

# עונג מעבר לעיקרון

## עיון מושגי, חזותי והתנסותי בפרסקסואליות

גיא דולב

### תקציר

מאמר זה מבקש להכניס את המושג "פרסקסואליות" (או "פרה-מיניות") לתוך השיח על המיניות ועל מופעה החזותיים והחומריים. הוא נפתח בעיון מושגי באבולוציה של המושג "פרסקסואליות" – בהגירה שלו מן הגנטיקה של מיני פטריות דרך דמותה ההיסטורית של המוזגת בפאבים האנגליים אל לימודי התרבות החזותית – ובהוראותיה ובשימושיה השונים של התחילית "פֶרְך" באגפים רבים של התרבות. הוא נמשך בעיון חזותי במופעים מגוונים של הפרסקסואליות – בהם הסרט **תאומים** של טובי רוס, ציורו של פרא אנג'ליקו **ריפיון של יוסטיניאנוס הקדוש**, עבודת המחול *To Come* של הכוראוגרפית מטה אינגוורטסן והז'אנר האינטרנטי של סרטוני ASMR – מתוך כוונה להתוות באמצעותם מרחב של פעולות ומחוות לצד המין ה"נורמטיבי", נגדו או מעבר לו שיש בהן כדי להרחיב את תפיסת המין עצמו. המאמר מסתיים בהתנסות פרסקסואלית של המחבר באמצעות מכשיר אולטרסאונד ובהצגה של תוצריה החזותיים שמשלימות את העיון המושגי בפרסקסואליות ובאפשרויות החזותיות שהיא פותחת.

### מין מושג: על הפרסקסואליות

הברית בין המיניות ובין "ההנאות הצדדיות" עומדת במרכז החלק הראשון של **תולדות המיניות** של הפילוסוף הצרפתי מישל פוקו: הוא מצביע שם על העיסוק של מגוון שיחים אירופיים מן המאה השמונה עשרה ואילך במיני סטיות וחריגות מן "הכלכלה הנוקשה של הרבייה" ובמיני קודים והתנהגויות שביקשו להשאירה על כנה.<sup>1</sup> גם התלמוד הבבלי מלמד

<sup>1</sup> פוקו, *תולדות המיניות*, 29.

בדרכו על הנתיבים העוקפים את "דרך המלך" של המיניות: ה"ביאה שלא כדרכה", הלוא היא החדירה האנלית, עומדת לצידה של ה"ביאה כדרכה", החדירה הווגינלית, ואילו ה"ביאה דרך איברים" היא חיכוך חיכוני שאין בו חדירה, וחלים לגביה איסורים והיתרים אחרים.<sup>2</sup> הפרקטיקה המינית של "ביאה דרך איברים" הייתה בשנים האחרונות לאופן הזדהות שנעשה מרכזי יותר ויותר בז'רגון ההומואי: מי שמזדהה כ-"side" ("צד") מעיד שהוא אינו חודר ואינו נחדר.<sup>3</sup> ואפשר גם להצביע על הגמישות האידאולוגית של ה"זיון מהצד", הלוא הוא הניסיון למצוא סיפוק מיני ביותר מאדם אחד: החל בפוליגמיה הארכאית, המשך במאהב או במאהבת של הדקדנס הבוהמיני וכלה בפוליאמוריה הנאו-ליברלית.

מובן כי כל הצעה של צדדיות מינית חושפת מניה וביה את המין שהיא מניחה את עצמה כשולית ביחס אליו. לכן, יש היגיון בהתמודדות עם מה שהמין כתופעה מרכזית במחשבה ובמעשה דוחק הצידה: הפרשות הגוף למשל, ובהן פליטת צואה, נפיחה, השתנה, יריקה והתעטשות – את אלה "הדיבור המתמיד (המדחיק והמשחרר כאחד) על אודות המין מבקש להעלים", לטענת שרגא ביק.<sup>4</sup> אולם במאמר זה אני מבקש לטעון שלצד המין יש עוד ועוד מין, כלומר שהתופעות הנחשבות "לצד המין" מרחיבות – משעה שלא דוחקים אותן עוד הצידה – את המיניות עצמה. אני מראה זאת בעזרת התבוננות בסדרה מגוונת של דימויים ותופעות שמציגים גופים "לצד המין" ומבעד לעדשה הלשונית המגולמת במילה "פְּרֶסְקוּסוֹאֲלִיּוֹת".

המושג "פרסקוסואליות" – או "פְּרֶה־מִינִיּוֹת" – נולד בקונגרס הבין-לאומי התשיעי לגנטיקה שנערך ב-1953 בבלאג'ו, איטליה, בהרצאתו של הגנטיקאי האיטלקי גווידו פונטקורבו שעסקה ב"מחזור הרבייה הפרסקוסואלי".<sup>5</sup> התגלית שפונטקורבו הציג לפני עמיתיו היא שפטריות משלושה סוגים לפחות מתרבות באמצעות שְחלוף (recombination) של מטען גנטי ללא תהליך רבייה זוויגי (מיני). מחזור הרבייה הפרסקוסואלי שונה מן המחזור הסקסואלי כי יש בו פרט יחיד, אבל הוא גם שונה ממחזור הרבייה הא־סקסואלי כי הצאצא הנוצר ממנו נושא מטען גנטי שונה מזה של ההורה היחיד. לבחירה הסמנטית הגנטיקאי מקדיש משפט אחד בלבד: הוא מסביר כי לפחות אצל פטריות מזן אספרגילוס נידולנס (Aspergillus Nidulans) המחזור הפרסקוסואלי מתקיים לצד מחזור הרבייה הסקסואלי הסטנדרטי.<sup>6</sup> הפטרייה, אם כן, מזדיינת מהצד עם עצמה, והפלא הוא זה: ממה שזהה לעצמו עשוי לצאת דבר אחר.

<sup>2</sup> ראו למשל בבלי, קידושין ט, ע"ב; סוטה כו, ע"ב.

<sup>3</sup> ראו למשל Farber, "Rise of the sides: how Grindr finally recognized gay men who aren't tops or bottoms".

<sup>4</sup> ביק, "החור השחור", 45.

<sup>5</sup> Pontecorvo, "Mitotic Recombination in the Genetic Systems of Filamentous Fungi".

<sup>6</sup> שם, 192.

כארבעה עשורים אחרי פונטקורבו כתב ההיסטוריון הבריטי פיטר ביילי על דמותה של המוזגת הזוהרת בפאבים של אנגליה בראשית המאה התשע עשרה והציגה כדמות פרסקסואלית. ביילי ביקש להבין את הצורות השונות של הצדדיות המינית לא כתחומים נידחים ואזוטריים אלא כאזורי ביניים של מיניות שנוצרים מתוך "צבר של אתרים, מעשים והזדמנויות שמתווכים בין הגבולות המשוערים של החלוקה בין הציבורי לפרטי".<sup>7</sup> במסגרת זו הוא העמיד את הזוהר (glamour) של המוזגת כ"תכונה חזותית מודרנית מובהקת" שעליה מבוססת ההפעלה הייחודית של הקוד ההתנהגותי המיני שלה. את הזוהר של המוזגת זיהה ביילי כסימנה של תפנית בהיסטוריה של הפוליטיקה המינית: הדגש החדש שניתן לאפקט החזותי בכלכלה המינית המשתנה של העידן הוויקטוריאני.<sup>8</sup> מיניותה של המוזגת, כותב ביילי, "נפרשת אך נשמרת, מנותבת בזהירות ולא נפרקת במלואה. במונחים גסים אפשר לומר שהיא 'הכול מלבד' [‘everything but’]."<sup>9</sup> ביילי מסביר כי התחילית פֶּךְ משמעה לא רק "לצד" (כמו ב"פרדמיק", מי שפועל לצד הרופאות והרופאים ומעניק טיפול רפואי ראשוני במצבי חירום) אלא גם "נגד" (כמו במצנח, "parachute", שפירושו "נגד נפילה"), ומכאן הפרסקסואליות של המוזגת הוויקטוריאנית: באמצעות ההיראות הציבורית המוגברת שלה, ה"זוהר" שהיא מגלמת, פתיחותה המחושבת ללטישת העיניים, היא משחקת מעברו השני של הבר בצפיפות הפאלוצנטריות של לקוחותיה ומנהלת את עוררותם המינית תוך כדי שהיא משהה את פורקנה.<sup>10</sup>

באמצעות הפטרייה המשחלפת בעצמה לצד הרבייה המינית הניח פונטקורבו לפתחנו את המשחק הלשוני של ה"פרסקסואליות", ועם המוזגת הזוהרת המעכבת את הפורקן המיני פתח ביילי לפנינו שדה תרבותי רחב של תופעות פרסקסואליות שמרחיבות את גבולותיו המושגיים של המין ומעדכנות את תוויו החזותיים. שתי תופעות אלה, המונחות כאן כתופעות מפתח של "פרסקסואליות", נשענות על ההנחה כי יש למין גרעין עקרוני מוגדר ומצומצם: הפטרייה המשחלפת גנים בכוחות עצמה היא חלופה לרבייה הזוויגית, ואילו המוזגת הזוהרת מעדכנת את המיניות המתנהלת על פי הקוד הרווח ומשהה את פריקתה. אולם בבסיסו של מאמר זה על הפריפריה של המין עומדת תוספת מושגית חשובה להבנותיהם של פונטקורבו וביילי, שכן לא הגנטיקאי ולא ההיסטוריון ראו בפֶּךְ סימון של פוטנציאל – האפשרות לחרוג "מעבר" למושג ועל כן גם מעבר לתופעה שהוא מסמן. משמעות זו בולטת למדי בחידושים מושגיים מתחומי מדעי הרוח כגון ה"פֶּךְ תיאטרלי" כפי

<sup>7</sup> Bailey, "Parasexuality and Glamour", 148

<sup>8</sup> שם, 152.

<sup>9</sup> שם, 148.

<sup>10</sup> שם, 152.

שהגדירו ברוס וילשייר, שהוא מה שזולג דרך הבדיון הבימתי מאזור המשחק התחום אל העולם שמעבר לו כמו במקרה של הרג בעל חיים או של פציעת אדם.<sup>11</sup>

ויש מילות "פֶּרְךְ" שזלגו במרוצת השנים מן היוונית ללשונות אחרות. בספרו 'הקהילה העתידה לבוא' (*La comunità che viene*) מתעכב הפילוסוף האיטלקי ג'ורג'ו אגמבן על המילה היוונית "פרדיגמה" (או "דוגמה", כפי שהובאה מילה זו אל העברית של חז"ל). לשיטתו, ייחודה המושגי והלשוני של הפרדיגמה נעוץ בכך שהיא מוצאת מן הקבוצה שהיא נכללת בה ומוצבת לצידה, ועל כן היא תמיד מוצבת **בצד עצמה**.<sup>12</sup> מכאן שהפרדיגמה ערוכה על הכפילות של יצירת הכלל תוך כדי הוצאה מן הכלל, ועל כן היא פנימית לקבוצה ומוחצנת ממנה, מובחנת ממנה תוך כדי שהיא נעשית מזוהה עימה ביתר שאת. בפרדיגמה יש אפוא עדות מובהקת על אפשרותו הלשונית של מושג לחרוג מעצמו.

כך גם כשמדובר בפרדוקס, בפרזיט ובפרנויה. הפרדוקס חורג מן הסברה הרווחת ומערער אותה, הפרזיט סמוך על שולחנו של אחר ומכלה את משאביו והפרנויה רודפת את התודעה מתוכה. הפרדוקס, הפרזיט והפרנויה – שלושה ברואי־פֶּרְךְ אלה מצויים מעבר להבנה ולסבירות, מעבר לנדיבות ולקניין, מעבר למודעות ולרצון, ויש בהם אחרות שפועלת מעבר לכורח ולהסכמה.

שאלת האחרות (והזהות) היא רכיב עקרוני בתופעות הפרסקוסואליות שייסקרו במאמר זה, ומן הראוי לשים לב בהקשר זה לדבריה של הפסיכואנליטיקאית והפילוסופית הסלובנית אלנקה זופנצ'יץ' (*Zupančič*): "המיניות בעייתית משום שהיא מערבת את האחר, שכידוע לכול הוא בלתי צפוי, בלתי אמין (גם לו או לה יש משאלות, גחמות, אירצונות...)".<sup>13</sup> אך בעוד המיניות מערבת את האחר וכרוכה ללא התר בחליפין עימו, הפֶּרְךְ־מיניות מבקשת לעקוף את הבעייתיות הזו דרך הבלעת האחרות או שעתוקה. דוגמה מובהקת למהלך פֶּרְךְ־מיני כזה מספקת תופעת התאומים הזהים, שאעסוק בה בעזרת דימויים מן הפורנוגרפיה ומתולדות

---

<sup>11</sup> Wilshire, "The Concept of the Paratheatrical". בעקבותיו הלכה קארי למברט־ביטי במאמרה על ה"פֶּרְךְ־פיקשן" בספרות: Lambert-Beatty, "Make-Believe: Parafiction and Plausibility". מעניין לציין בהקשר זה את המונח "פֶּרְךְ־מוסד" (*para-institution*) שנעשה רווח כקטגוריה של פרויקטים שמשמשים בפרקטיקות אמנותיות וחברתיות להעמדת תצורות של חִבְרוֹת והתקשרות שמידמות לתצורות המטופחות במוזיאונים ובמוסדות אחרים להצגת אמנות. סוון ליטיקן רואה בקטגוריה הזאת צורה מורחבת של תנועת הביקורת המוסדית באמנות (*Lütticken, "Social media: Practices of (in)visibility in Contemporary Art"*). ב"פֶּרְךְ־מוסדיות" (לעומת הצוות הפרה־רפואי, המשמש לצד הצוות הרפואי, אבל לאו דווקא לעומת המשחקים הפרלימפיים, שבהם מתחרים ספורטאיות וספורטאים בעלי מוגבלויות שונות) המשמעויות של "פֶּרְךְ" כניגוד וכפוטנציאל ממלאות תפקיד מרכזי. כפי שכל הצבעה על שוליים מרחיבה את המרכז בהצביעה על תופעות הלוואי (ה־*side effects*) של התופעה המרכזית באופן שמחייב לבחון מחדש את מרכזיותה, כך גם הפֶּרְךְ־מוסד, בהרחיבו את תחום המוסד, חותר תחת הריכוזיות המובלעת באפשרות להיות מוסד; בהידמותו למוסד, הפֶּרְךְ־מוסד משמש כאופק האנטי־מוסדי של המוסדות.

<sup>12</sup> Agamben, *La comunità che viene*, 8; *The Coming Community*, 9. (בהמשך ההפניות לאגמבן יצוין ראשית העמוד במהדורה האיטלקית, ואחרי נקודה ופסיקה, העמוד בתרגום לאנגלית).

<sup>13</sup> זופנצ'יץ', "מהו סקס?", 223.

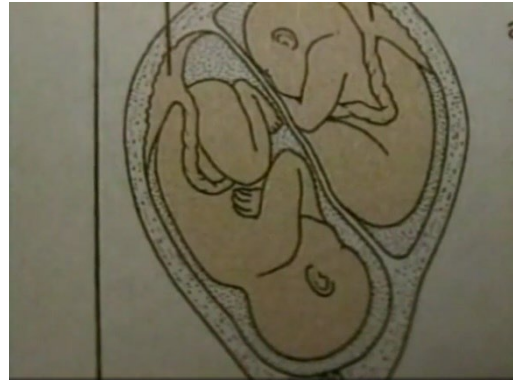
הציור. אחר כך אתבונן בשני ז'אנרים עכשוויים של הגוף שהמיניות נעטפת בהם בחומר – יצירת מחול וסרטון ASMR – ואבחן איזה מין מין מתגשם בחסות המעטפת. אסיים בהצצה אל מעבר לעור שעליו מתנהל ברגיל המעשה המיני, והוא גם גבול הדימוי של המין – תחילה באמצעות המודל האנטומי המציג את הקרביים ובהמשך בדימויי אולטרסאונד שהפקתי מתוך גופי. מהלך זה יעזור לנו להבין את הפרסקסואליות כפוטנציאל לעתיד לבוא שכבר מתקיים בהווה כתופעת הלוואי של הפיכת הגוף לדימוי.

## תאומים לצד המין

“טווינססט” (twincest) הוא ז'אנר של סרטי פורנוגרפיה שמציגים סקס בין תאומים בני אותו המין, לרוב תאומים זהים. יש בסרטונים האלה כדי למוטט את שלוש הקטגוריות של היחס המיני: ההטרו־ארוטיקה הנובעת מן האחר ונעה אליו, האוטו־ארוטיקה המופעלת על ידי העצמי לסיפוקו שלו וההומו־ארוטיקה – השתוקקותם של הדומים זה לזה. מי ששוכב עם תאומה הזוהי שוכב עם ישות אונטולוגית אחרת, עם דמות מינית דומה ועם מבנה גנטי זהה. מן הבחינה הזאת, התאומות האינססטואליות היא תמונת התשליל של המחזור הפרסקסואלי בפטריות: אם הפטרייה צריכה למצוא אחרות בתוך עצמה כדי להחצין אותה כצאצא, התאומים הם כבר בגדר אחר מוחצן, אולם האחר הזה זהה להם.

יש בז'אנר הטווינססט משום קריאת תיגר מתעתעת על כמה איסורים בולטים שהוטלו על המיניות “בתוך המשפחה”, דוגמת גילוי העריות והאוננות, ועל כן הוא מספק דוגמה פרסקסואלית מעניינת במיוחד. יתרה מזאת, בחינה של הז'אנר הצדדי הזה בפורנוגרפיה יכולה לספר לנו משהו על תכונותיה של הפורנוגרפיה עצמה כאובייקט חזותי: מתוך כך שהטווינססט מבוסס על דמיון בבואתי מובהק אנו למדים שטבעי לה, לפורנוגרפיה, לבסס את ההֶרָאָה של המין על ההשתקפות – תעתוע הראייה העתיק ביותר וגם המופע הראשוני ביותר של הפיכת הגוף לדימוי ולזיהויו של האני בתוך מה שהוא אחר.

סרט הטווינססט **תאומים** של הבמאי הישראלי־אמריקאי טובי רוס ( *Twins, Toby Ross*, 1993) מורכב מסצנות ארוטיות ומיניות של שלושה זוגות של תאומים שצולמו בשנות השבעים. הסרט נפתח בשני דימויים שמוצגים בזה אחר זה של זוג התאומים הראשון – התאומים אובראיין (O'Brien). הם יושבים שרועים זה מול זה עירומים ואפופים תאורה כתומה עמומה. מיד אחריהם מופיע איור של זוג עוברים ברחם, ואלה מונחים לא כבבואה זה מול זה אלא בהיפוך, כבמעגל. מנח זה מטרים את המין האוּרְלִי בתנוחה הידועה בכינוי “69” שזוגות התאומים יבצעו בהמשך.



דימוי 1: מתוך הסרט **תאומים**, במאי: טובי רוס, 1993

על רקע הדימויים הללו, קול קריון מסביר בקצרה על התהליכים הביולוגיים המביאים להיווצרותם של תאומים: תאומים אחאים – בהפריה של שתי ביציות בידי שני תאי זרע; ותאומים זהים – בהתפצלות של ביצית מופרית אחת. מכאן עובר הסרט לסקירה תרבותית קצרה של התאומות, החל בציטוט "יש משהו מוזר ומטריד בתאומים" הלקוח מן הספר 'תאומים: התעלומה המדהימה של הטבע' (*Twins: Nature's Amazing Mystery*) מאת קיי קאסיל (Cassill), שהיא תאומה זהה בעצמה, המשך באמונה היוונית העתיקה שלפיה תאום שמת מחכה על גדת הסטיקס עד מותו של "חציו השני" כי רק יחד הם יכולים להיכנס אל השאול וכלה בנתונים סטטיסטיים מפתיעים על יחסי מין בין תאומים:<sup>14</sup>

רוב המחקרים העוסקים במיניות של תאומים מוכיחים שארבעים וחמישה אחוז מכל התאומים קיימו יחסי מין זה עם זה בין גיל אחת עשרה לגיל שמונה עשרה. מתוך קבוצה זו, תשעים אחוז מפסיקים לקיים יחסי מין זה עם זה אחרי גיל שמונה עשרה ומסגלים לעצמם שוב חיים נורמטיביים – הטרוסקסואליים או הומוסקסואליים. את דברי ההסבר מלווים צילומים של זוגות תאומים בני כל הגילים מתוך ספרו של הצלם הארווי סטיין 'מקבילים: מבט על תאומים' (*Parallels: A Look at Twins*).<sup>15</sup> הם מסתיימים בהסבר על הקשר הרגשי המיסטי והכמעט טלפתי הקיים בין תאומים, שמוביל להצהרה על האותנטיות של יחסי המין שיוצגו בסרט:

כזה הוא קשר האהבה והמסירות בין תאומים. התאומים המשתתפים בסרט שלנו קיימו מערכת יחסים מינית זה עם זה במשך שנים. לכן, כפי שתיווכחו, היה להם די טבעי להופיע לפני המצלמה. הישענו לאחור; צפייה מהנה!

<sup>14</sup> ראוי להזכיר בהקשר זה גם את מחקריו של ויקטור טרנר על ההתמודדות של קהילות שבטיות עם העודפות הפרדוקסלית של יצירת שני בני אדם בלידה אחת: טרנר, "פרדוקסים של תאומות בטקס הנדמבו".

<sup>15</sup> ראו באתר האמן: <https://www.harveysteinphoto.com/parallels-a-look-at-twins>.

אפשר לומר שתכליתה של ההקדמה היא להתנקז לרגע הזה, השגור כל כך בפורנוגרפיה, שבו הקשר בין הדמויות מוצג כאמיתי ועל כן טרנסגרסיבי מן הבחינה ה"פּרְתִיאיטרלית" (שכן הוא מציג הפרה של טאבו שמתרחשת "באמת"), סקסי (בהנחה שהאותנטיות שביחסים אמורה להתגלם בהתרחשות הספונטנית) ואתי (כי הצילומים משקפים יחסים שמתקיימים ממילא ונובעים מבחירה חופשית). אולם במבט שני, דברי ההקדמה מעלים טענה הרת משמעות החורגת מן המקרים הפרטיים של שלושת זוגות התאומים המופיעים בסרט: הקשר בין התאומים הוא קשר שהמין שורה בו מן ההתחלה, שכן הוא קשר שנברא במין. מכאן ההיקשרות הרגשית החוצה זמן ומקום, מכאן המיתולוגיה של אי־ההיפרדות, מכאן הקרבה הגופנית והמינית – ולא דווקא מן הדמיון החיצוני הניכר לעין (והרי תנוחת העוברים בדימוי אינה בבואתית, כאמור, אלא מעגלית).

אבל הדמיון החיצוני פועל גם פועל על הצופים בסרט. חוקרת הקולנוע לינדה ויליאמס מתייחסת לפורנוגרפיה מתוך השוואה לסרט האימה ולמלודרמה – שלושה ז'אנרים קולנועיים שהיא מכנה "ז'אנרים של הגוף".<sup>16</sup> ויליאמס מראה שבשלושת הז'אנרים יש ביטויים ניכרים לעין של חריגה מן הגוף – האורגזמה בשיאם של יחסי המין המוצגים בפורנוגרפיה, הדם והרעד המעידים על האלימות המופגנת בסרטי האימה והדמעות והיפחות המחצינות את הרגשות במלודרמה. ויליאמס מסבירה כי ההיפעלות הגופנית והרגשית של הצופים נשענת בסרטים האלה על ההזדהות שלהם עם הגופים המוצגים על המסך ועם ההיפעלויות הגופניות והרגשיות שהגופים האלה מציגים. על רקע זה אפשר לומר כי הפרסקסואליות של סרט התאומים מפעילה את מנגנון ההזדהות הפעלה מתעתעת: הסובייקטים המתענגים מזוהים לגמרי זה עם זה, ולכן ההזדהות איתם היא הזדהות שאין בה שארית של אחרות.

ייתכן כי בשל הקושי הזה, חלק מסרטי הטווינססט מציגים מין בשלישייה עם שחקן פורנו אחר שמוצב כסובייקט שאפשר להזדהות עימו ביתר קלות. במבנה המשולש הזה – תאומים זהים ונטולי אחרות ודמות שלישית של אחר מובהק – אציע כעת להתבונן ממרחק של מאות שנים ואוקיאנוס מסרטי הפורנו של שנות השבעים. ציורו של פְּרָא אנג'ליקו ("האח המלאכי", כינויו של הצייר והנזיר הדומיניקני ג'ובאני דה פיאסולה) **ריפוי של יוסטיניאנוס הקדוש בידי הקדושים קוסמס ודמיאן** נמצא במנזר סן מרקו בפירנצה מאז צויר במאה החמש עשרה. הוא שייך לחלק הפְּרִדְלָה בתמונת מזבח (altarpiece) שמוקדשת לקוסמס ודמיאן, זוג תאומים וקדושים שניחנו בסגולות רפואיות יוצאות דופן. על פי המסופר, הם פעלו במאה השלישית באזור אסיה הקטנה, והיות שהמירו את דת מטופליהם שנרפאו לנצרות, הם נרדפו בידי השלטונות הרומיים. לאחר ניסיונות כושלים להוציאם להורג בצליבה, בסקילה ובירי

<sup>16</sup> Williams, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess"; השוו: סובצ'ק, *מחשבות גשמיות*, 71.

חיצים, הם הומתו לבסוף בעריפת ראשיהם הזהים.<sup>17</sup> בכל הציורים המרכיבים את תמונת המזבח, פרא אנג'ליקו צייר את התאומים כשראשיהם פונים לכיוונים שונים: בציור ניסיון הצליבה שלהם הם מצוירים כשהם מביטים זה בזה, ובציורים אחרים הם מצוירים מזוויות שונות כך שמי שצופה בכל ציורי תמונת המזבח מקבל תמונה רב-ממדית של אותם הפנים.<sup>18</sup> **ריפוי של יוסטיניאנוס** ובציור המזבח המרכזי (**הבתולה מוכתרת**), הזהות הגמורה של התאומים מופיעה על דרך העלמתי: כשהם מצוירים בדיוק זה מול זה, סובבים סביב אותו הציר ומתווים בגופיהם מעגל, נמנעת מן המתבונן ההזדמנות להשוותם זה לזה: מה שזה מאבד, זה נוחל, והם נדמים כשני הצדדים של איש אחד שמצויר מלפנים ומאחור. כך הופך פרא אנג'ליקו את הציור למצע של הֶרָאָיָה בד בבד עם נטילת האפשרות לחזות במפורש בזהותם.



דימוי 2: פרא אנג'ליקו, **ריפוי של יוסטיניאנוס הקדוש**

אולם חשיפת שטיחותו הלא מספקת של בד הציור אינה פעלול הראייה היחיד שהנזיר-צייר הרנסנסי טוען בו את **ריפוי של יוסטיניאנוס**. בציור, איש הכנסייה המטופל רדום, עטוף בשינה אלוהית חסרת תחושה, וקוסמס ודמיאן – בעזרת סגולות ריפוי יוצאות דופן שמעניקה להם זהותם – משתילים במקום רגלו החולה רגל של איש אתיופי שנקבר ימים אחדים לפני כן בקרבת מקום. התאומים הרופאים "מרפאים באמצעות פציעה", *vulnerando sanamus*. פרא אנג'ליקו מזהה בפציעה הזו בסיפור של יוסטיניאנוס, שיש בה פגיעה גופנית, שעטנז אתני ואולי גם פגם מוסרי, פוטנציאל לפציעה אסתטית שמתחוללת בתוך הציור ועל מצעו: הם, הבבואתיים, מטילים מום בסימטרייה הטבעית שניתנה למטופל: במקום שתי רגליים זהות, תאומות, יש לו עתה רגל לבנה ורגל שחורה, רגל מקורית ורגל

<sup>17</sup> Bodkin, "A Fra Angelico Predella", 187

<sup>18</sup> במנזר סן מרקו בפירנצה מצויים כיום רק חלק מציורי תמונת המזבח, והיתר מפוזרים במוזיאונים אירופיים דוגמת Alte Pinakothek במינכן והגלריה הלאומית של אירלנד, ולכן מבט מרוכב שכה אינו עוד מן האפשר.

שצבעה השחור מסגיר את מעשה הגנבה. הפרגוד המוסט בתיאטרליות חושף בפני הצופה סצנה אינטימית: ברגל השלישית השחורה המושתלת בין גופיהם של התאומים כמין בשאינו מינו, הם נוגעים נגיעה מחושבת ועדינה, יודעת ומיומנת. זה רגע שבו מבעד למקור האטימולוגי של ה"כירורגיה" כ"מעשה של יד" נשקף קו הגבול שלה עם האפשרות "לעשות ביד": המנתחים אוחזים בידיהם, זה מול זה, את השתל התותב שכמו יוצא מחלציהם שלהם. ובאשר למטופל הרדום, אם יתעורר אחוז רגשה – יהיה זה סימן שהניתוח הצליח – אולי יבחין כי השמיכה המכסה אותו חושפת את רגלו החדשה, זו ששניים אוחזים בה, עד גבול-גבולה של ערוותו.

### לחישה ותחושה כנגד המין

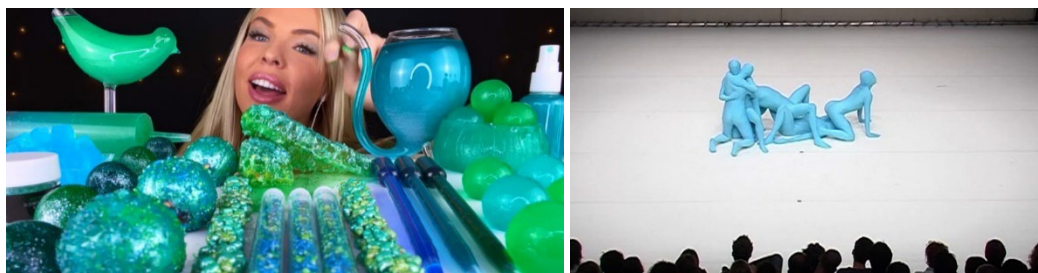
הכוראוגרפית הדנית מטה אינגוורטסן (Ingvartsen) מפצלת בעבודתה *To Come* מ-2005 את הדימוי הנע של המעשה המיני לשלושה פרקים חושיים מובחנים: התנוחה המינית הנראית, הגניחה הנשמעת וההיטלטלות הגופנית המורגשת. הפרק הראשון מציג את הדימוי של המין מתוך שפע צורות ומנחים: חמישה מופיעים מדגימים, בעודם עטויים חליפות לטקס כחולות, תנוחות מגוונות של מין קבוצתי. הם שוהים בכל תנוחה קולקטיבית במשך שניות אחדות, ולאחר מכן הם קמים בזה אחר זה, משנים מקום ותנוחה ויוצרים בהדרגה קומפוזיציה אורגיאסטית-מדיטיטיבית חדשה, שמוקפאת גם היא. בפרק השני, קולות המין הם שתופסים את קדמת הבמה: המופיעים, לאחר שפשטו את חליפות הלטקס הכחולות ולבשו בגדי יום-יום צבעוניים, עומדים או יושבים במרוכז, פניהם אל הקהל. הם מאזינים באוזניות לקובץ שמע של גניחות וחוזרים עליהן יחד בקול ובכך שרים במקהלה את אותו מהלך אורגזמי. בפרק השלישי מופעלת האקסטזה הגופנית של המין: המופיעים מקפצים, רצים ומתנשפים בריקוד לינדי-הופ ממריץ ומאמץ – ריקוד שמקורו בקהילות השחורות של הארלם של שנות העשרים של המאה הקודמת.<sup>19</sup>

אינגוורטסן מבזרת את אחדותו החושית של המין והופכת את הרכיבים הניתנים לחישה שלו לאגפים פרסקוסואליים מבודדים, שרק בהצטלבם יוכלו להיות שוב הדימוי המיני הכולל שצורות, קולות ותחושות חדורים בו אלה באלה. בעוד סרט התאומים הפורנוגרפי משבש את מנגנון ההזדהות של ויליאמס דרך הכפלת הסובייקט המתענג, אינגוורטסן מסיטה את המין

<sup>19</sup> צילום המופע המלא נמצא באתר של האמנית: <https://www.metteingvartsen.net/videos> (Ingvartsen, To) ב-2015 העלתה אינגוורטסן גרסה מחדשת של העבודה בשם *To Come (Extended)*, הפעם עם חמישה עשר מופיעים במקום חמישה, בעירום מלא במקום הבגדים בפרק השני ועם פיתוח של כוראוגרפיית ה"לינדי הופ". בריאיון עם טום אנגלס אמרה אינגוורטסן שהגרסה החדשה של העבודה נעשתה מתוך מודעות עמוקה יותר להיסטוריה ולמורשת של הריקוד שפיתחו בשנות השלושים קהילות שחורות וניכסו מאוחר יותר קהילות אמריקניות לבנות: Engels, "to come" (extended) Interview with Mette Ingvartsen

הצידה ומבטלת את אחדותו החושית של הדימוי הפורנוגרפי על דרך האלחוש. למעשה, דומה שהיא יוצרת מחול "פֶּרְפּוּרְנוֹגְרַפִּי" שיונק מן הפורנוגרפיה אבל מפרק אותה מאחדותה ונוטל ממנה את תמצית חיותה. הפעילות הגופנית כאן מזכירה מאוד את המין, אבל היא גם מרוחקת ממנו ומופיעה מדוללת **לצידי** – פעילות פרסקסואלית. גופי הלטקס הכחולים הם גופים מיניים שנעטפו באמצעי מניעה שסותמים את כל הפתחים, את כל החורים – אמצעים פרסקסואליים **נגד** המין. המחול *to come*, המחול לעתיד לבוא, יוצא מן המין וממשיך **מעבר** לו, בשדה פרסקסואלי מוכר-לא מוכר.

אין באפשרותם של הרקדנים העטופים, הבלועים בתוך הפרפרנליה הפלסטיקית הזוהרת של הקונדום ושל חומר הסיכה, לחדור לאחר, הם אינם מסוגלים *to come*, לבוא (אל האחר) ולגמור. אולם האורגזמה למעשה נשארת בפנים (היא נפרקת אולי רק דרך האקסטזה הגופנית והזיעה הנפלטת בריקוד הלינדי-הופ), ויש בעצירותה הפנימית כדי לנבא את סרטוני ה-ASMR, תופעה אינטרנטית שנולדה בעשור השני של המאה הנוכחית. ז'אנר חדש של הגוף בא אז לעולם: סרטונים שמופצים בפלטפורמות לשיתוף סרטונים ובפורומים אינטרנטיים ייעודיים שמטרתם להביא את הצופה לכדי צמרמורת ייחודית באזור העורף ועמוד השדרה המכונה "תגובת שיא חושית עצמאית" (Autonomous Sensory Meridian Response). הריגוש הפרסקסואלי שהסרטונים הללו אמורים לעורר הוא עקצוץ או נמלול באזור שדרת הגוף המרכזית. האורגזמה החושית הזעירה הזו מושגת באמצעות טריגרים שמיעתיים, חזותיים ונרטיביים:<sup>20</sup> לחישות, נקישות וצקצוקים, מרקמים חלקים, מבריקים ולעיתים גם מנצנצים, מבט קרוב אך מצועף. להבדיל מן הסרט הפורנוגרפי אך כמו סרט האימה וה-*weepee*, המלודרמה "סוחטת הדמעות", ז'אנר ה-ASMR קרוי לא על שם מה שיש בו אלא על שם התגובה שהוא מעורר.



דימויים 3 ו-4: מתוך תיעוד וידאו של מטה אינגורטסן, *To Come*; מתוך סרטון של HunniBee ASMR

חוקרת הקולנוע ויוויון סובצ'ק מזמינה אותנו לחקור את התגובות הגופניות המתעוררות בנו בעת הצפייה בסרטי קולנוע ואף טוענת כי בלב ליבו של הקולנוע עומדים "סרטים שפונים אל

<sup>20</sup> Gallagher, "Eliciting Euphoria Online: The Aesthetics of 'ASMR' Video Culture"

מערכת החושים שלנו".<sup>21</sup> מול הדימויים התזזייתיים בשרשרת הלא נגמרת של ה"פיד", פס האכלה של הרשתות החברתיות, דימויים שמרתקים אל המסך ככל שהם מעוררים שאט נפש – האמירה הזו נדמית נכונה מתמיד. בהקשר הפרסקסואלי, סרטוני ASMR פונים אל מערכת החישה באמצעות הריכוז של הצפייה בגירוי חושי ממוקד ומוגבר. כמו סרט הטווינססט, גם הפרפורנוגרפיה של ASMR חורגת ממנגנון הפעלת הצופה שוויליאמס מייחסת לז'אנרים של הגוף, אולם בצורה אחרת: אין בה סובייקט שהצופים נקראים להזדהות עימו – להזיל איתו דמעה, להיבהל ולפחד כמוהו או לגמור יחד איתו. מקבל הגירוי אינו מופיע בדימוי, אלא רק המפעיל שלו. לאור פעולותיה וחזותה של אמנית ה-ASMR (ה"איי-אס-אם-אר-טיסטית"), אפשר להבין מדוע ייחס ביילי את השיהוי המיני להופעתה החזותית של המוזגת. ובכן, מי שמבקש לקבל גירוי חושי מצפייה ב-ASMR במאה העשרים ואחת משול למי שמבקש משקה מן המוזגת הזהרת במאה התשע עשרה: במרחק הבטוח שמספקים צג המחשב והבר, האי-אס-אם-אר-טיסטית והמוזגת מופיעות ישירות בפני הצופה ומנהלות את עוררותו בזוהרן החזותי המוגבר. ASMR הוא ה"כול מלבד" החדש.<sup>22</sup>

גם במחול של אינגוורטסן הצופה אינו נקרא להציב את עצמו כמראה לאחד הרקדנים, אף שהמחול יכול בהחלט לחולל בצופיו תנועה גופנית: להזיז את הצופה בהזדהות עם מתיחה, קפיצה או תנועה אחרת של רקדן או רקדנית. כשהאיברים הכחולים חסרי הפנים נקשרים זה לזה וניתקים תוך כדי שהם מחליפים מקום ומתפשטים בחלל כפטרייה זוהרת וכשהמקהלה הגונחת משחזרת אורגזמה של אדם יחיד, האחרות נעשית מוחלטת, ללא כל אמת מידה. אחרות כזו מופיעה בספרו של אגמבן 'הקהילה העתידה לבוא' – *La comunità che viene*, הקהילה שבאה, הקהילה *to come* – המביא ממסורות תאולוגיות ופילוסופיות פרגמנטים שנוגעים לאפשרות התרכבותה של קהילה מישויות סינגולריות, שקיומן יוכל להבקיע מבעד לניגוד האנושי שבין פרט לקולקטיב.

דווקא מתוך דומותם של המבצעים העטופים בכחול הבוהק נגזר שוני מוחלט, נגזר הבדל שאין לו אמת מידה. או אז מופיעה הסינגולריות – מושג חמקמק שאגמבן מנסה להתחקות אחריו. הסינגולריות היא כל-שהיא: אין לה זהות או תואר, אומר אגמבן, או מושג שיגדיר אותה. הוא עוקב אחר אבחנתו של קאנט, שלפיה ישות סינגולריות אינה מקיימת מושג או תכונה מסוימים ("להיות אדום, איטלקי, קומוניסט", כותב אגמבן;<sup>23</sup> להיות כחול, סקנדינבי, היפסטר – מציעה אינגוורטסן); הסינגולריות היא כל-שהיא מכיוון שהיא **משיקה** לכל

<sup>21</sup> סובצ'ק, *מחשבות גשמיות*, 72.

<sup>22</sup> עניין זה נוכח גם בשיח של קהילת ה-ASMR, שרבים בה מבקשים להפריד בין תגובת שיא חושית עצמאית ובין אורגזמה; ראו מאמרו של גלאגר למעלה.

<sup>23</sup> Agamben, *La comunità che viene*, 45; 67

אפשרות.<sup>24</sup> היא רק נוגעת באידאות כאפשרויות, כסיפים שאין בהם הכרח. כאן יש לעמוד בעקבות אגמבן ובעקבות קאנט על ההבדל בין גבול לסף: הגבול אינו מכיר בחיצוניות, ואילו הסף הוא "נקודת מגע עם חלל חיצוני שחייב להישאר ריק".<sup>25</sup> העטיפה הכחולה של הרקדנים אינה בגדר גבול שעוצר את הגוף שבפנים, אלא היא בגדר סף, נקודה ריקה ששואפת אל ההשקה, ולא אל החדירה. מבחינת אגמבן, הסינגולריות הסיפית הזו היא "אירוע של חוץ".<sup>26</sup> הביאה שאינגוורטסן מנכיחה על הבמה משמעה אפוא לבוא, אבל רק עד הסף; לגמור, אבל תמיד בחוץ.

בשולי האפוריזמים בספרו של אגמבן, "פֶּרְךְ" מרחפת כאירוע לשוני של חוץ. לפעמים הוא משחק בה ברמז דרך עיסוקו בגן עדן (paradiso) ובצורת המשל (parabole). פעמים אחרות היא משמשת אותו בגלוי, כמו בדיונו בפרדיגמה שהוזכר מוקדם יותר או בהמצאת מושגים כגון "פֶּרְה־קיומיות" (paraesistenza) או פֶּרְטרנסצנדנטיות (paratrascendenza).<sup>27</sup> באפוריזמים אחרים בספר, ה"פֶּרְךְ" נרמזת מתוך עיסוק במקום, בהתחלפות ובפוטנציאל החריגה של הדברים אל מעבר לגבולותיהם. עניין זה נוכח במשל שאגמבן מספר שוולטר בנימין, ששמע זאת מגרשם שלום, סיפר לארנסט בלוך: לפי הסיפור, מספיק להזיז הזהה זעירה כל דבר כדי שהעולם העתיד לבוא יקום ויהיה, אולם מידת התזוזה היא כה עלומה ונסתרת, כה חסרת מידה ופשר, עד שעל בני האדם לחכות למשיח כדי שיעשה זאת.<sup>28</sup>

אגמבן רואה באותה חריגה בלתי אפשרית את ביטויו של חוסר התקנה של העולם: the world's irreparability. אותו משל (parable) יהודי הופך לדוגמה הפרדיגמטית לאי־פֶּרְביליות של המשיחיות הפסימית, שמקורה בהכרה בחוסר יכולתם של הדברים, בזמן הטרום־גאולי שלנו, להפוך את גבולם לסף ולחרוג אל תוכו ואל מעבר למה שהם. אולם אותה חריגה, אני מציע, היא־היא המסומן הפוטנציאלי של "פֶּרְךְ"; היא האפשרות של כל מושג לתקון עצמו בחריגה אל מעבר לגבולות התופעה שהוא מסמן. כך קורה גם ב־To Come: דרך המדיום של המופע והפעלות החושיות שהוא מזמן, אינגוורטסן מראה לנו שלוש צורות של חריגה מן התופעה של המין: מן המראות הפורנוגרפיים אל תרכובת הגופים העטופים, מן האורגזמה היחידית אל המקהלה הגונחת כאיש אחד ומן הריקוד החברתי אל האקסטזה הקולקטיבית של הטלת איברים, התנשפות והזעה. כך נראית, נשמעת ונעה הקהילה הפרסקואלית לעתיד לבוא.

<sup>24</sup> ש.ם.

<sup>25</sup> ש.ם.

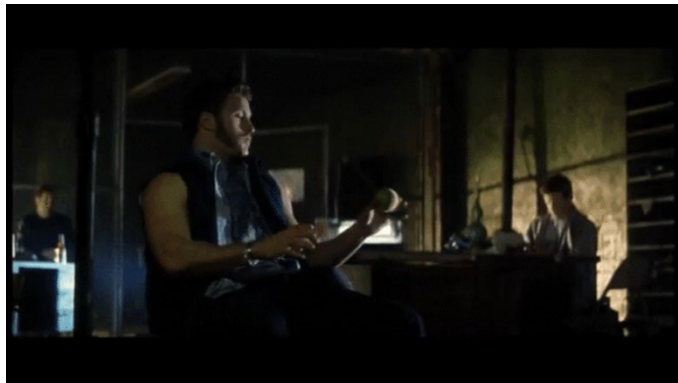
<sup>26</sup> ש.ם.

<sup>27</sup> ש.ם, 73; 101.

<sup>28</sup> ש.ם, 37; 53.

## מתחת לעור, מעבר למין

בסרט הפעולה האמריקאי **עקיצה בשישים שניות** (*Gone in 60 Seconds*, Dominic Sena, ) (2000), אחת הדמויות מתארת טכניקת אוננות שנקראת "The Stranger", "הזר": "אני יושב על היד איזה רבע שעה, עשרים דקות, עד שהיא נרדמת, שום תחושה, ואז אני משפשף".<sup>29</sup> הדמות המדברת מופיעה על המסך: גבר יושב בפישוק רגליים על כיסא מסתובב, זורק כדור טניס אל הקיר שמעבר למצלמה ותופס אותו שוב ושוב. זו מעין גרסת הגנגסטר של נכדו של זיגמונד פרויד, אותו ילד שאת משחקו פרויד מתאר ב"מעבר לעקרון העונג": הילד מטיל צעצוע, סליל עץ וסביבו חוט, ומעלים אותו כדי לתפוס אותו מחדש, משחק שפרויד מפרש כהמחזה של היעלמותה ושובה של אימו של הילד. במקרה זה אצל פרויד האחר מותק אל צעצוע שהילד יכול לשלוט בו, ובכך הוא מעבד בכוחות עצמו את פרישתה הזמנית של האם.<sup>30</sup> בסצנת "הזר" בעקיצה בשישים שניות, הגנגסטר מוסר לעצמו את הכדור ולקהל את הדימוי: הדימוי המפורש של המאונן בטכניקת "הזר" מוחסר, אבל הוא מגולם במובלע באותה זריקה, fort-da, הַלְּבֵּי־הַנֶּה, תנועת קדימה-אחורה של הכדור שמסמנת את היד המאוננת. בשברירי השניות מתוך הסרט שבהם הכדור מגיע אל מעבר למצלמה, מעבר למסך, הצופה מתבקש לדמות לעצמו תחושה, ולמעשה את היעדרה – פעולה אינטימית ביותר של דמיון חושי.



דימוי 5: מתוך הסרט עקיצה בשישים שניות

והינה שוב כירורגיה כ"מעשה של יד": בתיאור טכניקת "הזר", ההשתלה של האחר על מצע גופו של המאונן מופיעה ראשית ככריתה מן הגוף על דרך הנמלול, כהרדמה אזורית שמפנה מקום לאחר. והאחר הזה, שבמקרה הזה זהה לעצמי, יופיע וישרת את האוטו־ארוטיקה במעטה שקוף של הטרוארוטיקה. השינוי הפְּהֶר־רפואי של "דה סטריינג'ר", הכרוך בהרדמה מקומית עצמאית, מוליד הזרה בין אדם ובין גופו ויוצר מעין פרזיטיות עצמית. היד נקטעת

<sup>29</sup> אירוע זה מתרחש בסרט ב-04:49. אפשר לראות אותו כאן.

<sup>30</sup> פרויד, "מעבר לעקרון העונג", 43-49.

לטובת ההשתלה של ידו של אחר במקומה – אבל ידו של מי בדיוק? מה שארוטי באירוע המוזר הזה הוא שאפשר לרמות את הטבע, לפצל ענף מתוך האחדות הגופנית הסובייקטיבית שנתחמת די בבנליות בגבולות העור ולהפוך אותו לזמן מה לאובייקט זר וחיצוני, להחדיר אחר מסתורי – שאי אפשר לחוש את מה שהוא חש – לשרירי הידיים, לעורקי כף היד, לפרקי האצבעות, ולשאת בתוך האיבר המורדם את עקבותיו המענגות.

כשסוזן באק־מורס כותבת על האופן שבו כניסת טכנולוגיית ההרדמה הרפואית חלחלה לשיח הפילוסופי, היא נותנת כדוגמה את הרגע שבו אדמונד הוסרל מדמיין שהוא חותך ביד אחת אצבע של ידו האחרת ומתאר בקור רוח את פריצת הנוזלים החוצה. לטענת באק־מורס, האפשרות המונחת בלב הפנומנולוגיה להעלות על הדעת פעולה, סבל וצפייה היא פרי ההרדמה ותפיסות הגוף שהיא יצרה.<sup>31</sup> גם בתיאור "הזר", הכניסה של הזר אל הגוף באמצעות ההרדמה מפרקת את הגוף – היד נרדמת, ואני משפשף את עצמי באמצעותה, בזרותה, באחרותה. הפרסקסואליות הטמונה בהחצנה של האחרות מתוך הגוף הזהה לעצמו היא ניסיון נואל להתחמק מחוסר הצייתנות של האחר שיוצר לדברי זופנצ'יץ' את הבעיה האונטולוגית של המין. זופנצ'יץ' מדגימה את הפנימיות ההדדית של המין ושל האחר דרך טקסט קצר בשם "האנטיסקסוס" שכתב אנדריי פלטונוב ב-1926 ושפורסם לאחר מותו. זהו עלון פיקטיבי ספק־פארודי שמקדם מכשיר שנועד לספק צרכים מיניים פרטניים כדי ליצור חברה שנהנית מסיפוק מיני – חברה שהמין בה מסולק מן הקשרים בין בני האדם, ועל כן מוקנות לקשרים אלה כנות ואמיתות רוחניות. זופנצ'יץ' כותבת כי אומנם אותו מכשיר מיועד "לזקק, כביכול, את מהותו הטהורה של הסקס", לספק התענגות "חפה מאחר", אולם חקירתה מובילה אותה למסקנה הזאת:

כדי לסלק את ההתענגות מן האחר, צריך לסלק את האחר מן ההתענגות. מכאן בעצם עולה שההתענגות והאחר בנויים כבובת מטריושקה: ההתענגות נמצאת "בתוך" האחר, אבל כאשר אנחנו מתבוננים "בתוך" ההתענגות, יש גם אחר "בתוכה", וכן הלאה... ההתענגות היא בתוך האחר, והאחר הוא בתוך ההתענגות – זו אולי הנוסחה התמציתית ביותר למבנה אי־היחס [הלאקאניאני], אי־היחס בין הסובייקט ובין האחר.<sup>32</sup>

אולם במסגרת הפנטזיה הפרסקסואלית על ההבלעה של האחרות אל שריר היד, על הולדתה של אחרות מתוך מה שזהה לעצמו או על החצנתה של הזהות הגנטית לכדי אחרות – מה יכולה להיות מטריושקה מוצלחת יותר, אינסופית יותר, מזו שכל חלקיה זהים לעצמם? מיד שהבליעה לתוכה את ידו של האחר, שהיא גם ידו המאולחשת של המאונן המאונן וגם ידו

<sup>31</sup> באק־מורס, "אסתטיקה ואנאסטיקה: עיון מחודש במסת השעתוק של ולטר בנימין", 10.  
<sup>32</sup> זופנצ'יץ', "מהו סקס?", 224-225.

החשה של האחר? ואותו אחר המתכנס אל היד – הוא אחר לגמרי או אחר כמו שתאום זהה הוא אחר? אל היד נאספת קהילה של אחרות פנימית, והיא יודעת: אין מענג יותר מידו הבוטחת, המכירה לפניי ולפנים, של התאום הזהה.

קהילה של אחרות פנימית – זו הפטרייה הזוהרת והכחולה של אינגוורטסון, גופים מצופים מבחוץ שמשכללים את עצמם לכדי דימוי פרסקואלי, זו הבבואה שהצופה בתאומים הזהים יכול להזדהות רק עם כוליותה הכפולה או למצוא את עצמו מוקא כאחרותה. למול הפרסקואליות של עור הלטקס, אירוע של חוץ שמחולל כוראוגרפיה ללא פנים, ולמול החדרת האחר אל מתחת לעור ב"דה סטריינג'ר", אדון בחלק אחרון זה של המאמר בהדמיה הרפואית כתואי כניסה כוראוגרפי למחוזות עונג פרסקואליים מתוך התבוננות בדימויים שהפקתי מתוך גופי באמצעות מכשיר אולטרסאונד שהיה ברשותי במשך כשבוע במאי 2023. מכשיר זה התחבר לטלפון הנייד ושידר אליו דרך אפליקציה ייעודית את הדימויים שגלי הקול רשמו בו לאחר שמרחתי עליו ג'ל שתפקידו לבטל את כיסי האוויר ולספק מעבר עקבי של גלי הקול.

לעבודת חילוץ פנים הגוף שלי ניגשתי במרץ, שכן היו לי רק ימים בודדים כדי להתבונן בעצמי מבפנים, אולם כל הדימויים שהפקתי הדפו אותי החוצה – הם היו קריאים למחצה וקשים לפענוח, ועם זאת מפתים לפרשנות: מדבריות של גידים, רכסים של רקמות שריר ללא סוף, ובהן חרוצים עורקי דם שמגיחים ומיד נעלמים. הזזה של המכשיר על פני העור יצרה מבט קולנועי של נסיעה לאורכה ולרוחבה של טריטוריה עלומה.



דימוי 6: סריקת ידי הימנית במכשיר האולטרסאונד תוך כדי כיווץ השריר (יוצר: גיא דולב)

יוזה פן דייק כותבת בספרה 'הגוף השקוף: ניתוח תרבותי של הדימויות הרפואיות' כי המצאת הרנטגן ב-1895 יצרה לראשונה את האפשרות להציץ אל תוך הגוף החי ללא צורך לחתוך אותו; בכך קרני הרנטגן כוננו את הגוף החי כגוף שקוף, שכן עד אז, ובמיוחד מאז ימי הזוהר של האנטומיה הפתולוגית במאות השש עשרה והשבע עשרה, ידעה הרפואה את פנימיותם

של גופים מתים בלבד.<sup>33</sup> ליתר דיוק, מתים או מלאכותיים: פסלים אנטומיים – ובייחוד פסלי נשים, שהידועה שבהן היא **ונוס האנטומית** של קלמנט סוסיני (Susini) – עוצבו כדי להיחדר במבטו של הצופה המעמיק לראות לא רק את העירום שמעבר לשכבת הבגדים אלא גם את העירום שמעבר לעירום – את פנים הגוף, ובייחוד את מערכת הרבייה הנשית שהפסלים האנטומיים היו שותלים בה עובר או זוג תאומים.<sup>34</sup> אולם בהסטה הפרסקואלית אל תוך העור בתיווך מנגנון טכנולוגי של דימויי אולטרסאונד, נדמה שאין עירום מתחת לעירום אלא שפע של קלעי הסתרה, שאין חדירה כפולה אלא לבוש שני, כפילם הפנימי של הבגדים המכסים את העור מבחוץ. גם פן דייק מצהירה בביטחון כי "הגוף המתוך הוא הכול מלבד שקוף".<sup>35</sup> רצוי לשאול אפוא: כלום ייתכן כי המבט החודר לתוך הגוף אינו ממשיך את הארוטיקה של הגוף העירום ואת המיניות המגולמת בחדירה לתוכו? האם הכניסה לתוך הגוף היא כניסה לתוך המין – או דווקא התמקמות לצידו, נגדו, מעבר לו?



דימוי 7: **ונוס האנטומית** של קלמנט סוסיני (צילום: קורינה וגנר)

עם המצאתה של טכנולוגיית הדימות התחלפה אטימות העור באטימות הדימוי, בשכבה הבלתי חדירה שהגוף עוטה בהופכו לדימוי. שכן כשהדימוי מקוֹדֵד ומשטיח את מרחבי הגוף, הוא מקיא את הצופה מן הגוף אל מצע הדימוי, שכמו בציורו של פרא אנג'ליקו הוא בבחינת פני שטח בעלי משמעות.<sup>36</sup> כשהצמדתי את מכשיר האולטרסאונד אל ידי, הדימוי שהופיע היה של ידו של אחר – רקמות בלתי מוכרות, ללא מידה, ללא תכונה, זרות כמו רגלו החדשה של יוסטיניאנוס, כמו היד המורדמת של המאונן. כדי לאשש את הסברה שהדימוי מתייחס לאיבר שהוא שלי הייתי צריך לכווץ את שרירי ולחזות בהשפעת התנועה על התמונה הנוצרת: הצמדתי את מכשיר האולטרסאונד לזרועי כשכיווצתי את השריר, תיעדתי את מיתרי הקול שלי נעים, הנחתי את ידי על חזי כשחיפשתי את הפמפום הזעיר של הלב בזווית

<sup>33</sup> van Dijck, *The Transparent Body*, 4

<sup>34</sup> ראו למשל "Replicating Venus" Wagner,

<sup>35</sup> Dijck, *The Transparent Body*, 4

<sup>36</sup> השוו: פלוסר, *לקראת פילוסופיה של הצילום*, 11.

חדה מתחתית בית החזה והשוויתי בין קצב הפעימות שהופיע על הצג ובין קצב הפעימות שחשתי בידי. כניסוי אחרון ביקשתי להיאחז בפתחי הגוף כדי לשלוט בתוכן הדימוי, מתוך מחשבה שאם אני מבקש להתגבר על המעטפת החדשה של הגוף, על ההתחלפות של העור במצע הדימוי, עליו לחזור אל אתרי הכניסה והיציאה של הגוף, אל פתחי הבליעה וההפרשה.



דימוי 8: כיווץ שרירי פי הטבעת בהוצאה, התרוקנות שלפוחית השתן, האצבע שלי חודרת פנימה (יוצר: גיא דולב)

הדימוי שהופרש מן הגוף המפריש זקוק גם הוא לפרשנות, להפרשה של פשר. הפסולת של גופי, פסולת עודפת שהפרשתה מספקת גם הנאה צדדית, מקודדת באמצעות תדרים שמצויים מחוץ לטווח התחושה לכדי צורה נחזית. גוני אפור שמסמנים חומרים שונים והבדלים בהחזרת הקול נרשמים בדימוי כאור וצל. מתוכם אפשר לראות, מימין, את שרירי פי הטבעת בפליטת צואה: לוע נפער ונסגר, משהו דמוי לסת נע מעלה ומטה. במרכז: שלפוחית השתן המלאה מופיעה כגוש שחור, שהשרירים סביבו לוחצים עליו להתכווץ בקצב אחיד עד שהוא נעלם. ומשמאל, הנאה אוטו־ארוטית עוברת מעתק לדימוי פרסקסואלי. הינה שוב מעשה היד הכירורגי פורץ מתוך אפשרויות המבע של הדימוי: האצבע של האחר, חיצוניות שמופנמת אל הגוף ומוקאת אל הדימוי, מפלסת לה דרך לתוך פי הטבעת וחודרת אליו קצובות. מכשיר האולטרסאונד, המזוהה עם ההולדה הזוויגית, עם "הכלכלה הנוקשה של הרבייה" ועם המערכים הביו־פוליטיים שלה, מתעד חדירה בלתי פורה; דופק ליבו של עובר מומר בהחדרת אצבע קצובה ועקרה.

**גיא דולב** הוא יוצר מחול ותיאטרון וחוקר של ההיסטוריה והתאוריה של המחול. בעל תואר שני מהתוכנית ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית.

## מקורות

- באק-מורס, סוזן. "אסתטיקה ואנאסתטיקה: עיון מחודש במסת השעתוק של ולטר בנימין".  
**סטודיו 39** (דצמבר 1992): 6-12.
- ביק, שרגא. "החור השחור: אנטינומיות, שחרור ותיאולוגיה של צרכים". **תיאוריה וביקורת 54**  
(חורף 2021): 40-71.
- זופנצ'יץ, אלנקה. "מהו סקס?" תרגום: יניב פרקש. **תיאוריה וביקורת 56** (קיץ 2022):  
215-230.
- טרנר, ויקטור. "פרדוקסים של תאומות בטקס הנדמבו", **התהליך הטקסי: מבנה ואנטי-מבנה**.  
תל אביב: רסלינג, 2009. 51-85.
- סובצ'ק, ויויאן. **מחשבות גשמיות: הקיום הגופני ותרבות התמונה הנעה**. תרגום: אילת  
אטינגר ואהד זהבי. תל אביב: עם עובד, 2022.
- פוקו, מישל. **תולדות המיניות: הרצון לדעת**. תרגום: גבריאל אש. תל אביב: הקיבוץ המאוחד,  
1996.
- פלוסר, וולם. **לקראת פילוסופיה של הצילום**. תרגום: יונתן סואן. תל אביב: רסלינג, 2014.
- פרויד, זיגמונד. **מעבר לעקרון העונג**, תרגום: רות גינזבורג, תל אביב: רסלינג, 2021.
- Agamben, Giorgio. *La comunità che viene*. Torino: Giulio Einaudi editore s. p. a., 1990; *The Coming Community*. Translated by Michael Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Bailey, Peter. "Parasexuality and Glamour: the Victorian barmaid as cultural prototype". *Gender & History* 1:2 (Summer 1990): 148-171.
- Bodkin, Thomas. "A Fra Angelico Predella". *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 58:337 (April 1931): 183-194.
- Engels, Tom. "to come (extended) Interview with Mette Ingvarsten". Mette Ingvarsten's website. Accessed July 2023.  
[https://www.metteingvarsten.net/texts\\_interviews/to-come-extended-interview-with-mette-ingvarsten-tom-engels](https://www.metteingvarsten.net/texts_interviews/to-come-extended-interview-with-mette-ingvarsten-tom-engels).
- Farber, Jim. "Rise of the sides: how Grindr finally recognized gay men who aren't tops or bottoms". *Guardian*, June 20, 2022.  
<https://www.theguardian.com/technology/2022/jun/20/rise-of-the-sides-how-grindr-finally-recognized-gay-men-who-arent-tops-or-bottoms>.
- Gallagher, Rob. "Eliciting Euphoria Online: The Aesthetics of 'ASMR' Video Culture". *Film Criticism* 40:2. Accessed December 2023.  
<https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0040.202>.

- Ingvarstsen, Mette (Choreographer). *To Come*. WERKHUIS produkties (Brussels). 2005. Video documentation by Peter Lenaert. Accessed January 2024. <https://www.metteingvarstsen.net/videos>.
- Lambert-Beatty, Carrie. "Make-Believe: Parafiction and Plausibility". *October* 129 (Summer 2009): 51-84.
- Lütticken, Sven. "Social media: Practices of (In)visibility in Contemporary Art". *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 40 (Winter 2015): 4-19.
- Pontecorvo, Guido. "Mitotic Recombination in the Genetic Systems of Filamentous Fungi". In *Atti del IX Congresso Internazionale di Genetica, Bellagio, 1953* [Proceedings of the 9th International Congress of Genetics], edited by G. Montalenti and A. Chiarugi. Firenze: 1954. 192-200.
- Ross, Toby (Director). *Twins*. Bijou Films. 1993.
- Sena, Dominic (Director). *Gone in 60 Seconds*. Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer Films. 2000
- van Dijck, José. *The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging*. Seattle and London: University of Washington press, 2005.
- Wagner, Corinna. "Replicating Venus: Art, Anatomy, Wax Models, and Automata". *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 24 (2017): 1-27. <https://doi.org/10.16995/ntn.783>.
- Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". *Film Quarterly* 44:4 (Summer 1991): 2-13.
- Wilshire, Bruce. "The Concept of the Paratheatrical". *The Drama Review* 34: 4 (Winter 1990): 169-178.