית עליהם: נוודים, מהגרים וכל אותם אנשים המתארחים בטריטוריה שאינה דוברת את שפת אמם, כלומר – מיעוטים. דלז וגואטרי הבליטו את הבעייתיות המובנית בקריאת ספרות שנכתבת מתוך מעמד שולי של זהות, כתיבה שאינה שותפה לתביעות הזהות המעוגנות בשפת המקום שבו היא נכתבת. בהקשר זה, מינורי (minority) אינו מדד ערכי אלא מושג המשקף עמדה אידיאולוגית המערערת על הקאנון המאז'ורי בטריטוריה פוליטית-תרבותית מסוימת. כיוון שכך, הכוח המרכזי שמעצב את אופייה של הספרות המינורית הוא הדה-טריטוריאליזציה של השפה, כלומר – התקה או תמורה של טקסט משפת המקור של היוצר אל שפת הטריטוריה החדשה שבה הוא מתארח. לסיפור המינורי אין טריטוריה משל עצמו; הוא תלוי זמן, מקום ומצב. המרחב הטריטוריאלי של הספרות המינורית הוא מרחב המבטא את קולו ומבטו של מיעוט קולקטיבי, לכן כל היבט אינדיבידואלי או סובייקטיבי היוצא מתוך מרחב מצומצם זה מתפרש כפוליטי, בין אם התכוון לכך ובין אם לאו. דלז וגואטרי אף מדגישים בחיבורם שיצירה ספרותית מצליחה לבטא ערכים קולקטיביים דווקא משום שהיא פועלת מחוץ לחיים ונמצאת בתהליך תמידי

של התפרקות ובנייה, אפילו אם אותם אינטרסים קולקטיביים יוותרו מעורפלים, אוטופיים או חסרי לכידות.

התיאורטיקנית וחוקרת הפסיכואנליזה של הספרות ברברה ג'ונסון, עסקה רבות בדמותה של מרי שלי ובכתיבתה. בספר **ברברה ג'ונסון - חיים עם מרי שלי**, קושרת מבקרת הספרות שושנה פלמן בין התייחסותה של ג'ונסון למונחים "מינורי" ו"מאזורי" בהקשר של הטקסט הספרותי, לבין המונח "ספרות מינורית" שטבעו דלז וגואטרי. פלמן מציעה לראות במרחב המינורי מתוכו יצרה מרי שלי הן כאישה במעגל חברתי-תרבותי גברי, והן כיוצרת המייצגת ז'אנר ספרותי אזוטרי, מרחב מגדרי ותרבותי שאפשר לה להמיר את העמדה המינורית שלה לחזון ספרותי רדיקלי, ליתרון ולכוח. שלי מרדה בחוקים הנוקשים של כתיבה ספרותית המייצגת זהות נתונה-מראש, ויצאה כנגד מוסכמות חברתיות או תפיסה מקובלת של ייצוג עצמי. כתיבתה ביטאה קול נשי-גברי לא מדובר, מושתק. פלמן ממשיכה ומחדדת את החיבור בין "ספרות מינורית" לבין הטקסט הספרותי של **פרנקנשטיין**. לדבריה, אילו יצירתה הספרותית של שלי לא הייתה נכתבת מתוך עמדת שוליים מובהקת, לא היה ביכולתה לראות, להבין ולגבש את אותן תפיסות תרבותיות, מגדריות, חברתיות ומדעיות שהעלתה על הכתב. שלי יצרה שפה לא-היררכית שהמציאה לא רק את עצמה אלא גם את עולם המושגים בו השתמשה. הטקסט הספרותי של **פרנקנשטיין** מדבר בכמה קולות בו זמנית, וזו גם הסיבה שאי אפשר להכפיף אותו לפרשנות אחת כוללת.

הקוף של קפקא והמפלצת שיצר פרנקנשטיין (או מרי שלי) נוגעים בשאלות מהותיות המתייחסות לזרות, לאחרות ולניכוס של האחר. שני הגיבורים הספרותיים בוחרים בדרך ביניים העוברת בין כניעה מוחלטת לבני האדם לבין מאבק עיקש ביישיות המייצגות את השלטון ההגמוני. המפלצת האנתרופומורפית סגילה דפוסי התנהגות אנושיים ולמדה לדבר בשפת בני האדם (תוך ויתור על שפתה שלה). בכך היא מערערת לא רק על זהותה, אלא גם על זהותם של בני האדם.

* ז'יל דלז ופליקס גואטרי, **קפקא – לקראת ספרות מינורית**, תרגום: רפאל זגורי-אורלי ויורם רון, הוצאת רסלינג, 2005.
* Shoshana Felman, "Afterward. Barbara Johnson's Last Book," in: Barbara Johnson, *A Life with Mary Shelley* (Stanford: Stanford University Press, 2014), p. 139.

טור של מערכות מידע

תחילת המילניום השלישי מאופיינת בעולם מפורר ועמוס אינפורמציה. הפתיחות והנגישות שהוא מספק למידע, כמו גם תרומתו לכלכלה הקפיטליסטית, הפכו את האינטרנט למדיום גלובלי המתווך בין רעיונות, כלכלות ותשוקות, וקובע סדר יום פוליטי ותרבותי. כינונה של התרבות התקשורתית החדשה עימת את החברה המודרנית עם סוגיות שקשורות לידע, כוח, זהות, שפה ומהירות. המרחב הווירטואלי הלא-מצונזר השפיע באופן גורף על התקשורת הבין אישית והוליד צורות התקשורת חדשות כמו פייסבוק, טוויטר, אינסטגרם, ווטסאפ ועוד. התרבות התקשורתית במרחב האינטרנטי מושתתת על מילים, דימויים וייצוגים שמנותקים מהקשרם המקורי. אלה חוללו מהפכה בהרגלי צריכת וקליטת המידע שלנו: לא עוד חוויית התבוננות ממושכת, אלא מבט חפז המחלף במהירות את מבוקשו, ועובר הלאה. מיומנות נרכשת שהולמת את התרבות התקשורתית – הערך החזותי הוא העיקר (חוץ) ואילו התוכן הוא התפל (פנים). הריפרור בין שלטי חוצות, ערוצי טלוויזיה, כותרות עיתונים, אינטרנט או אינסטגרם, נעשה מהיר ורדוד. סף הגירוי נמצא בעלייה מתמדת, ועודף הדימויים מכתוב התעניינות שטחית ואדישות מסוימת כלפי התוכן.

אטון בונה "סט" שיש בו את כל התנאים לצפייה "ללא התבוננות", צפייה המממשת פוטנציאל פאסיבי-אגרסיבי שקיים ממילא, ומאפשרת יחסים לא מחייבים בין הצופה לדימויים. היא מתרחקת מהגדרות מוחלטות או מחלוקה היררכית, ומשתעשעת עם הנטייה התרבותית ל "mash-up", מערבבת, שורפת וחושפת את הממד המוזיקלי או הרטורי הגלום בדימויים ובמילים.

היפרטקסטואליזציה

המפלט שמוצאת אטון בהתפוררות המילים, בהתכווצות השפה ובמציאות תודעתית שבה החיבור המילולי או האסוציאטיבי בין דימוי לטקסט נובע מצורך פוליטי, כלכלי, דתי או דוקומנטרי, מושך אותה לתוך עולם של משחקי מילים המקפלים בתוכם את ההיסטורי, התרבותי והטכנולוגי.

אחת המוטציות הטקסטואליות המונחות על שולחן הניתוחים של התערוכה היא "היפרטקסטואליזציה": מצב שבו טקסט הופך לדימוי ודימוי הופך לטקסט. הכלאה לועזית שמשמעויותיה האוניברסליות מתפרקות ומתאחות לתכסיס מילולי חדש, שמספקת לאטון אמצעי ללוש יחדיו טקסט ודימוי. במובן מסוים, אפשר להקביל בין אופן פירוק החלל, הדימוי והטקסט לפרקטיקות מעולם המדע – ניתוח וביתור, פלישה וריקון, חשיפה וניצול. ההיפרטקסטואליזציה מקבעת מצב של ריבוי ועודף. אטון נענית למצב זה; היא לא כופה "סדר" אלא מציעה מתווים אובייקטיביים חסרי מבנה היררכי. עולם הדימויים המובא בתערוכה נלקח ממאגרים אינטרנטיים, מאינסטגרם ומספרים. אלו דימויים המגיעים ממקורות פרטיים ועוברים תהליך ניכוס המאחד אותם באופן גנרי ומרחיק אותם ממקורותיהם באמצעות עיבוד במצלמת הטלפון הסלולרי ובפורמט ריבועי, לפני שהם הופכים לרישום חסר צבע. זהו אמנם מהלך אסתטי, אך הוא מכיל בתוכו רעיונות קולוניאליסטיים עכשוויים.

החופש לנכס דימויים וליצור סינתזה חדשה בין ציטוטים ותהליכים היסטוריים-תרבותיים, מאפשר לאטון להתנגד ל"סדר הטבעי" של השפה ולהמשיג את המונח היפרטקסטואליזציה באופן פיזי ומנטלי. התפרקות הכמעט מוחלטת של היררכיות מכל סוג שהוא והעדר מקור ידע סמכותי, הפכו את המציאות לייצוג רב-שכבתי של אינפורמציה חסרת מרכז וקצוות. ההתפתחות הטכנולוגית מאיצה את התרחבותה של המציאות הזאת ומאפשרת אנליזה רוחבית ודיון בסוגיות מטריות על אודות העצמי, האמיתי, המוסרי, לשון, ייצוג וחברה. המהלך החזותי והרעיוני שנבנה בחלל התערוכה מצטבר לכדי הוויה חתרנית ואנטי-קאנונית, מתוך הבנה שדפוס ההתנהגות של החברה העכשווית הם התגובה לשינויים הטכנולוגיים, המדעיים והתרבותיים. אטון מתייחסת אל עצמה כאל תוצר אבולוציוני-תרבותי המערער על המציאות שמחוץ לדימוי ולשפה ועל התהליך שבו התודעה שלנו קולטת, מעבדת ופולטת מידע; על היותנו משועבדים לכוחות אוניברסאליים הקובעים את בחירותינו.

מעברים

עם ההליכה בין החללים, מתבהרת ההתמקדות בשבור, בפורמליזם האלמנטרי של האלימות ובמבנה התשוקה. הזהות החצויה שניבטת מתוך הרישומים והאובייקטים מחדדת את הצורך בזיהוי מרחב קישור ו מעבר שיכיל בתוכו אפשרות לאיחוי. סדרת רישומים התלויה בצפיפות על קיר גרם המדרגות מחייבת את הצופה לחלוף על פניה בקירבה פיזית ממש. ההתבוננות החטופה, מתרחשת תוך כדי תנועה ובתוך כך מוותרת במודע על האפשרות להשתהות בנינוחות במחיצת הרישומים. היכולת לקלוט את שפע המידע הוויזואלי והטקסטואלי נפגמת והוא נתפש כמעין טפט שטוח, ללא מרכז וקצוות.

האיכות ההיפר-ריאליסטית של הרישומים מצטברת לכדי עוצמה חזותית מסנוורת, אך מבט יותר ממושך חושף את חולשותיהם. העונג המהיר נסדק ומתפרק. האמנית חושפת בפני הצופה את הכישלון הצירי וה"טכנולוגי", ומה שנחוה כפנטזיה מושלמת מתגלה כחיפוי על שבר בלתי ניתן לאיחוי. הצגתם של הפנים והחוץ ללא הפרדה החוצצת ביניהם, הופכת לחיזיון מלאכותי ומכני המעצים את פקפוק הצופים באשליה החזותית. כמו ב"הקוסם מארץ עוץ", גילוי הווילון וחשיפת האמצעים הטכניים שהיו שם מן ההתחלה, אינם מבטלים את כוחה של האשליה – או את האמונה ביכולתו של הקוסם להחזיר אותנו הביתה.

חללי מעבר (כמו שרוול הכניסה, גרם מדרגות או מסדרון) מובילים מנקודה אחת לנקודה אחרת, ומתפקדים כמו "היפר-קישור" מנקודה א' לנקודה ב'. כיוון שבמרחב המציאותי ובמקבילו הווירטואלי (האינטרנט) אין "ידע" בינארי אחד, הרי שכל פיסת אינפורמציה, שמייצגת ריבוי מטענים תרבותיים, אנכיים ואופקיים, מחוברת לפיסות אינפורמציה נוספות שיוצרות יחדיו מוטציה-אינפורמציה חדשה. המעברים נתפשים כשטחי הפקר, אזורי "סכנה" ובדידות. שהייה בהם מאפשרת לנו להבין דבר או שניים על טבעו הממשי של העצמי ועל המבנים החברתיים והתרבותיים שלרוב מוסתרים מאחורי התניות, מנהגים, תבניות מילוליות, אמונות שוא ומיתוסים כוזבים.

חיפוי תמטי-מתמטי

חלל חדר האמבטיה הנמצא בקומה השנייה של הדירה, הוא שיא חזותי המגלה את חולשותיה של פסאדת האשליה ואת כישלונה. באמצעות תבנית רישום גרפית שהופעתה הטוטאלית משתרעת על פני החלל כולו, יוצרת אטון מערך ויזואלי הקושר יחד אידיאות אסתטיות שמקורן בספרות פנטסטית, מדע בדיוני, מטפיזיקה, מתמטיקה ומיסטיקה. הקירות מכוסים בחיפוי שמסגיר עשייה מייגעת ומונוטונית: כ-300 רישומי עיפרון על נייר מדמים "אריחי

קרמיקה" בדגם גיאומטרי ששוכפל שוב ושוב (דגם זה היה שכיח בשנות השבעים של המאה הקודמת). השבלוניות האובססיבית הופכת לריצוד אפילפטי, למעט הפוגה יחידה שבה נקטע הרצף במשטח לבן המרמז על נוכחותה החסרה של האמבטיה עצמה.

דרך הסדקים שבין האריחים, מחלחלת ומתבהרת את אט ההונאה של האשליה: הפער בין החיפוי החיצוני לבין האיום שהוא מסתיר תחתיו. השהות בחדר משתנה ממצב של התפעלות נפעמת לאי-נוחות מכבידה. ואם לא די בכך, הראי העגול משקף רובד חזותי נוסף המכפיל את האשליה המלאכותית ממילא. חדר האמבטיה הוא מעין פראפרזה חזותית על חיפוש האמת מעבר לאשליה הרגעית, בעוד שהרישום הידני של כל אריח והטלאתם לכדי טפט הומוגני, הם מטאפורה לאינסוף התרחשויות אל-זמניות, מקבילות.

בשבח האשליה

רנה מגריט (1898-1967) פיתח עולם חזותי המבוסס על פרדוקסים אינטלקטואליים ומשחקי לשון. הרקע שלו בעולם הפרסום וההיכרות עם השימוש שעושה המנגנון השייווקי ביחסי דימוי-שפה, חלחלו אל תוך השקפת העולם של הציור המגריטי דרך המפגש בין אובייקטים למילים. הוא העניק לחפצים שצייר זהות חדשה, בין השאר על ידי ערעור יחסי הגומלין בין המילה לדימוי. למרות שבציוריו ביקר את הרגלי הצריכה של החברה הבורגנית האירופית, שבה מגריט את לב ההמונים דווקא בשימוש שעשה בדימויים המזוהים עם הפנטזיה הבורגנית, כמו: מקטרות, מגבעות, וילונות, טפטים, נעליים וכדומה. העיסוק בחפצים הללו היה רק מראית עין, כיוון שמעל עבודותיו מרחפת תמיד איזושהי נוכחות חסרה שחיבלה ביופי ובשלמות. מאחורי כל וילון או חפץ מסתתרת רוח רפאים. פוליטיקת המבט של מגריט אפשרה לו להמציא בציור את מה שלא ידענו שאפשר לחפש, במקום את מה שאנחנו בטוחים שאנחנו רוצים למצוא. זהו רגע מכריע שבו מתחיל הציור לשתף פעולה עם הפנטסטי וחושף את עוצמת השקיפות הכוזבת של הדימויים והמילים. האשליה נסדקת ומסגירה את הציורף החזותי החד פעמי שלה.

את העוצמה החזותית שהקנה לציוריו הסוריאליסטיים, הצליח מגריט להשיג באמצעות יובש ענייני שנע בין שעמום לבהירות נבואית כמעט. מעניין לבחון את השפה החזותית הלאקונית שאפיינה את הפנטזיה האבסורדית שלו אל מול האופן שבו שינויים טכנולוגיים ומדעיים משפיעים כיום על כלכלת התשוקה ועל אמצעי התקשורת עם העולם. ככל שהטכנולוגיה מתקדמת, כך היא מיתרגמת לשיח מינימלי ותכליתי – במקרה הטוב, או שטחי ומתכלה – במקרה הפחות טוב. מגריט מעולם לא הסתיר את השעמום הכרוך בתהליך הציור, עברו הציור היה במהותו רעיון, אידיאה חזותית. הוא תירגם את חולשותיה ותשוקותיה של התרבות הבורגנית לשפה איקונית, קליטה ופשוטה לכאורה, שבאמצעותה הצליח לשפוך אור על הנפש ומסדרונותיה האפלים. מגריט הבין שהרעיונות החזותיים אותם מימש על הבר נעים בעקבות התשוקה ומונעים מתשוקה. התשוקה היא תהליך יצירה שאין לו סוף, היא אינה מתכלה ועוצמתה רק גוברת כל הזמן.

ב **אנטי אדיפוס***, הספר הראשון שכתבו דלז וגואטרי במשותף, מבחינים השניים בבני האדם כ"מכונות תשוקה". התשוקה היא יסוד אקטיבי וראשוני, שמטרים אף את הסובייקטיביות שלנו; היא המצבר החשמלי האחראי על הנעת הזרימה במכונה הפנימית, והיא גם זו שמניעה את ייצורן של עוד מכונות המייצרות תשוקה, וכך הלאה, עד אינסוף. התשוקה נותרת הכוח הנצחי שאינו בא על סיפוקו וכיוון שכך – מפעיל לחץ תמידי. מימושה של התשוקה אינו טמון בהגשמתה אלא בשכפולה שוב ושוב.

אנחנו משתוקקים נקודה. בדיוק כשם שאנחנו נושמים מבלי לחשוב מתי ואיך. התשוקה מובנית בבני האדם. היא אינה מותנית בדבר או מופנית אל משהו. היא האדם.

* J. Deleuze and F. Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (London and New York: Continuum, 2013).