





Tel Aviv Museum of Art  
 Director and Chief Curator: Prof. Mordechai Omer

ACCELERATOR: URI NIR

April–July 2011  
 Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art

Exhibition  
 Curator: Nili Goren  
 Associate curator: Raz Samira  
 Design and production of the exhibition: Studio Sharon Schechter  
 Audio-video design and production: Studio Roni Electroni  
 Media programming: Roi Kremer  
 Music and sound: Binya Reches  
 Lighting consultancy and programming: Uri Morag  
 Production and post: Shachar Weiss  
 Camera: Ofer Bar

Catalogue  
 Design and production: Nadav Shalev  
 Photographs: Oded Löbl  
 Hebrew Editing: Sigal Adler-Strauss  
 Partial translation into Hebrew (Soen, Negarestani)  
 and English (Goren): Daria Kassovsky; (Geter): Moshe Ron  
 Pre-press and printing: A.R. Printing, Tel Aviv

Thanks to:  
 Uri Aroesti, Bezeq Group, Ben Buchweitz, Valery Bokovsky,  
 Uri Batzon, Yael Bergstein, Dudi Chavilbitzky, Danor Company,  
 Tamar Getter, David Gotholz, Hazeev, Miriam Huri,  
 Yuval Kedem (Galileo), Uriel Kislev, Oded Löbl, Yaniv Levi (Fifa),  
 Morel Company, Sassi Mazor, Oren Markowitz, Adi Nachshon,  
 Boaz Nir, Heichik Nir, Michal Nir, Meir Nir, Jonathan Soen,  
 Noam Antebi, Haim Arad, Itamar Faluga, Rani Tzabari,  
 Dima Tzachansky, Little Prince, Anton Rojnikov, Guy Schechter,  
 Doron Sebbag, Tucan Design Studio Ltd., Adi Yakobi

Special Thanks:  
 Sarah Lahat, Serge Tirosh

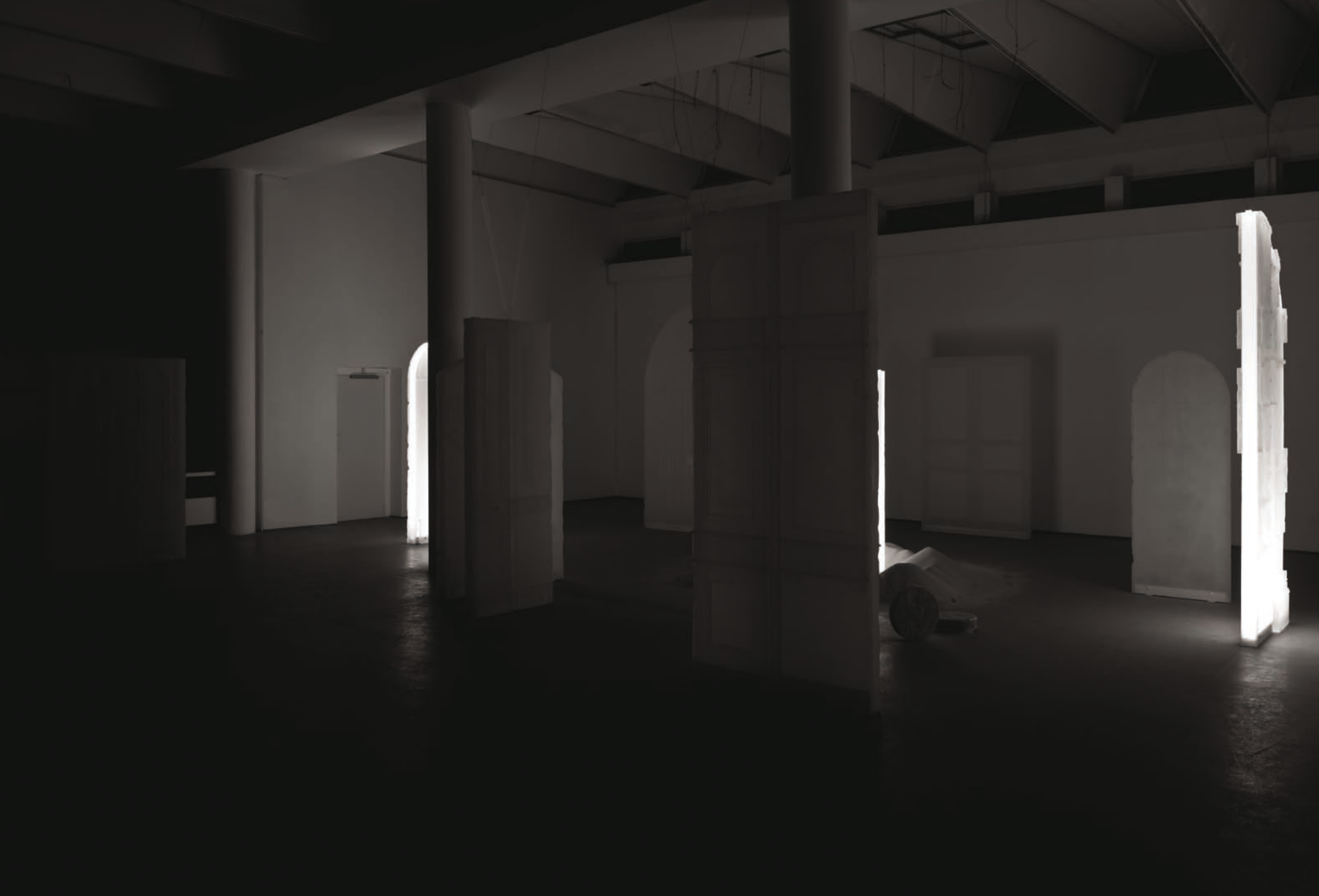
2011 © Tel Aviv Museum of Art, cat. 9/2011  
 ISBN 978-965-539-032-2

Courtesy Braverman Gallery  
 Courtesy Litvak Gallery



Contents

8	Mordechai Omer	<i>Foreword</i>
9	Nili Goren	<i>Accelerator</i>
19	Jonathan Soen	<i>Accelerator: a Schematology (Preliminary Remarks)</i>
43	Reza Negarestani	<i>The Object Told Me To</i>
72	Tamar Getter	<i>The Prow</i>





In *Accelerator*, Uri Nir treats the exhibition space and the installation components like a craftsman proficient with his materials, dazzlingly translating them into abstract concepts and converting them into a sophisticated power system of movement in space and time. Nir, renowned for his impressive, total installations, carefully planned an exhibition that offers an original alternative to the standard approach of viewer/artwork relations, perfectly suited to the Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art from architectural and museum-related aspects. In the sculptural elements and the video works alike, Nir relates to the building's architecture and, in addition to the cross-sectional view, directs the viewer to a vertical movement that compares the movement between the exhibition levels to sections of topographic strata.

We congratulate Uri Nir on this poignant exhibition and impressive installation. Thanks to Nili Goren, curator of the exhibition; to Sharon Shechter for the design and production of the exhibition; to Studio Roni Electroni for the audio-video design and production; to

Roi Kremer for the media programming; and to Binya Reches for the music and sound. Thanks to Uri Morag for the lighting consultancy and programming; to Ofer Bar for the photography; and to Shachar Weiss for the production and post-production.

Thanks also to Nadav Shalev, who designed and produced the catalogue, for his creative attention to the exhibition's unique nature; special thanks to Oded Löbl for his meticulous photography for the catalogue, for his exceptional involvement and for his significant contribution to the project's completeness; to Reza Negarestani, Jonathan Soen and Tamar Getter for the interesting, thought-provoking catalogue texts; to Daria Kassoovsky for her dedicated editing and translation; and to Moshe Ron for translating Tamar Getter's text; to Sigal Adler-Strauss for copy-editing in Hebrew. Thanks to staff of the various Museum departments and to the many volunteers who took part in producing the exhibition. Special thanks to Braverman Gallery and Litvak Gallery for supporting the exhibition.

Mordechai Omer  
Director and Chief Curator

The exhibition is a machine, a kinetic composition of bodies in space and orchestrated movements. The viewer is invited to roam through a map of forces which unfold materials in space and time, occupying and puncturing the museum structure. Like a musical composition, the exhibition strives to be perceived in its abstract reality, offering a possibility of transition from the familiar hackneyed interrelations between viewer and art work to an introverted relationship of space and time with themselves. The exhibition space features traces of dissolved simultaneous occurrences in parallel spaces; evidence of a swift event that extended grand energies and died out, yet keeps pulsating. These traces are juxtaposed with two videos comprised of documentary materials of the same occurrences and additional elements that were part of this documented occurrence but do not appear in the space. A complex, stratified composition is thus generated, combining singularity with repetition and a linear sequence with simultaneity to form a polyphonic installation which disrupts, and at the same time carefully shapes, elementary orders in the space.

Screened on the wall across from the narrow opening to the exhibition is the video *Accelerator*. Three minutes and 51 seconds long, its duration is the time unit by which the recurrence of the various actions in *Accelerator* is scheduled, and from which the duration of the other film in the exhibition, *Second Chance*, is derived. The film was shot in the space several weeks before the opening. The filming location extends over two floors: the second level of the Museum (Helena Rubinstein Pavilion) and the basement, over which the occurrence spills. A young child (the artist's son) is surrounded by thin trickles of sand spurting from the noses of sarcophagi suspended in a circle from the ceiling. The sand drips form a cage-like structure around the child. A hole is gaped in the floor amid the sand mounds accumulating at the foot of the imaginary bars, and the sand shot from above flows to the level below, where it piles up. The scene takes place by the light of a storm of flashes, flickering from translucent white doors installed throughout the level, slicing the dark space with glowing whiteness.

What remains of the documented scene are the translucent doors, flickering on in space, and the heaps of sand accumulated from the trickles through the cage bars. The anthropoid coffins, which were hanging from the ceiling spurting two tons of sand through their noses, do not appear in the space, but the metal cables by which they had been hung are still dangling from the ceiling. Like the translucent doors flickering below them in the

video, the source of the sarcophagi, too, is photographic, in this case taken from an archeology book published by The Israel Museum, which is, in the catalogue, an object in the exhibition. The molds were made from photos of clay sarcophagi in the collection of The Israel Museum, Jerusalem, excavated under sand dunes that had covered them over generations in an ancient cemetery in Deir-el-Balah, near the sea, south of Gaza, and dated to the 13th century BCE. In the video, they emit two tons of quartz sand at a dizzying pace. As the sand is spurted from ceiling to floor, perpendiculars are formed, creating an imaginary cage with sand bars, as if the dead bodies have awakened for a moment and, in an amok-ridden spin, spurt and shake from the coffins the time and sand that have sunk over them over fifteen-thousand years. And again they disappear, leaving behind them loose cables and little dunes, vestiges of the dance of the dead which raged around the innocent image of a child against the light of a lightning-and-sand storm that has subsided but is still pulsating.

The video *Second Chance* documents an event that took place in the artist's studio: homeless drug addicts, each in turn, hit keys on a harpsichord, and a giant egg spins to the resulting music. The clean sounds produced by the touch of the junkies' gray fingers on the keyboard set the egg spinning, while the pitch stretches the egg's shape. On occasion the spinning is surprising as it defies gravity. The elliptical form straightens up into a cone, like the core of a hovering vortex which virtually cuts itself off from the ground.

The giant eggs, like the sarcophagi, do not appear in the exhibition space, but their spinning motion, like the flickering of the doors, still echoes there and offers, among others, a metaphysical discussion about the boundaries of human existence. It is as if the secrets of time's cyclicity and the mystery of infinite duration are enfolded in their perfect shape and in the harmony of their movement with the fingers hitting the harpsichord keys.

Eric Santner, writing *On the Psychotheology of Everyday Life: Reflections on Freud and Rosenzweig*, discusses the importance of fantasy in the conceptualization of cosmic order. It creates a scheme that distorts the shape of our universe, but paradoxically sustains the sense of consistency and grounds a notion of a balanced Universe.<sup>1</sup> Thereby we place ourselves "out of this world" or at the "end of the world," and therefore it also serves as a means of adaptation to it. Santner begins his book with a quote from Robert Walser's short story, "The End of the World." By linking it to a short

<sup>1</sup> Eric Santner, *On the Psychotheology of Everyday Life: Reflections on Freud and Rosenzweig* (Chicago: Chicago UP, 2001), pp. 37–38.

story by Kafka (actually a one-paragraph prose sketch titled, according to Max Brod, “The Top”), he sets out to indicate a major theme in the doctrines of Freud and Rosenzweig: “the problem of inhabiting the midst, the middle of life.” The girl in Walser’s story has no parents, no family, home or belonging whatsoever; she decides to go out and seek the end of the world—a journey to the outer limits of the space of human habitation. She walks for days and nights, disregarding natural phenomena, people, fear, darkness, or hunger. Behind everything, at the very end—she thought she could find it. At first, she imagines the end of the world as a wall, then as a deep abyss, a green meadow, a lake, a sea of pleasure, as nothing or as something whose nature she did not know. For sixteen years the girl walked across lakes, plains, and mountains, but did not reach the end of the world, and seemed to be very far from it. One day she came upon a farmer, who knew a nearby farmhouse called “End of the World,” and he told her it was half an hour away. Exhausted from her journey, the girl finally arrived at the “End of the World,” and stayed to live with the farmers. She worked diligently and served them faithfully. She “was soon liked by everyone, and never did the child run off again, for it felt at home.”<sup>2</sup>

In Kafka’s short story, a philosopher seeks out children playing with a top, believing he will discover universal truths if he can catch the top while it is spinning:

“A certain philosopher used to hang about wherever children were at play. And whenever he saw a boy with a top, he would lie in wait. As soon as the top began to spin the philosopher went in pursuit and tried to catch it. He was not perturbed when the children noisily protested and tried to keep him away from their toy; so long as he could catch the top while it was spinning, he was happy, but only for a moment; then he threw it to the ground and walked away. For he believed that the understanding of any detail, that of a spinning top, for instance, was sufficient for the understanding of all things. For this reason he did not busy himself with great problems, it seemed to him uneconomical. Once the smallest detail was understood, then everything was understood, which was why he busied himself only with the spinning top. And whenever preparations were being made for the spinning of the top, he hoped that this time it would succeed: as soon as the top began to spin and he was running breathlessly after it, the hope would turn to certainty, but when he held the silly piece of wood in his hand, he felt nauseated. The screaming of the children, which hitherto he had not heard, and which

now suddenly pierced his ears, chased him away, and he tottered like a top under a clumsy whip.”<sup>3</sup>

Unlike the girl seeking the boundaries of the macrocosm in Walser’s “The End of the World,” Kafka’s philosopher obsessively seeks the microcosm. His obsessive search, like the turning of the top, demonstrates infinite obsessive repetition, and the repeated failures of his mission cause a psychotic condition, whereby he adopts the traits of his fixation and spins about with nausea and fear.<sup>4</sup>

The film is projected from a screen mounted on an aggregate of public telephone booths. The telephones are cast in clay and painted; the booths are made of Plexiglas and tin, which were cut, reassembled, and compressed into a cubic structure. The telephone receivers hang/droop downward, sending forth a musical tune. The film’s soundtrack is the sound accompanying the entire show, obeying the duration of its time cycle. By compressing the telephone booth units, the physical spaces between the urban telephones are translated into the time intervals between musical notes. The soundtrack consists of a recording of the junkies’ playing the harpsichord, to which sounds were added that condense the original strikes, as well as random sound clouds echoing the doors’ lighting flashes. The unique harmony lucidly emanating from the fourteen receivers undermines the charged cliché of a dropped handset, reverberating against the dim memory of communication from the past. The occurrence belongs to the realms of the disempowered, of nomads, the homeless, and those devoid of cellular mobility; strangers speaking in foreign languages with distant homes overseas. The phone booths have become a sculptural hybrid pulsating in sound harmony which repeats itself like a never-ending mantra.

The second floor contains an installation of doors flashing like an electrical storm: ten door-like light boxes made of Plexiglas after photographs; their location in the space signifies a composition of rooms without walls. In the process of production, the doors were subordinated to gnawing to simulate wear and tear, natural damages and vandalizing, represented by the reduction of matter, namely—by absence. The doors themselves are the only items in the film physically present as objects in the exhibition. As if the vision has ended, but its beatings continue, and they flicker on in the same rhythm and the same intensity, in a cyclical frequency of 3.51 minutes.

<sup>2</sup> Ibid., p. 38.

<sup>3</sup> Franz Kafka, “The Top,” trans. Tania and James Stern, <http://www.endeneu.com/kafka/thetop.html> [accessed 7 June 2011].

<sup>4</sup> Santner, op. cit., p. 39.











The following remarks were conceived and sketched sometime before the work on *Accelerator* was completed. At the time they were written, only a relatively small part of the work was visible. Most of it existed in varying degrees of realization—models, rumors, ideas, conversations... none of which, I think, were less powerful than in their final guise.

That was a somewhat convenient background for what my remarks propose to do. For a great deal of them may be seen as the direct result of a certain fundamental crisis of visualization. Not so much the product of my visual incapacities, as that of coming to terms with the fact of their inconsequentiality with regards to the works in *Accelerator* (the *kind* of inconsequentiality, one can say with the privilege of hindsight, a velocity-based sight has in accounting for its own accelerative tendencies).

What I propose to do here, then, is by no means to offer an interpretation or an analysis of *Accelerator* (the very possibility of which, for reasons I specify throughout the different sections of this essay, is thoroughly challenged by its ensemble), but rather to sketch a philosophical outline on the basis of which a *description of Accelerator*—a description-to-come—would hopefully be possible.

My remarks are perhaps best read as pre-descriptive, in that they offer themselves as a basis for what already is and yet, in a sense, cannot be properly encountered.

\* \* \*

There is a sense in which *speed*, particularly the speed of thought, or the speed one thinks oneself to think in, is indeed the first thing one becomes aware of in entering the environment of *Accelerator*. From an “accelerational” point of view, as it were, it seems that one is always too fast or too slow a thinker. In such typically Zenonian contexts, the point lies not in being quick enough or slow enough in catching up with what is encountered or contemplated, but rather in being exactly *as* quick or *as* slow as...

The grammatical nuance here, if one is attentive enough, already implies, among other things, a dramatic shift in intellectual calculus; i.e. things being infinitesimally *approached* rather than *pointed at* or *tackled*, which makes the concept of speed, its grammar and objective range of application, only tangentially relevant.

But, as I would like to suggest, the concepts themselves are not in any way to blame here. Rather, in an acceleration-sensitive environment, such as the space of *Accelerator*, it is objects and concepts in general, and

the kind of *thinking* they usually imply (assuming that its characterization would not exhaust *all* thinking), that are undercapacitated to begin with.

Let me say, at least, that it is one thing to note the discrepancies between the two concepts of velocity and acceleration (doubtless, from such point of view, there is nothing dramatic whatsoever in the shift from the one to the other; nor would it be any less trivial to note, e.g. the mathematical shift in calculus—from traditional geometric and algebraic entities to infinitesimals and their respective conceptualizations—that marked the emergence of a possible science of acceleration; as there is hardly any trouble in trivializing any such distance between concepts and their respective objects); but it is an altogether different thing to suggest an overall move from the *grammar* of velocity to the grammar of acceleration.

What the latter perspective seems to bring into account is the very fact that thought is not only the cogitation of certain velocities and accelerations, but is itself *of* a certain speed and acceleration.

In this sense, a change in “attributes rather than modes” is called for, to put it in the proper Spinozistic idiom. Precisely such a change, I think, is offered by the works in *Accelerator*.

A challenge to one’s speed may indeed be to reach a certain *point* (when running or arguing, for instance) in the minimum (or, more rarely, maximum) amount of time. Such games would most probably require the ability to accelerate, again at certain points of the game; although from the point of view of their ultimate goal it is the overall speed of each participant that counts.

However, testing one’s accelerative capacities, it seems, would already require a certain relation to another one’s or one’s own speed (thus the fastest vehicle would be useless in a race if it could not accelerate at least *as fast as* the others, or slow down *as quickly* when approaching a curve).

Such differences seem quite trivial when we consider the obvious cases of measurable contexts. It is, again, quite another thing to speak of the speed or acceleration of abstract activities such as thinking.

By insisting upon such a change in the very activity of thinking, I suggest that, confronting the works in *Accelerator* with an object-oriented attitude (which tends to go with a concept-oriented thought for that matter; insofar as it is usually concepts we seek to objectify and objects we ultimately apply our concepts on), is indeed somewhat like deciding, in advance, to meet them only at certain *points*.

To see why this does not amount to simply saying that we are in need of “different” concepts, since we are clearly in the presence of a “different” kind of objects, would already require one to acknowledge that, in a way, what makes up the ontology of *Accelerator* are not objects at all. Objects, and their respective conceptualizations, are rather two forms of “misencountering” the works in *Accelerator*. In this sense, their symptomatic invocation is essential.

Having said that, let me note that objects and concepts are not altogether forsaken in *Accelerator*. One is presented with them in different halting points of the work; as one is being presented with the cards he had already chosen before they are reshuffled or rather made to disappear.

Consider, for example, the two homeomorphic images of sand and light in the video *Accelerator*. Three tons of sand, pouring from nine perforated anthropoid coffins hanged from the ceiling so as to create the shape of a cylindrical cage, transubstantiate into light beams with the acceleration of the video’s frame rate way beyond the eye’s capacity of capturing movement.

Here, we seem to deal with two basic conceptions of time: one image that presents objectified or reified time (the hourglass), which is at the same time quantified time or denumerable time; and on the other hand a second image that *re*-presents it, where light already stands for the interval between the two halting points of the pouring sand which we no longer recognize as such (indeed the accelerated image of the sand grains, *qua* light, thereby appears still, while the rest of the composition is left unchanged).

Now, of course, such a basic description of the work is certainly not misguided; as long as we bear in mind that the two images of sand and light are, to begin with, the product of *our* reconstruction of the work’s mechanism as it accelerates beyond our ocular defaults.

It is of utmost importance to note that this surpassing of our default gaze does *not* amount to a perceptual impasse. The acceleration of frame rate is, accordingly, not a mere “effect.” This is because the material change here produces a change in the very status of the image. These changes are not tantamount to a difficulty of perception caused, e.g. by a loss of information or a defect in resolution, since the very nature of perception changes along with the changes in the status of the image. This is precisely the point where a perceptual manipulation becomes an essentially *logical* or *grammatical* problem.

The change in image here, it can be said, traces the

object’s logical-grammatical shift from the *un*-visible to the visible, rather than the—epistemological—shift from the *in*-visible to the visible. For, to begin with, the object to be perceived here is partially *produced* by the gaze—its very visibility is inseparable from its ‘having-been-perceived.’

A change from *in*-visibility to visibility then marks the overcoming of a lack or a defect of visibility, whereas the change from *un*-visibility to visibility, as I suggest the term here, marks the introduction of something that was not a part of the grammar of the visible into the visible realm.

The images of *Accelerator* import into the visual realm the very standards of visibility—what these images aim to make-visible is rather visibility itself.

Against this background, let us further note that a surgical operation is in fact at work here, which separates between the *length* of the loop (03:51, shared by all the works in *Accelerator*) and the *duration* of the film.

This separation indeed indexes, on a further level, the simultaneous differentiation between the film’s speed and its acceleration. For, by now, it should be noticed that the *duration* of the video paradoxically holds “more time” than its measured length, as it encapsulates the requisite time (lost in acceleration) needed for converting the sand into light. This is a crucial point, since by watching the sand/light beam being transfigured from one frame to the next we are already watching *the memory of an action*, superimposed upon its direct documentation.

What we are thus watching at present is a film that contains its past as *having-been-already-watched*. For us, then, it can be said that the film unavoidably appears from the future.

For the most part, cinematic time and its constant, the frame rate, are derived from the “dead in between”—the blink, so to speak, that separates any two consecutive frames, or any two images that make up a cinematic sequence of a predetermined length. Here, however, since it is the frame rate itself that changes (not the projection’s speed but the ratio between the frames), the images, transmuted by this intensification, become the only indication of time. In viewing the video one can say that time is thus—to borrow a Kripkean terminology—*analytically-a-posteriori* approximated at every instant rather than (empirically) measured or (transcendentally) intuited.

In other words, and much more generally put, what usually enables vision (not mere ocularity but intelligible, i.e. sequential seeing) is here forced into

the visual realm; however, without losing its constitutive character (like the potentially shrinking/expanding meter rod Wittgenstein envisaged, under certain interpretation of his famous remark in §50 of the *Philosophical Investigations*, which keeps its grammatical function as a standard measure despite the changes in its actual size; more on that analogy later). In a sense, therefore, an attempt at a direct description of *Accelerator* would ultimately culminate in a false encounter.

The problem, again, is not to be quick enough in following what is going on in the projection, or slow enough in reconstructing its *mise-en-scène*, but rather to be as quick or as slow as its actual progression. It is here that our average capacities, along with our standard categories, indeed seem *too* fast or *too* slow, and so are the objects which ultimately inhabit our picture of the film’s array.

We may thus apprehend the initial image of sand or the generated image of light, as well as the fact of their homeomorphism with the acceleration of frame rate, but never it seems, i.e. *from such a perspective*, comprehend the transubstantiation itself—here, the actual formation, and deformation, of the projection’s time. In this respect our objects and concepts are only regulative or, alternatively, epiphenomenal. Again, that is not to say they’re inessential.

But, if so, what sort of account wouldn’t ultimately culminate in such regulative or epiphenomenal descriptions? For this purpose I would like to invoke the notion of *schema*. Such invocation cannot go without stipulating, from the very outset, its difference from the original—here the Kantian—notion.

As Kant famously conceived it, a schema’s most essential role is to function as mediator between the two otherwise unbridgeable realms of the transcendental and the empirical. That means *de facto*, again very basically, to allow the application and coordination of our abstract concepts (categories) to their sensuous contents (intuitions), without which both are, quite literally, useless (“contentless” or “formless,” respectively).

A Kantian schema is first and foremost a product of the imagination, whose facultative status is likewise described as that of a mediator: between the sensuous plethora of intuitions and the synthetic activity of the Understanding. The formation of schemata and their mastery by the imagination can be considered the most quintessential realization of Kant’s own critical project and its fundamental antagonism for dialectics. For learning to master the use of schemata is precisely what enables us to make sure that reason indeed “never

strays too far from the realm of possible experience.” This is of course what eventually makes all judgment, in the Kantian sense, possible.

The kind of schematism I have in mind indeed relies on the Kantian precedent, although it has ultimately little to do with the latter’s designation. Since the model I am trying to sketch here, in fact the model I take the works in *Accelerator* to already perfectly exhibit, is one in which, as opposed to being mediators between objects and their applied concepts, the schemata themselves are constantly being objectified and conceptualized.

So conceived, a schema is indeed not a fictive negotiator of sorts between concepts and objects, but rather that which actualizes itself *through* our cerebral fictions (concepts) and sensuous phantoms (objects).

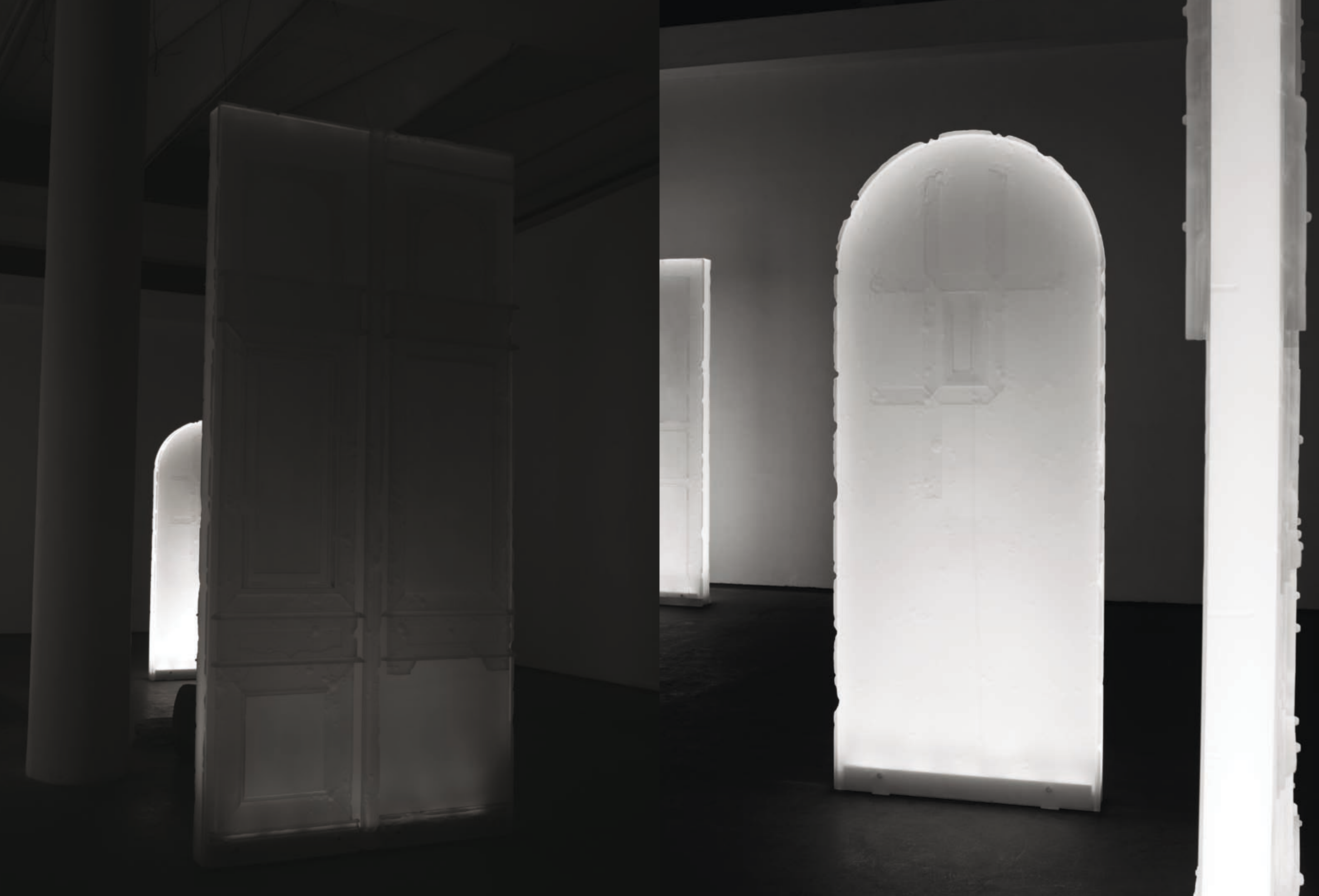
This reversal unavoidably brings with it an equally dramatic change in the function of the imagination, as it can no longer be taken for the generator of schemata. Rather, here the imagination is responsible for the reconstruction of rational space–time in static representations (objects and concepts). It is in this sense that a conceptual mapping of *Accelerator* or, alternatively, an ordinary description of its objective milieu, would ultimately culminate in rational fiction.

My comments on the manipulation of time in the video *Accelerator*, I think, begin to clarify at least how schematism may be reconceived over and above its original mediatory characterization. *The schemata are primary*. This maxim, by itself, seems to require an ontology of its own, a *schematology*.

The emancipation of schemata it unavoidably calls for has no doubt a destructive aspect to it. Since, in order to dislodge its meditative burden, a schema must somehow prevent its remobilization to the traditional function of the imagination. This it achieves, in a sense, only by exceeding the latter’s capacities. I suggest that this is precisely what will make the ontological shift a mandatory move rather than a mere change of perspective.

In fact, we are never quite capable of directly encountering a schematic image of the kind I have been talking about here. *We* are in a sense the medium by which it is rendered encounterable in the first place. Such images then seem to gain autonomy at our expense.

Such are, to take another example, the 10 semi-translucent doors in the upper floor. Here, each door is internally lit in such frequencies and intensities that we can only catch sight of it by recreating its form from the negative retinal image that survives the temporary blindness the light flash inflicts upon the eye.



Here, in a fashion somewhat inverted to the mechanism that operates in the video (in the present case the whole composition is still, while the illusion of movement is created by the change in the static location of light), *the memory of the image precedes the appearance of the image itself*; the positive, i.e. the fully lit door, being barely visible. However, both positive and negative images are only the regulative apprehensions of the actual schematic image, which we can only *comprehend*, rather than catch sight of, by superimposing one upon the other.

This superimposition, rather than synthesis (images are mounted one upon the other, rather than combined), seems to proceed without the aid of our consciousness or imagination. Between each two split-second flashes of the door, it is the eye alone that serves both as the organ of sight and the organon of memory. By the time one image has burned itself into the retina, another one already emerges, superimposing itself upon the former. This way, there is no actual accumulation or conjunction of different images, but rather one accumulative or conjunctive image that changes simultaneously in relation to the whole.

Consequently, we never actually see each door as a singular thing. What we get is a schematized, simultaneous image of the whole typology of the doors: an image of the forms and patterns on the basis of which any differentiation of the singular instances is finally enabled.

The overall superimposed image that results from this procedure is a picture of space, rather than of its constituents—space *as the form of its constituents*. (Compare with the description of time in the video).

Furthermore, since each door was, to begin with, created by extrusion, each is in fact a three-dimensional translation of a two-dimensional catalogue image that served as a layout for the sculpture. The voluminous appearance of the doors is therefore only a speculative transcript of their surfaces—the image, in this sense, is genetically prior to the object.

This sheds more light on the schematic nature of the doors. It locates the schematic operation in between the object and its image; the operation capitalizes, in other words, on the very gap between the object and its mode of appearance.

The importance of the hypothesis of this gap is that it renders intelligible previously nonsensical questions about the identity—similarity, difference—of an object to itself. It renders, in other words, the mode of comparing an object with other objects into something that can be

applied on the object itself. This suggests that there are not only different/similar/identical objects to take into the comparative account, but different/similar/identical modes of difference/similarity/identity as well.

This is, again, a schematic construal of objectivity. Thus construed, an object is not a discrete totality, but is itself a series of appearances that share a common archetype. An even more tempting formulation is to say that the object is in fact a *scale* (a musical scale is precisely such an object).

Naturally, this shift problematizes the very distinction between objects and concepts, rather than simply replacing the terminology.

There is a sense in which the images that had survived all these intensive procedures can be said to have thereby “outlived” their natural form—all of them seem to stem not only from the degeneration of their original nature, but from the degeneration of nature as such. They present an overall appetite for an overcoming of nature. Against this background, their common sepulchral quality should by no means be taken as a metaphorical, let alone decorative, aspect; i.e. as supplying them, in some sense, with a “cultural” background of decadence; but rather as a manifestation of their common procedural archetype.

The image of the mummy or, better still, mummification, which haunts the whole ensemble, can be taken as an exemplary case. For one can think of mummification precisely as a literal demonstration of the prevailing of the image of nature over nature. Here, an image has nothing to do, of course, with the imagination or with any other form of mediatory instance for that matter; consequently, there is no question of representation or indexicality; since the image is in fact nothing but the self-presentation of what image it is of. It is produced by the gradual shedding of any excesses of “content” over appearance. It is rather what I would like to call a *showing*.

(The creation of the mummy traces the exact inverse procedure to the creation of the doors: a production of surface by the elimination of mass, and the extrusion of mass from the surface).

(To the extent that this procedure not only characterizes the specific images of *Accelerator*, after all mummification is not a “theme” in the work, but the relation of the work to the question of the image as such, the analogy with the figure of the mummy can be drawn conversely, i.e. *that which is capable of surviving its natural form is an image*. In any case, what is of outmost importance to note is that the work’s preoccupation



with sepulchral imagery is not in any sense ornamental; it is essential).

The “mummified” image is essentially a schematic image. As it loses its specificities it appears, at least at a first glance, more and more ideal. *Not*, however, in the traditionally Platonic sense; since here it is the image, the appearance, that is quintessential rather than what transcends it (one can begin by noting that what survives in effect the degeneration of natural form, which is the form of all natural phenomena [entropy], is the very form of degeneration; a reversed Platonism if ever there was one).

The crisis of visualization I mentioned earlier is due precisely to this schematic nature of the images in *Accelerator*. Their being hard to visualize, then, is not so much the result of a perceptual limitation as of the difficulty to recognize them as what they are. Most of them, in other words, offer themselves not as candidates for perception, but can be said rather to ultimately enable perception. They are perceptual devices.

In this sense, they seem to bear a certain resemblance to, and a no less important difference from what Goethe called an *archetypal phenomenon* or, more generally, an *archetype*.

A Goethean archetype is, very basically, a singular schematic presentation of a common form—family resemblance, e.g., between individuals of the same species or type. These *Urformen* tend to vary, of course, in their degree of abstractness, depending on the range of phenomena whose abstractions they are. Allegedly, such archetypes consist of “nothing but” those essential qualities that all members of a certain type share.

Although Goethe indeed treated his archetypes, in part, as objects of discovery—“confronted with so many kinds of fresh new forms, I was taken again by my old fanciful idea: might I not discover the primordial plant amid this multitude? Such a thing must exist, after all!” (*Italian Journey*, 1816–1817)—their significance, I take it, lay not in such a discovery (needless to say, such things have indeed never been “discovered,” at least not in the traditional sense of the term), but rather in what they enabled Goethe, among others, to un-cover.

*That*, I take it, was a new sort of realm which consisted of the relations between schematic entities, rather than of the relations between individuals and private cases. In other words, what Goethe may have paved the path to is *the possibility of comparing resemblances and differences* in themselves.

An archetypal image, and Goethe himself produced more than several of such images, is not a representation of any sort of existing phenomenon, nor is it an attempt at picturing the unperceivable Idea; since, as Goethe kept on insisting, notwithstanding his own Platonic penchant, his sense of Idea required nothing more than observing the phenomenal realm—it wasn’t, i.e., something *over and above* this realm. Rather, an archetypal image is a *showing* of the immanent forms of any possible phenomenon.

Such a comparison of forms, as opposed to the Goethean procedure of forming an archetype, is not reached by way of radical analysis—stripping objects from all their idiosyncrasies until only their mutual form survives, as we might have imagined the traditional path to the realm of Ideas; but rather by *synthesizing* their various forms of resemblances and differences into a *singular* rather than *universal* or *particular* image.

Such an investigation must not resist what might be called the *entropy of form*, i.e. its tendency to disintegrate with dispersion, as the analyst, atomist or Platonist seem to do, but rather to show this very form of disintegration in its working; which is precisely what the works in *Accelerator* do.

Goethe himself was too much of a Platonist, as he ultimately described his archetypal method as a gradual progression “from the less to the most ideal.” Such a progression he sought to achieve indeed by going back to the point of “minimum entropy” (the Darwinian concept of *origin*, which was undoubtedly inspired by the Goethean archetype, can be taken as a paradigmatic example of such an ideal).

This is the point where the Goethean archetype and the schematic image of *Accelerator* diametrically oppose each other. For the schematic, or mummified, image of *Accelerator* is achieved not by going back to the point of 0-degree entropy, but precisely by *surviving all entropy*. A *form*, in this sense, is thus not the minimum degree of differentiability, but the maximum degree of adaptability. (If all of this indeed calls for an arche-ology it is therefore an archeology of the future.)

*The maximum degree of adaptability*—this, I take it, can be further exemplified in considering Wittgenstein’s famous remark about the standard meter rod in Paris, being the single thing of which we cannot predicate length in meters.

If we ignore, for the purposes of the present investigation, not only the standard interpretations of Wittgenstein’s famous remark but also the standard framework within which it is usually discussed, we can



recognize the standard meter rod as an exemplary case of what I have been trying to typify in terms of schema and archetype.

We can start by noticing the schematic quality of the Paris meter rod—its exemplifying the midpoint between an abstract concept of length and a physical object of such length. The point here, along the lines of what I earlier described as an inverted type of schematism, would be to recognize the object and concept as two approximations of the rod, rather than taking the rod to simply supply the means of applying the abstract concept to its potential range of objects. What is crucial then is coming to see the schema as *real*; of which the concept of “exactly one meter length” and its matching object are only the regulative, fictive representatives.

From such a perspective the point of Wittgenstein’s remark is, I think, not to point the absurdity of the attempt to measure the standard unit of measurement with the measure of which it is the standard, thus to point to the ideal status of the (physical) meter rod once it is baptized as a standard measure; but rather to point out the absurdness of the desire to measure inner-worldly phenomena with what can be called “ideal measures,” and vice versa.

An ideal measure would be, generally speaking, a measure for which there cannot be a proper inner-worldly exemplification. Thus, an “ideal meter” might be a geometrical abstraction of the distance between two coordinates in a Euclidean space, *as opposed to or laid against* the things we would usually be inclined to say that they “measure exactly one meter length.” What I earlier called an object-concept-oriented attitude tends clearly toward such idealizations.

The ordinary debate about Wittgenstein’s remark revolves, precisely in the spirit of such a distinction between the real and the ideal, around the possibility of comparing the (physical) meter rod in Paris with an ideal meter, in view of the fact that the former might contingently change in its actual length. Under such circumstances it seems plausible again to ask for the length of the meter rod in meters.

While this debate is certainly not the topic of the present essay, it is important to point out, on a more general level, that such formulation of the question already presupposes that the physical meter rod should be taken as a *representation* of an ideal length (almost every serious treatment of Wittgenstein’s remark reaches a point where the actual meter is modeled in a geometrical abstraction of some sort so as to allow their comparison).

In contrast, the radical conclusion to be drawn here, along the lines of the previous sections, is not only that such an assertion of a representational relation between actual things and idealities is thoroughly misguided, but also that our standard, i.e. schematic, rather than ideal measures remain functional even in cases where a change in their actual form takes place. In other words, *that the ideality of our standards, i.e. our schemata, consists precisely in their ability to function as such even under thoroughly “unideal” conditions.*

So conceived, our standards are not prior to contingency, i.e. prior to possible experience; they, as it were, “survive” it—they change *with* and change *the* world whose standards they are.

Compare the description of the meter rod with:

- i. the description of the temporal schemata in the video *Accelerator* (e.g., the possible changes in the rod’s length and the changes in the frame rate of the video; the transubstantiation of sand to light, denumerable time to time as constant, and the meter as representation of quantity and the meter as constant);
- ii. the unit of time, 03:51, shared by all the works in *Accelerator* (one can think of the *whole* work as an attempt at inaugurating a new standard time unit; a world, or a time-zone, where 03:51 is the parallel, say, of our minute; i.e., here 03:51 doesn’t equal 231 seconds, but our generic sense of an instant; a new intuition!);
- iii. the description of the spatial schemata in the flickering doors (*Accelerator*, 2011) (e.g., seeing each door not as a discrete entity but as a characterization of a spatial pattern; the meter rod not as a discrete object but as an exemplification of what is common to all metrical objects); and/or
- iv. the presence of the human body in *Second Chance*.

How then, it remains to be asked, are we to reconceive of judgment under such conditions? How, that is, do we come to judge a schematic phenomenon?

I have said that in a sense the images in *Accelerator* surpass our standard capacities; that, in a sense, they gain autonomy at the expense of our very ability to consume them. It can now be added that unlike the meter rod which may be taken (and usually *is* taken) to assist the proper application of our abstract category of quantity, the schemata of *Accelerator* seem to disrupt rather than assist the coordination of our categories and their respective objects. Quantity may suddenly change into quality, the causal to the non-causal, the contingent

to the necessary... This, by itself, already makes the question of judgment tricky enough.

It is important precisely in that vein not to confuse the schematic image, despite the obvious temptation, with what we would usually call the Sublime.

Although some of the images in *Accelerator* indeed bear a certain resemblance to the sublime image, they are in no way rooted, as the latter necessarily is, in a reflective procedure. Sublimity is essentially a characterization of *mood*. It is a characterization, most generally speaking, of *our* mood in reflecting upon a phenomenon that appears to exceed our usual capacities; first and foremost—our imaginative capacities.

In an important sense, the images in *Accelerator*, while definitely tending to exceed our usual capacities simultaneously circumvent our reflective attention. Visually speaking, one can say, e.g., that the acceleration of frame rate in the *Accelerator* video, or the flickering of the doors, proceed by a manipulation of sight rather than of gaze. That is to say, they do not presuppose a subject’s perspective as their operative condition. Their surpassing of our capacities doesn’t require in this sense any form of reflectivity.

Rather, I would argue, if there is indeed an idea of reflection involved in them it is in their tendency to *use us as reflectors*. In other words, it is not we who contemplate the space and time of *Accelerator*, to begin with, but space and time, in a sense, that contemplate themselves through us.

This reversal is hardly metaphorical when coming to describe the human intervention in *Second Chance*.

The mechanism here is seemingly simple: every key stroke, thus every note played by the five characters on the harpsichord, at the first frame, is followed by a rotation of the ovoid object for the same duration and frequency in the second frame. However, the effects of this utterly simple mechanism are much more difficult to describe.

Perhaps the first thing one notices about the work is the absolute, even excessive symmetry it exhibits between the auditive and the visual. This symmetry reveals, as the work progresses, a more fundamental homology between the temporal elements of the work and their spatial counterparts.

The meticulously fabricated space of the orbiting egg (a blackened, reflective silicone-covered floor, which merges at the vanishing point with the ceiling), like the shape of the egg itself (spherical at its tail and elliptical throughout, which gives it the ability to maneuver between different geometries as it rotates), is built so

as to be able to “ventriloquize” any form of temporal differentiability between the notes—length, frequency, pitch—in spatial mimicry. This makes the task of their differentiation, i.e. the gaining of the most rudimentary sense of orientation, almost impossible (again, precisely in this sense we can speak of the behavior of schemata in *Accelerator* as “treacherous”).

Here, time is so perfectly schematized by its spatial realization as to render neutral the very prospect of distinguishing between the two. Time is thus *exhausted* by space. Space, on the other hand, is nothing but this schematic exhaustion of temporality. (One may imagine, in that vein, a Cartesian coordinate system with a parallel rather than perpendicular setting of the two axes; now, the world in which such a device is ordinarily utilized).

Perhaps the most obtrusive aspect of the work is the idleness of the people who inhabit the space of its happening.

In the one frame, which shows the space of rotating egg, the main dialogue occurs between the egg and the camera; the shape of the whole room changes, incessantly and drastically, according to the change in distance between them.

During some of the shots, the egg appears to violate the gravity and dimensionality of the room; its stochastic vortices appear frictionless and the rate of change in its form of trajectory makes one wonder whether it really is inside the room; or, as it approaches the camera, it appears for a moment larger than the room, whose edges we can no longer recognize. In this frame we simply see the five characters standing still in a semi-circle, alternately monitoring and ignoring the egg’s behavior. By remaining still, they become, in effect, the single estimation of the original configuration.

In the other frame, the characters seem to draw peculiar pleasure from simply carrying out the minor task they were asked to perform—“choosing a key and then pressing it until the sound finally fades off.” At the first instant, their pleasure appears to derive from what is simply obvious or inevitable (the montage of the two frames aids the illusion of an actual causal link between the harpsichord and the egg), as in several of Poe’s stories where characters are suddenly capable of enjoying the mere ticking of a clock or the monotonous swing of a pendulum; the hubbub of prosody without the onerous accumulation of meaning.

However, this reaction in itself is far from obvious (let alone simply “recreational”). Rather, it should be taken as a mark of the change in the very status of the



obvious. That is to say, one is capable of experiencing pleasure from the mere passing of time or the mere forming of space only where time and space are no longer the conditions of possibility of experience, but rather themselves an immanent part of possible experience.

Or: the *un*-visible (the empty schemata of space and time), rather than the invisible, is here rendered visible.

The *form* of pleasure the five characters exhibit I take as a dramatic sign of what can be called a “cross-contamination” of the transcendental and the empirical. This very pleasure can in fact be called “schematic.”

Bearing in mind the forms in which humans appear to dis-interfere with the happenings in *Accelerator*, I suggest a significant analogy with Warhol’s famous static cinema; the exemplary cases I think of here are *Sleep* (1963) and *Empire* (1968).

What strikes me as relevant to my discussion of *Accelerator* in Warhol’s films has nothing to do with their distinct mood and style, or with the atmosphere within which they were conceived originally; it has to do rather with a specific fact about the way they delineate the figure and role of their potential addressee. Usually, when one falls asleep during a film (“standard” or “experimental”), this falling asleep can be taken in fact as a (reflective) gesture of judgment—as a means of manifesting boredom or disinterestedness (laughter or anxiousness of a spectator, on the other hand, may express the “opposite” cases). In that vein, the mechanics of aesthetic judgment in cinematic contexts may take a rather basic form—a spectator’s reflective attitude can be expressed in the slightest gesticulation (it can, as Deleuze put it, be invoked and expressed senso-motorically).

In contrast, it may be said that falling asleep in a Warhol film can be taken as a form of *collaboration*. However, and this is important to note, that is *not* because the “intention” of the film is putting its spectators to sleep or tantalizing them, as is so often conjectured. Rather, the collaborative aspect I am interested in may be said to stem from the film’s inclusion and portrayal in advance, as it were, of the spectator’s way of encountering it.

Under such conditions, certain forms of reaction may appear tautological—like falling asleep in *Sleep*; or, alternatively, irrelevant—like claiming the film is “boring.” Here, then, *reflection* no longer pertains to an attitude of a subject, but rather to the process of

a subject’s transforming into a *reflector* by means of which the objects of his attention present themselves.

This kind of reflection involves a mode of *disinterference*. The way this differs from, say, Kant’s famous *disinterestedness* is clear: the former characterization, unlike the latter, does not pertain to a mood that scaffolds an act of judgment, but rather to the mode of assimilation of the subject in the event to be judged.

Another significant contrast can be made here with Michael Fried’s well-known concept of absorption in his *Absorption and theatricality* (1980) and recently in *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008). Fried talks of the absorptive quality as something that an artwork essentially exhibits. His favorite examples, of which a relatively recent and paradigmatic one is Jeff Wall’s portrait of Adrian Walker (1992), indeed usually wear their absorptive mark as it were on their sleeve—it can be said to be manifested in what they are about, as in Wall’s portrait, at least as much as it is a successful description of their unique form of aboutness. In this sense at least, which frequently goes unnoticed, Fried’s logic of absorption is forced to admit a crucial degree of theatricality to it. It is important that the movement of assimilation I described in *Accelerator* also be distinguished from Fried’s theater of absorption. If there is an absorptive aspect to the works in *Accelerator* it is a product of the exact opposite reasons which Fried notes. While Fried talks about the indifference of the work, and, symptomatically, its internal scene, to the viewer, as a condition for its absorptive self coherency, the absorptive mechanism at work in *Accelerator* is indifferent to the very distinction between the internal scene and the affected, outside party to begin with. By thus including its spectators, their possible positions, as disinterfered collaborators – reflectors – in advance, rather than exhibiting indifference to the outside, *Accelerator* disposes altogether of the very need for a work-viewer terminology. And it is this proto-theatrical terminology to begin, rather than a special branch of it, which causes the logic of absorption to collapse into pure theatricality at its very core.

Such disinterference can help us characterize what appears at first sight as idleness on a part of the humans who inhabit the space of *Accelerator*, but might as well serve as a model for *our* way of coming to recognize its full vista.

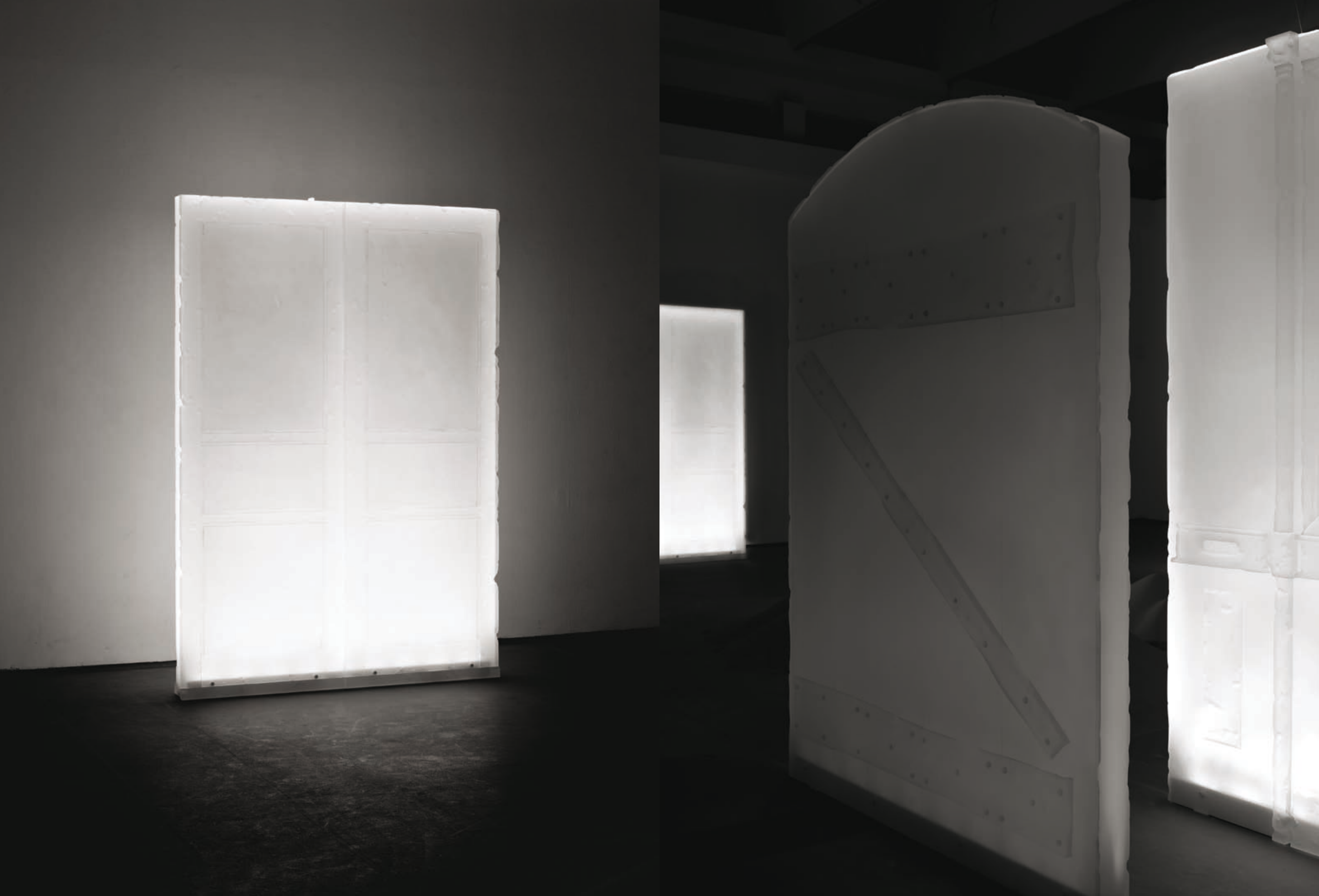
## Appendix: Resisting Irony

The ultimate bearer of this shift is perhaps the artist’s two years old son, which is the center of the video *Accelerator*. I shall not attempt to describe the scene, which is something that needs to be witnessed. Instead I will try to say a very few words, somewhat more personally, about what I suspect is its central anomaly; although my remarks about this issue, I’m afraid, are far from being conclusive. What bothered me upon first seeing the video is what I took as is its almost impossible abstinence from any kind of irony. Impossible, for a very specific reason. The prepubescent consciousness of a child (in this case almost an infant) will always know less than is being told about it, or—by means of it. In this sense children prefigure something of the very essence of the act of telling. They expose, to say it bluntly, the transcendental character of irony. This transcendental sense must be distinguished from the proverbial ironic mood—from irony as an aesthetic gesture. For, if I’m right in this basic observation, irony is not a special gesture or a rhetorical genre, but rather a condition of possibility of every act of narration. Irony, which has a tertiary structure in this sense, constitutes the very separation between the author, its protagonist and an audience. Without this minimal difference no act of telling can ever get off the ground. Irony is in a sense *sui generis*. If so, then by saying that the video abstains from any kind of irony I am suggesting that what we are called to see in it is other than a tale or a *mise en scene*. (This point has to do with my earlier remark about of the issue of theatricality). It is my contention that what we see in the video is real. That is of course hardly enough. For, irony is real too. And, it is due to the preponderance of irony that realness can itself be understood as an ironic gesture. Again, the real appearance of a child, as a real child, without the means—our means—of reflecting upon his precise role (his bewilderment is real!), can easily be taken as an ironic zero-level. But that is not what I meant by real. I shall try to be more precise. Irony is, at its core, a—transcendental—form of distribution of knowledge. It is also, predominantly, a gap in knowledge or in consciousness that raises the playful sense of irony. In the works of masters of irony, Hitchcock e.g. (I think especially of *Rope* [1929]), this unique distribution manifests itself almost in every detail. (In the case of *Rope* e.g., the gaps in knowledge—between the characters themselves, the characters and the audience,

the audience and the author—constitutes every decision in the film right from the beginning—it is as much a film about irony as it is an ironic film).

What strikes me as a resistance to irony in *Accelerator* thus has to do with a certain deferral in the acquisition and distribution of knowledge; indeed, of the most basic kind of knowledge—what can be called orientation. First, it is clear that the childish consciousness is not presented in the video as a point of view—it is not something demanding or even allowing our identification, and it does not help orient ourselves in the scene (think, in contrast to that, about Isaac’s famous disoriented query in the Binding story: ‘But where is the lamb for the burnt offering?’, that exposes the divine irony—divine knowledge—behind the initiation story). The child’s presence is rather that of a medium. He allows, as had already been suggested, the reflection of space-time to take the place of the act of reflecting upon them. He is, body and soul, like the humans in *Second Chance*, a receptacle. His apparent disorientation, in this sense, is not relative to the orientation of another (us or his father e.g.). His astonishment—at one unforgettable point in the video he raises both of his arms as if in prayer—is rather on a par with the mutation of the space-time around him.

Irony demands a multiplicity of times, or points of view with respect to it. The fact that one does not know his own future, and can only laugh when being told about it (think of Oedipus and the oracle of Delphi), is enough to make its mere realization ironic, indeed divinely ironic. Tragedy is the art of irony precisely for its multiplicity of non-converging timelines (‘prophetic’, ‘actual’ and ‘retrospective’ e.g.), whose coexistence must not affect the protagonal time—it is the protagonist who defines the actual time for it is only through his point of view that time becomes a meaningful, i.e. apprehensible, succession of events. *Accelerator*’s protagonist, on the contrary, is contemporaneous with the event that takes place in the video. His point of view is that of time itself as it were, and so there are no meaningful conclusions to be drawn on account of his human presence (this is not an initiation ceremony). But precisely because of that his presence is significant, for it traces the possibility of time’s becoming an object of experience, astonishment, belief, without forcing any sense of meaningfulness upon its blind succession. This possibility, I think, reveals a slight but crucial difference between the merely given, objective time and desubjectified time. And the latter is the only deferential power I can think of, if any, with respect to the word ‘real’.









*Subject:*

Transcript of the remote viewing test undertaken by the subject Karl Nikolayev\*

*Location of objects:*

Accelerator, Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv

*Location of subject:*

Moscow

\* Russian telepath Karl Nikolayev conducted a series of remote viewing and telepathic experiments during the 1960s, at times guessing objects entombed within closed spaces hundreds of miles away.

## I.

## How to See this Space

Flat. Blank. Impenetrable at first glance. It is the two-dimensional counterpart of a point, a line or space. Definitely a plane. Either a wall or a ceiling or an infinite rubber sheet. I have problems seeing through it. It cuts my field of vision... I persist in seeing through the wall. Now, I see a curved figure. It is convex, closed. It is either an ellipse or a special ellipse, a circle. It should have been created by the wall intersecting with my cone of vision. Either an ellipse or a circle, or both. It is dancing to something: pulses, oscillations, frequencies, intervals, arrows, pressures, drives. It's music. The elliptical or circular figure is spinning to music. Adopting the rhythmic gesture of the pulse. It is spinning along its major axis to produce a solid of revolution. It is either a spheroid or a sphere, or perhaps a synthesis of both. I would say it is ovate... spinning to left or right, catatonically or harmonically. Ovate, pendulating between prolate and oblate spheroids, spun to harmony and catatonia, it's smooth...white... is it white or just blank? Hard to determine. It is an egg or probably multiple eggs. I see an egg spinning to music (Fig. 1).

As far as the egg is concerned, it does not matter how the motion is modulated, or what its direction is, whether it is a catatonic lurch or a harmonic dance, spontaneous or under the influence. But all I know is that the egg is always there, no matter how I start or what I see, it persists as the omnipresent figure of this space wherein my field of vision, my thoughts and subjectivity are only viewpoints by which this ubiquitous ovate figure—the object—sees and reflects upon itself. The ovate body is the general figure of all objects—curved upon itself, convex, introverted, diachronic, indivisible, indifferent to rates of speed and tempos of vital time (all an ellipse needs to hatch an egg is a lateral or latitudinal motion—the basic expression of spacetime, the circuitous path by which absolute nature reflects upon itself).

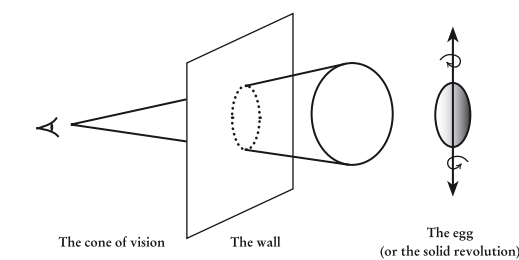


Figure 1  
Ocular subjectivity and the vision of the egg

In order to see, one must first dispose of the shortsighted or myopic subjectivity that insists on seeing and distinguishing the object. Remote viewing overcomes the ocular subjectivity not by stepping *outside* the subject's field of vision for a higher viewing experience, but by stepping *aside* in favor of the object that sees and realizes its contingent and exterior reality through the subject, its space, its regional horizon, its viewpoint. This *stepping aside* is a speculative scheme that consists in thinking *space*—where the subjective field is already a part of—in terms of a general schema through which absolute time or nature reflects upon its contingent and exterior objective reality and narrates the reality of its objects. The remote viewer does not use his field of view to see and objectify the world; he turns his field of view into a twisted space or warped screen by which the objective reality exhibits and realizes its contingency and exteriority. The vocation of the remote viewer as the one who has broken away from the myopia of the ocular view is, therefore, remodel subjectivity—its regional horizon, field of view, space of consolidation—into the schematic spatial image of the object's independent reality, the twisted space of O's self-realization.

The question of seeing is not the perceptionist question of clearing the field of view but the schematic reconstruction of the speculative space through which the independent and contingent object—the generic closed convex reality of each and every object—sees through you. Therefore, in order to see according to and on behalf of objective reality, first I have to adopt the perspective of its alien ovum (the absolute or eternal nature). But to assume the perspective of reality's alien ovum, I must first understand the spatial schemata through which such an alien ovum self-reflects and realizes itself as an objective and contingent reality. Seeing for me, accordingly, involves the schematic reconstruction of the chasmic and convoluted space—that is the universal aperture or point of view—through which the alien ovum of reality reflects upon its contingent and diachronic reality.

Since an objective reality independent of the viewer can only be asymptotically approached, breaking from myopia is possible neither by directly reflecting on the contingent and eternal time of this reality nor by envisaging the world as a carnival of objects, but by schematically reconstructing the space through which such exterior and contingent reality realizes itself and expresses its contingency and absoluteness. This spatial or speculative approach

never takes space for granted; it explores the potentials of the space in schematizing the reality of objects and diagrammatizing the contingent plays of the objective reality. As the basic principle of remote viewing (or reconstructing the non-myopic subjectivity), spatial speculation probes and utilizes regions, neighborhoods, manifolds, compartments, abstract walls and ceilings, staircases and platforms, basements and fundamentals of space for new opportunities by which contingent plays, contaminations and self-improvising tactics of the independent objective reality can be resolutely expressed and brought into focus. In its pursuit to construct a profound field of vision and foray into the open, the non-myopic subject reformulates space diagrammatically not conceptually, schematically not symbolically, materially blurred rather than materially consolidated:

- The diagrammatic approach reformulates space as a diagram capable of revealing the contingent gestures of objective reality such as motion and fixity, conveying the twisted traces of absolute time—the nothing of nature—through intervals, arrows and phase transitions.
- The schematic approach to space, on the other hand, removes the distractive details of the subjective space that clutter the independent view of objective reality, sheds redundancies produced by meaning, aims for generality and works through schemata of approximations.

-- The reconfiguration of space as materially unfocused and erratic uncovers the complicities of space and time—as the fulcrum of the objective reality—through which the localized integrations of matter are simultaneously derailed by the twisted complications of space and the indifference of absolute time to everything including materiality in general.

The profound view strives to bring the abyssal or universal expressions of space into its regional field of view; it tinkers with its space, opens new apertures, embarks upon topological convolutions and transforms architectural compartments into contaminating neighborhoods and abutments... all in order to bring the contingent and exterior reality into a universal perspective *not according to its own subjective shortsightedness but according to the absolute viewpoint of nature or eternal time*. In short, profound view follows and looks for the spatial schemata, the trails, by which the alien ovum of reality reflects upon itself and realizes its contingent and absolute reality. The non-myopic subject adopts such schemata as speculative schemes or non-myopic fields of vision by which the alien ovum of reality can be seen or thought in its alien proceedings: creating tones of reality, abducting the subjective space, performing surgeries on it, turning it into its own field of operation and improvisations.

## II.

### How to See this Space in the Making

Now I repeat the experience of remote viewing in order to see this space from the perspective of the alien egg, the object of absolute time, the ovum of reality which is neither an ellipsoid nor a spheroid but the non-conceptual figure of nature: 0. To do so I asymptotically approach “the vision of the egg” by creating four spatial schemata which speculatively reveal the object as it really is. These schemata exhibit the self-realization or self-reflection of the alien ovum (whether it is regarded as the pure alterity of time or absolute nature) as a performance. Through such a performance, the alien egg and its visions are non-conceptually and non-metaphorically staged in a space that forces one to adopt the perspective of the alien object and in a scenario wherein the continuity between space and time is divulged as an unprecedented theater of cruelty. The task of the non-myopic subject is to construct a diagrammatic and schematic space capable of exposing—little by little, through implications and twists—the workings of the Absolute (the nothing of nature, the eternal time, the general object, the alien ovum, 0). I see *Accelerator* as the performance space of 0 or an alien ovum where all general and particular expressions of 0 (the egg) are depicted and choreographed.

*This is a view of Accelerator as the performance of an alien ovum—an irrevocably alien presence that is foreclosed to metaphors, conceptualization and so-called profound meanings:* The alien ovum of reality is indivisible to the subject, blank to the ocular subjectivity, null for thought: It is 0. It is all at once a sarcophagus, an egg and perhaps a grain of sand... knotted together in space with staircases and transitional contraptions (doors subtracted from volumetric spaces), implicated within each other through rooms they cohabit and boundaries they share and synthetically glued by way of weird intimacies (phone booths wedded together by the subtracted remnants of their former selves). Here there is no discrete entity, no stable conceptual energy, no metaphoric capacity, no sediment of meaning, only phase transitions of the same alien ovum that is eternally foreclosed to vision whilst abducting in silence the subjective space from the inside. Sarcophagi, sand grains, eggs, they are different spatial schemata of their indifferent core: 0. This space neither begins with 0 nor ends with it; it is 0 in transition.

Space begins with the self-reflection of eternal time or the self-realization of absolute nature. In order for 0 or the nothing of the nature to see and realize itself it requires a point of view, and to do so, it must distance from itself only to reflect upon itself once

again. As the first step to bring about a viewpoint or “field of realization,” this act of distancing is denoted by the positive expression of  $0 \rightarrow +$  (Fig. 2). Once zero (0) realizes or affirmatively posits itself ( $\{0\}$ ), its first expression comes into being: 1 (i.e.  $\{0\}$ ) as a set containing “one” member. Positive expression, extension or length ( $\rightarrow$ ) is the first spatial schema of the alien ovum (the Absolute, the nothing of nature, the egg, the sarcophagus of eternal time, 0). At one end, the length is constituted of zero in its nullity and at the other end, zero in its positive expression ( $0 \rightarrow \{0\}$ ). Length mobilizes 0 through the space that zero itself has opened; it is the diagrammatic mark of eruption, or the speculative power of foraying into a new territory and discovery of new alignments and positive fields of alienation. Now that I have stepped aside from my field of vision in favor of the alien ovum (0) that sees and realizes itself through me, I am able to see this space from the field of view—the spatial schema of length—that it has brought forth. This is the first speculative opportunity to see *Accelerator* from the perspective of its objective ova: the sarcophagi open themselves to the space through determinate expressions of length that take shape as bars of sand. The static or swerving grains of sand acquire a singularized line of desertification, turning the space into a desert of hanging dunes. The conceptual or interpretive weight of the pile of sand in the basement can only be articulated in terms of length variations or the difference between the positive expressions of the sarcophagi—the length of the bar of sand falling into the basement *minus* the length of the bar of sand falling onto the ground of the upper floor. Moreover, the length between the sarcophagi and the ground (manifested as bars of sand) overlaps the vertical line of gravity and in doing so, it opens a new space within the exhibition space—it transports the space of Earth’s iron core, the hidden egg into the exhibition space. Yet despite all its promising characteristics for opening thought to new fields of the Absolute (0) and riddling the space with new visions of egg or alien spaces, length is only a premature field of speculation mostly deluded by glories of flight and promised lands. It is incapable of impartially schematizing the workings of

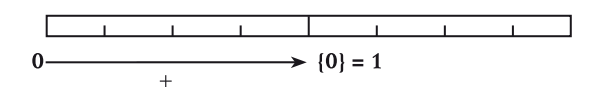


Figure 2  
The first spatial schema of 0, the egg: the position of length and the yardstick as the measure of the new.

the Absolute in the space of exhibition, thought, vision or subjectivity; it is always at risk of being lured by mirages of novelty and new, otherness and difference, deliverance and transgression.

Length does not fully present 0's point of view. The Speculative schema that length presents in space is too volatile and not broad. Zero's field of view fully takes shape when the positive expression, the extensive foray to the outside, reflects back upon zero (Fig. 3). Eternal time's self-reflection or absolute nature's self-realization, accordingly, suggests a field of vision or a field of realization that distances from 0 only to reflect back upon it. This reflexive tendency which is characterized as a *bending back* indicates not a forced dialectical position against length or the positive expression of zero but the truth of zero as the eternal and absolute field outside of which nothing exists or is necessary. This bending back toward zero expresses not a manifest act of opposition but the tendency of absolute time or nature (0) in remaining in its state of expressionless fixity for an indefinite or eternal time and thereby, ceasing its support for the positive expression of realization ( $\rightarrow\{0\}$ ) or length ( $\rightarrow$ ). Accordingly, this reflexive bending back or the obsolescence of any necessity other than zero is denoted by "-." The negative subtracts or draws away any extensive expression or manifest realization. The pair + and - (+-) is the complete expression of zero's or absolute time's contingency—the concurrent irruption of fixity and change without any necessary foundation, that is to say, for no reason at all. Plus and minus (+-) or the field of subtraction is zero's point of view for staring into its own absolute and contingent reality. Whilst space begins with extension out of zero or the concept of length ( $\rightarrow$ ), it becomes continuous to time by returning to zero (the extensionless figure of time) once again. This conclusion of length by means of bending back to zero gives birth to the second spatial schema of the alien ovum: Width which suggests an act of spanning across negative and positive magnitudes or expressions of 0 (.). Width is the open and transitive field of 0; it is the encompassing field of speculation through which all

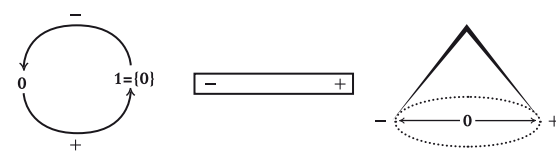


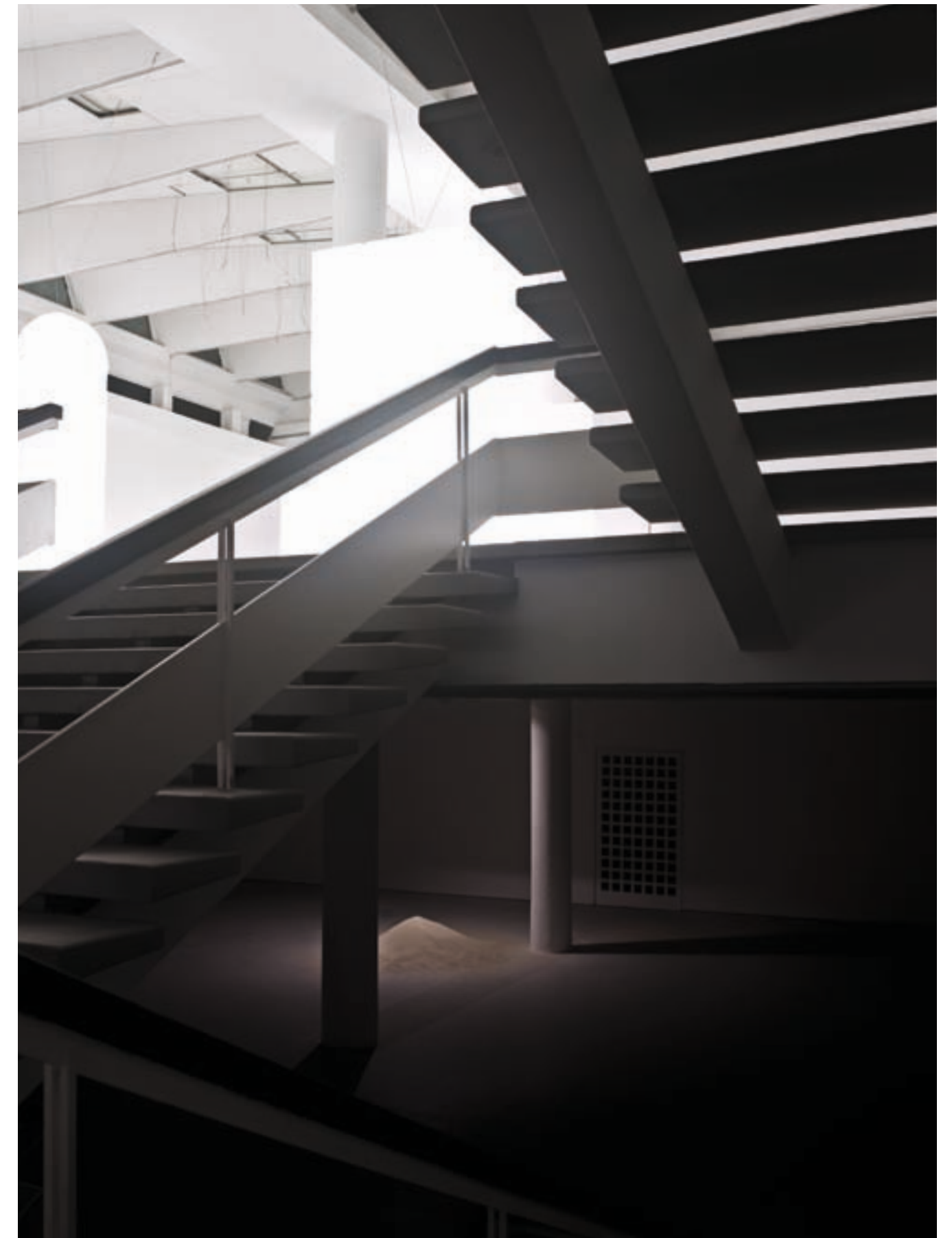
Figure 3

The second spatial schema of 0, the egg: Width and its variations (0's pull-back or subtraction, distancing, and width as the circular or open embrace of the compass)

monstrosities of thought (0's points of view) unfold.

*Accelerator* unpacks the second set of its speculative schemata into its space by building on the concept of width or subtraction through which the irrevocably alien ovum of the exhibition can be approached and thought. Through the schema of width all types of weird intimacies and contaminating neighborhoods are conceived because width is the abutment of + and - ( $\leftrightarrow$ ). Width is also the encompassing shape of subtraction which is but the cruel evocation of - in the face of + ( $+2-2\rightarrow 0$ ), the cruelty of fettering any form of realization to the unborn corpus of 0 once and for all. Just as the vision of the Absolute without cruelty is but a myopic pose, a speculative space not imbued with base-cruelty is a room filled with squabble. *Accelerator* is brick by brick built upon the cruel intentions of speculation; it unrelentingly lures the viewer to inhumanly see from the viewpoint of an irrevocably alien ovum which is foreclosed to conceptualization and assembles its speculative machinery out of various subtractive designs through which fields of visual or aural realizations are brought into cruel bondages with their negative counterparts: I see phone booths meticulously severed, their butchered bodies coupled to one another, back to back reminiscent of the Etruscan torture in which unfortunate living captives were chained to corpses, back to back or face to face, limb to limb in an exact putrefying neighborhood where all boundaries between the two blurred to zero. Subtraction forces positive and negative sides of 0 to conjugate in eccentric positions. I see sounds coupled to dead silences in acoustic subtractions which beget harmonies, catatonias and reverberations that turn the space into a scaffold for exhibiting the decay of sound—the acoustic cruelty of zero through the speculative schemata of volumes and surfaces which wrap and absorb the sound. I see subtractive juxtapositions between light (+) and its absence (-), flashes which are too cruel for the eye to either be perceived or tolerated.

Here in *Accelerator*, the speculative power of subtraction as that which affixes one upon the alien ovum of zero can be found as much in complex intimacies and neighborhoods of + and - as it can be found in simple expressions of width: unlike length that is determined by a yardstick (length as the yardstick of speculation), width is drawn by a compass that concurrently opens its arms from the zero of the center toward different directions. As the encompassing embrace of speculation, width opens the absolute and alien field of 0 into a circular field (O), a portable field of speculation that



is able to transform into a tunnel for passing alien contents, or alternatively a hole in the ceiling through which an alien reality descends into the room with no warning or consideration. Being exposed to such mobilizations of the alien through walls or ceilings is no longer a victimizing experience that should be shunned, cursed or lamented but a speculative opening that must be embraced, built upon, and militantly answered with speculative tactics which twist intrusive apertures into vortices of distorted proportions and tunnels into multiversal tubes—convolving openings into the outside. The speculative cruelty of the alien space or alien reality should only be countered with a crueller feat of speculation: for every line of territorial intrusion (length) a portable field of opening (width), for every tunnel another opening in a fresh direction (circumnavigation), for every multiversal opening a convoluted universe whose vermicular appendages and entangled coils can never be disentangled, cut or exhausted. This is not only a formula for a non-myopic vision but also the only true vocation of thinking, creating and fighting back—one that also constitutes the kernel of *Accelerator*, from the relationships between its sites of exhibition to its construction in space and schemes of speculation it designs.

The third speculative schema drawn by 0 staring into itself is the animation of width as the asymptotic line of 0, one whose motion is asymptotic to the fixity of eternal time and its propagating forms asymptotic to the formlessness of nature (Fig. 4). The inexhaustibility of eternal time or nature means that the Absolute as the field into which objective reality is immersed needs a limitless series of infinite fields of realizations or viewpoints in order to realize and reflect upon itself. If 0's alien viewpoint is denoted by the subtractive couple "+ -" this propagation of objective viewpoints, fields of realization or alien manifestations can be implied as "+ - + - + - + - ..." which implies a series of bending back (or circular inflections) toward 0. The recurrent and limitless series develops width's field of compass into a helical motion. Here length's forward field of

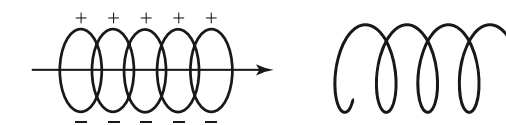


Figure 4  
The third spatial schema of 0, the egg: the propagation of width's field of compass along the foraying power of length and its transformation into an angular field of circumnavigation

speculation (+) and width's subtractive neighborhood between + and - are combined into a new schema of speculation from the perspective of 0. This new schema or scheme turns neighborhood into passages between + and -, revolutionizes subtractive contamination into an all-encompassing line of synthesis that opens doors into the Absolute or the alien ovum of reality as it moves. This line of synthesis conforms to no predictable movement, it moves angular, it synthesizes width's circular field and length's vectorial line into a circumvolution that circumvents the obstacle or the enemy as it forays into the open. The third speculative schema of the alien ovum allows me to achieve a circumnavigational field of view. The circumnavigational speculation always moves at an angle with respect to the direction that is expected, it is the full-fledged asymptotic ramification of radical contingency (the concomitant tendency to remain eternally expressionless and ceaselessly inciting changes, minus and plus). The space occasioned by circumnavigation is a complex of doors whose walls have all been shed, volumes have been subtracted and neighborhoods have been improvised by light: I see doors, not one or two but many, passing onto each other through intense coruscations and outlandish arrangements: light-no light-light-no light + - + - + - ...

*Accelerator's* space of enlightenment is comprised not only of spatial speculative schemata for vision, but also feats of cruelty and models of illumination which irradiate passageways to the open and highlight opportunities for transitional configurations and syntheses between neighborhoods and groupings. Far from simply reviving dialectical syntheses, these illuminated doors or passageways (+ - + - + - + - ...) bespeak of alternative lines of synthesis which predominantly assume angular or unpredictable relationships to the open and weave synthetic dimensions which both disproportionally amplify and twist the alien ovum of reality (0, the Absolute or eternal nature). By loosening its semiotic and semantic configurations along such spatial schemata, *Accelerator's* speculative space always alludes to another dimension or an alien scope. This speculative inexhaustibility is not a token of conceptual or metaphoric explosion or even a general hermeneutic profundity but the marker of the reality of speculation as an alien space of thinking, seeing or building wherein the restraining symmetry between meaning and the illuminating journey to the open (enlightenment) collapses.

The fourth scheme of speculation signals the awakening of an alien vision that is accelerated by the



open and spreads in all directions, a speculative schema that smoothly traverses and interpolates between all alien dimensions or worlds opened by the Absolute or the alien ovum (Fig. 5). The circumnavigational line of “+ - - - - - + - - - - -” spans and traverses all fields of view or realization unbound by the Absolute. It is a line of speculation whose different viewpoints or passageways are continuous insofar as they all carry the alien germ of the Absolute within them and nothing else. The circumnavigational line (+ - - - - - + - - - - -) can be, therefore, described as “{0}=1, {0, {0}}=2, {0, {0, {0}}}=3, ...” Every viewpoint is a nested field of the same alien ovum. At the base of all objects, there is only an indivisible alien ovum (0) and vision is nothing but impregnation by this absolute egg. Zero is the invariant base through which all new horizons and particularities become continuous to one another. The ultimate scheme of speculation is to reveal how all discrete or isolated worlds and expressions vanish and how the continuum is born. Continuum is the fourth speculative schema drawn by turning the personal or subjective field of view into the object’s field of self-reflection.

Zero, the egg, is the ovate and smooth body of the continuum. Within the continuum, continuous functions and accordingly, topological transformations between all schemata of space take shape. Space becomes interconnected and formations can be continuously deformed to one another. At last things can be seen differently and the performance can be seen in its entirety: Pharaoh’s ancient nose is stretched to that of Pinocchio’s, then the Pinocchio nose becomes an orthogonal bar, bar of a cage, next the bar is bent into a ring and in the process gives birth to a hole, the ring grows on both sides, making a tube and a tunnel, the portable hole lands on the closest available plane, possibly a wall or a ceiling, then it runs a tunnel between compartments of space that worms in and out, twisting the geometric space into its shape-shifting alien topological double.

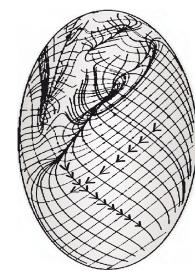


Figure 5  
The fourth spatial schemata of zero, the egg: The open and smooth body of the continuum at the base of all speculative schema, breaks, neighborhoods, transitions, etc.

Topologically speaking, 0’s performance spans across all genres without abiding by any aesthetic prejudice. Here the space is the very performance of an alien ovum that is withdrawn from the ocular vision.

*Accelerator* is a thought experiment that constructs a space of speculation (rather than interpretation) for the performance of its alien ovum that is neither a manifest image nor an elusive metaphor or concept. It replaces “its space of exhibition” with a speculative performance space through which an alien ovum realizes itself, first by entering a new territory (length/position), second through an encompassing openness (width/subtraction), third by an always-fresh mode of openness (angular motion of width/alternating passageways) and fourth by smoothly passing through everything that has been constructed thus far so as to interpolate the open (continuum) (Table 1). Far from being simply a spatial exercise, *Accelerator* is a model of speculation and openness for fresh air. It is a spatial model that can be topologically transformed to the cerebral space of thinking, the space of streets, society, politics, and extra-territorial dimensions. The space I am currently in is no longer outside of *Accelerator*, as its space is not outside of mine either. These two spaces are topologically presupposed and interwoven within one another. The prison of myopic subjectivity and the open are topologically equivalent: the bars of prison can be bent, stretched and turned into holes and tunnels through which the alien outside expands in the cell and twists its space. But to find such topological equivalences and transformations between the enclosure of subjectivity and the open, I must first realize that it is 0, the alien ovum, that thinks through me... and that I, my visions and thoughts are by no means necessary... that we are merely contingent and transitory expressions of 0, the egg, that performs for itself with cruelty and freedom.







Speculative Schemes (associated with each schema of speculation)

**Schemata of Speculation**  
(Alien Ovum's fields of self-realization / self-reflection)

Length	Width	Propagation of Width along Length (or angular interweaving of width and length)	Continuum
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Venturing into a hitherto unrealized field</li> <li>- Position of the new</li> </ul> <p><i>(Being open to ...)</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acquiring a side-to-side or encompassing field of speculation</li> <li>- Embracing the self-reflective field of 0 or the Absolute</li> <li>- Capable of expressing contingency (subtraction of the new/possible in the name of the eternal)</li> <li>- Versatile swinging between concentration and centrifugation</li> <li>- Planting the germ of all contaminations, neighborhoods and alien encounters</li> <li>- Embracing the base-cruelty of speculation</li> </ul> <p><i>(Opening)</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Circumnavigational thinking / vision</li> <li>- Moving through alternative passageways (not only alternative thinking but also the thought of real alternatives)</li> <li>- Putting the contingency of nature/ alien ovum into motion (+ - + - ...)</li> <li>- Circumventing obstacles with angular transitives</li> <li>- A field of vision or thought capable of approaching the Absolute or the Alien Ovum in unexpected ways (mobilization of contingency)</li> <li>- Generating forms that always intimate alien dimensions</li> <li>- Transit and transport become one (teleportation of the subject to an alien field becomes possible)</li> </ul> <p><i>(Openness as the free expression of alternative openings)</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- The all-encompassing base of speculation</li> <li>- Enabling unbound visions or thoughts of the open</li> <li>- Revealing untrodden paths opened by all types of association, continuity, contiguity and complicity</li> <li>- Creating magnitudes of speculation that cover disparate and discrete images, thoughts or sites of analysis</li> <li>- Preserving the identity of the Absolute or the Alien Ovum between different categories, fields of vision and realization</li> <li>- Building becomes a matter of partaking in global plasticity</li> <li>- Defying all genres or categories without transgressing them</li> <li>- Topological transformations and equivalences between enclosures and the open become available</li> </ul> <p><i>(The Open)</i></p>

*Table 1*  
Schemata of speculation brought about by the self-reflection of the alien ovum of reality and their corresponding speculative schemes for thinking and seeing according to the alien ovum









Anthropoid coffins on display at the Israel Museum

Dayan and told him that I had heard about the scarabs and wanted to talk to him about them. His response was pure Dayan: open, friendly and ingenuous:

"Come on over and see."

I had once been on an "archaeological expedition" to Dayan's house, early in the 1960s. Dr. Biran, director of the Antiquities Department, had informed Dayan that he must turn over some of his finds to the authorities since it was common knowledge that he was digging illegally. Dayan agreed and Dr. Biran took a delegation of archaeologists with him, representing different periods and interests. I was there "representing" the Philistines.

Dayan had everything in display cases. His taste tended to anthropomorphic or human-shaped artifacts, decorated ware and everyday items, like cooking vessels, jars and goblets. As we walked around examining the

collection someone would point to a piece and say: "This." And Dayan would say: "O.K. I dug that one up." But now and then he would say: "No, I bought that one. It's mine." As a result of this visit the Israel Museum received many important archaeological artifacts:

And now, I was going to have a look at the scarabs from Deir el-Balah. We made a date for Saturday afternoon and I took a colleague, Baruch Brandl, and a photographer with me. It was only when we arrived that I realized, to my great consternation, that Dayan had also acquired from Deir el-Balah enormous quantities of coffin fragments and nine complete coffin lids! He had already restored a large number of anthropoid coffins and boxes full of fragments lined the yard. The minister of defense had no problems of access to the cemetery and the bedouins were no doubt pleased to find a buyer for



"Naturalistic" type IMJ B2.1.821



"Grotesque" type IMJ B2.1.822

what they considered the flotsam and jetsam of their finds. I was incredulous. It was through me, I still supposed, that Dayan had first learned about the cemetery. Yet he didn't have the slightest compunction about preempting archaeologists in order to satisfy his craving for the tangible past. I told him in no uncertain terms what I thought but Dayan remained unruffled:

"It's all yours," he said, much like the bedouin sheikh who welcomes his visitors with: "My house is yours. My food is yours. My wife is yours."

There was really nothing I could do about it except grind my teeth and get him to agree to let us record and photograph everything, and in this respect he was perfectly amenable.

Whenever we came after that, and it was always a Saturday, Dayan would be sitting outside, near his work-shed in the garden, gluing coffin fragments together, building them from the narrow base up. He had the hands of a farmer, and was amazingly quick in putting the pieces together. By the time he finished with all the fragments,



Plan of Tomb 118



Skulls and finds in the upper part of the coffin

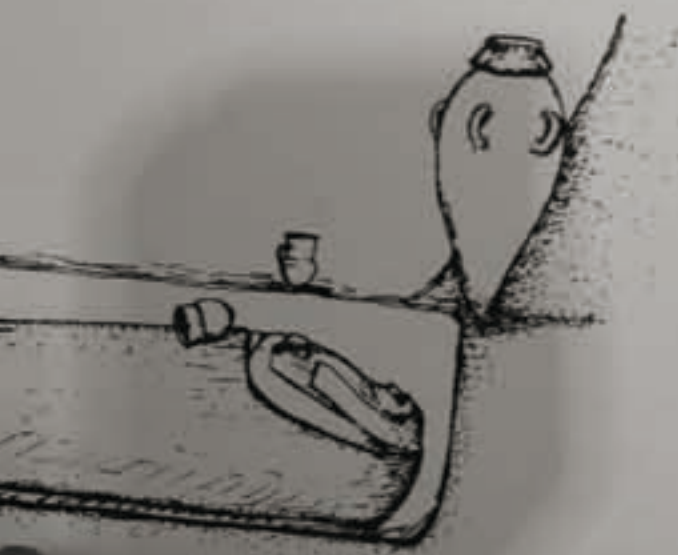


Skeletons and finds in alibi: 1. Pilgrim flask; 2. 3. "swimming girl," alabaster cosmetic spoon; lotus goblet; 5. bronze jug; 6. bronze platter; 8. bronze mirror; 9. assorted jewelry; 10. gold paillette necklaces; 11. amulets; 12. scarabs

Tomb in situ

Tomb in situ

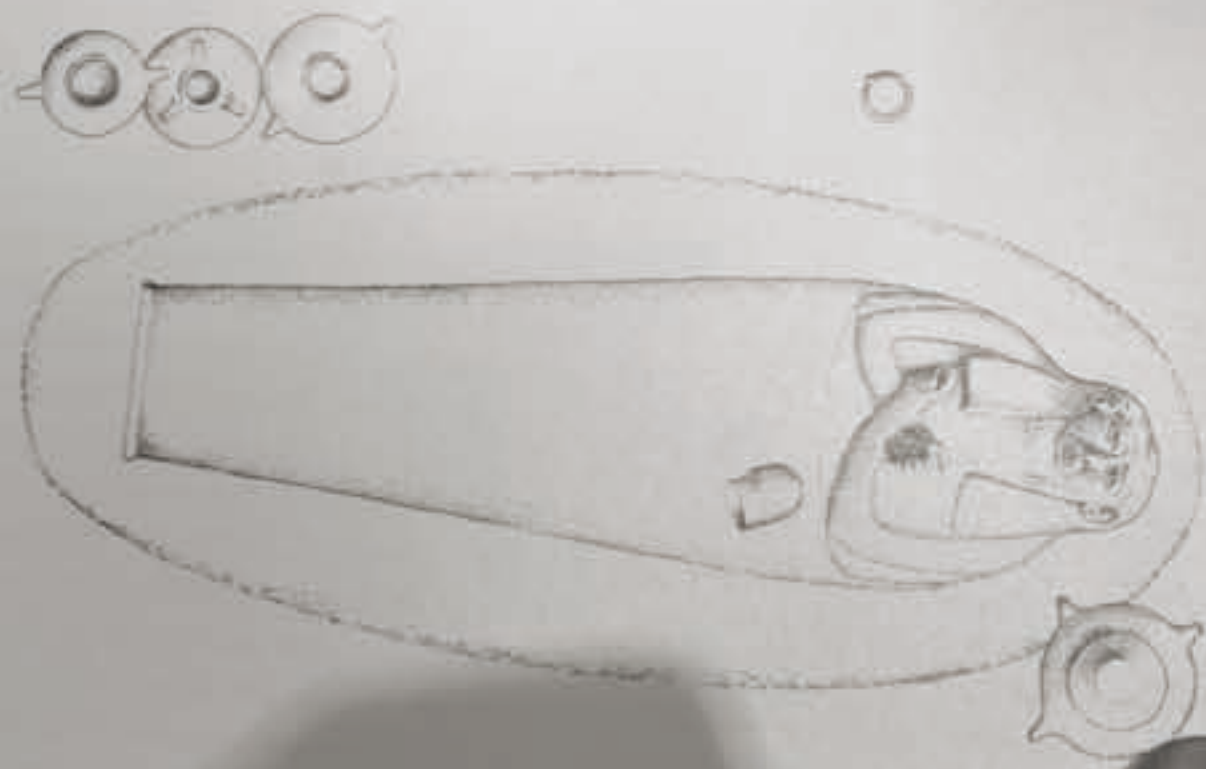




Tombs in Situ



Upper part of coffin in Tomb 114 (after cleaning)



Plan of Tomb 114. The naturalistic type coffin lid has crossed arms and clasped hands in typical Egyptian style

Tombs in Situ



Anthropoid Lid  
H: 66 cm

The "grotesque" type, is made of  
red clay. The face shows large circular  
eyes and prominent cheeks. The arms are held  
one opposite to the other.



Anthropoid Lid  
H: 60 cm

The "naturalistic" type and is  
made of reddish clay.



33. Anthropoid Lid  
H: 70 cm W: 49 cm  
IMJ 82.2.837

The lid belongs to the "grotesque" type. The face  
details include an open mouth, long eyebrows  
and a small Osiris beard. The forehead is  
decorated with a rope pattern. The arms are held  
one opposite to the other.

### Anthropoid Coffins and Lids of Group B



34. Anthropoid Coffin  
H: 161 cm W: 53 cm  
IMJ 82.2.812

The coffin is made of red clay, head and  
shoulders are not indicated. There are traces of  
a coil on the coffin, and six holes are evident on  
its back. The lid of "naturalistic" type was cut  
off from the coffin by rope. It has a long narrow  
flapped wig, with a lotus flower applied on the  
forehead. Grooves are evident around the eyes  
and eyebrows. The hands are in a "V-shaped"  
position.



35. Anthropoid Coffin from Tomb 118  
H: 197 cm W: 76 cm

HUJ 03003. On permanent loan to the Israel  
Museum

The coffin has a dome-shaped top. Its top and  
part of the lid are pierced with a hole. The head  
and shoulders are not indicated. The lid belongs  
to the "naturalistic" type, with face depicting  
an open mouth, a long finger indented wig and  
zigzag decoration on the forehead. The arms  
and hands are stick-like, held one opposite to the  
other.

We had a craze for black patent shoes, boat-shaped with a cropped prow, and we always thought that life was a river along which we proceed, time bidden, like a ship up or downstream. Doubtless, it was our head that put our legs in motion, we'd never thought of it as the helm, though. We believed we were carried by our black patent shoes, equipped not only with a mechanism of their own, a brain of sorts, but with simply a—spark. Their color was truly jet black, shiny like a mirror, with the whole city turned upside down inside, but the silver buckle, which we always wanted inlaid with just *one* diamond—a big one, never cared for those studded with many tiny splinters—*that* was the brain of these shoes, and the real cause, we know full well now, of this whole craze in the first place.

Obviously, a ship without a helm is of no real use, and this bedecked buckle: *it* steered us. It is no secret how we'd moved about before purchasing our first pair of patent leather shoes: dragging along a filthy rubber pad, our heels dry and cracked any time of year, our eyes feeling their way along concrete sidewalks. And then we bought them, so down there was the buckle with its diamond, shining day and night brighter than any flashlight. Thus we proceeded henceforth, even though the buckle was always too tight on top of the arch of our foot, pressing directly on the bone, itself boat-like to begin with, and named accordingly: the navicular bone.

We got moving. A boat inside a boat. A little boat inside our foot, up its upper arch, and one quite similar only larger, lodged in the foot of our horse, bearing the same name: the navicular. This we discovered when we purchased our first horse; jet-black, shiny, bearing a white star on its forehead. We bought a saddle and spurs too. The horse dealer told us: this is the navicular bone, the hooves are thus and so, the teeth... and thence we galloped straight into the desert, with the diamond and the star.

The wilderness, as everyone knows, is studded with yellow signposts alternately marking off limit zones and minefields. Our horse bloated beyond recognition, like a general long out of commission, whereas our cadaver was carefully removed from one of the fields. For years, the best technicians spared no labor to restore us, and the first thing we did upon leaving the hospital, walking tall and easy, although lacking both hands and legs, was to purchase anew those black patent leather shoes, boat-like and cropped at the prow. For we'd really always thought—and we still had our head—that life was a river, along which we proceeded, time bidden, like a ship up or downstream.

Evidently, what moved our feet was our head, even if they were now made of platinum and sundry oil by-products—today even the Olympic committee has recognized this—but we never thought of it as a helm, though. We believed we were carried along by our black patent shoes, equipped not only with a mechanism of their own, a brain of sorts, but with simply a—spark. Their color was truly jet black, shiny like a mirror, with the whole city turned upside down inside, but the silver buckle without that one big diamond to adorn it, wasn't worth our while—the ones studded with many tiny splinters we couldn't stand, had too many splinters anyhow—it was the brain of those shoes and the cause, as is even clearer to us now that we have become a bunch of chips, of this whole craze in the first place. Obviously, a ship without a helm is of no real use, and this bedecked buckle—it steered us. It's no secret how we'd moved about before purchasing our first pair of patent leather shoes, which was ages before we acquired the horse as well as the rest of our accessories; dragging along a filthy rubber pad, our heels dry and cracked any time of year, our eyes feeling their way along the concrete sidewalks. And then we bought them, so down there was the buckle with its diamond, shining day and night brighter than any flashlight. Say we were addicted to a trifling folly, but thus we proceeded henceforth, even though the buckle was always too tight on the top of the arch of our foot, pressing directly on the bone, itself boat-like—or maybe like a small ship, a frigate, even—to begin with, and named accordingly: the navicular bone, now become a phantom, whose pain tears at us worse than ever, the one we lost in the desert along with our horse's bigger, corresponding bone. Six ships we have lost, in fact, *the entire fleet*, you might say with hardly an exaggeration.

Both in the hospital and outside it, hundreds, even thousands of civilians wallowed in their beds, and in time bloated beyond recognition, whether having lost their way in the fields, like us, on a Saturday outing, or having just been abandoned there for more than the reasonable amount of time, on account of wars that had not even gone out of commission, whereas *our* cadaver, maintained by the best technicians, today moves lightly, miraculously, with however little life left in it, consisting mainly of sundry oil by-products and platinum. Although aware now of a folly beyond repair, we imagine that this thing—this miracle—came about because of our craze for black patent leather shoes boat-shaped with a cropped prow.

In these circumstances a decision was made to award us a record, a brooch and a medal. We received them most solemnly. The entire stage erected for the ceremony, table included, was bedecked with green yacht canvas, and decorated with garlands of cypress and laurel branches. It seemed they wished to make it pass for a lawn. Desert countries give rise to a wide variety of complacencies. We sneaked a glance at our footwear gleaming in the evergreen—the new pair had a giant diamond—and our heart swelled in complete delight, knowing as we did that our bent heads were being perceived by the public as yet another proof of our humility and survival skills, concerning which the microphones rattled on wondrously knotty complex sentences. After all, that was what we were being decorated for.

The time of ceremonies is the oddest of all. It is seemingly never-ending while they last, but once over they are overlaid by life's misadventures and appear to have never taken place. In any event, we were now standing on the green stage holding the record, knowing full well what one looks like: flat, large, jet-black, with a hole in the middle. Our mechanical fingers clicked as they latched on to it. The sound could be heard even through the cardboard casing. Such powerful amplifiers were set up on the stage! They pinned the little gold brooch, a horse's head inlaid with a tiny diamond, on our lapel, and when they attached the medal, even pricking us—to our delight, for around the heart we could feel as ever before—they asked us how it felt. We bent our white head to the mike and spoke humorously: You all know that a record is a nostalgic object, everything nowadays operates on cd rom and microchips, yet what really matters is what comes from the heart.

A speech, a speech, everyone yelled, a speech, a speech. So we took the paper out of our pocket.

Twenty-six bones, we said, a full quarter of all the bones in of one's body, make up the foot, thirty three joints and over a hundred muscles, tendons and connective tissues, besides ligaments and sinuses, binding all together into a uniquely flexible structure of convex arcs designed to absorb any shock, not to mention a complex system of blood vessels, nerves, and various skin textures. All these, we said, make our craze for shoes in general the sanest of all our vagaries. That's all, we said, and in humans, we quoted, the prehensile ability of the foot had been sadly neglected.



היה לנו שיגעון לנעלי לכה שחורות בצורת סירה בעלת חרטום קטום, וחשבנו תמיד שהחיים הם נהר ואנחנו, כצו הזמן, במעלה הזרם או במורדו, מתקדמים כמו ספינה. ברור, ראשנו הוא המניע את רגלינו, אבל אף פעם לא חשבנו עליו כעל הגה. חשבנו שאנו נישאים על גבי נעלי הלכה השחורות שיש להן לא רק מנגנון עצמאי, כלומר שכל משלהן, אלא פשוט – ברק. צבען באמת היה שחור משחור ומבריק כראי, בתוכו התהפכה העיר כולה, אבל אבום הכסף, שאותו תמיד רצינו משובץ רק ביהלום אחד, גדול – את אלה עם שיבוצי הרסיסים לא אהבנו – הוא היה המוח של הנעלים האלה ובעטיו, היום ענין זה מובן לנו, נוצר השיגעון כולו.

ברור שאין ערך ממשי לספינה ללא הגה, והאבום המעוטר הזה, הוא נהג אותנו. הרי ידוע איך הלכנו עד שרכשנו את זוג נעלי הלכה הראשון; גוררים משטח גומי מוזהם עליו דרך עקבנו, מיובש ומחורץ בכל עונות השנה, ועינינו מגששת על מדרכות הבטון. ואז קנינו אותן ולמטה היה האבום עם היהלום שהפיץ אור, ביום ובלילה, יותר מכל פנס. כך התקדמנו מעתה, גם אם תמיד לחץ האבום קצת יותר מדי בשיא הקשת העליונה של כף־רגלנו, ישירות על העצם אשר בעצמה היא כבר דמויית סירה וזהו אף שמה, העצם הנביקולרית.

זונו. סירה בתוך סירה. סירה קטנה בתוך כף רגלנו, במעלה הקשת העליונה שלה, וכמעט אותה סירה, גדולה יותר, שוכנת בכף רגלו של הסוס שלנו, גם היא הנביקולרית שמה. זאת גילינו כאשר רכשנו את הסוס הראשון שלנו, שחור משחור, מבהיק וכוכב לבן במצחו. קנינו גם אוכף ודורבנות. סוחר הסוסים אמר לנו זו העצם הנביקולרית, הפרסות כך וכך, השיניים... ומשם דהרנו ישירות אל לב המדבר עם היהלום והכוכב.

המרחבים, כידוע, תחומים בשלטים צהובים המודיעים לסרוגין על גבולות ושדות מוקשים. הסוס שלנו התנפח לממדים חסרי הכרה כנגרל שאבר עליו הכלה, ואילו את גוויתנו גרדו בזהירות מאחד השדות. כמשך שנים עמלו טובי הטכנאים לשחזר אותנו והדבר הראשון שעשינו לאחר צאתנו מבית־החולים, קלילים, זקופי קומה, אומנם בלי ידינו ורגלינו, היה לרכוש מחדש נעלי לכה שחורות בצורת סירה בעלת חרטום קטום. כי באמת חשבנו תמיד, והראש נשאר אצלנו, שהחיים הם נהר ואנחנו, כצו הזמן, במעלה הזרם או במורדו, מתקדמים כמו ספינה. ברור, ראשנו הוא המניע את רגלינו גם אם

הן רגלי פלטינה ומוצרי נפט לסוגיו, אפילו קברניטי המשחקים האולימפיים מכירים בכך היום, אבל אף פעם לא חשבנו עליו כעל הגה. חשבנו שאנו נישאים על גבי נעלי הלכה השחורות שיש להן לא רק מנגנון עצמאי, כלומר שכל משלהן, אלא פשוט – ברק. צבען באמת היה שחור משחור ומבריק כראי, בתוכו התהפכה העיר כולה, אבל אבום הכסף שבלי יהלום אחד, גדול, מעטר לו, לא היה כדאי לנו, את אלה עם שיבוצי הרסיסים לא סבלנו, בכלל מרסיסים היה לנו די והותר, הוא היה המוח של הנעלים האלה ובעטיו, היום, כשהפכנו לחבילת ציפים, ענין זה מובן לנו בצורה עוד יותר ברורה, נוצר השיגעון כולו. ברור שאין ערך ממשי לספינה ללא הגה, והאבום המשובץ הזה, הוא נהג אותנו. הרי ידוע איך הלכנו עד שרכשנו את זוג נעלי הלכה הראשון עידינים לפני שרכשנו בנוסף את הסוס ואיתו את שאר אביזרינו; גוררים אחרינו סוליות גומי מוזהמות עליהן דרכו קרסולנו, יבשים ומחורצים בכל עונות השנה, ועינינו מגששות על מדרכות הבטון. ואז קנינו אותן ולמטה היה האבום עם היהלום שהפיץ אור, ביום ובלילה, יותר מכל פנס. תאמרו שהיינו מכורים להבלים, אבל כך התקדמנו מעתה, גם אם תמיד לחץ האבום קצת יותר מדי בשיא הקשת העליונה של כף־רגלנו ישירות על העצם שלכשעצמה היא כבר דמויית סירה, או ספינה קטנה, אולי פריגטה, וזהו אף שמה, העצם הנביקולרית, העצם שעתה הייתה לפאנטום, כאביו פולחים אותנו יותר מתמיד, אשר אותה איבדנו במדבר יחד עם זו, העצם הגדולה יותר של סוסנו. שש ספינות איבדנו, בעצם, את כל הצי, אפשר לומר בלי גזמה גדולה.

בבית־החולים וגם מחוצה לו סרחו על מיטותיהם מאות ואלפי אורחים שבחלוף הזמן הלכו ותפחו לממדים חסרי הכרה בין אם אברו בשדות, כמונו, בטוילי השבתות, או נזנחו שם, מעבר לזמן הסביר, בעטיין של מלחמות שאפילו כלה לא אבר עליהן, ואילו גוויתנו המתוחזקת בידי טובי הטכנאים נעה היום, דרך נס, קלילה, גם אם מעט חיים נותרו בה ועיקרה מוצרי נפט לסוגיהם ופלטינה. אנחנו מדמים בנפשנו, גם אם עמדנו כבר על הבלה שאין לו תקנה, שדבר זה, הנס, אירע בגלל השיגעון לנעלי לכה שחורות בצורת סירה בעלת חרטום קטום.

במצב זה הוחלט להעניק לנו תקליט, סיכה ומדליה. קיבלנו אותם ברוב טקט. את במת הטקט כולה, כולל השולחן, עטף בד יאכסות ירוק ועטרו לה גרלנדות מענפי ברוש ודפנה. נראה כי ביקשו ליצור רושם של מרשאה.

ארצות מדבריות מולידות סוגים מגוונים מאוד של שאננות. הגנבנו מבט אל מנעלינו המבהיקים בתוך ירוק־העד הזה – לזוג החדש היה יהלום ענק – ולבנו רווח לו בהנאה גמורה, גם מתוך כך שידענו כי השפלת ראשנו מובנת בקהל כעדות נוספת לענווה וכושר ההישרדות שלנו אשר אודותם טרטרו המקרופונים במשפטים סבוכים ומפותלים עד להתמיה. הן בשל אלה עוטרנו.

זמנם של טקסים הוא המשונה בזמנים. בהתרחשותם דומה כי אין להם סוף, ומשתמו מכסות עליהם תלאות החיים ונדמה כי לא התרחשו מעולם. על כל פנים, עתה עמדנו על הבמה הירוקה ואחנוו בתקליט, והרי אנו יודעים לאשורו איך הוא נראה: שטוח, גדול ושחור משחור אשר במרכזו חור. אצבעותינו המכניות הקליקו בהסגרן על התקליט. שמעו זאת אפילו דרך הקרטון. כאלה מגברים רבי עוצמה ניצבו על הבמה. תקעו את סיכת הזהב הקטנה, ראש סוס ובו משובץ יהלום זעיר, בדש בגדנו, וכאשר הצמידו לנו את המדליה ואף דקרו אותנו, לשימחתנו, כי באזור הלב התחושה הייתה כמימים ימימה, שאלו אותנו מהי ההרגשה? הרכנו את ראשנו הלבן אל עבר המיקרופון ואמרנו דברי הומור: אתם יודעים כולכם שתקליט זה מוצר נוסטלגי, היום הכל עובד על דיסקים וציפים, אבל העיקר הכוונה שבלב.

נאום, צעקו כולם, נאום־נאום. הוצאנו איפה את הנייר מן הכיס.

עשרים ושש עצמות, אמרנו, רבע מכל עצמות הגוף נמצאות בכף־הרגל, שלושים ושלושה מפרקים ויותר ממאה שרירים, גידים ורקמות חיבור שבינם לבין העצמות, בנוסף לרצועות ולמיתרים הקושרים את כל העצמות הללו יחד במבנה גמיש מאין כמוהו של מערכת קשתות קמורות, ערוכות לבליימת כל עוועו, ועל כל אלה רשת סבוכה של כלי־דם, עצבים, ושלל סוגי מרקמי עור. כל אלה, אמרנו, הפכים את השיגעון לנעליים בכלל, לשפוי שבכל שגיונותינו. זה הכל, אמרנו, ואצל האדם, ציטטנו, הוזנחה יכולת התפיסה בכף־הרגל.

















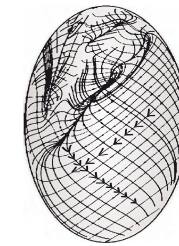


הסכמות של הספקולציה ושרות המימוש והשיקוף העצמי של הביצתיות הורה

אורך	רוחב	תפוצה של רוחב על ציר האורך (או השורה הוויזית של אורך ורוחב)	רצף
<ul style="list-style-type: none"> <li>- כניסה אל שדה עוד - לא - ממומש</li> <li>- מיקומו של החדש</li> <li>(היות פתוח ל...)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- רכישה של שדה ספקולציה מקיף או 'מצד-אל-צד'</li> <li>- אימוץ שדה השיקוף העצמי של ה'ס' או המוחלט.</li> <li>- היכולת לבטא קונטינגנטיות (החסרה של החדש/האפשרי בשם הנצחי)</li> <li>- תגודה מגוננת בין ריכוז לצנטריפוגה</li> <li>- וריעת החיידק של כל הוהומים, הסביבות והמפגשים החוצניים.</li> <li>- אימוץ האכזריות הבסיסית של הספקולציה</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- חשיבה/ראייה היקפית</li> <li>- תנועה דרך מעברים חילופיים ולא רק של חשיבה חילופית, אלא גם מחשבה של חלופות אמיתיות)</li> <li>- הנעת הקונטינגנטיות של הטבע/הביצתיות הורה (+ - + ...)</li> <li>- עקיפת מכשולים על ידי תנועות מוותרות</li> <li>- שדה ראייה או מחשבה המסוגל להתקרב אל המוחלט או אל הביצתיות הורה בדרכים לא צפויות (שינוע של הקונטינגנטיות)</li> <li>- ייצור צורות שלעולם מכריזות על ממדים חוצניים</li> <li>- העברה והולכה נעשות אחד (ההעתקה של הסובייקט לשדה חיצוני נעשית אפשרית)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- הבסיס חובק-הכול של הספקולציה</li> <li>- אפשרות חזיונות ומחשבות בלתי כבולים של הפתוח</li> <li>- חשיפה של שבילים שלא דרכו בהם, הנפתחים על ידי אסוציאציה, המשכיות, מגע ושותפות לדבר עברה</li> <li>- יצירת גדלים שונים של ספקולציה המכסים דימויים נפרדים דיסקרטיים, מחשבות וזירות של אנליזה</li> <li>- שימור הזהות של המוחלט או הביצתיות הורה בין קטגוריות שונות, שדות של מבט ומימוש</li> <li>- בנייה נעשית עניין של נטילת חלק בפלסטיות הכוללת</li> <li>- קריאת תיגר על כל הסוגות או הקטגוריות מבלי לחתור תחתן</li> <li>- שיניים טופולוגיים ושיויונות בין סגירות והפיכת הפתוח לומין.</li> </ul>
	(פתיחה)	(פתיחות כביטוי החופשי של פתיחות חלופיות)	(הפתוח)

התבניות ספקולציות ומקורות עם כל סכמה של ספקולציה

סבלה 1: סכמות של ספקולציה הוצרית על ידי השיקוף העצמי של הביצתיות הורה של המציאות ותחבולותיהן הספקולטיביות התואמות - לראות ולחשוב על פי הביצתיות הורה



איור 5: הסכמה המרחבית השנייה של 0, הביצה: הגוף הפתוח והחלק של הרצף שבבסיס כל הסכמות הספקולטיביות, ההפגנות, הסיביות, החילופים וכדומה

טופולוגיות ומשורגים זה בתוך זה. כלא הסובייקטיביות קצרת הרואי החוץ הפתוח הגם שווי-ערך מבחינה טופולוגית: את סורגי הכלא ניתן לכופף, למתוח ולהפוך לחורים ולמנהרות, שמבעדן יכול החוץ הור להתרחב בתא ולעוות את חללו. אולם, על מנת למצוא שקילויות וטרנספורמציות טופולוגיות מעין אלה בין סגירותה של הסובייקטיביות לבין החוץ הפתוח, ראשית עליי להבין כי 0, הביצה הזרה, הוא החושב דרכי... וכי אני עצמי, המראות שאני רואה והמחשבות שלי, בשום אופן אינם חיוניים... כי אנו איננו אלא ביטויים קונטינגנטיים וארעיים של 0, של הביצה, המתחוללת לעצמה באכזריות ובחירות.

להיות רציפים והמשכיים זה ביחס לזה. התחבולה האולטימטיבית של הספקולציה היא לגלות כיצד כל העולמות וכל הביטויים הנפרדים או הנבדלים נעלמים, וכיצד נולד הרצף, רצף הוא הסכמה הספקולטיבית הרביעית המשורטטת על ידי הפיכת שדה הראייה האישי או הסובייקטיבי לשדה השיקוף העצמי של האובייקט.

אפס, הביצה, הוא הגוף הסגלגל והחלק של הרצף. בתוך הרצף מתגלמות פונקציות המשכיות, ובהתאמה גם תמורות טופולוגיות, כל כן סכמות החלל. החלל הופך להיות מקושר הדדית, וניתן לעוות את צורתן של תצורות, האחת לכלל האחרת, ללא הרף. סוף-סוף ניתן לראות את הדברים באופן שונה, והביצוע יכול להיראות במלואו: חוטמו הקדמון של פרעה נמתח לכדי זה של פיגוקיו, ואז הופך אפו של פיגוקיו לסורג אורתוגנלי, לסורג בכלוב. הסורג מכופף ליצירת טבעת, ובתוך כך מוליד חור. הטבעת גדלה משני צדיה, ויוצרת צינור ומנהרה. החור הנייד נוחת על המישור הקרוב ביותר שבנמצא, קיר ואולי תקרה, ואז פורס מנהרה בין תאי החלל, המזדחלת פנימה והחוצה, מפתלת את החלל הגאומטרי לכדי כפיל טופולוגי זר משנה צורה. מבחינה טופולוגית, המופע של 0 משתרע על פני כל הסוגות מבלי לציית לשום דעה אסתטית קדומה. כאן החלל עצמו הוא המופע של הביצה הזרה הנסוגה מן הראייה האוקולרית.

מ א י ן הוא ניסוי חשיבה, הבונה חלל של ספקולציה (ולא פרשנות) למופע של הביציות הזרה שלו, שאינה לא דימוי מפורש ואף לא מטאפורה חמקמקה או מושג מתעתע. הוא מחליף את "הלל התצוגה שלו" במרחב פעולה ספקולטיבי, שבאמצעות ביציות זרה מממש את עצמה: ראשית על ידי חרידה לטריטוריה חדשה (אורך/מיקום); שנית באמצעות פתיחות מקפת (רוחב/חיסור); שלישית באמצעות מודוס פתיחות שהגנו תמיד חדש (תנועה זוויתית של רוחב/מעברים מתחלפים); רביעית באמצעות מעבר חלק מבעד לכל מה שנבנה עד כה על מנת לשלב (interpolate) את החוץ הפתוח (רצף). מ א י ן רחוק מלהיות ניסוי מרחבי גרידא. זהו מודל של ספקולציה ושל פתיחות לאוויר הצח; דגם מרחבי שניתן להמירו באופן טופולוגי למרחב החשיבה המוחי, מרחב הרחובות, החברה, הפוליטיקה, הממדים החוץ-טריטוריאליים. החלל שבו אני נמצא כרגע אינו מצוי עוד מחוץ למ א י ן, שכן החלל שלו אינו מחוץ לחלל שלי. שני חללים אלו מונחים מראש מבחינה

מינוס ופלוס). החלל הנוצר באמצעות הניווט ההיקפי הוא קומפלקס של דלתות, שקירותיו כולם הושלו, נפחיו נגרעו, וסביבותיו אולתרו באמצעות אור: אני רואה דלתות; לא אחת או שתיים, אלא דלתות רבות, העוברות אחת אל תוך האחרת באמצעות הבהובים אינטנסיביים ומערכים מופרכים: אור-אין אור-אור-אין אור + - - + ...

חלל ההארה של מ א י ן מורכב לא רק מסכמות ספקולטיביות מרחביות של ראייה, אלא גם ממעשי אכזריות וממודלים של הארה, המקרינים מעברים אל החוץ ומבליטים הודמנויות לתצורות מעבר ולסינתזה בין סביבות וקבצים. דלתות או פרוזדורים מוארים אלה (... - + - + - +) לא רק מפעילים מחדש סינתזות דיאלקטיות, אלא הם מעידים על קווי סינתזה חילופיים, המניחים יחסים זוויתיים או בלתי ניתנים לחיזוי אל החוץ הפתוח, ושורים ממדים סינתטיים המעצמים באורח בלתי פרופורציונלי את הביציות הזרה של המציאות (0, הטבע הנצח או המוחלט) ומעוותים אותה. החלל הספקולטיבי של מ א י ן מרופף את תצורתיו הסמיוטיות והסמנטיות על פני סכמות מרחביות מעין אלה, וכך מרמז תמיד על ממד אחר או טווח זר. אי-גדלות ספקולטיבית זו אינה אות להתפצצות מושגית או מטאפורית ואף לא לעומק המרויטי כללי, אלא סימן למציאות הספקולציה כמרחב זר של חשיבה, של ראייה או של בנייה, שבו הסימטריה המרסנת בין משמעות לבין המסע מאיר העיניים אל החוץ הפתוח (הארה) קורס.

התחבולה הספקולטיבית הרביעית מאותתת על התעוררותה של ראייה חוצנית, המואצת על ידי החוץ הפתוח ומתפשטת לכל עבר; סכמה ספקולטיבית אשר צולחת באופן חלק את כל הממדים או העולמות הזרים הנפתחים על ידי המוחלט או הביציות הזרה (איור 5). הקו היקפי של " + - + - + - + - + - + ..." מקיף וחוצה את כל שדות הראייה או המימוש שהמוחלט מתיר. זהו ציר של ספקולציה, שנקודות המבט או המעברים השונים שלו הם רציפים רק כל עוד הם נושאים בחובם את הנבט הזר של המוחלט ותו לא. לפיכך, ניתן לתאר את הקו ההיקפי " + - + - + - + - + - + ..." כ" ... }=3, {0}, {0}, {0}, {0} }=2, {0}, {0}=1." כל נקודת מבט היא שדה מוטמע של אותה ביציות זרה.

ביסוד כל האובייקטים ישנה רק ביצה זרה בלתי-ניתנת לחלוקה (0), והראייה אינה אלא הפריה של אותה ביצה מוחלטת. אפס הוא היסוד הקבוע, שבאמצעותו כל האופקים החדשים ופרטי הפרטים הופכים

\* במהלך שנות השישים של המאה ה-20 ערך הטלפאת הרוסי, קרל ניקולאיב, סדרה של תצפיות מרחוק וניסויים טלפתיים. בחלק מהם ניסה לנחש אובייקטים שהוטמנו בחללים סגורים, המרוחקים מאות קילומטרים ממקום הימצאו.



### Anthropoid Coffins and Lids of Group A



#### 1. Anthropoid Coffin

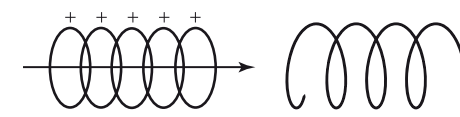
H: 195 cm W: 59 cm  
IMJ 82.2.834

The coffin is made of red clay showing traces of paint. There are three (or four) holes along the back, and the rectangular base displays protruding feet in relief. The lid belongs to the "naturalistic type", which shows the face modeled in high relief almost in the round, similar in style to classic Egyptian sculpture. The lips are painted red and the eyes are painted black. The horizontally displayed arms are decorated with one or two engraved bracelets.

#### 2. Anthropoid Coffin

H: 191 cm W: 73 cm  
IMJ 82.2.830

The coffin is made of reddish-brown clay, and it shows traces of yellow and white paint. Its rear has three punctures along the back. The base of the coffin includes schematic feet. The arms are horizontally crossed, and bracelets are incised on each. The lid is of the "naturalistic" type.



איור 14: הסכמה המרחבית השנייה של 0, הביצה: התפשטות שדה המחוגה של הרוחב על פני הכוח המסתערי של האורך והפיכתו לשדה זוויתי של תנועה היקפית

במהלך של ספקולציה אכזרית יותר: מול כל קו של חדרה טריטוריאלי (אורך) יש להציב שדה נייד של פתיחה (רוחב), מול כל מנהרה - פתח נוסף בכיוון חדש (Circumnavigation), מול כל פתח רבייקומי - יקום מפותל, שנספחיו התולעיים וסליליו הסבוכים אינם בני התרה ואף לא חיתוך או מיצוי. אין זו נוסחה לראייה שאינה קצרת רואי גרידא, אלא גם הייעוד האמיתי היחידי של המחשבה, של יצירה, של השבת מלחמה שעה - כזה שאף מכונן את הליבה של מאיץ - מן היחסים בין אתרי התצוגה שלו ועד לבנייתו בחלל ולתחבולות הספקולטיביות שהוא מתכנן.

הסכמה הספקולטיבית השלישית, המשרטטת על ידי 0 המתבונן אל תוך עצמו, היא הנפשת הרוחב כקו האסימפטוטי של 0, קו שתנועתו היא אסימפטוטית להיקבעות הזמן הנצחי, וצורתיו המתרחבות הן אסימפטוטיות להיעדר הצורה של הטבע (איור 14).

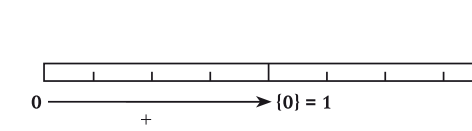
האיכות הבלתי נדלית של הזמן הנצחי או של הטבע פירושה שהמחולט, כשדה שאל תוכו נטמעת המציאות האובייקטיבית, זקוק לסדרה בלתי מוגבלת של שדות אינסופיים של מימושים או של נקודות מבט כדי לממש עצמו ולהשתקף לעצמו. אם נקודת המבט החוצנית של 0 מסומלת באמצעות הצמד המחסר "0+", הרי הפצה זו של נקודות מבט אובייקטיביות, של שדות מימוש או של מופעים זרים יכולה להשתמע כ"0... + - + -", המרמו על סדרה של כיפופים לאחור (או הסויות בעגליות) לעבר 0. הסדרה החוזרת והבלתי מוגבלת מפתחת את שדה המחוגה של הרוחב לכדי תנועה ספירלית. כאן, שדה הספקולציה הנע קדימה של האורך (+) והסביבה המחסרת של הרוחב בין + לבין - משתלבים ליצירת סכמה חדשה של ספקולציה מפרספקטיבה ה-0. סכמה או תחבולה חדשה זו הופכת סביבות למעברים בין + לבין -, מתמירה את הויהום המחסר לכדי סינתזה חובקת-כול, הפותחת פתח אל המחולט, או אל הביציות הורה של המציאות בתנועתה. סינתזה זו אינה מצייתת לשום תנועה ניתנת לחיזוי; היא נעה באורח זוויתי, ממוגת בין השדה המעגלי של הרוחב לבין הקו הווקטוריאלי של האורך לכדי פיתול, העוקף את המכשול או את האויב בעודו שועט אל המרחב הפתוח. הסכמה הספקולטיבית השלישית של הביציות הורה מאפשרת לי להשיג שדה ראייה היקפי. ספקולציה זו נעה תמיד בוויית בחסל לכיוון המצופה. והיא ההסתעפות האסימפטוטית השלמה של קונטינגנטיות רדיקלית (הנטייה הנלווית להישאר לעד נטול מבע, ולעודד שינויים ללא הרף,

של הספקולציה; הוא מפתח את הצופה בתקיפות להתבונן, שלא מוויית אנושית, מנקודת המבט של ביציות זרה בלתי הפיכה, חסומה להמשגה, אשר מרכיבה את מנגנוניה הספקולטיביים מתוך דגמים שונים של חיסור, המייצרים שעבודים אכזריים בין שדות של מימושים ויוזאליים ואודיאליים לבין מקבילותיהם השליליות: אני רואה תאי טלפון שבותרו בדקדנות, גופיהם השחוסים הוצמדו זה בזה, גביאל-גב, באופן המאוכר את שיטת העינויים האטרסקית, שמהותה כבילת שבוים אומללים לגופות של מתים, גב אל גב, פנים אל פנים, גף אל גף, בסביבה מרקיבה, שבה מיטשטשים כל הגבולות ביניהם לכלל אפס. חיסור מאלץ את הצדדים החיוביים והשליליים של 0 להתאחד בעמדות אקסצנטריות. אני רואה צלילים שווגו עם דממות מוות בעולות חיסור אקוסטיות המולידות הרמוניות, קסטוניות והדהורים, ואלו הופכים את החלל למעין פיגום שעליו מוצג ריקבון הצליל - האכזריות האקוסטית של אפס באמצעות הסכמות הספקולטיביות של נפחים ומשטחים האופפים את הצליל וקולטים אותו. אני רואה הנגדות מחסרות בין אור (+) לבין היעדר אור (-), הבוקים שהנם אכזריים מדי מכדי שהעין תוכל לקלוט או לשאת אותם.

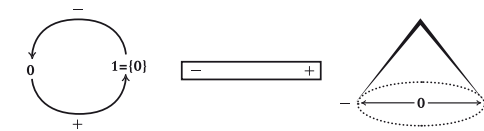
במא ין, הכוח הספקולטיבי של החיסור, ככוח המצרף אחד לביציות הורה של האפס, מצוי בה במידה ביחסי הקרבה המורכבים ובסביבות של + ושל -, כשם שניתן למוצאו בביטויים פשוטים של רוחב: בניגוד לאורך, הנקבע באמצעות קריטריון (אורך כקנה המידה לספקולציה), הרי הרוחב משרטט במחוגה אשר פותחת את זרועותיה מנקודת האפס של המרכז לכיוונים שונים בעת ובעונה אחת. בתור האימוץ הכולל של הספקולציה, הרוחב פותח את השדה המחולט והחוצני של 0 לכדי שדה מעגלי (O), שדה נייד של ספקולציה, היכול להפוך למנהרה לשם העברת תוכן זר או, לחילופין, לתור בתקרה, שדרכו חודרת מציאות חוצנית אל תוך החדר ללא כל אזהרה מוקדמת או התחשבות. ההיחשפות לשינוע מעין זה של החוצני מבעד לקירות או לתקרות, אינה עוד חוויה מקרבנת שיש להישמר ממנה, לקללה או לקונן עליה, אלא פתח ספקולטיבי שראוי למצוא, להסתמך עליו ולהגיב אליו באורח מיליטנטי בטקטיקות ספקולטיביות, המפתלות פתחים מתפרצים לכדי מערבולות של פרופורציות מעוותות ומנהרות ליקומים מקבילים - פתחים מולופפים המובילים אל החוץ. לאכזריות הספקולטיבית של החלל החוצני או של המציאות החוצנית יש להגיב

המחולט מרמוים על שדה ראייה או על שדה מימוש המתרחק מ-0 רק כדי לחזור ולחשוב אותו מחדש. נטייה רפלקסיבית זו, המתאפיינת בכיפוף לאחור, מעידה לא על עמדה דיאלקטית כפויה כנגד האורך או על ביטוי פויטיבי של אפס, אלא על האמת של אפס כשדה הנצחי או המחולט, שמחוצה לו מאומה אינו קיים ודבר אינו נחוץ. כיפוף זה לאחור, לעבר האפס, מבטא לא אקט גלוי של התנגדות, אלא את נטיית הטבע או הזמן המחולט (0) להישאר במצב של קיבעון חסר הכעה לזמן בלתי מוגדר או נצחי, ובכך לחדול מתמיכתו בביטוי הפויטיבי של המימוש (0-) או של האורך (0-). בהתאמה, כיפוף רפלקסיבי זה לאחור או התייתרותו של כל הכרח אחר פרט לאפס מסומנת באמצעות "0-". השלילי מפחית או מרחיק כל ביטוי מקיף או מימוש גלוי. הצמד + (-) הוא הביטוי השלם לקונטינגנטיות של אפס או של הזמן המחולט - ההתפרצות הברזומנית של קיבעון ושל שינוי ללא כל בסיס הכרחי, כלומר ללא כל סיבה. שדה החיסור - פלוס ומינוס (+) - הוא נקודת המבט של אפס להתבוננת במציאות המחולטת והקונטינגנטית שלו עצמו. בעוד המרחב מתחיל בשלוחה הנמתחת מתוך אפס או במושג האורך (0-), הוא הופך להיות המשכי לזמן בחזרתו לאפס (פירות הזמן נטולת השלוחות). הסיימות האורך באמצעות כיפוף לאחור אל האפס מולידה את הסכמה המרחבית השנייה של הביצה הורה: רוחב, המרמו על אקט של המתחוח או השתרעות על פני שיעורים או ביטויים שליליים וחיוניים של 0 (0-). רוחב הוא השדה הפתוח והטרנויטיבי של 0: זהו שדה הספקולציה המקיף, שדרכו נפרשים כל עיוותי המחשבה (נקודות המבט של 0).

מא ין פורק את קבוצת הסכמות הספקולטיביות השנייה אל תוך החלל שלו תוך הסתמכות על מושג הרוחב או החיסור, שבאמצעותו ניתן לגשת ולעין בביציות הורה הבלתי ניתנת לשינוי של התערובה. באמצעות סכמת הרוחב נוצרים יחסים קרבה וסביבות מזהמות מסוגים שונים, שכן רוחב הוא נקודת המשען בין + ל- (0-). רוחב הוא גם הצורה המקיפה של החיסור, שאינה אלא אוכור אכזרי של - מול + (0-2-2+), האכזריות שבכבילת כל צורות המימוש לקורפוס העוד-לא-קיים של ה-0, אחת ולתמיד; כשם שחזון נטול אכזריות של המחולט אינו אלא העמדת פנים קצרת רואי, כך חלל ספקולטיבי שאינו חדר באכזריות בסיסית הוא בסך הכל חדר מסוכסך. מא ין נבנה לבנה על גבי לבנה על בסיס הכוונות האכזריות



איור 2: הסכמה המרחבית הראשונה של 0, הביצה: מצב האורך וקנה המידה כמדד של החוש



איור 3: הסכמה המרחבית השנייה של 0, הביצה: רוחב ותווריאציות שלו (נסיגה או חיסור של 0, הרחקה, ורוחב כחיבוק המעגלי או הפתוח של המחוגה)

אלו החוסמים את הראייה הבלתי תלויה של המציאות האובייקטיבית; היא משילה עודפויות הנובעות ממשמעות, שואפת לכלליות ופועלת באמצעות סכמות של קירוב. תיצור מחדש של המרחב כבלתי ממוקד ובלתי יציב מבחינה חומרית חושף את שיתופי הפעולה בין מרחב לבין זמן – כנקודת המשען של המציאות האובייקטיבית – שדרכם מיווגי חומרים נקודתיים מוסטים ממסלולם על ידי הסיבוכים המפותלים של המרחב ומחמת אדישות הזמן המוחלט לכל דבר, לרבות לחומריות ככלל.

הראייה העמוקה חותרת להביא את הביטויים התהומיים או האוניברסליים של המרחב לשדה הראייה האזורי שלה; היא משחקת במרחב שלה, פוערת פתחים חדשים, מבצעת פיתולים טופולוגיים, והופכת תאים ארכיטקטוניים לסביבות ולמשענות מזהמות – כל זאת על מנת להביא את המציאות הקונטינגנטית והחיצונית לפרספקטיבה אוניברסלית, הנשענת לא על קוצר הראייה הסובייקטיבי שלה, אלא על נקודת ההשקפה המוחלטת של הטבע או של הזמן הנצחי. בקיצור, הראייה העמוקה עוקבת ותרה אחר הסכמות המרחביות, אחר העקבות, שבאמצעותן הביצתיות הורה של המציאות משתקפת לעצמה ומממשת את מציאותה הקונטינגנטית והמוחלטת. הסובייקט האימופי מאמץ סכמות מעין אלה כתחבולות ספקולטיביות או כשדות ראייה אימיופיים, שבאמצעותם ניתן לראות או לבחון את הביצה הורה של המציאות בהתנהלותה הורה: הוא יוצר גוני מציאות, מטיט את המרחב הסובייקטיבי, מבצע בו ניתוחים, הופך אותו לשדה הפעולה והאלתור שלו עצמו.

## II

כיצד לראות את החלל הזה בהיווצרותו

עתה אני חוזר על ניסיון הצפייה מרחוק על מנת לראות את המרחב הזה מפרספקטיבת הביצה הורה, מושא הזמן המוחלט. ביצת המציאות שאינה אֶלִיפְסוֹאִיד ואף לא ספרואידי, אלא פיגורה אימושגית של הטבע: 0. לשם כך אני נוגש באורח אסימפטוטי ל"מבט הביצה" על ידי יצירת ארבע סכמות מרחביות, החושפות באורח ספקולטיבי את האובייקט כמות שהוא. סכמות אלה מציגות את המימוש העצמי או את השיקוף העצמי של

הביצה הורה (בין שרואים בה אחרות זמנית צרופה או טבע מוחלט) כביצוע. באמצעות ביצוע מעין זה, הביצה הורה וחיונותיה מומחזים באורח אימושגי ואימטאפורי בחלל המאלץ את הצופה לאמץ את פרספקטיבת האובייקט הורה, ובמסגרת תרחיש שבו הרצף שבין מרחב לזמן מתגלה כתאטרון חסר תקדים של אכזריות. תפקידו של הסובייקט האימופי היא לבנות מרחב דיאגרמטי וסכמטי שיש בו כדי לחשוף – אט־אט ובאמצעות השתמעויות ופיתולים – את דרכי פעולתו של המוחלט (האין של הטבע, הזמן הנצחי, האובייקט הנגרי, הביצה הורה, 0). אני רואה את מאיץ כמרחב הפעולה של 0 או של ביצתיות זרה, שבו מתוארים ומתוורמים כל הביטויים הכלליים והפרטניים של 0 (הביצה).

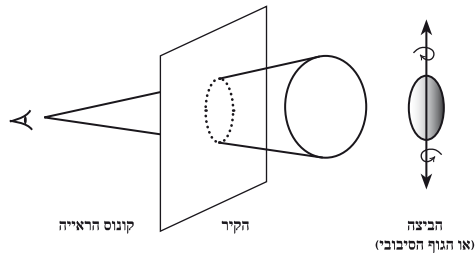
זוהי ראייה של מאיץ כמופע של ביצתיות זרה – נוכחות חוצנית באופן בלתי ניתנת לשינוי, החסומה למטאפורות, להמשגה ולמה שניתן לכנות משמעויות עמוקות: עבור הסובייקט, הביצתיות הורה של המציאות אינה ניתנת לחלוקה, היא ריקה לסובייקטיביות האוקולרית, בטלה למחשבה: זהו 0. בעת ובעונה אחת היא סרקופג, ביצה, ואולי גרגר חול... משורגים יחדיו בחלל שיש בו גרמי מדרגות ומתקני מעבר (דלתות הנגרעות מחללים נפחיים), שזורים זה בזה מכורח החדרים והגבולות שאותם הם חולקים, ומוצמדים באורח מלאכותי מכורח יחסי קרבה מוזרים ותאי טלפון שנכרכו יחדיו באמצעות שרירי ישויותיהם הקודמות). אין כאן כל ישות נבדלת, אין אנרגיה מושגית קבועה, אין תכולה מטאפורית, אין משקעי משמעות, אלא אך ורק חילופי פאוות של אותה ביצתיות זרה, החסומה מראש לראייה, משתללת בדממה על החלל הסובייקטיבי מבפנים. סרקופגים, גרגרי חול, ביצים – סכמות מרחביות שונות של הליבה האדישה: 0. מרחב זה אינו מתחיל ב־0 ואינו מסתיים ב־0. הוא 0 בתהליכי תמורה.

המרחב מתחיל בשיקוף עצמי של הזמן הנצחי או במימוש עצמי של הטבע המוחלט. כדי ש־0 או האין של הטבע יוכל לראות ולממש את עצמו, נדרשת לו נקודת מבט, ולשם כך עליו להתרחק מעצמו כדי להשתקף לעצמו. כצעד ראשון לזימון נקודת מבט או "שדה מימוש", פעולת החקקה זו מסומלת באמצעות הביטוי הפוזיטיבי  $0 \rightarrow 0$  [איור 2]. ברגע שאפס (0) מממש או מניח את עצמו באופן אפירמטיבי  $\{0\}$ , מיד גולד הביטוי הראשון שלו: 1 (כלומר 0) כקבוצה

המכילה איבר "אחד". ביטוי פוזיטיבי, הארכה או אורך ( $\rightarrow$ ) היא הסכמה המרחבית הראשונה של הביצה הורה (המוחלט, האין של הטבע, הביצה, הסרקופגים של הזמן הנצחי, 0). בקוטב אחד האורך מתהווה מאפס באינותו, ואילו בקוטב האחר ניצב אפס בביטוי הפוזיטיבי  $\{0\} \rightarrow 0$ . האורך מנייד את 0 בחלל שפער האפס עצמו; זהו הסימן הדיאגרמטי המציין את ההתפרצות או את הכוח הספקולטיבי של ההסתערות אל טריטוריה חדשה וגילוי מערכים חדשים ושדות פוזיטיביים של ניכור. עתה, משזוהי הצדה משדה הראייה שלי לטובת הביצתיות הורה (0) הוראה ומממשת את עצמה דרכי, ביכולתי לראות מרחב זה משדה הראייה – הסכמה המרחבית של האורך – שאותו היא הולידה. זוהי ההודמנות הספקולטיבית הראשונה לראות את מאיץ מהפרספקטיבה הביצתית האובייקטיבית שלו:

הסרקופגים פותחים את עצמם לחלל באמצעות ביטוי אורך מוגדרים המתגלמים כסורגים של חול. גרגרי החול הסטטיים או המוסטים נעשים לוקטור סינגולארי של מידבור, הופכים את החלל למדבר של דיונות תלויות. את המשקל המושגי או הפרשני של ערמת החול במרחף ניתן לבטא אך ורק במונחי וריאציות אורך או באמצעות ההבדל בין הביטויים הפוזיטיביים של הסרקופגים – אורך סורג החול היורד אל המרחף פחות אורך סורג החול הנופל אל תחתית הקומה העליונה. זאת ועוד, האורך שבין הסרקופגים והתחתית (המתגלה כסורגי חול) חופף לקו הכבידה האנכי. בכך הוא פותח חלל חדש בתוך חלל התערוכה – הוא מעביר את מרחב ליבת הברזל של כדור הארץ, הביצה העלומה, אל חלל התערוכה. אך חרף ההבטחה במאפייניו של (0) המוחלט, לפתוח את המחשבה לשדות חדשים, וניקובו את החלל באמצעות חזיונות חדשים של מרחבים ביצתיים או חוצניים, האורך הוא רק שדה מוקדם של ספקולציות ההולך שולל אחר תהילת המנוסה וארצות מובטחות. הוא אינו מסוגל לגבש סכמה בלתי מוטה של פעולת המוחלט בחלל התצוגה, המחשבה, הראייה או הסובייקטיביות; הוא מוּצָד תמיד להתפתות לחזיונות שווא של חידוש ושל חדש, של אחרות והבדל, של שחרור וטרנסגרסיה.

האורך אינו מציג את נקודת המבט של 0 באופן מלא. הסכמה הספקולטיבית של האורך בחלל הפכפכה מדי ולא רחבה. שדה הראייה של האפס מתגלם במלואו כאשר הביטוי הפוזיטיבי – ההסתערות הנרחבת כלפי חוץ – מוחזר לאפס [איור 3]. בהתאם, השיקוף העצמי של הזמן הנצחי או המימוש העצמי של הטבע



איור 1: סוביקטיביות עינית וחזון הביצה

ראשית עליי לאמץ את פרספקטיבת הביצה הזרה שלה (הטבע המוחלט או הנצחי). אולם, על מנת לתפוס את פרספקטיבת הביצה הזרה של המציאות, ראשית עליי להבין את הסכמות המרחביות שבאמצעותן ביצתיות זרה זו משתקפת לעצמה ומממשת את עצמה כמציאות קונטינגנטית ואובייקטיבית. לפיכך, ראייה כרוכה בשחזור סכמטי של המרחב השטוע והמפותל – נקודת המבט או הפתח האוניברסלי – שבאמצעותו הביצתיות הזרה של המציאות חושבת את מציאותה הדיאכרונית והקונטינגנטית.

כיוון שלמציאות אובייקטיבית שאינה תלויה בצופה ניתן לגשת אך ורק באופן אסימפטוטי, הרי ההחלצות מקוצר רואי אינה אפשרית באמצעות רפלקסיה ישירה על הזמן הנצחי והקונטינגנטי של מציאות זו ואף לא באמצעות הדמיית העולם לקרנבל של אובייקטים, אלא מתוך שחזור סכמטי של המרחב, שבאמצעותו מציאות חיצונית וקונטינגנטית מעין זו מממשת את עצמה ומבטאת את איכותה הקונטינגנטית והמוחלטת. גישה מרחבית או ספקולטיבית זו לעולם אינה מתייחסת למרחב כאל דבר־מה מובן מאליו. היא חוקרת את הפוטנציאל הגלום בו על ידי התוויית סכמות של מציאות האובייקטים וייצוג הדינמיקות הקונטינגנטיות של המציאות האובייקטיבית בדמות תרשימים. על פי עקרון היסוד של הצפייה מרחוק (או שחזור הסובייקטיביות הא־מיופית), הספקולציה המרחבית חוקרת ומנצלת אזורים, שכנויות, הרכבים, תאים, קירות ותקרות מופשטים, גרמי מדרגות ופלטפורמות, מרתפים ויסודות של חלל בחיפוש אחר הזדמנויות חדשות, שבעזרתן ניתן להביע באופן החלטי משחקים קונטינגנטיים, וזהומים וטקטיקות אלתור־עצמי של המציאות האובייקטיבית הבלתי תלויה ולמקדן. בניסיונו לבנות שדה ראייה עמוק ולשעוט לעבר המרחב הפתוח, הסובייקט הא־מיופי מנסח מחדש את המרחב באופן דיאגרמי ולא באופן מושגי, סכמטי ולא סימבולי, מעורפל ולא מגובש מבחינה חומרית.

- הגישה הדיאגרמית מנסחת מחדש את המרחב כתרשים; דיאגרמה החושפת את המחנות הקונטינגנטיות של המציאות האובייקטיבית, כגון תנועה או קביעות, ומוסרת את העקבות המפותלים של הזמן המוחלט – האין של הטבע – באמצעות מרווחים, חצים וחילופי פאות.
- הגישה הסכמטית למרחב, לעומת זאת, מבטלת את הפרטים מסיחי הדעת של המרחב הסובייקטיבי,

מחשבותיי הסובייקטיביות שלי אינם אלא נקודות מבט שבאמצעותן גוף סגולגל כל־נוכח זה – האובייקט – רואה את עצמו ומשתקף לעצמו. הגוף הסגולגל מייצג את הצורה הכללית של האובייקטים כולם – עקלתוני, מקומר, מכונס, דיאכרוני, בלתי ניתן לחלוקה, אדיש לדרגות מהירות ולמקצבים של הזמן הוויטאלי (כל שדרוש לאליפסה על מנת להפוך לביצה היא תנועה צדית או רוחבית – הביטוי הבסיסי של המרחב־זמן, הנתיב העוקף, שבאמצעותו הטבע המוחלט משתקף לעצמו.

על מנת לראות, ראשית יש להיפטר מן הסובייקטיביות קצרת הרואי, המיופית (myopic), המתעקשת לראות את האובייקט ולהותו. צפייה מרחוק מתגברת על הסובייקטיביות העינית, האוקולרית לא באמצעות יציאה אל מחוץ (stepping outside) לשדה הראייה של הסובייקט לטובת חוויית צפייה נעלה יותר, אלא באמצעות תוויה הצידה (stepping aside) "פיניו הבמה" לטובת האובייקט הרואה ומממש את המציאות הקונטינגנטית החיצונית, באמצעות הסובייקט, המרחב שלו, האופק האזורי שלו, נקודת המבט שלו. אותה תוויה הצידה היא תחבולה ספקולטיבית, שביסודה חשיבה על המרחב – שהשדה הסובייקטיבי הנו כבר חלק ממנו – במונחי סכמה כללית, כזו שבמסגרתה הטבע המוחלט או הזמן המוחלט חושב את המציאות האובייקטיבית הקונטינגנטית והחיצונית שלו, וממחזיז את המציאות והאובייקטים שלה. הצופה מרחוק אינו משתמש בשדה הראייה שלו כדי לראות את העולם ולהפכו לאובייקט; אלא הוא הופך את שדה הראייה שלו למרחב עקמומי או למסך מעוות, שעליו המציאות האובייקטיבית מציגה את הקונטינגנטיות ואת החיצונית שלה ומממשת אותן. תפקידו של הצופה מרחוק, כמי שהצליח לנתק את עצמו מקוצר הראייה של ההתבוננות האוקולרית, הוא, אם כן, לעצב מחדש את הסובייקטיביות – את האופק האזורי שלה, את שדה הראייה שלה, את מרחב ההתגבשות שלה – ליצירת דימוי מרחבי סכמטי של המציאות הבלתי תלויה של האובייקט, מרחב המימוש העצמי המפותל שלו.

סוגיית הראייה אינה סוגיה תפיסתית של ניקוי שדה הראייה, אלא עניינה שחזור סכמטי של המרחב הספקולטיבי, שבאמצעותו האובייקט העצמאי והקונטינגנטי – המציאות הנגרית המקומרת והסגורה של כל אובייקט – רואה דרךך. אם כך, על מנת לראות בהתאם למציאות אובייקטיבית ומטעמה,

**הנושא:**

תעתיק של ניסוי צפייה מרחוק (Remote Viewing) שערך הסובייקט, קארל ניקולאיב

**מיקום האובייקטים:**

מאיק, ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות עכשווית, תל אביב

**מיקום הסובייקט:**

מוסקבה

**I**

כיצד לראות את החלל הזה

שטוח. ריק. בלתי חדיר במבט ראשון. מעין מקבילה דו־ממדית לנקודה, לקו או לחלל. ללא ספק, משטח מישורי. קיר או תקרה או יריעת גומי אינסופית. אני מתקשה לראות מבעדו. הוא חותך את שדה הראייה שלי... אני מתעקש לראות מבעד לקיר. עתה אני רואה פיגורה עקמומית. סגורה, סגורה. זו אליפסה, ואולי אליפסה מיוחדת, עיגול. אפשר שנוצרה כתוצאה מן המפגש שבין הקיר לבין קונוס הראייה שלי. או אליפסה או עיגול או שניהם גם יחד. היא רוקדת לחליל כלשהו: פעימות, תנודות, תדרים, מרווחים, חצים, לקצים, דחפים. זו מוסיקה. הפיגורה האליפטית או המעגלית מסתחררת לצלילי מוסיקה. מאמצת את המחווה הקצבית של הפעימה. היא נעה על צירה המרכזי ליצירת גוף סיבובי. אולי זהו ספּרואִיד ואולי כדור ואולי סינתזה כלשהי בין השניים. הייתי אומר שזהו גוף סגולגל... המסתובב שמאלה או ימינה באופן קטטוני או הרמוני. גוף סגולגל הנע כמטוטלת בין ספרואידים מְאָרְכים או פחוסי קטבים, חג בהרמוניה וקטטוניה. הוא חלק... לבן... לבן או אולי סתם ריק? קשה לקבוע. זוהי ביצה או, קרוב לוודאי, ביצים מרובות. אני רואה ביצה מסתחררת לצלילי מוסיקה [איור 1].

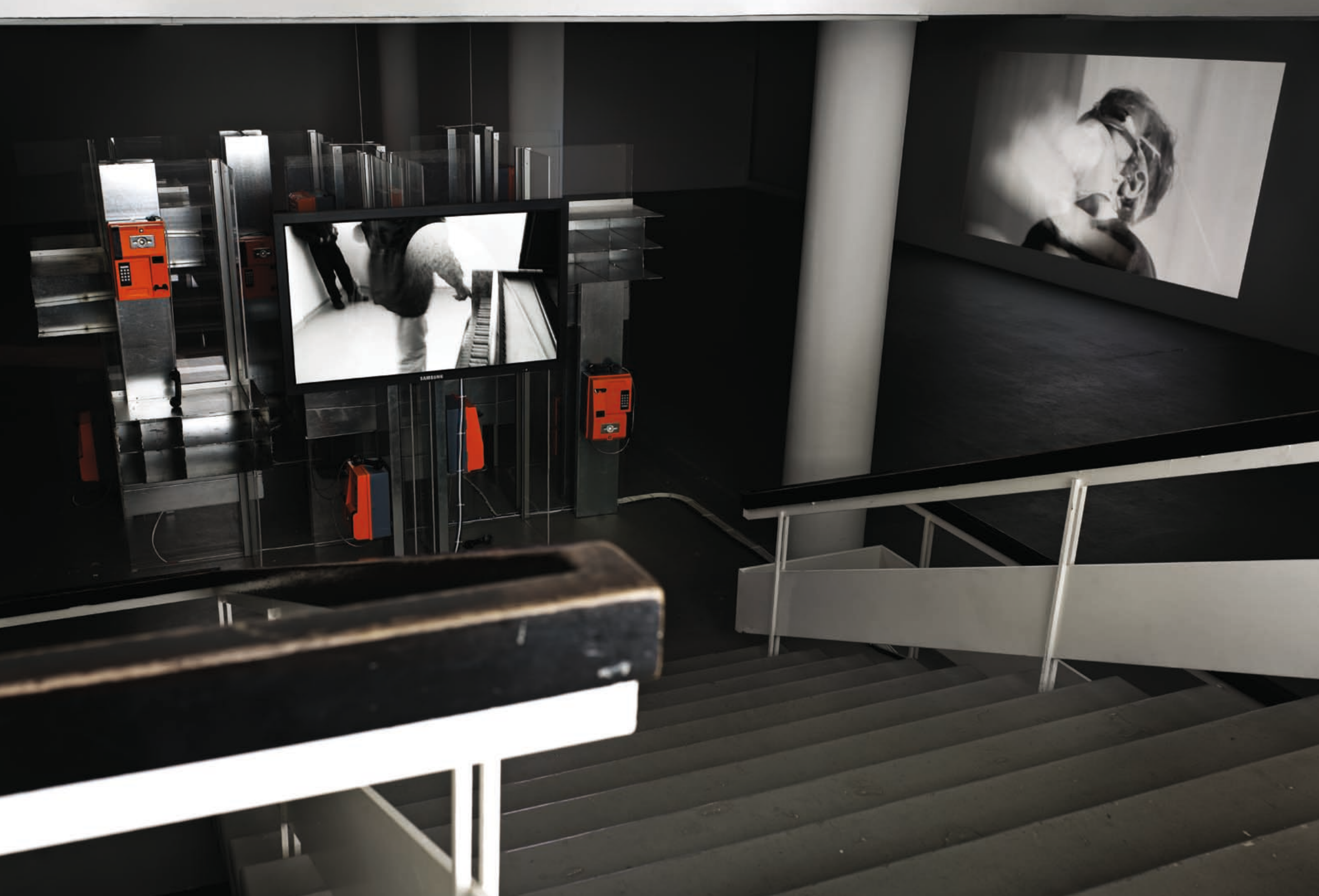
מבחינת הביצה, אין זה משנה כיצד התנועה מאופננת או מהו כיוונה, בין שמדובר בתנודה קטטונית או בריקוד הרמוני, בין שהוא ספונטני ובין שהוא מתרחש תחת השפעה. מה שברור לי הוא שהביצה נמצאת שם כל העת, לא משנה כיצד אני מתחיל ומה אני רואה. נוכחותה מתמידה בבחינת הפיגורה הכל־נוכחת של החלל הזה שבו שדה הראייה שלי,













(היא יכולה, כפי שניסח זאת דלו, להתעורר ולהתבטא באופן סנסורימטורי).

לעומת זאת, הירדמות בסרט של וורהול יכולה להיתפש כצורה של שיתוף פעולה. אולם, וחשוב לציין זאת, אין זה משום ש"כוונת" הסרט היא להרדים את צופיו או להתעלל בהם, כפי שמניחים לעתים קרובות, אלא ההיבט הקולבורטיבי המעניין אותי, נובע מן העובדה שהסרט כמו כולל ומתאר מראש את אופן התמודדות הצופה במפגש עמו.

בתנאים כאלה, צורות תגובה מסוימות עשויות להיראות טאוטולוגיות (למשל הירדמות ב-Sleep) או, לחילופין, שלא ממין העניין (למשל הטענה כי הסרט "משעמם"). כאן, אם כן, הרפלקסיה אינה מתייחסת עוד לגישה של סובייקט, אלא לתהליך הפיכת הסובייקט לרפלקטור, שבאמצעותו מציגים מושאי (האובייקטים של) התעניינותו את עצמם.

סוג זה של רפלקסיה כרוך במודוס של אי-התערבות (disinterference). ההבדל בין מודוס זה לבין, נניח, היעדר תפקי-עניין (disinterestedness) של קאנט ברור: האפיון הראשון, בניגוד לאחרון, אינו מתייחס להלך רוח התומך באקט של שיפוט, אלא לאופן הטמעת הסובייקט באירוע העומד לשיפוט. אי-התערבות מעין זו יכולה לסייע לנו באפיון של מה שנראה, במבט ראשון, כבטלה או כעצלות מצד הדמויות המאכלסות את החלל של מאיץ, ובד בבד היא עשויה לשמש כמודל לאופן שבו אנו מכירים בגוף הכולל שלו.

ניגוד מהותי נוסף שניתן לשרטט בהקשר זה מתייחס למושג ההישאבות (ab ption) שניסח מייקל פריד (Fried) בספרו (Absorption and Why Photography) (1980) Theatricality. פריד טוען באיכות ה"שואבת" כדברירה שעבודת האמנות, מעצם מהותה, מציגה. כמו כן, חשוב להבחין בין תנועת ההישאבות שאני מתאר במאיץ לבין תיאטרון ההישאבות של פריד. אם אכן קיים פן שואב בעבודות במאיץ, הרי הוא נובע מסיבות הפוכות לחלוטין לאלו שאותן מציין פריד. פריד מדבר על אדישות העבודה, ובאופן סימפוטמי – על האדישות של הסצנה הפנימית שלה, עבור הצופה, כתנאי ללכידות-העצמית השואבת שלה עצמה, בעוד המנגנון השואב הפועל במאיץ הנו אדיש לעצם ההבחנה בין הסצנה הפנימית לבין הגורם החיצוני המושפע. על ידי הכללת הצופים, עמדותיהם האפשריות, כמשתפי פעולה בלתי מתערבים מלכתחילה – כרפלקטורים – ולא כמי שמציגים

אדישות כלפי החוץ, מאיץ מבטל את עצם הצורך בטרמינולוגיה של עבודה-צופה. טרמינולוגיה פרוטו-תיאטרלית זו היא הגורמת להיגיון ההישאבות להתפרק לכדי תיאטרליות צרופה הטבועה בו. המושג אי-התערבות יכול לסייע לנו באפיון של מה שנראה, במבט ראשון, כבטלה או כעצלות גמורה מצד הדמויות המאכלסות את החלל של מאיץ, אך בד בבד הוא עשוי לשמש כמודל לאופן שבו אנו מכירים בגוף הכולל שלו.

**נספח: הימנעות מאירונים**

הנושא האולטימטיבי בעולה של הסטה זו הוא, אולי, בנו הן השנתיים של האמן, העומד במקום עבודת הווידאו מאיץ. לא אתימר לתאר כאן את הסצנה, משום שיש לראותה, אך ברצוני לומר מספר מילים אישיות ובלתי החלטיות ביחס למה שאני תופש כאנומליה המרכזית בה.

הדבר שהטריד אותי כשצפיתי לראשונה בעבודת הווידאו היה הימנעותה הכמעט בלתי אפשרית מכל סוג של אירונים. בלתי אפשרית מסיבה מסוימת מאוד: תודעת הילד (במקרה זה, כמעט עקל) לעד תדע פחות מן הנמסר. במובן זה, ילדים מגלמים שמץ ממהות אקט הסיפור: הם חושפים את אופייה הטרנסצנדנטלי של האירונים.

יש להבדיל מובן טרנסצנדנטלי זה מהלך הרוח האירוני הספורתי – כלומר, מאירונים כמחווה אסתטית. שכן אירונים אינה מחווה מיוחדת או סוגה רטורית, אלא תנאי האפשרות של כל מעשה סיפור (נרציה). אירונים, שבמובן זה היא בעלת מבנה משולש, מכוננת את ההפרדה בין מחבר, גיבור וקהל: ללא הבדלה מינימלית זו, שום אקט של מסירה לא יתאפשר לעולם. באמירה כי עבודת הווידאו נמנעת מכל סוג של אירונים, אני מרמז כי מה שאנו מתבקשים לראות בה אינו סיפור או מיוזא-סצנה. מה שאנו רואים בווידיאו הוא ממש (real).

האירונים, כמובן, ממשית אף היא. בשל משקל היתר שממנו נהנית האירונים, ניתן להבין את הממשות כשלעצמה כמחווה אירונית. בנקל ניתן להבין את מראהו הממשי של הילד, כילד אמיתי – בהיעדר אמצעים להרהר בתפקידו (הבלבול שלו אמיתי!) – כנקודת אפס אירונית. אך לא לכך כוונתי בממשי. הרשו לי להחד את הנקודה: אירונים, ביטודה, היא צורה טרנסצנדנטלית של חלוקת ידע. בד בבד ובאופן מובהק, אירונים היא גם פער ידיעתי או תודעתי

המייצר את מובנה המתעתע. בעבודותיהם של אשפי אירונים, דוגמת היצ'קוק, חלוקת ידע ייחודית זו באה לידי ביטוי בכל פרט כמעט, וכמיוחד בפערי הידע בין דמויות שונות, בין הדמויות לקהל ובין הקהל למחבר/במאי.

מה שנראה לעיניי כהתנגדות לאירונים במאיץ, קשור לדחייה או להשהיה מסוימת ברכישת ידע ובהפצתו: ידע מן הסוג הבסיסי ביותר – כזה שניתן לכנותו בשם אוריינטציה.

ברור כי התודעה הילדית אינה מוצגת בעבודת הווידאו כנקודת מבט – היא אינה תובעת ואף אינה מאפשרת הודעות מצדנו, והיא אינה מקדמת את התמצאותנו בסצנה. נוכחותו של הילד היא נוכחות של מרום. הוא מאפשר שיקוף (reflection) של החלל-זמן במקום מעשה החשיבה (reflection) עליהם. בדומה לבני האדם בהזדמנות שנייה, הוא מהווה, כל כולו, כלי קיבול. במובן זה, הדיס-אוריינטציה הנראית שלו אינה יחסית לאוריינטציה של אחר (אנחנו או אביו). תדהמתו – בנקודה אחת בלתי נשכחת בעבודת הווידאו הוא מרים את שתי ידיו אל-על כנושא תפילה – תואמת את השתנות החלל-זמן שמסביבו.

האירונים תובעת ריבוי זמנים או נקודות מבט ביחס אליה. העובדה שאיננו יודעים את עתידנו די בה כדי להפוך את עצם התממשותו לאירונית, אירונית באופן אלוהי ממש. הטרגדיה היא אמנות האירונים בשל ריבוי צירי הזמן הבלתי מצטלבים שבה ("הנבואי", "הממשי", "הטרנספקטיבי"), שקיומם המשותף אינו יכול להשפיע על זמן הגיבור – הגיבור הוא המגדיר את הזמן הממשי, שכן רק מנקודת מבטו הופך הזמן להיות רצף משמעותי, קרי מובן, של התרחשויות.

הגיבור של מאיץ, לעומת זאת, הנו ברזמני לאירוע המתרחש בעבודת הווידאו. נקודת המבט שלו היא, כביכול, זו של הזמן עצמו, ולכן לא ניתן להסיק מסקנות הרוח-משמעות מעצם נוכחותו האנושית. מסיבה זו בריוק נוכחותו חשובה, משום שהיא עוקבת אחר יכולתו של הזמן להפוך למושא של ניסיון. של תדהמה, של אמונה, מבלי לכפות כל תחושת משמעות או חשיבות על הרצף העיוור שלו.

יכולת זו חושפת שוני קל אך מכריע בין הזמן האובייקטיבי, הנתון גרידא, לבין הזמן ההיסובייקטיבי (desubjectified), שינוי שהוא הכוח המבדיל היחיד שאני מצליח להעלות ברעתי, אם בכלל, ביחס למילה "ממשי".



ואם כך, נותר לתהות: כיצד עלינו להבין מחדש את השיפוט בתנאים מעין אלה? כלומר כיצד עלינו לשפוט תופעה סכמטית?

אמרתי כי במובן מסוים הדימויים במ א י ן מתעלים אל מעבר ליכולות הסטנדרטיות שלנו; כי, במובן מסוים, הם קונים לעצמם אוטונומיה על חשבון יכולתנו לצרוך אותם. עתה ניתן להוסיף, כי בניגוד לאב־מטר שניתן לראותו (וכך אכן הוא נתפש, בדרך כלל) כמסייע ביישום ההולם של סטגוריית הכמות המופשטת שלנו, דומה כי הסכמות במ א י ן משבשות, ולא דווקא מסייעות, בהתאמת הקטגוריות שלנו לאובייקטים שלהן. הכמות עשויה להשתנות לפתע לאיכות, הסיבתי – ללא סיבתי, הקונטינגנטי – להכרחי... וזה, כשלעצמו, הופך את שאלת השיפוט לשאלה מתעתעת דיה.

בנימה זו בדיוק, יש להימנע, חרף הפיתוי הברור, מלבלבל את הדימוי הסכמטי עם מה שאנו נוהגים לכנות ה"גשגב" (Sublime).

אף שחלק מן הדימויים במ א י ן אכן אוצרים בחובם דמיון מסוים לדימוי הגשגב, הרי בשום פנים ואופן אין הם מעוגנים, כשם שהאחרונים מעוגנים בהכרח, במהלך רפלקטיבי. נשגבות במהותה היא אפיון של הלוך רוח (mood). באופן הכללי ביותר, זהו אפיון של הלוך הרוח שלנו בעת רפלקסיה בתופעה שלכאורה הורגת מעבר ליכולות הרגילות שלנו; בראש ובראשונה – מעבר ליכולות כוח הדמיון שלנו.

הדימויים במ א י ן, בעודם נוטים בהחלט לחרוג מן היכולות הרגילות שלנו, בד בבד הם עוקפים את תשומת הלב הרפלקטיבית שלנו. מבחינה ויוואלית, ניתן לומר, למשל, כי האצת קצב הפריימים בעבודת הווידיאו מ א י ן או הבהוב הדלתות, מתנהלים באמצעות מניפולציה של הראייה, ולא דווקא של המבט. קרי, הם אינם מניחים מראש פרספקטיבה של סובייקט כמצב האופרטיבי שלהם. התעלותם אל מעבר ליכולותינו אינה תובעת, במובן זה, כל רפלקטיביות.

אם אכן כרוכה בהם אידיאה של רפלקסיה, הרי זו נטייתם להשתמש בנו כרפלקטורים. במילים אחרות, לא אנו מהרהרים בחלל ובזמן של מ א י ן, אלא החלל והזמן הם המהרהרים. לכאורה, בעצמם באמצעותנו. היפוך זה חל להיות מטאפורי כאשר אנו באים לתאר את ההתערבות האנושית בהודמנות שנייה. המנגנון הפועל כאן פשוט לכאורה: כל הקשה על אחד הקלידים – ולפיכך כל תו המנוגן על הצ'מבלו על ידי חמש הדמויות בפריים הראשון – גוררת בעקבותיה סיבוב של האובייקט הביצתי לאותו משך ובאותה

תדירות בפריים השני. אולם, האפקטים של מכניזם כה פשוט זה קשים בהרבה לתיאור.

הדבר הראשון שבו מבחינים, אולי, בנוגע לעבודה היא הסימטריה המוחלטת, ואולי אף העודפת. שהיא מציגה בין האודיטיבי לוויזואלי. סימטריה זו מגלה, ככל שהעבודה מתקדמת, הומולוגיה עקרונית יותר בין האלמנטים הזמניים של העבודה לבין המקבילות המרחביות שלהם.

החלל המוקפד של הביצה המסתחררת (רצפה רפלקטיבית מושרתת מצופת סיליקון, המתמוגת עם התקרה בנקודה שלגו לצורת הביצה עצמה (דמוית־כדור בזנבה ואלפיטית לכל אורך גופה, מה שמעניק לה, בעודה מסתובבת, את היכולת לתמרן בין גאומטריות שונות), נבנה כך שיאפשר לדבב כל סוג של נבדלות זמנית בין התווים – אורך, תדירות, גובה צליל – באמצעות חיקוי מרחבי. כך הופכת משימת ההבחנה ביניהם, כלומר רכישת תחושת האוריינטציה הבסיסית ביותר, לבלתי אפשרית כמעט (ושוב, במובן זה בדיוק, נוכל לתאר את התנהגות הסכמות במ א י ן כמתעתעת).

במקרה שלפנינו, הזמן ערוך בסכמה באופן כה מושלם, על פי מימושו המרחבי, עד כי הוא מנטרל את עצם האפשרות להבחין בין השניים. לפיכך, החלל ממצה (exhaust) את הזמן. החלל, לעומת זאת, אינו אלא אותו מיצוי סכמטי של הזמניות. (ברוח זו, ניתן לדמיין מערכת צירים קרטזית [Cartesian], שבה שני הצירים מקבילים, ולא ניצבים; ואז לרמיין את העולם שבו היא עשויה לשמש).

ההיבט הטורדני ביותר של העבודה הוא, אולי, הבטלה המאפיינת את הדמויות המאכלסות את מרחב התרחשותה.

בפריים האחד, המציג את חלל הביצה המסתחררת, הריאלוג העיקרי מתקיים בין הביצה לבין המצלמה; צורת החדר כולו משתנה ללא הרף ובאופן דרסטי בהתאם לשינויי המרחק ביניהם.

בחלק מן השוטים, דומה שהביצה קפְּה את כוח המשיכה ואת הממדיות (dimensionality) של החדר; המערבולות הסטוכסטיות שלה נדמות נטולות חיכוך, וקצב השינוי בצורת מסלולה מעורר את התהייה אם היא אכן מציגה בתוך החדר. לעומת זאת, ככל שהיא מתקרבת למצלמה, היא נראית, להרף עין, גדולה מן החדר שאת קצותיו איננו יכולים עוד לזהות. בפריים זה אנו רואים פשוט חמש דמויות ניצבות דומם בחצי גורן, מפקחות על התנהגות הביצה ומתעלמות ממנה לסירוגין. בעומדן ללא ניע, הן הופכות, למעשה,

לשמש כאומדן המקורב היחיד של התצורה המקורית. בפריים האחר, נדמה שהדמויות שואבות הנאה מיוחדת ממילוי משימות טפלות שנתבקשו לבצע: "לבחור קליד, ואז ללחוץ עליו עד שהצליל יתעמעם".

ברגע הראשון נראה כי הנאתן נשאבת מן המובן מאליו או ממה שהוא בלתי נמנע (המונטאז' בין שני הפריימים מסייע ביצירת האשליה בדבר קשר סיבתי של ממש בין הצ'מבלו לבין הביצה), ככאחדים מסיפוריו של אדגר אלן פו (Poe) שבהם יכולות לפתע הדמויות ליהנות מסתם תקתוק שעון או מן ההתנועעות המונוטוניות של מטולטלת: המולת הפרוודיה ללא ההצטברות המעיקה של משמעות.

אך תגובה זו כשלעצמה רחוקה מלהיות מובנת מאליה (שלא לומר "מבררת" גרידא). יש לראות בה סימן לשינוי במעמדו של המובן מאליו עצמו. דהיינו, ניתן להפיק הנאה מחלוף הזמן עצמו או מהיווצרותו של חלל רק כאשר הזמן והחלל מהווים חלק אימננטי מן החוויה האפשרית, ולא עוד תנאי האפשרות שלה, לשון אחר: האי־נראה, *un-visible* (סכמות החלל והזמן הריקות) ולא הבלתי־נראה (*invisible*). הוא ההופך כאן לנראה.

צורת ההנאה שמפגינות חמש הדמויות, נתפשת בעיניי כסימן דרמטי למה שניתן לכנותו "זיהום צולב" (cross-contamination) של הטרנסצנדנטלי ושל האמפירי. למעשה, ניתן לקרוא להנאה זו הנאה "סכמטית".

אם לוקחים בחשבון את הצורות שבהן אנשים נמנעים מלהתערב (dis-interfere) בהתרחשויות במ א י ן, ברצוני להציע אנלוגיה חשובה לקולנוע הסטטי הידוע של וורהול; הדוגמאות המובהקות העולות בדעתי בהקשר זה הן הסרטים *Sleep* (1963) ו-*Empire* (1968).

מה שנראה לי רלוונטי בסרטיו של וורהול לדיון שלי במ א י ן אינו קשור להלוך הרוח או לסגנון שלהם או לאווירה שבתוכה נהגו במקור, אלא לעובדה מסוימת, הנוגעת לאופן שבו הם משרטטים את דמותו ואת תפקידו של הנמען הפוטנציאלי שלהם. בדרך כלל, כאשר נרדמים במהלך סרט ("סטנדרטי" או "אקספרימנטלי"), ניתן לראות בהירדמות זו מחווה (רפלקטיבית) של שיפוט – מבחינת אמצעי להבעת שעמום או חוסר עניין (בעוד צחוק או חרדה מצד הצופה עשויים לבטא את המקרה ה"הפוך"). ברוח זו, המכניקה של השיפוט האסתטי בהקשרים קולנועיים עשויה לעטות צורה בסיסית למדיי – גישתו הרפלקטיבית של הצופה יכולה לבוא לידי ביטוי במחוות הקלות ביותר





הרי חשיבותם, למיטב הבנתי, טמונה הייתה לא בנילוי (למותר לציין כי דברים מעין אלה מעולם לא "התגלו" [discovered], לכל הפחות, לא במובנה המסורתי של המילה), אלא במה שהם אפשרו לגתה, ולאחרים, לחשוף (un-cover).

היה זה, כך נראה, תחום מסוג חדש שהורכב מן היחסים שבין ישויות סכמטיות, ולא מן היחסים בין פרטים ומקרים פרטיים. הווי אומר, אפשר שהדבר שאליו סלל גתה את הדרך, הוא האפשרות להשוות בין דמויות ושונות כשלעצמן.

דימוי ארכיטיפי – וגתה עצמו ייצר כמה וכמה כאלה – אינו ייצוג של שום תופעה קיימת ואף לא ניסיון לתאר את האידאה הבלתי ניתנת לתפישה, שכן מושג האידאה שלו – כפי שהתעקש גתה עצמו, וחרף נטייתו האפלטונית – לא תבע דבר לבד מהתבוננות בתחום הפנומנלי, דהיינו לא היה זה משהו מעל ומועבר לתחום זה. אלא, דימוי ארכיטיפי הוא הַרְאָה (showing) של הצורות האימננטיות של כל תופעה אפשרית.

השוואה מעין זו של צורות, בניגוד להליך היווצרות הארכיטיפ נוסח גתה, אינה מושגת באמצעות ניתוח רדיקלי – הפשטת אובייקטים מכל תכונותיהם הסגוליות עד שנותרת רק צורתם המשותפת, כפי שהיינו יכולים לדמיין את הנתב המסורתי לתחום האידיאות; אלא סינתזה של מגוון קווי הדמיון והשוני ביניהם לכדי דימוי יחידני, ולא אוניברסלי או פרטיקולרי.

חקירה מעין זו אל לה לוותר על מה שניתן לכנותו בשם האנטרופיה של הצורה, כלומר על נטייתה של הצורה להתמוסס ביחס ישיר לגידול במספר הפרטים, כפי שעושים האגליסט, האטומיסט או ההוגה האפלטוני, אלא להראות את צורת ההתמוססות בפעולה, כשם שעושות העבודות במ א י ן .

גתה עצמו היה אפלטוני יתר על המידה, כפי שאנו למדים מן האופן שבו תיאר, בסופו של דבר, את שיטתו הארכיטיפית כהתקדמות הדרגתית "מן האידיאלי פחות לאידיאלי ביותר", התקדמות שאותה אכן ביקש להשיג באמצעות חזרה לנקודת ה"מינימום אנטרופיה" (דוגמה פרגימטית לאידיאל מעין זה ניתן לראות במושג המקור או המוצא [origin] הדארוויניאני, שהושפע בבירור ממושג הארכיטיפ של גתה).

והי הנקודה, שבה הארכיטיפ של גתה והדימוי הסכמטי של מ א י ן הופכים להיות ניגודים מוחלטים, שכן הדימוי הסכמטי או התנוט של מ א י ן מושג לא באמצעות חזרה לנקודת האפס אנטרופיה, אלא בדיוק על ידי היכולת לשרוד כל אנטרופיה באשר היא.

במובן זה, צורה, אם כן, אינה דרגת המינימום של הנבדלות (differentiability), אלא דרגת המקסימום של ההסתגלות (adaptability). (ואם כל זה תובע ארכיאולוגיה, הרי זוהי ארכיאולוגיה של העתיד).

את דרגת המקסימום של ההסתגלות ניתן להדגים גם באמצעות אמירתו המפורסמת של ויטגנשטיין על המטר המקורי (ה'אבי'מטר' או מוט S) שבפריז, שהוא הדבר האחד שאי אפשר להעריך במטרים.

אם נתעלם, למטרות הדיון הנוכחי, לא רק מן הפרשנויות המקובלות לאמירתו זו של ויטגנשטיין, אלא גם מן המסגרת שבהקשרה נוהגים לדון בה, אזי נוכל להכיר במטר הסטנדרטי כדוגמה למה שניסיתי להגדיר במונחים של סכמה ושל ארכיטיפ.

נוכל להתחיל בהפניית תשומת הלב לאיכות הסכמטית של האב'מטר כפריז – העובדה שהוא מייצג את נקודת האמצע בין מושג אורך מופשט לבין אובייקט גשמי שזה אורכו. ברוח הדברים שתאיתי קודם לכן כסוג הפוך של סכמטיום, החשוב בהקשר זה הוא להכיר באובייקט ובמושג כשתי הערכות מקורבות של המוט, ולא להתייחס למוט כמספק אמצעי גרידא להחלת המושג המופשט על טווח האובייקטים הפוטנציאלי שלו. הנקודה המהותית היא, אם כן, לראות את הסכמה כממשית, כדבר מה שעבורו המושג "באורך מטר אחרי בדיוק" והאובייקט המתאים לו אינם אלא ייצוגים רגולטיביים.

מנקודת מבט כזו, תכלית אמירתו של ויטגנשטיין, להבנת, אינה להצביע על האבסורדיות שבניסיון למדוד את יחידת המידה הסטנדרטית באמצעות המידה שעבורה היא מהווה סטנדרט, וכך להצביע על הסטטוס האידיאלי של מוט האב'מטר (הפיזי) ברגע שמכריזים עליו כעל אמת מידה סטנדרטית, אלא להצביע על האבסורד הגלום ברצון למדוד תופעות בעולם באמצעות מה שניתן לכנות "מדדים אידיאליים", ולהפך.

באופן כללי, אמת מידה אידיאלית תהיה כזו שעבורה לא קיימת בעולם דוגמה הולמת. לפיכך, "מטר אידיאלי" עשוי להיות הפשטה גאומטרית של המרחק בין קואורדינטות במרחב אוקלידי, בניגוד או כנגד הדברים שעל־פיהם היינו נוטים לומר שאורכם "שווה למטר אחרי בדיוק". הגישה, שאותה כינתי קודם לכן בשם גישה מונעת־אובייקט־מושג. נוטה במובהק לאידיאליזציות מעין אלה.

הפולמוס הרווח על אמירתו של ויטגנשטיין סובב, בדיוק ברוח הבחנה שכזו בין הממשי לאידיאלי, סביב האפשרות להשוות את האב'מטר (הפיזי) כפריז עם מטר אידיאלי, זאת לנוכח העובדה שהראשון עשוי

להשתנות באופן קונטינגנטי מבחינת אורכו הממשי. בנסיבות שאלה שוב הגיוני לשאול מהו אורכו במטרים של האב'מטר.

אף שפולמוס זה אינו מעניינו של המאמר הנוכחי, הרי ככלל, חשוב לציין כי ניסוח כזה של השאלה מניח מראש כי יש לראות באב'מטר הגשמי ייצוג של אורך אידיאלי (כמעט כל עיון כבד ראש באמירתו של ויטגנשטיין מגיע לנקודה שבה המטר הממשי מתעצב כסוג של הפשטה גאומטרית על מנת לאפשר את השוואה ביניהם).

לעומת זאת, המסקנה הרדיקלית שיש להסיק כאן, על יסוד הפסקאות הקודמות, היא לא רק שטענה מעין זו, ליחס ייצוגי בין דברים ממשיים לבין אידאות, שגויה מיסודה, אלא גם כי הסטנדרט שלנו – כלומר מדדים סכמטיים ולא אידיאליים – נותרים פונקציונליים גם במקרים שבהם מתרחש שינוי בצורתם הממשית; במילים אחרות, לנוכח העובדה שאיכותם האידיאלית של הסטנדרטים שלנו, דהיינו הסכמות שלנו, באה לידי ביטוי בעצם יכולתם לשמש ככאלה גם בתנאים "בלתי אידיאליים" בעליל.

בראייה כזו, הסטנדרטים שלנו אינם קודמים לקונטינגנטיות – לשון אחר, הם אינם מטרימים את הניסיון האפשרי, אלא הם "שורדים" אותו, כביכול – הנה משתנים עם העולם ומשנים את העולם שהם הסטנדרטים שלו.

השוו תיאור זה של האב'מטר עם – I / תיאור הסכמת הזמניות בעבודת הווידיאו מ א י ן (למשל, השינויים האפשריים באורך המוט והשינויים בקצב הפריימים של הווידיאו; המרתו [הטרנס־סובסטנציה] של החול לאור, של זמן בר־מנייה לזמן קבוע ושל המטר כייצוג של כמות למטר קבוע); II / יחידת הזמן, 03:51, המשותפת לכל העבודות במ א י ן (ניתן לראות במכלול העבודה ניסיון לחנוך יחידת זמן סטנדרטית חדשה; עולם או אזור זמן, שבו 03:51 היא, נניח, המקבילה לדיקה שלנו; דהיינו, במקרה זה 03:51 אינו שווה ל־231 שניות, אלא לתחושת הרגע הגנרית שלנו; אינטואיציה חדשה!);

III / תיאור הסכמות המרחביות בדלתות המהבהבות (מ א י ן, 2011) (למשל, התייחסות לכל דלת לא כאל ישות נפרדת, אלא כאפיון של תבנית מרחבית; האב'מטר לא כאובייקט נפרד, אלא כהמחשה של המאפייני המשותף לכל האובייקטים המטריים);

IV / נוכחותו של הגוף האנושי בה זרמנות שנייה.



מעין זה הוא ההופך את ההסטה האונטולוגית למחויבת המציאות, ולא שינוי פרספקטיבה גרידא.

לאמתו של דבר, אף פעם איננו נתקלים ישירות בדימוי סכמטי מן הסוג שבו דנתי כאן. במובן מסוים, אנו המדיום, שבאמצעותו הופך דימוי זה להיות בר־היתקלות מלכתחילה. ניתן לומר, שדימויים מעין אלה זוכים באוטונומיה על חשבוננו.

כדוגמה נוספת לכך ניתן להביא את עשר הדלתות השקופות למחצה במפלס העליון של התערוכה. כל אחת מהן מוארת מבפנים בתדירויות ובעוצמות כאלה, המאפשרות לנו להבחין בה אך ורק על ידי שחזור צורתה מתוך הדימוי הרטינלי הנגטיבי, המצליח לשאת את העיוורון הזמני שמטיל הבוק האור על העין.

כאן, בהיפוך מסוים למנגנון שבתשתית הוויריאו (במקרה הנזכר, הקומפוזיציה כולה סטטית, בעוד אשליית התנועה נוצרת באמצעות השינוי במיקום הסטטי של האור), זיכרון הדימוי קודם להופעת הדימוי עצמו; הדלת הפויטיבית, המוארת במלואה, נראית אך בקושי. עם זאת, הן הדימוי הפויטיבי והן הדימוי הנגטיבי אינם אלא תפישות רגולטיביות של הדימוי הסכמטי הממשי, שאותו אנו יכולים לתפוס, ולא לקלוט גרידא, תוך הנחת האחד על גבי האחר.

נראה כי אקט זה של טרפ־אימפוזיציה, ולא של סינתזה (הדימויים מונחים זה על גבי זה ואינם משולבים זה בזה) נמשך ללא עזרת התודעה או הדמיון שלנו. בין כל שני הבוקי הרף עין של הדלת, העין לבהה משמשת הן כאיבר או ככלי (organ) הראייה והן כאיבר או ככלי (organon) הזיכרון. בזמן שדימוי אחד צורב את עצמו ברשתית העין, דימוי אחר כבר עולה ומניח את עצמו על גבי קודמו. בדרך זו אין הצטברות או צירוף של דימויים שונים, אלא דימוי מצטבר או חיבורי (conjunctive) אחד, המשתנה סימולטנית ביחס לשלם.

כתוצאה מכך, אף פעם איננו רואים כל דלת כייחודית. מה שמתקבל הוא דימוי סכמטי סימולטני של טיפולוגיית הדלתות כולה: דימוי של הצורות ושל התבניות שעל ביססן מתאפשרת, בסופו של דבר, הברלה בין המופעים הברדיים.

הדימוי הסופר־אימפוזיציוני הכולל שמניב תהליך זה, הוא תמונה של חלל, ולא של מרכיביו – החלל כצורת מרכיביו. (השוו זאת לתיאור הזמן בויריאו). זאת ועוד, כיוון שכל דלת נוצרה, מלכתחילה, בתהליך של שיחול (extrusion), הרי כל אחת מהן היא, למעשה, תרגום תלת־ממדי של דימוי קטלוגי דרומדי, ששימש כתכנית עבור הפסל. לפיכך, המראה

הנפחי של הדלתות אינו אלא שעתוק ספקולטיבי של פני השטח שלהן – במובן זה, הדימוי קודם מבחינה גנטית לאובייקט.

עובדה זו שופכת אור נוסף על טבען הסכמטי של הדלתות. היא ממקמת את הפעולה הסכמטית בין האובייקט לבין הדימוי שלו; במילים אחרות, היא מדגישה את הפער בין האובייקט לבין אופן הופעתו.

הנחתו של פער זה היא הרת חשיבות משום שהיא הופכת שאלות חסרות היגיון בנוגע לזהות – ולהבדל – של אובייקט ביחס לעצמו לשאלות בעלות־תוכן.

כלומר, היא הופכת את אופן השוואתו של אובייקט אחד לאחרים לדבר מה שניתן ליישמו על האובייקט עצמו.

יש בכך כדי לרמז כי יש לקחת בחשבון השוואתי לא רק אובייקטים שונים/דומים/זחים, אלא אף צורות שונות/דומות/זהות של שוני/דומות/זהות.

שוב, אנו עוסקים כאן בפרשנות סכמטית של אובייקטיביות. כאשר הוא מובן באופן כזה, אובייקט אינו מהווה כוליות נפרדת, אלא מהווה, כשלעצמו, סדרה של מופעים החולקים ארכיטיפ משותף. מפתח עוד יותר יהיה לומר כי האובייקט הוא, למעשה, סקאלה, סולם (סולם מוסיקלי, למשל, הוא אובייקט כזה בדיוק).

באופן טבעי, במקום להמיר טרמינולוגיה אחת באחרת, הסטה זו מקשה על עצם ההבחנה בין אובייקטים לבין מושגים.

במובן מסוים, ניתן לומר כי דימויים, ששרדו את כל הפרוצדורות האינטנסיביות הללו, "שרדו" מעבר לצורתם הטבעית; דומה שכולם נובעים לא רק מן ההתנוונות בטבעם המקורי, אלא מהתנוונות הטבע ככזה. הם מופינים רצון כללי לגבור על הטבע. מכאן, בשום פנים ואופן אין לתפוש את האיכות ה"קברית" (מלשון קבר) המשותפת להם כפן מטאפורי, לא כל שכן דקורטיבי; קרי, כדבר מה המעניק להם, במובן מסוים, רקע "תרבותי" של דקדנס, אלא יש לראות בה ביטוי לארכיטיפ הפרוצדורלי המשותף להם.

את דימוי המומיה – או, מוטב, החניטה – המרחף מעל המכלול כולו, ניתן לראות כמקרה מייצג, שכן אפשר לראות בחניטה המחשה מילולית של ניצחון דימוי הטבע על הטבע עצמו. במקרה זה, לדימוי אין, כמובן, כל קשר לדמיון או לכל סוג אחר של תיווך, לצורך העניין, ולכן אין כאן שאלה של ייצוג או של אינדקסיאליות, שהרי הדימוי אינו אלא הצגה עצמית של הדבר שאותו הוא מתאר. הוא נוצר באמצעות השלה הדרגתית של כל עודפי "תוכן" על פני מראה – מה שברצוני לכנות הַרְאָה (showing).

(יצירת המומיה מצייתת להליך ההפוך ליצירת הדלתות: יצירת משטח באמצעות גריעה של מסה, וחילוץ [extrusion] מסה מפני השטח).

(כמידה שהליך זה לא רק מאפיין את הדימויים הספציפיים במ א י ן – אחרי הכול, חניטה אינה "נושא" בעבודה, אלא יחסה של העבודה לסוגיית הדימוי ככזה – הרי ניתן לשרטט את האנלוגיה לפיגורת המומיה במהופך, כלומר מה שמסוגל לשרוד את צורתו הטבעית הוא דימוי. מכל מקום, אל לנו לשכוח כי עניינה של העבודה בדימויים קבריים אינו אורנמנטלי בשום מובן, אלא הוא מהותי).

הדימוי ה"חנט" הוא, ביסודו של דבר, דימוי סכמטי. כאשר הוא מאבד את סגוליותו, הוא נראה, לכל הפחות במבט ראשון, כאידיאלי יותר ויותר, אך לא במובן האפלטוני המסורתי, משום שבמקרה זה הדימוי, המְרָאָה, הוא המובחק, ולא מה שמתעלה מעבר לו (בתור התחלה אפשר לציין כי מה ששורד, למעשה, את התנוונות הצורה הטבעית, שהיא צורת כל התופעות הטבעיות [אנטרופיה], היא צורתה של ההתנוונות עצמה; אפלטוניות [Platonism] הפוכה, אם אי פעם ניתן היה להשתמש בביטוי מעין זה ברצינות).

משבר הוויוואליזציה, שהזכרתי קודם לכן, נובע בדיוק מאותו טבע סכמטי של הדימויים במ א י ן.

עובדת היותם קשים לוויזואליזציה, אם כן, אינה נוצאה של מגבלה תפישית, אלא של הקושי להכיר בהם כמות שהם. במילים אחרות, לרוב הם מציעים את עצמם לא כמועמדים לתפישה, אלא כמאפשרים תפישה; בבחינת כלים תפישיים.

במובן זה, יש בהם דמיון מסוים, והבדל חשוב לא פחות, למה שגתה כינה בשם תופעה ארכיטיפית או, בלשון כללית יותר, ארכיטיפ.

ארכיטיפ אילה גתה הוא, באופן בסיסי ביותר, הצגה סכמטית ייחודית של צורה משותפת, למשל דמיון משפחתי בין פרטים מאותו סוג או מאותו מין. אבות טיפוס (*Urformen*) אלה נוטים להיבדל זה מזה, כמובן, ברמת המופשטות שלהם בהתאם לטווח התופעות שהן ההפשטות שלהן. לכאורה, ארכיטיפים מעין אלה כוללים "אך ורק" את אותן איכויות מהותיות שאותן חולקים כל חברי הטיפוס המסוים.

אף שגתה אכן התייחס לארכיטיפים שלו, במידה מסוימת, כאל אובייקטים של גילוי: "לנוכח סוגים כה רבים של צורות חדשות ורעננות, שוב תפס אותי הרעיון הנחמני הישן שלי: האם לא אוכל לגלות את הצמח ההיולי בתוך כל המגוון הזה? ככלות הכול, הוא חייב להתקיים!" (מתוך המסע באיטליה, 17-1816) –



עם השינויים במעמד הדימוי. זוהי בדיוק הנקודה, שבה מניפולציה תפיסתית הופכת להיות בעיה לוגית או דקדוקית ביסודה.

ניתן לומר כי השינוי בדימוי מציית להסטה הלוגית-דקדוקית של האובייקט והפיכתו מאי־נראה (*un-visible*) לנראה, ולא להסטה האפיסטמולוגית מבלתי־נראה (*in-visible*) לנראה. שכן, מלכתחילה, האובייקט הנתפש כאן מיוצר חלקית על ידי המבט, ועובדת נראותו היא בלתי נפרדת מעובדת "היתפשותו" ('having-been-perceived').

המעבר מאי־נראות (*in-visibility*) לנראות מסמן, אם כן, את ההתגברות על חסר או על פגם בראייה, בעוד המעבר מבלתי־נראות (*un-visibility*) לנראות, אם להשתמש במונח שטבעתי כאן, מסמן את הכנסתו של רכיב, שלא היה חלק מן הדקדוק של הנראה, אל התחום הנראה.

הדימויים במאיץ מייבאים אל התחום הוויוואלי את הסטנדרטים של הנראות עצמם; הם מבקשים להפוך את הנראות עצמה לנראית.

על רקע זה, ברצוני להוסיף ולציין כי למעשה מתבצע כאן ניתוח כירורגי, המפריד בין אורך הלופ (03:51), המשותף לכל העבודות במאיץ ( לבין משך הסרט.

הפרדה זו אכן מייצרת, ברמה נוספת, אינדקס עבור ההבחנה הברי־מנית בין קצב ההתקדמות של הסרט (מהירותו) לבין התאוצה שלו, שכן באורח פרדוקסלי, בשלב זה ניתן להבחין כי משך הווידאו מחזיק "זמן רב יותר" מאורכו המדוד, כיוון שהוא אוצר בחובו את הזמן ההכרחי (האובר בהאצה) הנדרש לשם הפיכת החול לאור. זוהי נקודה מכרעת, משום בהתבוננותנו בקרן החול/אור המשנה צורה מפריים לפריים, אנו צופים כעת בזיכרון של פעולה, המולבש על תיעוד ישיר שלה. ואם כך, הרי, למעשה, אנו מתבוננים בהווה בסרט, המכיל את עברו כמשוֹשֵׁב־שכבר־נצפה. אי לכך ניתן לומר, כי לעינינו הסרט מופיע, בהכרת, מן העתיד.

על־פירוב, הזמן הקולנועי והקבוע שלו, קצב הפריימים, נובעים מן "המוות שבתווך" – מן ה"ריצוד" החוצץ בין כל שני פריימים עוקבים או בין כל שני דימויים, המרכיבים רצף (סיקוונס) קולנועי שאורכו נתון. אולם במקרה שלנו, כיוון שקצב הפריימים עצמו הוא המשתנה (לא מהירות ההקרנה, אלא היחס בין הפריימים), הרי הדימויים, המשנים את צורתם מכוח הגברת הקצב, הופכים להיות האינדיקציה היחידה לזמן. כאשר צופים בעבודת הווידאו, ניתן לומר, אם כן, כי הזמן הוא – אם לשאול את הטרימינולוגיה של

קריפקה – משוערך א־פוסטריוורית ובאורח אנליטי בכל רגע, ואינו נמדד (באורח אמפירי) או מורגש אינטואיטיבית (באורח טרנסצנדנטלי).

במילים אחרות ובניסוח כללי יותר: מה שמאפשר, בדרך כלל, ראייה (לא רק אוקולריות, אלא גם ראייה מושכלת, כלומר ראייה רציפה) נדחס כאן אל תוך התחום הוויוואלי, זאת מבלי לאבד את אופיו המכונן (קונסטיטוטיבי) (בדומה לאב־מטר בעל פוטנציאל ההתכווצות/התרחבות, שאותו תיאור ויטגנשטיין, על פי פרשנות מסיימת להערתו הידועה בסעיף 50 של חקירות פילוסופיות, השומר על הפונקציה הרקדוקית שלו כאמת מידה, חרף השינויים בגודלו הממשי; ועוד על אנלוגיה זו בהמשך). במובנים מסוימים, אם כן, ניסיון לתיאור ישיר של מאיץ עשוי להסתיים, בסיכומו של דבר, במפגש אכזב.

ושבו, הבעיה אינה היכולת לעקוב אחר המתרחש בהקרנה במהירות מספקת, או לשחזר את המיונסצנה שלה באטיות מספקת, אלא היכולת להיות מהיר או אטי במידה השווה להתקדמות הממשית שלה. בנקודה זו נראה שהיכולות הממוצעות שלנו והקטגוריות הסטנדרטיות שלנו אכן מהירות מדי או אטיות מדי, וכך גם האובייקטים המאכלסים, בסופו של דבר, את תמונת מערך הסרט הנוצרת בראשנו.

ניתן, אם כן, לתפוש את דימוי החול הראשוני או את דימוי האור המתקבל וכן את איכותם ההומיאומורפית (הפיכתם האחד לאחד) עם האצת קצב הפריימים, אך לעולם לא ניתן, ככל הנראה, מנקודת מבט כזו, להבין את ההמרה (טרנס־סובסטנציה) עצמה – במקרה זה, את ההתהוות ואת ההתעוותות (הפורמציה והדפורמציה) של זמן ההקרנה. במובן זה, האובייקטים והמושגים שלנו הנם אך ורק רגולטיביים (מכוונים) או, לחילופין, אפיפנומנליים, אך אין בכך כדי לטעון שאינם חיוניים.

אם אכן כך הוא, איזה הסבר לא יסתכם, בסופו של דבר, בתיאורים רגולטיביים או אפיפנומנליים שכאלה? על מנת לעמוד על נקודה זו, ברצוני לפנות למושג סכמה (scheme), אך לשם כך יש לעגן מראש את שונותו מן המושג המקורי – הקאנטיאני, במקרה זה. על פי ניסוחו הנודע של עמנואל קאנט, תפקידה המהותי ביותר של הסכמה הוא לשמש כמתוכנת בין שני תחומים בלתי ניתנים לגישור (באופן אחר): הטרנסצנדנטלי והאמפירי. דה־פקטו ובאופן בסיסי מאוד, פירושו של דבר לאפשר יישום ותיאום בין המושגים המופשטים שלנו (קטגוריות) לבין התכנים החושיים שלהם (אינטואיציות, הסתכלויות), שבלעדיהם

שניהם גם יחד חסרי תועלת ("נטולי תוכן" או "חסרי צורה", בהתאמה), פשוטו כמשמעו.

סכמה קנטיאנית היא, בראש ובראשונה, פרי הדמיון, שמעמדו הפקולטיבי אף הוא מתואר כמעמד של מתווך בין גודש האינטואיציות החושי לבין הפעילות הסינתטית של השכל (Understanding). היוצרות הסכמות והישלטותן על ידי הדמיון יכולות להיתפש כמימוש המובהק ביותר לפרויקט הביקורתי של קאנט עצמו, על האנטגוניזם הבסיסי שלו לדיאלקטיקה. שכן, רכישת מיומנות השימוש בסכמות היא היא המאפשרת לנו להבטיח כי התבונה אכן "לעולם לא תתרחק יתר על המידה מתחום ההתנסות האפשרית", מה שמאפשר, בסופו של יום, את השיפוט, במובנו הקאנטיאני.

סוג הסכמטיות שאליה אני מכוון אכן מסתמך על התקדים הקאנטיאני, אף שביסודו הוא קשור במידה קלושה בלבד לשימוש שטבע קאנט. כיוון שהמודל שאני מבקש לשרטט כאן – למעשה, המודל שאותו אני מניח כי העבודות במאיץ מיטיבות להמחיש – הוא כזה, שבו הסכמות אינן מתוכנות בין אובייקטים לבין מושגיהם היישומיים, אלא הן עצמן עוברות כל העת תהליכי אובייקטיפיציקה והמשגה.

סכמה שנוצרה כך אכן אינה בוררת פיקטיבית בין מושגים לבין אובייקטים, אלא היא דבר־מה הבא לידי מימוש באמצעות הבדידת המחוויות (מושגים) ודמיונות השווה החושיים (אובייקטים) שלנו.

היפוך זה מביא עמו בהכרח שינוי דרמטי לא פחות בתפקיד הדמיון, שכן לא ניתן עוד לראות בו מחולל סכמות, אלא הוא אחראי לשחזור החלל־זמן הרציונלי בייצוגים סטטיים (אובייקטים ומושגים). במובן זה, מיפוי קונספטואלי של מאיץ או, לחילופין, תיאור גרתי של סביבתו האובייקטיבית, יסתכמו, בסופו של דבר, בבדיה רציונלית.

תובנותיי על המניפולציה של הזמן בעבודת הווידאו מאיץ מתחילות, כמדומני, להבהיר, לכל הפחות, כיצד ניתן לחשוב מחדש על סכמטיות מעל ומעבר לאפיון המתווך המקורי שלה. הסכמות הנן ראשוניות. נדמה שאמירה זו כשלעצמה תובעת אונטולוגיה משלה, סכמטולוגיה.

אין ספק כי שחרור הסכמות שאותה היא תובעת, ניתן, בהכרח, בפן הרסני, שהרי על מנת להיפטר ממשענה המתווך, על הסכמה למנוע, באופן כלשהו, את גיוסה המחודש לתפקיד המסורתית של הדמיון, מה שמתאפשר, במובן מסוים, אך ורק באמצעות חריגה אל מעבר ליכולותיו של הדמיון. ברצוני לטעון כי מהלך



על עצמים אנו מחילים, בסופו של דבר, את המושגים שלנו) אכן משולה, במידה מסוימת, לקבלת החלטה, מראש, לפגוש בהם אך ורק בנקודות מסוימות. על מנת להבין מדוע קביעה זו אינה שקולה לאמירה, שאנו זקוקים למושגים "שונים" משום שאנו מצויים בכירור בנוכחותם של אובייקטים מסוג "שונה", נדרשת הכרה בכך שבמובן מסוים, מה שמייצר את האונטולוגיה של מ א י ץ אינם אובייקטים כלל ועיקר. אובייקטים, והמשגותיהם המתאימות, הם, למעשה, שתי צורות של "מפגש מוחמץ" עם העבודות במ א י ץ. במובן זה, קריאתן (invocation) הסימפטומטית הנה חינונית.

משאמרתי זאת, הרשו לי לציין כי אובייקטים ומושגים אינם נזנחים כליל במ א י ץ. אתה נתקל בהם במסגרת העבודה בנקודות עזירה שונות, כשם שמוצגים בפניך הקלפים שכבר בחרת בטרם הם טרופים מחדש או מועלמים.

חשבו, למשל, על שני הדימויים ההומיאומורפיים של החול והאור בעבודת הווידאו מ א י ץ. שלושה טונות חול, הגשפכים מתשעה סרקופגים דמויי אדם וחמוררים, המשתלשלים מן התקרה ליצירת מעין כלוב בצורת גליל, עוברים טרנס־סובסטנציה ומומרים לכדי קרני אור עם האצת קצב הפריימים של הווידאו מעבר ליכולתה של העין לקלוט תנועה.

דומה שאנו מתמודדים כאן עם שתי תפישות זמן בסיסיות: מצד אחד, דימוי המציג זמן מחופצן (שעון החול), שהוא, בה בעת, זמן מכומת או זמן בר־מנייה; מצד אחר, דימוי המציג אותו מחדש – כלומר, מייצג אותו – דימוי שבו האור מסמן כבר את המרווח שבין שתי נקודות העצירה של החול הנשפך, שאיננו מזהים עוד ככזה (אכן, הדימוי המואץ של גרגרי החול בתור אור, נראה, כתוצאה מכך, דומם, בעוד יתרת הקומפוזיציה נותרת ללא שינוי).

מובן שתיאור בסיסי מעין זה של העבודה אינו מטענה כלל ועיקר כל עוד אנו מודעים לכך ששני הדימויים, של החול ושל האור, הם, מלכתחילה, פרי שחזור שלנו את מנגנון העבודה בעת שהיא מאיצה מעבר לבריירות המחדל האוקולריות (ועניות) שלנו. חשוב ביותר לציין כי התעלות זו מעבר למבט ברירת המחדל שלנו אינה מסתכמת במבוי סתום תפישתי. בהתאמה, האצת קצב הפריימים אינה "אפקט" גרידא שכן השינוי החומרי כאן מניב שינוי בעצם מעמדו של הדימוי. שינויים אלה אינם שקולים לקושי תפישתי הנגרם, למשל, מאובדן מידע או מפגם ברולוציה, שהרי עצם טבעה של התפישה משתנה יחד

החשיבה הנובע מהם באופן רגיל (בהנחה שאפיונו לא ממצה כל חשיבה באשר היא), מצויים באולת יד מלכתחילה.

עוד יש לציין, כי דבר אחד הוא להצביע על אי־התאימויות בין שני המושגים מהירות (velocity) ותאוצה (acceleration) (וללא ספק, מנקודת מבט כוז אין כל דבר דרמטי בהסטה מאחד לאחר, ואף לא יהיה זה טריוויאלי פחות לציין, למשל, את השינוי המתמטי בקלקולוס – מיישויות גיאומטריות ואלגבראיות מסורתיות לאינפניטסימליים וההמשגות המתאימות להם – שסימן את הופעתו של מדע תאוצה אפשרי; כיוון שקל להקל ראש בחשיבותו של כל מרחק מעין זה בין מושגים לבין האובייקטים המתאימים להם); אולם דבר שונה בתכלית הוא לטעון למעבר גורף מדקדוק המהירות לדקדוק התאוצה. נקודת המבט האחרונה לוקחת בחשבון, כך נראה, את עצם העובדה שהמחשבה היא לא רק מחשבה של מהירויות (velocities) והאצות מסוימות, אלא היא, כשלעצמה, בעלת מהירות ותאוצה מסוימות.

במובן זה, נדרש שינוי ב"תארים, ולאן דווקא באופנים", אם לשאול מלשונו של שפינוזה. תמורה כוז בדיוק מציעות, כמדומני, העבודות במ א י ץ. קריאת תיגר אפשרית על המהירות של אדם היא, למשל, היכולת להגיע לנקודה מסוימת (למשל, בעת ריצה או ויכוח) בזמן מינימלי (או, לעתים רחוקות יותר, בזמן מקסימלי). משחקים מעין אלה ידרשו, קרוב לוודאי, יכולת האצה בנקודות מסוימות במשחק, אף שמנקודת המבט של מטרתן האולטימטיבית, דווקא המהירות הכוללת של כל משתתף היא הקובעת. אולם, דומה כי בחינת יכולות ההאצה של אדם תובעת, מלכתחילה, יחס מסוים למהירות של אחר או של אותו פרט עצמו (לפיכך כלי הרכב המהיר ביותר יהיה חסר תועלת במרוץ אם לא יוכל להאיץ לכל הפחות באותה מהירות כמו האחרים, או להאט באותה מהירות כאשר הוא מתקרב לעיקול).

הבדלים מעין אלה נזמים טריוויאליים למדיי כאשר

בוחנים את המקרים הברורים מאליהם של הקשרים

בני־מדידה. הסיפור שונה לחלוטין כשמדברים על גודל

המהירות או על ההאצה של פעילויות מופשטות, כגון

חשיבה.

כאשר מתעקשים על שינוי מעין זה בעצם פעילות

החשיבה, הרי עמידה אל מול העבודות במ א י ץ בגישה

מכוונת־אובייקטים והנטוה, לצורך העניין, ללכת יד ביד

עם חשיבה מכוונת־מושגים, במידה כוז שעל־פירוב

אנו מבקשים לבצע אובייקטיפקציה במושגים, ואילו

ההערות שלהלן התגבשו והועלו על הכתב זמן מה בטרם הושלמה העבודה על מ א י ץ. בעת כתיבתן רק חלק קטן יחסית מן העבודה היה נראה לעין. חלק הארי שלה התקיים ברמות מימוש משתנות – דגמים, שמועות, רעיונות, שיחות... אף אחת מהן, כמדומני, לא נפלה בעוצמתה מן הצורה הסופית שעטו על עצמן.

היה זה רקע נוח למדיי למה שמבקשות הערות אלה לעשות, שכן ניתן לראות בחלק גדול מהן תוצאה ישירה של משבר ויוואליזציה מהותי מסוים; לאו דווקא פועל יוצא של אי־יכולות ויוואליות מצדי, כמו של ההשלמה עם אי־הרלוונטיות שלהן לעבודות במ א י ץ (ס 1 ג אי־הרלוונטיות השמורה – בהסתכלות לאחור – לראייה מבוססת מהירות [velocity] בבואה להסביר את נטיות ההאצה שלה עצמה).

בפסקאות הבאות אין ככוונתי להציע פרשנות או ניתוח של מ א י ץ (מהלך שעל עצם היתכנותו קוראים העבודה ומכלול מרכיביה תיגר מסיבות שאפרט בחלקי המאמר השונים), אלא לשרטט מתווה פילוסופי שעל בסיסו יש לקנות כי יתאפשר תיאור – תיאור שלעתידי לבוא – של מ א י ץ.

מוטב לקרוא את הערותיי כתובנות קדם־תיאוריות במובן זה שהן מציעות את עצמן כתשתית למה שכבר קיים ועם זאת, במובן מסוים, טרם ניתן לפגוש בו באופן הולם.

\* \* \*

במובן מסוים, מהירות, ובמיוחד קצב מהירות המחשבה או המהירות שבה אדם חושב שהוא חושב, היא אכן הדבר הראשון שנעשים מודעים לו כאשר נכנסים לסביבה של מ א י ץ. מנקודת מבט "תאוצתית", נדמה תמיד שאדם חושב מהר מדי או לאט מדי. בהקשרים זנוניאניים (Zenonian) טיפוסיים שכאלה, מה שחשוב הוא לא להיות מהיר או אטי די הצורך כדי להדביק את הדבר שאותו פוגשים או שמעיינים בו, אלא להיות מהיר או אטי בדיוק כמותו...

הניואנס הדקדוקי כאן, אם אתה קשוב די הצורך, מרמו מלכתחילה, בין השאר, על הסטה דרמטית בקלקולוס האינטלקטואלי, כלומר, על העובדה שניגשים לדברים באופן אינפניטסימלי, ולא מצביעים אליהם או מתמודדים עמהם, מה שהופך את מושג גודל המהירות (speed), את הדקדוק ואת מנעד היישום האובייקטיבי שלו, לרלוונטיים באופן משיק בלבד.

אולם, ברצוני לטעון כי אין לתלות את האשם במושגים עצמם. בסביבה רגישה לתאוצה כמו החלל של מ א י ץ ייתכן שאובייקטים ומושגים ככאלו, וסוג









למחוזות חלשים, לנוודים, לחסרי בית ולחסרי נידודת סלולארית, זרים המדברים בשפות זרות עם בתים רחוקים שמעבר לים. תאי הטלפון הפכו להיברידי פיסולי, הפועם בהרמוניה צלילית החותרת על עצמה כמנטרה בלתי פוסקת.

בקומה השנייה של חלל התערוכה – מיצב של דלתות מהבהבות כסערת ברקים: עשר תבות אור דמויות דלתות, שיוצרו מפלקסיגלס על פי תצלומים: מיקומן בחלל מסמן קומפוזיציה של חדרים ללא קירות. בתהליך הייצור עברו הדלתות פעולות של נגיטה המדמה שחיקה, נוקי טבע, בליה והשחתה, שסימניהן מיוצגים בהחסרה של חומר, כלומר בהיעדר. הדלתות עצמן הן הפרטים היחידים מתוך הסרט הנוכחים פיסית בתערוכה גם כאובייקטים. כאילו תם החיזיון, אך נמשכות פעימותיו, והן ממשיכות להבהב באותו מקצב ובאותה עוצמה, בתדירות מחזורית של 3:51 דקות.

- 1 אריק סנטנר, על הפסיכואנליזה של חיי היום-יום: הרפורם על פרויד ורוזנצוויג, תרגום: מרים מאיר (תל אביב: רסלינג, 2005), עמ' 56.
- 2 סנטנר, שם, עמ' 30.
- 3 פרנץ קפקא, הירונה של על הגג, תרגום: אילנה המרמן (תל אביב: עם עובד, 2007), עמ' 164.
- 4 סנטנר, שם, עמ' 31.

שעד כה לא שמע אותן כלל ועכשיו הן חדרו לו פתאום לאוזניים, הבריחו אותו, הוא התנווד כמו סביבון תחת שוט מגושם.<sup>3</sup>

להבדיל מהילדה המחפשת את גבולות המקרוקוסמוס ב"סוף העולם" של ואלור, הפילוסוף של קפקא מחפש באובססיות את המיקרוקוסמוס. החיפוש האובססיבי שלו, כמו תנועת הסביבון, מדגים חזרתיות כפייתית אינסופית, והכישלונות החוזרים שלו במשימתו, יוצרים בו מצב פסיכטי המתבטא באימוץ תכונות מושא הקיבעון שלו והסתחררות אחות בחילה ובהלה.<sup>4</sup>

הסרט מוקרן מתוך מסך המורכב על מבנה של תאי טלפונים ציבוריים. מכשירי הטלפון יצוקים בחרס וצבועים: התאים עשויים פלקסיגלס ופח, שנחתכו, הורכבו מחדש ונדחסו למבנה קובייתי. שפופרות הטלפונים תלויות/שמוטות כלפי מטה, וקטע מוסיקלי בוקע מתוכן. הקומפוזיציה המוסיקלית, פסקול הסרט, הוא הסאונד המלווה את התערוכה כולה ומציית למשך מחזור הזמן שלה. בדחיסת יחידות תאי הטלפון מתורגמים המרחקים הפיסיים שבין הטלפונים העירוניים למרווחי הזמן שבין הופעת הצלילים במוסיקה. הפסקול מורכב מהקלטת נגינתם של הנרקומנים על הצ'מבלו, אליה נוספו צלילים המעבים את ההקשות המקוריות, וענני צלילים רנדומליים. המהדהדים את הבהובי התאורה של הדלתות. ההרמוניה הייחודית הבוקעת בצלילות מתוך ארבע עשרה השפופרות, חותרת תחת הקלישאה הטעונה של אפרכסת שמוטה, ומהדהדת כנגד התזכורת המעורפלת של תקשורת מן העבר. התרחשות השייכת

בתערוכתו מאיץ מטפל אורי ניר בחלל התצוגה ובמרכיבי מציב כבעל מלאכה השולט היטב בחומרי העשייה ומפליא לתרגם אותם למושגים מופשטים ולהמירם במערכת כוחות מתוחכמת של תנועה בחלל ובזמן. ניר, המוכר במיצבים הטוטליים המרשימים שלו, תכנן בקפידה תערוכה שהיא הצעת חלופה מקורית לעמדה השגריתית של יחסים בין צופה ליצירת אמנות ומותאמת במדויק לביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת־זמננו, מתוך התייחסות להיבטים אדריכליים ומוזיאליים. הן באלמנטים הפיסוליים והן בסרטי הווידאו מתייחס ניר לאדריכלות המבנה; נוסף על המבט הרחבי, הוא מכוון את הצופה לתנועה אנכית המדמה את המעברים בין קומות התצוגה לחציית שכבות טופוגרפיות.

ברכות לאורי ניר על תערוכה מרגשת זו ועל ההצבה המרשימה. תודה לנילי גורן, אוצרת התערוכה; לשרון שכטר על תכנון וביצוע התערוכה; לסטודיו רוני

אלקטרוני על תכנון וביצוע עבודות האודיו־וידאו; לרועי קרמר על תכנון המדיה ולביניה רכס על המוזיקה והסאונד. תודה לאורי מורג על ייעוץ ותכנון התאורה, לעופר בר על הצילום ולשחר וייס על ההפקה והפוסט.

תודות לנדב שלו, מעצב הקטלוג, על עבודתו היצירתית והקשובה לאופייה הייחודי של התערוכה; תודה מיוחדת לעודד לבל על עבודת הצילום הקפדנית, על מעורבותו יוצאת הדופן ועל תרומתו החשובה לשלמות הפרויקט. תודה לרוה נגרסטאני, ליונתן טואן ולתמר גטר על הטקסטים המעניינים ומעוררי המחשבה שכתבו לקטלוג התערוכה; לדריה קסובסקי, שהקדישה מכישוריה לתרגום הטקסטים ולמשה רון על תרגום הטקסט של תמר גטר; לתמר פוקס ולטיגיל אדלר־שטראוס על עבודת העריכה באנגלית ובעברית. תודה לעובדי המוזיאון מן המחלקות השונות ולמתנדבים הרבים שטרחו ונטלו חלק בהפקת התערוכה. תודה מיוחדת לגלריה ברוורמן ולגלריה ליטבק על תמיכתן בתערוכה.

<span></span>	<span></span>
פרופ' מרדכי עומר	<span></span> <span></span>
מנכ"ל ואוצר ראשי	<span></span> <span></span>

התערוכה היא מכונה, קומפוזיציה קינטית של גופים בחלל ושל תנועות מתוזמנות. הצופה בתערוכה מוזמן לטייל בתוך מפה של כוחות הפורשים חומרים בחלל ובזמן, מאכלסים את מבנה המוזיאון ומנקבים אותו. כמו יצירה מוזיקלית, התערוכה מבקשת להיתפש בממשותה המופשטת, ומציעה אפשרות למעבר מיחסי הגומלין המוכרים והשחוקים שבין הצופה ליצירת האמנות ליחסים מכונסים של החלל ושל הזמן עם עצמם. בחלל התערוכה מוצגים שרידים מהתרחשויות חופפות במרחבים מקבילים שהתפרקו; עדות לאירוע מהיר, שפעל באנרגיות עצומות ודעך, אך ממשיך לפעום. לצד שרידים אלו מוצגים שני סרטי וידאו, המורכבים מחומרי התיעוד של אותן התרחשויות ומופיעים בהם עוד אלמנטים שהיו חלק מאותה התרחשות מתועדת, אך אינם מופיעים בחלל. בחלל נוצרת קומפוזיציה מורכבת ומרובדת, המשלבת חד־פעמיות עם חזרתיות ורצף ליניארי עם בר־זמניות במיצב פוליפוני, הפרוע ובר בבר מעצב בקדננות סדרים אלמנטריים במרחב.

על הקיר, מול פתח הכניסה הצר לתערוכה, מוקרן סרט הווידאו מאיץ. משך הסרט 3 דקות ו־51 שניות, יחידת זמן שעל פיה מתוזמנת מחזוריות הפעולות השונות במאיץ, וששמנה נגור גם משך הסרט האחר בתערוכה (הזדמנות שנייה). הסרט צולם בחלל התערוכה שבועות אחדים לפני פתיחתה. אתר הצילומים משתרע על פני שתי קומות: הקומה השנייה של מבנה המוזיאון (ביתן הלנה רובינשטיין) וקומת המרתף, שאליה גולשת ההתרחשות. ילד קטן (בנו של האמן) מוקף בקילוחים דקים של חול, הניתזים מתוך אפיהם של סרקופגים התלויים במבנה מעגלי מהתקרה שמעליו. קילוחי החול סוגרים סביב הילד מבנה דמוי כלוב. בין ערמות החול המצטברות למרגלות הסורגים המדומים, פעור חור ברצפה, והחול הנורה מעליו זורם אל הקומה שמתחת ומצטבר שם לערמה. הסצנה מתרחשת לאור סערת הבהובים, המרצדים מתוך דלתות לבנות שקופות הניצבות ברחבי הקומה ומפלחים את החלל החשוך בלובן בוהק.

מן הסצנה המתועדת נשארו הדלתות השקופות, הממשיכות להבהב בחלל וערמות החול שהצטברו מקילוחי סורגי הכלוב. ארונות קבורה אנתרופואידים, שהיו תלויים מהתקרה וירקו מתוך אפיהם שני טונות חול, אינם מופיעים בחלל, אך כבלי המתכת שבאמצעותם נתלו, עדיין משתלשלים מן התקרה. בדומה לדלתות השקופות המהבהבות מתחתיהם בסרט,

הם המקור לסרקופגים הוא צילומי ובמקרה זה לקוח מתוך ספר ארכיאולוגיה בהוצאת מוזיאון ישראל, שהוא – בקטלוג – אחד האובייקטים בתערוכה. היציקות נוצרו על־פי תצלומי ארונות הקבורה שבתצוגת אוסף מוזיאון ישראל בירושלים שבמקורם עשויים חרס. הארונות התגלו מתחת לדיונות חול שעם השנים נערמו עליהם בבית קברות עתיק בדיר אל־בלח הסמוכה לים, מדרום לעזה. הם מתוארכים למאה ה־13 לפני הספירה. בסרט הווידאו הם פולטים בקצב מסחרר שני טונות חול קוורץ. בתהליך התזת החול מהתקרה לרצפה מתקבלים אנכים היוצרים כלוב סורגי חול מדומה, כאילו גופות המתים התעוררו לכמה דקות ובתנועת סחרור אחוזת אמוק פולטות ומנערות מתוך ארונות הקבורה את הזמן ואת החול ששקעו עליהם במשך 15 אלף שנים. ושוב הן נעלמות ומשאירות אחריהן מתלים משוחררים ודיונות קטנות, זכר למחול המתים שהשתולל סביב דמותו התמימה של ילד לאור סופת ברקים וחול ששככה, אבל לא נרדמו פעימותיה. החול אינו חול ים, אלא חול קוורץ.

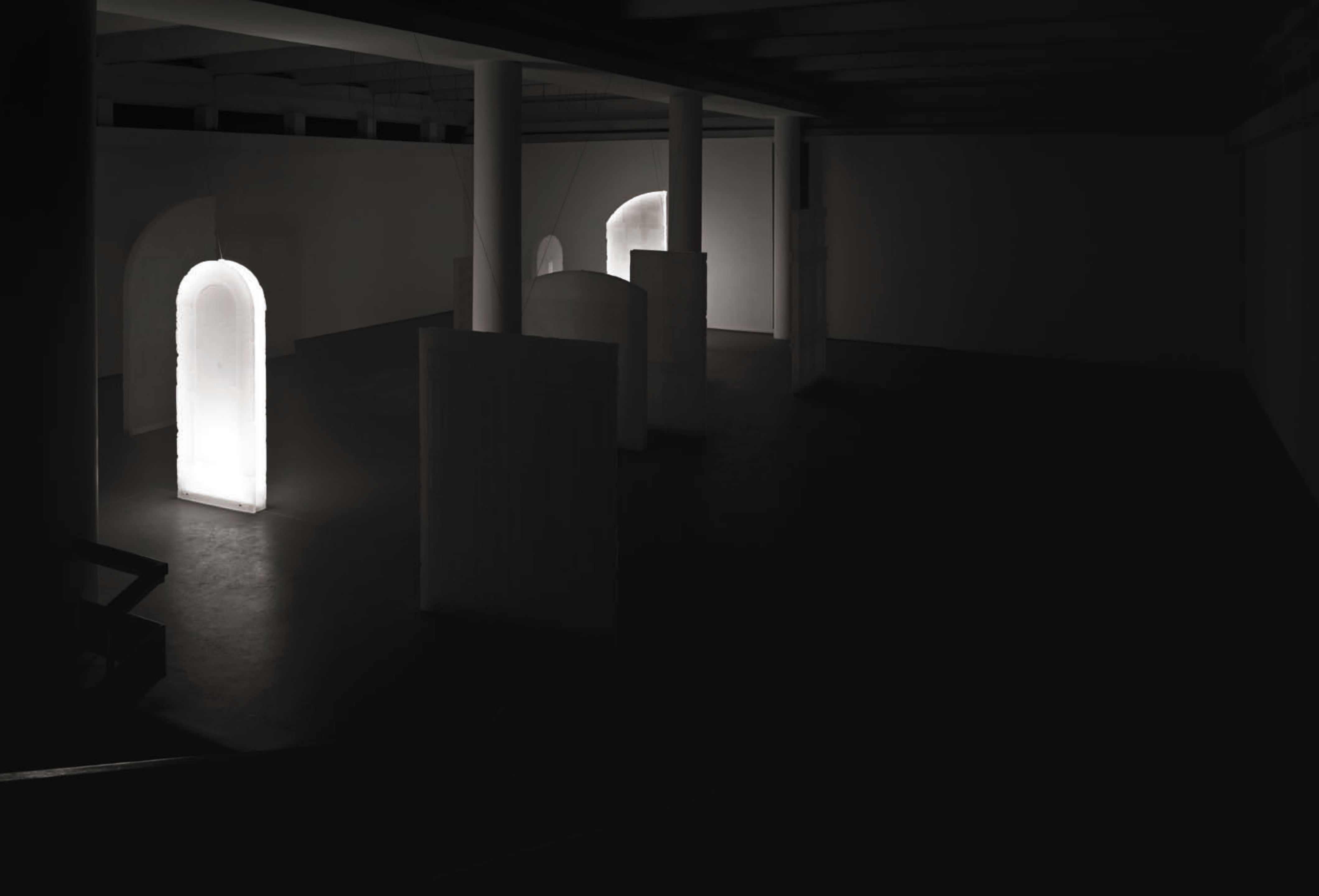
הסרט הזדמנות שנייה, מתעד אירוע שהתרחש בסטודיו של האמן: נרקומנים חסרי בית מקישים, כל אחד בתורו, על קליד של צ'מבלו, וביצת ענק מסתחררת לצליליהם. הצלילים הנקיים, המופקים ממגע אצבעותיהם האפורות של הנרקומנים על הקלידים, מתניעים את סיבוב הביצה, וגובהם של הצלילים מותח את צורתה. לרגעים מפתיע הסחרור כנגד הכבידה, הצורה האליפטית מזדקפת לכדי קונוס דמוי ליבה של מערבולת מרחפת, שכמעט מתנתקת מן הקרקע.

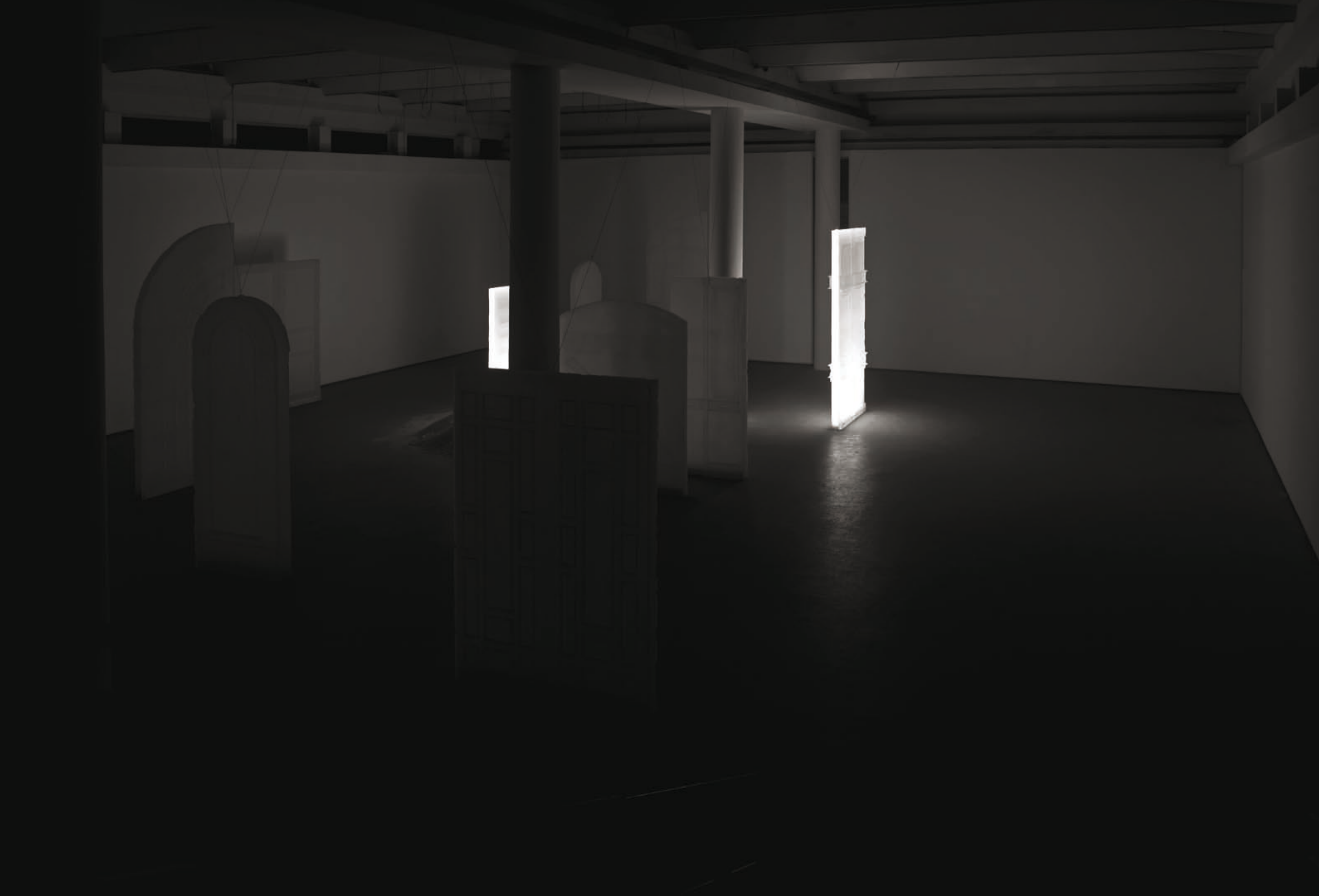
גם ביצי הענק, כמו הסרקופגים, אינן מופיעות בחלל התערוכה, אבל תנועת הסחרור שלהן, כמו בהובב הדלתות, מוסיפה להדהד בחלל ומציעה, בין היתר, דיון מטפיזי בשאלת גבולות מרחב הקיום האנושי. כאילו בצורתן המושלמת ובהמוניה שבין תנועתן ובין הקשת האצבעות על קלידי הצ'מבלו מקופלים סודות מחזוריות הזמן ומסתורין של משך אינסופי.

אריק סנטנר (Santner) בספרו על הפסיכו־תיאולוגיה של חיי היום־יום: הרתורם על פרויד ורוזנוצוויג מדבר על חשיבותה של הפנטזיה בהמשגה של סדר קוסמי. היא יוצרת סכמה המעוותת את צורת הקיום שלנו, אך תומכת תמיכה פרדוקטלית בתחושת העקביות ומשמשת בסיס לתפישה של קיום מאוּן! באמצעותה אנחנו ממקמים את עצמנו "מחוץ לעולם הזה" או ב"סוף העולם", ולכן

היא גם אמצעי של הסתגלות אליו. סנטנר פותח את ספרו בציטוט מתוך סוף העולם של רוברט ואלדר (Walsler), ובאמצעות קישור לסיפור קצר של קפקא (בעצם סקיצת פרוזה שאורכה פסקה אחת וכותרתה, לפי מקס ברוד, "סביבון"). הוא מבקש להצביע על תמה מרכזית בהגותם של פרויד ושל רוונצוויג (Rosenzweig), "בעיית החיים במרכז. בתוככי החיים". לילדה בסיפורו של ואלדר אין לא הורים, לא משפחה ולא בית, וגם לא משהו אחר שאליו היא שייכת. היא מחליטה לצאת ולחפש את סוף העולם – מסע אל גבולותיו החיצוניים של מרחב החיים האנושי. היא הולכת ימים ולילות, בלי שיטרידו אותה תופעות, אנשים, פחד, חושך או רעב. מאחור, מאחורי הכול, לגמרי בסוף, שם חשבה שתמצא אותו, את סוף העולם. תחילה חשבה שסוף העולם הוא חומה גבוהה, אחר כך תהום עמוקה, אחר ירוק, אגם, ים של עונג, לא כלום או דבר שהיא עצמה לא ידעה מהו. שש־עשרה שנים הלכה הילדה על פני אנמים, מישורים והרים, אך אל סוף העולם לא הגיעה, ונראה שהייתה רחוקה ממנו עד מאוד. איכר שפגשה הכיר חווה בשם "סוף העולם", ואמר לילדה כי תגיע לשם בתוך חצי שעה. תשושה מן המטע הגיעה הילדה אל "סוף העולם", ונשארה לגור אצל האיכרים, לעבוד בחריצות ולשרת אותם בנאמנות. כולם אהבו אותה, והילדה לא הלכה עוד כי הייתה בכית.<sup>?</sup>

בסיפור קצר על פילוסוף המחפש קבוצות של ילדים המשחקים בסביבון כותב קפקא כי הוא מאמין שיגלה אמיתות אוניברסליות אם יתפוס את הסביבון בעיצומה של תנועת הסיבוב. "פילוסוף אחד שוטט תמיד במקומות שילדים משחקים שם. וברגע שראה ילד ובידו סביבון, היה נעמד ואורב. אך החל הסביבון לסוב, היה הפילוסוף רודף אחריו כדי לתפוס אותו. הילדים הקימו רעש וניסו להרחיק אותו מהצעצוע שלהם, אבל לו לא היה אכפת. כשהיה תופס את הסביבון בעודו מסתובב, היה מאושר, אבל רק לרגע, אחר כך היה משליך אותו ארצה ומסתלק. סבור היה שהכרת כל פרט קטן, כלומר, גם פרט כגון סביבון, די בה להביא להכרת הכללי. לכן לא התעסק בבעיות הגדולות, זה היה בעיניו בזבוז. אם הכרת באמת את הדבר הפעוט ביותר, הכרת הכול, לכן התעסק רק בסביבון המסתובב. וכל אימת שנעשה הכנות לטובב סביבון, הייתה לו תקווה שעכשיו זה יצלח, וכשהסתובב הסביבון והוא רץ אחריו מתגשם ומתנשף התחלפה התקווה בוודאות, אבל כשהחזיק בידו את פיסת העץ המטופשת, נהיה לו רע וצעקות הילדים,









מוזיאון תל אביב לאמנות  
מנכ"ל ואוצר ראשי: פרופ' מרדכי עומר

אורי ניר: מאיץ  
אפריל-יולי 2011  
ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת זמננו

תערוכה  
אוצרת: נילי גורן  
אוצרת משנה: רו סמירה  
תכנון וביצוע התערוכה: סטודיו שרון שכטר  
תכנון וביצוע אודיווידיוא: סטודיו רוני אלקטרוני  
תכנת מדיה: דעי קרמר  
מוזיקה וסאונד: ביניה רכס  
יעוץ ותכנות תאורה: אורי מורג  
צילום: עופר בר  
הפקה ופוסט: שחר וייס

תודות: אורי ארואסטי, בן בוכוויץ, ולרי בוקובסקי, בוק, אורי בצון, יעל ברגשטיין, דיוויד גוטהליק, תמר גטר, דנאור, חואב, דודי חביליצקי, מרים חורי, טוקן סטודיו לעיצוב בע"מ, עדי יעקובי, אוריאל כסלו, עודד לבל, יניב לוי פייפה, חברת מודל, ששי מזור, אורן מרקוביץ, עדי נחשון, בועז ניר, הייציק ניר, מיכל ניר, מאיר ניר, דורון סבג, יונתן סואן, נועם ענתבי, חיים ערד, איתמר פלונגה, רני צברי, דיטה צחנסקי, יובל קדם (גלילאו), נסרן קטן, אנטון רוזניקוב

תודה מיוחדת: שרה להט, סרג' תירוש

קטלוג  
עיצוב והפקה: נרב שלו  
צילום: עודד לבל

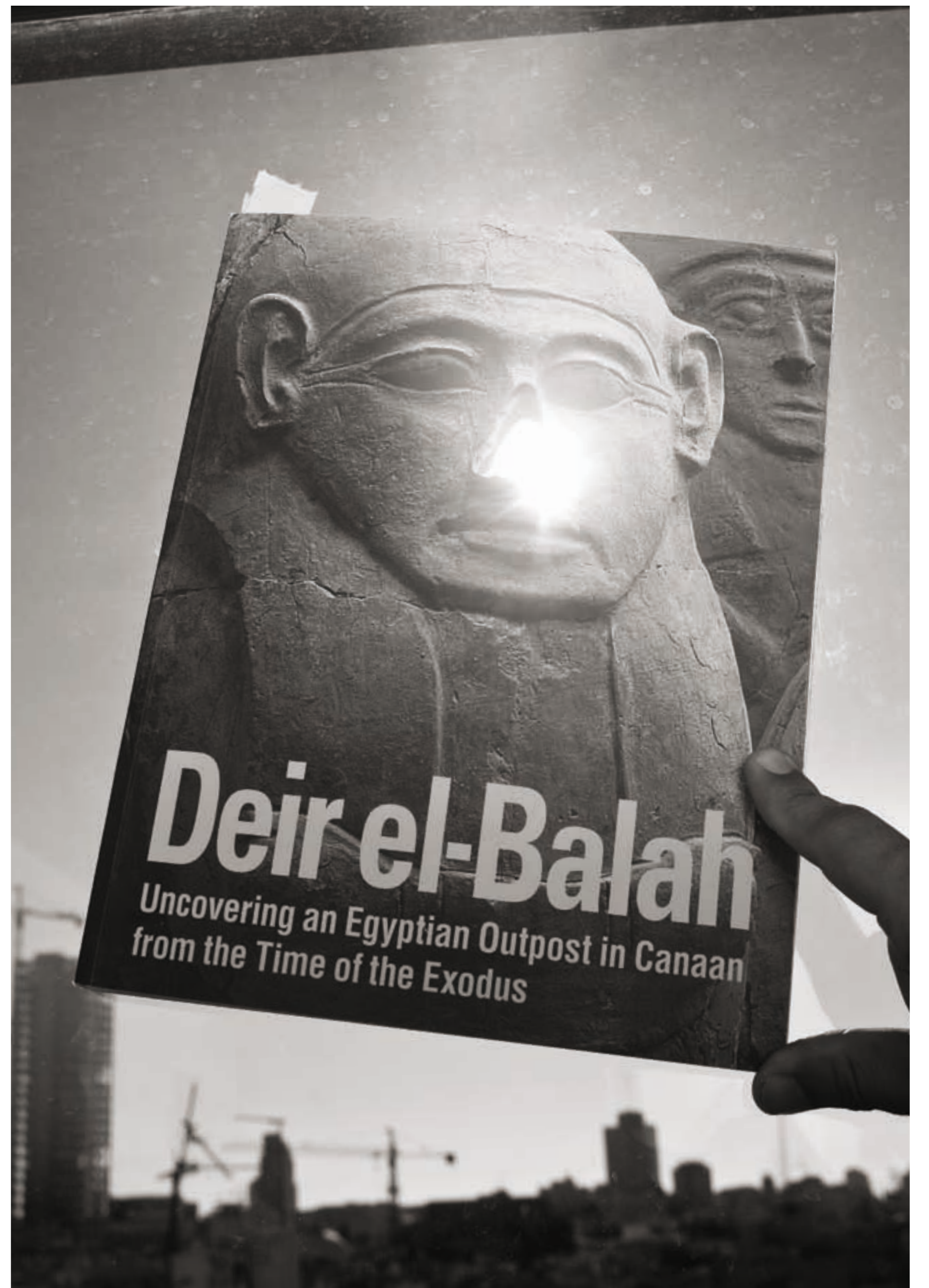
תרגום חלקי לעברית (סואן, נגארסטאני)  
ולאנגלית (גורן): דריה קסובסקי, (נמרה): משה רון  
עריכה עברית: סיגל אולרשטראוס  
עריכה אנגלית: תמר פוקס  
קדם-דפוס והדפסה: ע.ר. הדפסות

Gallery  
BARBERMAN

ליטו

תוכן עניינים

מרדכי עומר	פתח דבר	137
נילי גורן	<b>מאיץ</b>	136
יונתן סואן	<b>מאיץ: סכמטולוגיה (הערות מקדימות)</b>	128
רן נגארסטאני	<b>האוביקט הורה לי</b>	102
תמר גטר	<b>חרטום</b>	75



# **Deir el-Balah**

*Uncovering an Egyptian Outpost in Canaan  
from the Time of the Exodus*

