

# הטקסטיליות של העשייה\*

## טים אינגולד

### א. המודל ההילומורפי

במחברותיו הדגיש הצייר פאול קליי שוב ושוב שתהליכי הבריאה והצמיחה אשר מביאים ליצירתן של צורות בעולם שבו אנו חיים הינם חשובים יותר מן הצורות עצמן. "צורה היא קץ, מוות", הוא כתב. "מתן צורה הוא חיים"<sup>1</sup>. תפיסה זו עומדת בלב ה־Creative Credo הידוע שלו משנת 1920: "אמנות אינה משעתקת את הנראה, אלא יוצרת נראות"<sup>2</sup>. במילים אחרות, האמנות אינה מנסה להעתיק צורות מוגמרות שכבר התבססו, בין אם כדימויים במחשבה ובין אם כעצמים בעולם; במקום זאת, היא מנסה לחבור לאותם כוחות שמביאים את הצורה לכדי התהוות. הקו צומח אפוא מנקודה שהונעה, כשם שהצמח צומח מן הזרע. בעקבות קליי, הפילוסופים ז'יל דלז (Deleuze) ופליקס גואטרי (Guattari) טענו שהיחס המהותי בעולם החיים אינו בין חומר לצורה, אלא בין **חומרים** (materials) ל**כוחות** (forces)<sup>3</sup>: האופן שבו חומרים מכל הסוגים, אשר ניחנים בתכונות שונות ומומרצים בידי כוחות קוסמיים, מתערבבים ונמהלים זה בזה ביצירת הדברים. ברטוריקה שלהם ביקשו דלז וגואטרי להתגבר על השפעתה המתמשכת של דרך חשיבה מסוימת על הדברים עצמם ועל האופן שבו עושים אותם ומשתמשים בהם, שהייתה נפוצה בעולם המערבי במשך למעלה מאלפי שנה, וראשיתה אצל אריסטו.

אריסטו טען שכדי ליצור דבר כלשהו, יש לחבר בין צורה (morphe) לחומר (hyle). מודל הילומורפי זה של היצירה הפך בהדרגה לאבן הפינה של החשיבה המערבית, ועם הזמן נעשה פחות ופחות מאוזן. הצורה החלה להיתפס כדבר־מה הנכפה בידי סוכן בעל תוכנית מסוימת, ואילו החומר – שנהיה אפוא סביל ואינרטי – הפך לדבר שעליו הופעלה הכפייה. הטיעון הביקורתי שלי במאמר זה הוא שהדיונים העכשוויים על אמנות

\* המאמר לקוח מתוך: Tim Ingold, 'The Textility of Making,' *Cambridge Journal of Economics* 34 (2010), pp. 91-102

1 P. Klee, *Notebooks, Volume 2: The Nature of Nature*, trans. H. Norden, London 1973, p. 269.

2 P. Klee, *Notebooks, Volume 1: The Thinking Eye*, London 1961, p. 76

3 G. Deleuze and F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, trans. B. Massumi, London 2004, p. 377

וטכנולוגיה, ועל המשמעות של עשיית דברים, ממשיכים לשעתק את הנחות היסוד של המודל ההילומורפי, אפילו בנסותם לשקם את האיזון בין מונחיו הבסיסיים. עם זאת, מטרתי הסופית מרחיקת-לכת אף יותר: בעקבות דלז וגואטרי, אני חותר למוטט את המודל עצמו ולהחליף אותו באונטולוגיה שמייחסת עליונות לתהליכי ההיווצרות – בניגוד לתוצריהם הסופיים – וכן לזרמים ולהשתנויות של החומרים, בניגוד למצבי החומר. ראינו שבעיני קליי צורה היא מוות, ואילו מתן צורה הוא חיים. ברצוני להראות שדבריו של קליי על האמנות נכונים לגבי כל פרקטיקה שמצריכה מיומנות: לא מדובר בכפיית צורות שנהגו מראש על חומר אינרטי, אלא בהתערבות בשדות הכוח ובזרמים החומריים שבהם נוצרות צורות. טענתי היא שהאנשים העוסקים במלאכת היצירה הם נוודים, טיילים, שמיומנותם נעוצה ביכולתם למצוא את זרע התהוותו של העולם ולעקוב אחר מסלולו, תוך הכפפתו לכוונתם ההולכת ומתפתחת.

הבה ניקח לדוגמה את פעולת ביקועו של בול עץ בגרזן. בעל מלאכה מיומן ינחית את הגרזן כך שהלהב יחדור לתוך סיבי העץ, ויעקוב אחר קו שכבר הוטבע בבול העץ במהלך תולדות הצמיחה שלו, כאשר היה חלק מעץ חי. לדברי דלז וגואטרי, "העניין הוא הכניעה לעץ וההליכה בעקבותיו"<sup>4</sup>. ייתכן כי אין זה מקרי שהמילה *tekhne*, ששימשה ביוון העתיקה לציון מיומנותו של אדם העוסק בתחום מסוים, נגזרת מן המילים *tasha* (גרזן) ו-*taksan* (נגר) בסנסקריט. הנגר הוא "זה שמעצב" (בסנסקריט: *taksati*), כלומר אדם שצר צורה או יוצר דברים. הפועל הלטיני *texere* (לטוות) נגזר בדיוק מאותו שורש.<sup>5</sup> נראה שהנגר לא היה רק יוצר, אלא גם – ובאותה מידה – טווה. ליתר דיוק, יצירתו הייתה כשלעצמה פרקטיקה של טווייה: לא כפייה של צורה על חומר כנוע, אלא פריסה וקשירה של חומר סיבי.<sup>6</sup> הגרזן שלו, בעוברו דרך העץ כאשר הוא מבקעו, מונחה לדברי דלז וגואטרי על ידי "התנועות הגליות והפיתולים המשתנים של הסיבים"<sup>7</sup>. אשר לגרזן עצמו, הבה נניח שהלהב סותת באבן; הסתת המיומן מסיר שבבים ארוכים ודקים מן הליבה, ומנצל את תכונת השבירה הקונכואידלית שהחומר האבני סיגל לעצמו לאורך שנים ארוכות של תהליך דחיסה גאולוגית.<sup>8</sup> לפני כל מכת פטיש, הוא ממקם או מכין פלטפורמה מתאימה למהלומה שממנה, ברגע הפגיעה, האדוות של קו השבירה עוברות דרך החומר כמו גל. פני השטח המעובדים של אבן מסותתת – לפחות עד שלוטשו כליל – נושאים צלקות של שבירות רבות ומרובדות.

עם זאת, בתולדות העולם המערבי, הידע המישושי והחושי של קו ופני שטח אשר הנחה בעלי מלאכה בעבודתם עם חומרים שונים ומגוונים – כמו טיילים בשטח כלשהו – נסוג מפני הנטייה לחתור לצורה גאומטרית אשר נהגתה באופן מופשט לפני מימושה במדיום חומרי שכבר עבר הומוגניזציה. ערך הטקסטיליות של העשייה, כפי

4 שם, עמ' 451.

5 V. Mitchell, 'Textiles, Text and Techne', T. Harrod (ed.), *Obscure Objects of Desire: Reviewing the Crafts in the Twentieth Century*, London 1997, pp. 324-332.

6 T. Ingold, 'Making Culture and Weaving the World', P. Graves-Brown (ed.), *Matter, Materiality and Modern Culture*, London 2000, pp. 64-65.

7 Deleuze and Guattari (לעיל הערה 3), עמ' 450.

8 J. Pelegrin, 'Remarks about Archaeological Techniques and Methods of Knapping: Elements of a Cognitive Approach to Stone Knapping', V. Roux and B. Bril (eds.), *Stone Knapping: The Necessary Conditions for a Uniquely Hominin Behaviour*, Cambridge 2005, pp. 23-33.

שנוכל לכנות זאת, עבר פיחות הדרגתי, ואילו המודל ההילומורפי התחזק. כתביו של ליאון בטיסטה אלברטי (Alberti) על אודות האדריכלות, מאמצע המאה החמש-עשרה, מסמנים נקודת מפנה בהתפתחות זו. עד אז, כפי שהראה דייוויד טרנבול (Turnbull) בנוגע לקתדרלה הימי-ביניימית המפוארת של שארט, האדריכל היה למעשה רב-אמן שעבד באתר יחד עם הבנאים, ותיאם את מלאכתם של צוותי סתתים שנדרשו לחתוך אבנים בהתאם לעיקוליהן של תבניות עץ, ולהניח את הלבנים לאורך קווים שסומנו בחוט.<sup>9</sup> לא הייתה שום תוכנית, והתוצאה לא שיקפה את תכתיביו של תכנון מוקדם כלשהו, אלא דמתה יותר לעבודת טלאים.<sup>10</sup>

עבור אלברטי, לעומת זאת, אדריכלות הייתה עניין שכלי. "אפשר בהחלט", הוא כתב, "לתכנן צורות שלמות בשכל – בלי להזדקק כלל לחומר – על ידי ייעוד וקביעת כיוון וחיבור בלתי-משתנים לקווים ולזוויות השונות".<sup>11</sup> הצירוף של קווים וזוויות אלה מהווה את "תווי" הבניין (lineaments of the building), כפי שאלברטי כינה זאת, שמעמדם שונה למדי מזה של הקווים שחתכו הבנאים על פי תבניות ושאותם הניחו בעזרת חוט. הקווים האדריכליים של אלברטי מציגים פירוט מדויק ומלא של צורת הבניין וחזותו כפי שהללו נֶהְגוּ באינטלקט, באופן שאינו תלוי בעבודת הבנייה ואף קודם לה. על הנייר הסימנים נרשמים כקווים משורטטים, שיכולים להיות ישרים או מעוקלים, ומקורם בגאומטריה הפורמלית של אוקלידס. "הקו הישר", מסביר אלברטי, "הוא הקו הקצר ביותר שאפשר לשרטט בין שתי נקודות"; ואילו "הקו המעוקל הוא חלק מעיגול".<sup>12</sup> דבריו של היסטוריון האמנות ז'אן-פרנסואה בילטר (Billeter) לגבי הקו בגאומטריה האוקלידית תקפים לחלוטין גם לגבי התו האלברטיאני: הוא "משולל גוף, צבע ומרקם, וגם אין לו אף תכונה מוחשית אחרת: טבעו מופשט, קונספטואלי, רציונלי".<sup>13</sup>

## ב. בעקבות חומרים

אם כן, הטקסטיליות של מלאכת הבניין נסוגה מפני תורת אדריכלות המבוססת על צורות טהורות. מנקודה זו ואילך, הטכני והטקסטילי פוצלו לשני מסלולים שונים לחלוטין, למרות מקורם האטימולוגי המשותף: את הטכני רוממו לכדי מערכת של עקרונות תפעוליים, **טכנולוגיה**; ואילו הטקסטילי הונמך לכדי מלאכה גרידא, שחשפה את ה"תחושה" הכמעט שיווית או מרווחית של עולם שהוגדס לאור התבונה. בעצם מושג הטכנולוגיה הייתה גלומה טענה אונטולוגית: הדברים נוצרים בטרנספוזיציה רציונלית – כזו שמושתתת על כללים – של צורה שנהגתה מראש על חומר אינרטי, ולא במלאכת אריגה של חומרים פעילים ובאמצעותם.<sup>14</sup> במילים אחרות, "טכנולוגיה"

9 D. Turnbull, *Masons, Tricksters and Cartographers*, Amsterdam 2000, pp. 53-87.

10 J. Harvey, *Cathedrals of England and Wales*, London 1974, p. 33.

11 L. B. Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, trans. J. Rykwert, N. Leach, and R. Tavernor, Cambridge [MA] 1988, p. 7.

12 שם, עמ' 19.

13 J. F. Billeter, *The Chinese art of Writing*, trans. J. M. Clarke and M. Taylor, New York. 1990, p. 47.

14 T. Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London 2000, p. 312. בדיוק משום ש"טכנולוגיה" הינה טענה אונטולוגית, אין שום היגיון

היא תשובה אחת לשאלה "מה זאת אומרת ליצור דברים?". עם זאת, תשובה זו אינה מתייצבת בקלות בזירת הפרקטיקה – שהרי יוצרים צריכים לעבוד בעולם שאינו עומד מלכת עד השלמת מלאכתם, ועבודתם מתבצעת עם חומרים בעלי תכונות משלהם, שאינם מועדים בהכרח ללבוש את הצורות הנדרשות מהם בתכנון, לא כל שכן להישאר בהן לעד.<sup>15</sup> קבלני בניין, שעליהם מוטל ליישם תוכניות אדריכליות, יודעים זאת היטב. מאטיס אנזר (Enzer) – קבלן בעל ניסיון רב בעבודה עם אדריכלים – הסביר את הדברים:

אדריכלים חושבים על בניין כדבר שלם, ואילו בנאים חושבים עליו ומכירים אותו כרצף: חור, ולאחר מכן יסודות, מסגור, גג וכולי. ההפרדה בין עיצוב לעשייה הביאה ליצירת סביבה בנויה שאין בה כל "זרימה". אין שום אפשרות לעצב אימפרוביזציה או אדפטציה. זה מת.<sup>16</sup>

או כדברי סטיוארט ברנד (Brand), יש פיתול בין העולם לבין הרעיון של האדריכל לגביו: "הרעיונות גבישיים, העובדות נוזליות".<sup>17</sup> הבנאים דרים בתוך הפיתול הזה.

אף על פי כן, האדריכלות העכשווית אינה עיוורת לחלוטין להפרדה בין התאוריה לפרקטיקה. האדריכל הפורטוגלי הנודע אלווארו סיזה (Siza), למשל, הודה שאף כי ביכולתו לבנות ולתכנן בתים, הוא לא הצליח מעולם לבנות בית אמיתי, במובן של "מכונה מורכבת שבה מדי יום משהו מתקלקל".<sup>18</sup> מלבד בנאים ועובדי תחזוקה מתחומים שונים – מניחי לבנים, נגרי בניין, רעפנים, טייחים, שרברבים וכולי – הגיבורים האמיתיים של מלאכת בניין הבתים, לדברי סיזה, הם האנשים שגרים בהם ועושים מאמצים בלתי פוסקים לתחזק אותם ולשמר את שלמותם לנוכח אור השמש, הרוח והגשם, הבלאי שנגרם בשל מגורי אדם, והפלישות של ציפורים, מכרסמים, חרקים, עכבישים ופטירות.<sup>19</sup> כמו החיים עצמם, בית אמיתי הוא תמיד יצירה בהתהוות, והדבר הטוב ביותר שדייריו יכולים לעשות הוא לנווט אותה בכיוון הרצוי. בדומה לכך, הגנן – חמוש באת, קלשון ומרית – צריך להיאבק על מנת שהגן לא יהפוך לג'ונגל. באופן כללי, בכל מקום שאנו פוגשים חומר, "מדובר בחומר בתנועה, בזרימה, בהשתנות", כפי שמדגישים דלז וגואטרי. לטענתם, התוצאה היא ש"אפשר רק לעקוב אחר זרם-חומר זה".<sup>20</sup> את מה שדלז וגואטרי מכנים "זרם-חומר" (matter-flow), הייתי מכנה **חומר**

בהתייחסות אליה בנושא שלגביו אפשר לטעון טענות אונטולוגיות. אם הטענה הגלומה במושג משוללת יסוד, הדבר נכון גם לגבי המושג עצמו.

T. Ingold and E. Hallam, 'Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction', E. 15  
Hallam and T. Ingold (eds.), *Creativity and Cultural Improvisation*, Oxford 2007, pp. 3-4

S. Brand, *How Buildings Learn: What Happens to Them After They're Built*, 16  
London 1994, p. 64

17 שם, עמ' 2.

18 A. Siza, *Architecture Writings*, A. Angelillo (ed.), Milan 1997, p. 47

19 שם, עמ' 48.

20 Deleuze and Guattari (לעיל הערה 3), עמ' 451.

(material). בהתאם לכך, אני מנסח מחדש את טענתם ככלל אצבע פשוט: **לעקוב אחר החומרים**.<sup>21</sup>

יישום הכלל הזה פירושו פעולה בעולם ש"מתבשל" ללא הרף. אפשר אולי להשוות זאת למטבח ענקי. במטבח מעורבבים דברים בצירופים שונים, ותוך כדי כך נוצרים חומרים חדשים. הללו יעורבבו בתורם עם רכיבים נוספים, בתהליך אינסופי של טרנספורמציה. על מנת לבשל, יש לפתוח כלי קיבול ולצקת את תכולתם זה לזה. עלינו להסיר מכסים מדברים. לנוכח הנטיות האנרכיות של החומרים, הטבח צריך להיאבק כדי לשמר מראית עין של שליטה במתרחש. את ההליכה בעקבות החומרים אפשר להשוות גם למעבדת האלכימאי, וזוהי השוואה מדויקת עוד יותר. כפי שמסביר היסטוריון האמנות ג'יימס אלקינס (Elkins), העולם, מנקודת המבט של האלכימיה, לא היה מורכב מחומר (matter) שניתן לתארו במונחים של הרכב מולקולרי, אלא מחומרים (substances) – שהכרתם התבססה על חושי הראייה והמישוש, ועל מעקב אחר המתרחש כאשר מערבבים, מחממים או מקררים אותם. לדברי אלקינס, אלכימיה היא "המדע הקדום של המאבק בחומרים, כאשר לא לגמרי מובן מה מתרחש".<sup>22</sup> טענתו היא שגם ציירים פעלו כך מאז ומתמיד. גם הידע שלהם נגע לחומרים, שהיו בדרך כלל דומים מאוד לחומרים במעבדת האלכימאי. בהיותם יוצרים, הבנאי, הגנן, הטבח, האלכימאי והצייר<sup>23</sup> אינם עוסקים בכפיית צורה על חומר: עיקר פעולתם הוא דווקא חיבור בין חומרים שונים ושילוב או הֶכוּונה מחדש של זרימתם, בציפייה למה שעשוי לעלות מכך.

התאורטיקנים שניסו לאזן את המודל ההילומורפי הדגישו שהעולם החומרי אינו סביל ואינו כנוע לתוכניות האדם. אך כדי לבטא זאת, הם הבליטו דווקא את פְּעֻלָּתוּ (agency) האובייקטים, ולא את חיוניות החומרים. לטענתם, כשם שאנשים יכולים לפעול על אובייקטים בסביבתם הקרובה, כך גם האובייקטים יכולים "לפעול בחזרה" ולגרום לאנשים לעשות דברים שהם לא היו עושים אלמלא פעולה זו. ברונו לאטור (Latour) מביא לכך דוגמה מוכרת: בכביש, פס ההאטה גורם לנהג להאט, ופעלנותו מחליפה את זו של שוטר התנועה.<sup>24</sup> אנו עשויים להביט באובייקט, מסביר אלקינס (בהתייחסו לפסיכואנליזה של ז'אק לאקאן [Lacan]), אך גם האובייקטים מביטים בנו, כך שמבטנו נלכד ב"סבך של קווי ראייה מצטלבים".<sup>25</sup> ובהיפוך מדויק של היחסים

T. Ingold, 'Comment', V. O. Jorge and J. Thomas (eds.), *Overcoming the Modern Invention of Material Culture*, special issue of the *Journal of Iberian Archaeology*, 9/10 (2007), p. 314. המובן שבו אני משתמש כאן בפועל "לעקוב" הוא פעיל יותר מאשר סביל. לא מדובר במעקב עיוור: הצייד העוקב אחר סימנים חייב להישאר תמיד ערני לרמזים ויזואליים – ושאר רמזים חושיים – בסביבה שמשנתנה ללא הרף, ועליו לכוונן את מסלולו בהתאם להם; היוצר העוקב אחר חומרים פועל באותו האופן. בעת כישלון, העבודה סוטה ממסלולה ואינה יכולה להימשך. אוסיף שלא רק היוצרים כבולים לצו זה, והדבר נכון גם לגבי מי שחוקר את עבודתם. אכן, כאשר חוקר מאבד את חוט ההתבוננות, התיאור מתחיל לקרטע.

J. Elkins, *What Painting Is*, London 2000, p. 19 22

בשפת המקור, אנגלית, לא קיימת הטיה מגדרית במרבית המילים המציינות מקצוע, אולם בעברית אין זה כך. בתרגום הטקסט בחרנו לנקוט לשון זכר כציון סתמי לשם מקצוע, כדי לשמור על זרימת הטקסט (הערת העורכים).

B. Latour, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge [MA] 1999, pp. 186–90 24

J. Elkins, *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*, New York 1996, p. 70 25

הקונבנציונליים בין סובייקט לאובייקט, כפי שהם באים לידי ביטוי במודל ההילומורפי, הארכאולוג כריס גוסדן (Gosden) מראה שבמקרים רבים השכל אינו כופה את צורתו על אובייקטים חומריים – אלא להפך, האובייקטים הללו הם שמעצבים את צורות המחשבה.<sup>26</sup> בתנועת ההלוך ושוב האינסופית בין השכל לעולם החומרי, נראה שאובייקטים עשויים לפעול כסובייקטים, וסובייקטים עשויים להפעל כאובייקטים. במקום סובייקטים ואובייקטים ישנם "מְעִין-אובייקטים" ו"מְעִין-סובייקטים", שמקושרים ברשתות יחסים.<sup>27</sup>

אך באופן פרדוקסלי, הניסיונות הללו לחרוג מן הקיטוב המודרניסטי בין סובייקט לאובייקט נשארים לכודים בשפה של סיבתיות המושתתת על אותן קטגוריות דקדוקיות בדיוק, אשר מסוגלת להגות את הפעולה רק כתוצאה שנגרמה על ידי סוכן.<sup>28</sup> לדברי אלפרד גל (Gell), "סוכנים יזמים 'פעולות' ש'נגרמות' על ידיהם, על ידי כוונותיהם, ולא על ידי חוקי הפיזיקה של הקוסמוס".<sup>29</sup> הכוונה היא הסיבה, הפעולה היא התוצאה. אף כי גל מניח שרק בני אדם מסוגלים לחולל פעולות במובן זה, הוא מכיר בכך שפעלונותם עשויה להיות מופצת על ידי שלל חפצים (artefacts), אשר מגויסים למימוש כוונותיהם המקוריות של בני האדם. חפצים אלה הופכים אפוא ל"סוכנים משניים" ביחס ל"פעלונות הראשונית" של המחוללים האנושיים.<sup>30</sup> יהיו שיחלקו על טענתו של גל שפעולות הן תוצאות של כוונות קודמות, לא כל שכן על הזיהוי של כוונות אלה עם מצבים מנטליים. לדברי קרל קנאפט (Knappett), כוונותיות ופעלונות אינן בדיוק אותו הדבר: "אפשר לתאר עצמים כגון רמזורים, פסי האטה או דלתות לחתולים כבעלי פעלונות מסוימת, אך יהיה קשה בהרבה לטעון שהם מפגינים כוונותיות".<sup>31</sup> אכן, יהיה זה טיפשי לייחס כוונות לדלתות לחתולים. אך האין זה טיפשי באותה מידה לומר שהן "בעלות פעלונות"? במקום ייחוס הפעולה לפעלונותו של הפתח (יחד עם הפעלונות של החתול ושל בעלי החתול, שהתקינו את הפתח בדלת על מנת שלא יצטרכו לפתוח אותה בעצמם), לא יהיה זה הגיוני יותר לייחס את הפעלת הפתח לפעולה שאליה הוא נרתם, כלומר כניסת החתול או יציאתו? ברור שהחתול והפתח אינם בעלי פעלונות: אדרבה, **לפעולה יש בעלות עליהם**. כפי שאראה להלן, החתול והפתח, ככל שאר הדברים, נסחפים כולם בזרמים הגנרטיביים של העולם.

### ג. מעוף עפיפונים

העולם שבו אנו חיים אינו מורכב מסובייקטים ואובייקטים, ואף לא ממְעִין-סובייקטים ומְעִין-אובייקטים. עיקר הבעיה אינו בסוב־או באוב־, או בדיכוטומיה ביניהם, אלא ב־ייקט. שהרי מרכיבי העולם הזה אינם מושלכים או מוטלים עוד בטרם יוכלו לפעול

C. Gosden, 'What Do Objects Want?' *Journal of Archaeological Method and Theory*, 12, 26  
no. 3 (2005), p. 196

B. Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. C. Porter, Hemel Hempstead 1993, p. 89

T. Ingold, 'Introduction to Part I', E. Hallam and T. Ingold (eds.), *Creativity and Cultural  
Improvisation*, Oxford 2007, p. 52

A. Gell, *Art and Agency*, Oxford 1998, p. 16

שם, עמ' 1-20.

C. Knappett, *Thinking Through Material Culture: an Interdisciplinary Perspective*, 31  
Philadelphia 2005, p. 22

או להיפעל; הם הוויים בהשלכה, בהטלה. הדרך הטובה ביותר להמחיש זאת היא ניסוי פשוט, שאני עצמי ערכתי יחד עם תלמידיי באוניברסיטת אברדין. עבדנו על שולחנות בכיתה, ובעזרת בד, מקלוני במבוק, סרט, נייר־דבק, דבק וחוט משיחה, כל אחד מאיתנו יצר עפיפון. נראָה שאנו מרכיבים אובייקט. אך ברגע שנשאנו את יצירותינו החוצה, הן זינקו לפעולה, הסתחררו, הסתובבו, צללו, ומדי פעם גם עפו. איך זה קרה? האם עיקרון מְחִיָה כלשהו קפץ כבמטה קסם אל תוך העפיפונים וגרם להם לעשות דברים שלרובם לא התכוונו בעת יצירתם? האם התנהגותם הסודרת של העפיפונים הראתה לנו את תוצאות יחסי הגומלין שהתקיימו בכל אחד מן המקרים בין האדם (המטיס) לבין האובייקט (העפיפון), ושניתן להסבירן רק אם נדמיין שהעפיפון רכש "פעלנות" המסוגלת להתנגד לזו של המטיס? מובן שלא. העפיפונים התנהגו כך כי ברגע שיצאנו החוצה, הם נסחפו – כמונו – באותם זרמי אוויר שאנו מכנים **רוח**. העפיפון ששכב חסר חיים על השולחן בכיתה התעורר כעת לחיים, בהיותו משוקע בזרמים הגנרטיביים הללו. חשבנו שהעפיפון הוא אובייקט, אבל התברר שהוא **דבר**, כפי שהייתי מכנה זאת. וכשמדובר בדברים, מתברר שהם לא ניצבים לפנינו כעובדה מוגמרת ושלמה כשלעצמה: אדרבה, כל אחד מהם "מתרחש". ליתר דיוק, כל אחד מהם הוא מקום שבו נשזרות מספר התרחשויות.<sup>32</sup>

הפילוסוף מרטין היידגר (Heidegger) ניסח זאת באופן חידתי למדי: הדבר מציג את עצמו "בדבריותו מתוך עולמיות העולם".<sup>33</sup> זה סוג מיוחד של התקבצות או שזירה של חומרים בתנועה. אם כן, עצם ה"דבריות" של העפיפון נעוצה באופן שבו הוא אוסף את הרוח לתוך הבד ומתווה, בהסתערותו, "קו מעוף" מתמשך. אסור בשום אופן לבלבל בין קו זה לבין הקו שמקשר את העפיפון למטיס. דלז וגואטרי מדגישים שקווי מעוף אינם מקשרים. בדומה לגבעולי צמחים – אם נחזור לדימוי של קליי – שצומחים מתוך זרעים, קווים אלה משרטטים את נתיבי התהוות העולם (ה"עולמיות"), ואינם מקשרים בדיעבד רצפים של נקודות שכבר נחצו. לדברי דלז וגואטרי, קו המעוף "אינו מוגדר על ידי הנקודות שהוא מקשר, או על ידי הנקודות המרכיבות אותו. להפך, הוא חולף בין נקודות, הוא ציץ דרך האמצע [...] התהוות אינה אחד או שניים, ואף לא היחס ביניהם: היא הביניים [...] קו המעוף [...] הנמתח אנכית לשניהם".<sup>34</sup> יתר על כן, מה שתקף לגבי העפיפון־באוויר, בדבריותו, תקף גם לגבי המטיס־שעל־הקרקע. בדומה לעפיפון, האדם המטיס לא ניחן בפעלנות שגורמת לו לפעול: כמו העפיפון, האדם אינו הוויה שפועלת – סוכן – אלא "כוורת של פעילות"<sup>35</sup> שמומרת על ידי זרימות החומרים, כולל זרמי האוויר שעוברים בגוף ומשמרים את חיו, בתהליכים של נשימה

32 לאחר הרהורים נוספים בנדון, הגענו למסקנה שהעפיפון מעולם לא היה אובייקט, אף כי כך הוא נראה. זה הוביל אותנו לחשוב בצורה שונה על תהליך העשייה שלנו. ראינו אותו כעת פחות כצירוף של מרכיבים בסיסיים המתגבשים לכדי הרכב מסוים, ויותר כקשירה בין חומרים שונים, שכל אחד מהם ניחן בתכונות דינמיות ייחודיות: נוזליות, דביקות, נוקשות, גמישות וכולי. תכונות אלה דרשו מגופינו לאמץ ולבצע במהלך העבודה יציבות, מחוות ותמרונים מסוימים.

33 M. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, trans. A. Hofstadter, New York 1971, p. 181

34 Deleuze and Guattari (לעיל הערה 3), עמ' 323.

35 Ingold (לעיל הערה 21), עמ' 317.

וחילוף חומרים.<sup>36</sup> כמו קו המעוף של העפיפון, מסלול-החיים של המטיס נע במאונך לכל קו שנוכל לשרטט בין העפיפון כ(מעין)אובייקט לבין המטיס כ(מעין)סובייקט. בפועל, עלינו לתפוס אפוא את המטיס והעפיפון לא כישויות בתוך אינטראקציה – הפועלות זו על זו כסוכן ונפעל לסירוגין – אלא כמסלולי תנועה העונים זה לזה בקונטרפונקט, כמנגינה ופזמון לסירוגין. אותו הדבר תקף גם לגבי הבנאי (ביחס ללבנים ולמלט של בית במהלך בנייה), לגבי הגנן (ביחס לאדמה בערוגות), לגבי הטבח (ביחס למרכיביה של פשטידה) ולגבי הצייר (ביחס לפיגמנטים ולשמנים). דניאל מילר (Miller), דמות מובילה בחקר התרבות החומרית, טען שהדרך הטובה ביותר להבין איך אנשים יוצרים עולמות של פרקטיקה היא לבחון "מה הם עושים באובייקטים".<sup>37</sup> אף על פי כן, הלבנים והמלט, האדמה, המרכיבים במטבח, הצבעים והשמנים – אף אחד מהם אינו אובייקט. הם חומרים. והדבר שאנשים עושים עם חומרים הוא, כפי שראינו, ללכת בעקבותיהם ולטוות קווי התהוות משלהם לתוך המרקם של זרמי החומר שמרכיבים את העולם. מתוך זה עולים סוגי הדברים שאנו מכנים בניינים, צמחים, פשטידות וציורים. עם זאת, מעצם תחילתו של המהלך שמבודד את הדברים הללו כאובייקטים, תאורטיקנים של התרבות החומרית הביאו לקטיעתם של הזרמים עצמם אשר הולידו אותם. את "בעיית הפעלנות" הם יצרו אפוא לעצמם, בניסיון להחיות עולם שנעשה חסר חיים בשל ההתמקדות הבלעדית ב"אובייקטיות" של הדברים. הם לא מתווים עולם שבו הדברים מתקיימים במעשה ההטלה, אלא עולם שבו הקובייה כבר הוטלה. מאלף להיווכח שככל שהתאורטיקנים מרבים לדבר על פעלנות, כך נראה שיש להם פחות מה לומר על החיים. השכתוב של חיי הדברים כפעלנות האובייקטים מביא לידי רדוקציה כפולה – של הדברים לכדי אובייקטים, ושל החיים לכדי פעלנות. מקור הלוגיקה הרדוקטיבית הזאת הוא במודל ההילומורפי.

## ד. ניסור לוחות

מטרתי היא להחזיר את הדברים לחיים, ותוך כדי כך להעלות על נס את היצירתיות של "נתינת הצורה", כפי שכינה זאת קליי.<sup>38</sup> פירוש הדבר הוא היפוך המודל ההילומורפי – או ליתר דיוק, היפוכה של נטייה מסוימת, הניכרת בטקסטים רבים על אמנות ותרבות חומרית – הנטייה לקרוא את היצירתיות ב"סדר הפוך", החל בתוצאה המגולמת באובייקט מקורי, עבור דרך רצף של תנאים קודמים, וכלה ברעיון חסר תקדים שקיים בשכלו של סוכן. קריאה מהופכת זו שקולה למה שהאנתרופולוג אלפרד גל כינה **האבדוקציה של הפעלנות**. בעיני גל, כל יצירת אמנות היא "אובייקט" שניתן "לייחס לסוכן חברתי, בדרך מובהקת, 'דמוית-אמנות'".<sup>39</sup> הצירוף "דמוית-אמנות" משמש את גל לציון מצב שבו אפשר להתוות שרשרת של קישורים סיבתיים שנעים מן האובייקט

36 ודאי, במובן זה, כי אין ניגוד בין אנשים ודברים; אדרבה, גם אנשים הם דברים. או כדברי טימות'י וובמור וכריסטופר וויטמור, "הדברים הם אנחנו!". ראו: T. Webmoor and C. L. Whitmore, 'Things are Us! A Commentary on Human/Thing Relations under the Banner of a "Social" Archaeology', *Norwegian Archaeological Review*, 41, no. 1 (2008), pp. 53-70.

37 D. Miller, 'Why Some Things Matter', in D. Miller (ed.), *Material Cultures*, London 1998, p. 19.

38 Klee (לעיל הערה 1), עמ' 269.

39 Gell (לעיל הערה 29), עמ' 13.



אל הסוכן, עד כדי כך שניתן לומר כי האובייקט מעיד על הסוכן. התוויית אותם קישורים – ההתבוננות דרך העבודה לעבר הפעלנות **שמאחוריה**<sup>40</sup> – פירושה ביצוע פעולה קוגניטיבית של אבדוקציה. הטיעון שנוסח בפסקאות הקודמות אמור להבהיר מדוע אני סבור כי השקפה זו שגויה מיסודה. אני טוען שיצירת אמנות אינה אובייקט, אלא דבר; וכדברי קליי, תפקידו של האמן – כתפקידו של כל יוצר מיומן אחר – אינו לממש רעיון שנהגה מראש (ואין זה משנה אם הוא מקורי או לא), אלא לחבור וללכת בעקבות הכוחות והזרמים של החומר, אשר מביאים את צורת היצירה לכדי התהוות. היצירה מזמינה את הצופה לחבור לאמן כשותף למסע, להתבונן **יחד** איתה תוך כדי התחללותה בעולם, במקום לחפש מאחורי היצירה את הכוונה המקורית שממנה נגזר התוצר הסופי.

דלז וגואטרי מציינים שהליכה־בעקבות אינה **הישנות** (iteration), אלא **נוע ונוד** (itineration).<sup>41</sup> אמנים – בדומה לאומנים – הם טיילים שנעים ממקום למקום. הם מפלסים את דרכם במערך הפרקטיקות (taskscape)<sup>42</sup> כמו עוברי אורח שחולפים בנוף, ומקדמים את עבודתם במקביל להתקדמות בחייהם.<sup>43</sup> את היצירתיות של העבודה יש לחפש בעצם התנועה הזאת קדימה. קריאה של היצירתיות "קדימה" פירושה התמקדות באימפרוביזציה, ולא באבדוקציה.<sup>44</sup> אימפרוביזציה היא הליכה בעקבות דרכי העולם תוך כדי היפתחותן, במקום שחזור שרשרת של קישורים – מנקודת סוף לנקודת התחלה – במסלול שכבר הלכו בו. אצטט כאן שוב את דלז וגואטרי:

לצאת קדימה, להסתכן באימפרוביזציה. אך לאלתר פירושו לחבור אל העולם או להתערב בו. לצאת את הבית, ללכת על פתיל של מנגינה. לאורך קווים צלילים, מחוותיים ומוטוריים, אשר [...] שותלים עצמם או מתחילים להנביט "קווי סחף" בשלל לולאות, קשרים, מהירויות, תנועות, מחוות ומצלולים.<sup>45</sup>

בעיני דלז וגואטרי, החיים מופיעים לאורך קווי־חוט או קווי סחף כאלה. הנקודות שלאורכם אינן מתחברות זו לזו, אלא דווקא נסחפות ומיטשטשות בזרם התנועה.<sup>46</sup> החיים הם פתוחי־קצוות: הדחף שלהם אינו להגיע לנקודת סיום, אלא להימשך.

40 Knappett (לעיל הערה 31), עמ' 128.

41 Deleuze and Guattari (לעיל הערה 3), עמ' 410.

42 Ingold (לעיל הערה 14), עמ' 194-200.

43 אני מדגיש שזה כך אפילו אם הם עוקבים אחר הֶכוּוּנוֹת שנקבעו בתוכנית, בפרטיטורה או במתכון. בפועל, פעולה מתוכננת ונוע ונוד אינם הליכים חלופיים. היוצר אינו צריך לבחור ביניהם, או למצוא דרך כלשהי לשלב אותם. הסיבה לכך היא שהֶכוּוּנוֹת, כשלעצמן, אינן אומרות ליוצר מה לעשות; לתמרור אין שום משמעות כל עוד לא הוצב איפשהו בשטח. בדומה לכך, כל הֶכוּוּנוֹת שואבת את משמעותה ממיקומה בתוך מערך פרקטיקות שהיוצר כבר מכיר הודות להתנסויותיו הקודמות. רק כאשר ממקמים אותה כך, מסמנת ההכוונה נתיב שאפשר ללכת בו בפועל. כדי לנוע מסמן כיוון אחד למשנהו, היוצרים צריכים למצוא את דרכם בעזרת יכולת הקשב והתגובה שלהם, אך אינם זקוקים להנחיות מפורשות נוספות. ראו: T. Ingold, 'From the Transmission of Representations to the Education of Attention', H. Whitehouse (ed.), *The Debated Mind: Evolutionary Psychology Versus Ethnography*, Oxford 2001, pp. 137-138.

44 Ingold and Hallam (לעיל הערה 15), עמ' 3.

45 Deleuze and Guattari (לעיל הערה 3), עמ' 343-344.

46 שם, עמ' 324.

בטקסט אחר<sup>47</sup> השתמשתי בדוגמה של ניסור לוח עץ להמחשת ההבדל בין הישנות לבין נוֹע ונוֹד. ניסור לוח הוא כמו צעדה: בהליכה, הצעדים אינם עוקבים זה אחר זה כרצף, בדומה לחרוזים על חוט. תחת זאת, כל צעד הוא פיתוח של הצעד הקודם והכנה לצעד הבא. הדבר נכון גם לגבי פעולת ניסור במסור. יתר על כן, כשם שאף צעד אינו זהה לחלוטין למשנהו, כך גם כל מעבר-מסור שונה במקצת מרעהו. עם התקדמות החיתוך, הכוח, המְשֻׁרְעֵת, משתנים המהירות והמומנט ממעבר-מסור אחד למשנהו, הגם שבאופן בלתי מורגש כמעט, וכך משתנות גם יציבת הגוף והתצורות השריריות-שלדיות של המתח והדחיסה שמשמרות את איזונו.<sup>48</sup> מנקודת מבט חיצונית לפעולה, עשוי להתקבל הרושם שהנגר רק משעתק שוב ושוב את אותה המחווה, או שניסור אינו אלא ביצוע חוזר ונשנה של צעד יחיד ברצף הפעולות הנחוץ לעשיית ארון ספרים, למשל; עם זאת, הנגר עצמו חייב ללכת בעקבות החומר ולהגיב לייחודיותו, ומבחינתו הניסור כרוך אפוא "בהשתנות מתמשכת של משתנים, ולא בגזירת קבועים ממשתנים אלה".<sup>49</sup> הנגר החש את מלאכתו מסוגל לסנכרו, פחות או יותר, את ההשתנויות הרבות והבוֹרֵזֵמֵנוּיִת שעימן עליו להתמודד.<sup>50</sup> זה דורש תיקון עקבי, תוך התייחסות לפיקוח התפיסתי המתמשך על המשימה המתגוללת.<sup>51</sup> לכן אף מעבר-מסור אינו זהה לרעהו. וזו גם הסיבה לכך שיש לניסור איכות קצבית. כדי שיהיה קצב, יש **לחוש** את התנועה. הפילוסוף אנרי לפבר (Lefebvre) טוען שקצביות אינה מביעה חזרה גרידא, אלא **הבדלים בתוך החזרה**.<sup>52</sup> בסיבובים החזרתיים המושלמים של מכשיר החיתוך המכני אין אפוא קצב. המכניזם אינו מרגיש דבר ואינו מגיב כלל למתרחש בעודו מסתובב. הדבר נכון גם לגבי תנודות המטוטלת או המטרונום. ההישנות היא מטרונומית, ואילו הנוֹע ונוֹד הוא קצבי.<sup>53</sup>

T. Ingold, 'Walking the Plank: Meditations on a Process of Skill', J. R. Dakers (ed.), 47 *Defining Technological Literacy: Towards an Epistemological Framework*, New York 2006, pp. 65-80.

48 שם, עמ' 74.

49 Deleuze and Guattari (לעיל הערה 3), עמ' 410.

50 צ'רלס קלר (Keller) תיאר את שלב ה"התגוללות", כפי שהוא מכנה זאת, בפעילות האומן (למשל, בצורפות או בטוויה), במונחים דומים לכאורה לשלי. לדברי קלר, "מה שנראה לצופה כסדרה לינארית של צעדים - רצף פעולות - הינו, מבחינת היוצר, תהליך הדדי מורכב". ראו: C. M. Keller, 'Thought and Production: Insights of the Practitioner', M. B. Schiffer (ed.), *Anthropological Perspectives on Technology*, Albuquerque 2001, p. 27. אך מאחורי הדמיון מסתתר הבדל מהותי בגישה, שהרי קלר נשאר צמוד לתפיסה השכלית של הפעולה, שלפיה לכל תנועה יש "דימוי קינסטטי" שחופף לה. לפיכך, האתגר של היוצר אינו לחולל הרמוניה בין התנועות עצמן, אלא לתאם את הדימויים.

51 Ingold (לעיל הערה 47), עמ' 75-76.

52 H. Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, London 2004, p. 90.

53 כנגד קביעה זו, אפשר יהיה לטעון שהבחנותיי בין המסור הידני למכונת החיתוך המסתובבת, ובין זרוע הנגר לזרוע המטוטלת, הן שרירותיות ומשוללות יסוד. בעולם האמיתי, אביזרים מכניים ניחנים ברגישות להפרעות סביבתיות בדיוק כמו אנשים. מטוטלת, למשל, עשויה להגיב בתנועת הנדנדוד שלה לקווי המתאר של המשטח שעליו היא מורכבת, וכן ללחץ האוויר, לחום וללחות. אפילו המטרונום אינו תמיד מטרונומי לחלוטין. אני מכיר בכך שהמכונה המושלמת היא אידאל שאי אפשר לממש בפועל. עם זאת, את האידאל המכני מניעה השאיפה למערכתיות סגורה. בפעולתה, המכונה מיועדת לביצוע מדויק ככל הניתן של מסלול אשר הותווה בהגדרות שנקבעו מראש; היא אינה **אמורה** לחוש שום דבר, אף שייתכן כי היא חשה בפועל.

הבה נדמיין את הנגר בסדנתו, בכפר במרומי האלפים הצרפתיים – המקום שבו מבקר האמנות, הסופר והצייר ג'ון ברג'ר (Berger) קבע את מושבו. הסדנה, או ה־charpente<sup>54</sup>, נמצאת בקומה השנייה של אחד ממבניה החיצוניים של חווה ישנה. הכול בסדנה עשוי מעץ: הרצפה, הקירות וקורות הגג, כמו גם הלוחות שעליהם הוא עובד כעת. אפשר לראות בקורות את סימני התנועות של הגרזן שחתך אותן, בעקבות הדפוס החושף את מוצאה של כל קורה בעץ שצמח פעם ביער. ברג'ר מציין שה־charpente "מלאה בְּזִמְן": הזמן שנדרש לעצים לצמוח, הזמן שנדרש לייבוש העץ, הזמן שנדרש לבנייה, וכעת – משהגיע הבניין לסוף חייו השימושיים, ולוחותיו יכולים להימכר במחיר נאה במקום אחר – הזמן שנדרש להזזה, הורדה ופירוק.<sup>55</sup> אך מדוע בוחר ברג'ר לכלול את סיפור ה־charpente בדיאלוג על **רישום** שניהל עם בתו איב? הרמז מופיע בדיוק בסוף: «Le dessinateur comme charpentier. Le dessin comme forêt». האם אפשר לומר שרישום הוא פעילות הדומה לנגרות? האם אפשר אפילו ליצור הקבלה בין הקווים הרשומים בסקיצה לבין קווי הצמיחה של עצים חיים? אני סבור שהקבלה זו תקפה, ושעיון באמנות הרישום יכול בהחלט להבליט את האיכויות הנוודות, האלתוריות והקצביות של העשייה, בבחינת אופן העבודה עם קווים.

## ה. רישום קווים

ברג'ר טוען שפעולת הרישום היא דינמית וטמפורלית במהותה: היא משאירה את עקבותיה "כמערבולת על פני זרם הזמן".<sup>57</sup> לא מדובר כאן בהווה, אלא בהתהוות. אינך יכול להיות הר, או בז שנוסק לשמיים, או עץ ביער; אבל אתה יכול להפוך לדברים הללו, על ידי התאמת תנועותיך ומחוותיך לאלה של הדבר שברצונך לרשום ב"דבריותו", כפי שהיידגר היה אומר. "זוהי זרימה", אומר ברג'ר, ובה בעת "תיקון מתמשך".<sup>58</sup> בדיוק כמו הנגר המצויד במסור, הרשם המצויד בעיפרון חייב להרגיש לאן הוא הולך וחייב לכוונן ללא הרף את מחוותיו, על מנת לשמר את התואם עם מטרה בתנועה. יתר על כן, כמו השביל בהר, מעוף הבז או שורש העץ, הקו הרשום אינו מחבר נקודות שנקבעו מראש ברצף, אלא "משתגר קדימה" מקצהו ומשאיר אחריו נתיב. או בניסוחו הידוע של קליי, הקו "יוצא לטיול".<sup>59</sup> אין לו נקודת סיום: אין שום אפשרות לדעת מתי רישום כלשהו גמור. היסטוריון האמנות נורמן ברייסון (Bryson) סבור שמבחינה זו, אמנות הרישום נבדלת מן הציור, או לפחות מציור השמן כפי שהוא התפתח במסורת המערבית.<sup>60</sup> הדחיסות והאטימות של צבעי השמן מגיעה לכדי טשטוש התהליכים שהובילו ליצירת האמנות. כל התיקונים, השינויים, המחיקות והמעידות שהתרחשו במהלך העשייה נותרים חבויים – קבורים תחת המשטח הנגלה לעין. מצב זה מחזק את נטייתנו להתייחס אל היצירה כאובייקט מוגמר וכאינדקס של כוונות האמן –

54 בצרפתית: 'שלדה'; וגם 'מבנה' או 'תבנית' (הערת המתרגם).

55 J. Berger, *Berger on Drawing*, J. Savage (ed.), Cork 2005, p. 139.

56 בצרפתית: "הרושם כנגר. הרישום כיער?" (הערת המתרגם). ראו: שם, עמ' 144.

57 שם, עמ' 124.

58 שם, עמ' 124-125.

59 Klee (לעיל הערה 2), עמ' 105.

60 N. Bryson, 'A Walk for Walk's Sake', C. de Zegher (ed.), *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, London/New York 2003, p. 149

כאילו הללו קשורות ליצירה בשרשרת פשוטה של סיבה ותוצאה. קיצורו של דבר, הציור מְטָה את הצופים אל לוגיקת האבדוקציה.

לעומת זאת, ברישום המצב שונה למדי, שהרי הקו הרשום הוא בלתי הפיך:<sup>61</sup> לאחר ששורטט, אי-אפשר לכסות אותו. אפשר לרשום קווים אחרים על גביו או דרכו, אך הוא נותר גלוי לעיני כול – תיעוד בלתי מחיק של לחץ האצבעות על העיפרון שיצר אותו, ואשר הונע על ידי קוצר הרוח, השליטה או החרדה של היוצר. אלקינס מציין שכל רישום ניחן במישושיות חזקה, הן מבחינת דרך עשייתו והן מבחינת דרך הצפייה בו: זהו "ארכיון של שרירי היוצר".<sup>62</sup> הרישום אינו מותיר אפוא שום מסתור. "הוא דוחק את הכול, ללא הרף, אל פני השטח".<sup>63</sup> אך שעה שהציור מתקיים "בזמן עבר שנשלם", ברישום זמן ההשלמה אינו מגיע לעולם. הוא תמיד מתמשך, תמיד בהתהוות. הקו האחרון שנרשם לעולם אינו הקו האחרון שאפשר היה לרשום: אפילו אותו קו סופי הוא "כשלעצמו פתוח להווה שחוסם את אקט הסגירה".<sup>64</sup> וכך נמשכת פעולת הרישום, משתעשעת בסיכוני האימפרוביזציה, מתווה נתיב שאינו נמתח מדימוי בתודעת היוצר לביטוי בעולם החומרי, אלא נע אנכית בלולאות שנמתחות בין התודעה לנייר, כמו שחיין שצולל למים וחוזר מעלה כדי לנשום,<sup>65</sup> או כמו חוט ברקמה, שמתווה לולאה למעלה ולמטה במהלך התפירה. לדברי ברייסון, הסימן על הנייר

מוביל באותה מידה שהוא מובל: בתנועת לולאה מתוך הנייר, הוא מכוון את החלטת האמן בנוגע לקו הבא שיירשם, ולאחר מכן מתווה לולאה החוצה, כעקבה חדשה על הנייר, תופר את התודעה אל תוך הקו, כורך את התודעה והקו בפעולת תפירה [...] לכדי קשר שהולך ומתהדק [...] כל רישום שנעשה מגלם מחדש את אותו קצב גורלי, בעקבות מרחב פתוח [...] אשר נכנע בהדרגה לתשתית של קווים שסוגרים על הרישום ומהדקים את הרשת, מקבעים את העיצוב.<sup>66</sup>

הייתי אומר שדבריו של ברייסון על הרישום חלים על כל פרקטיקה של עשיית דברים שמצריכה מימונת. נקודה זו מספקת לנו תשובה לשאלת מפתח שהעלתה האנתרופולוגית החברתית קארין בארבר (Barber): בעולם של תהליכים נזילים, כיצד ניתן לשמור על צורות שהתהוו? מה גורם לדברים להישאר?<sup>67</sup> תשובתנו היא שדברים אינם מתמשכים מעבר לרגע הופעתם בשל האינרציה של החומרים שמהם הם עשויים, אלא בשל כוחות החיכוך המנוגדים שהחומרים מפעילים זה על זה כאשר הם שזורים זה בזה באופן הדוק.

61 אמנם, קווים שנרשמו בעיפרון ניתנים למחיקה. אך למחיקה, כפעולה, יש איכות שונה למדי מפעולת הרישום. התנועה הנדרשת עבורה אינה שרטוט אלא שפשוף, והיא לא מכוונת לקו אלא למשטח. מבחינה זו, היא קרובה יותר לפעולה של ציור על גבי משהו. על כל פנים, מחיקה מוחלטת כמעט איננה אפשרית, הואיל והעיפרון מותיר את חותמו כחריץ בדף.

62 Elkins (לעיל הערה 25), עמ' 227.

63 Bryson (לעיל הערה 60), עמ' 149.

64 שם, עמ' 150.

65 Berger (לעיל הערה 55), עמ' 125.

66 Bryson (לעיל הערה 60), עמ' 154-155.

67 K. Barber, 'Improvisation and the Art of Making Things Stick', E. Hallam and T. Ingold (eds.), *Creativity and Cultural Improvisation*, Oxford 2007, p. 25.

לסיכום, ברצוני לחזור ל"תווים" של אלברטי. למראית עין, קווים מופשטים, קונספטואליים ולא-מוחשיים אלה שונים לחלוטין מן הסימנים המותווים בנגרות, ברישום או ברקמה, המתאפיינים בנוכחות חיונית, בדינמיות ובמישושיות. אכן, קווי אדריכלות ואמנות הרנסנס ממוקמים בין השכל והעולם: הם מוקרנים על הנייר כעל זגוגית חלון, שדרכה הסובייקט הצופה מקבע את מבטו באובייקטים הנבחנים. עם זאת, אפילו אלברטי דמיין את הקווים הללו כחוטים, כבצעף שנמתח בין העין לדבר הנראה – חוטים כה דקים עד שאי-אפשר לפצלם.<sup>68</sup> למעשה, תוויו של אלברטי היו חוטים שהודקו במתיחה. בטקסט אחר<sup>69</sup> טענתי שהחוט, או המיתר המתוח, בישר את הקו הרשום בעיצוב האדריכלי, שישורתו השוותה לזו של קרן אור. מסות על פרספקטיבה מן המאה השש-עשרה אף תיארו קווי ראייה כקווים של חוט מתוח בחוזקה, שקצותיהם הרופפים מסגירים את טיבם.<sup>70</sup> עם זאת, הדוגמה של קתדרלת שארטור מראה שבימי הביניים, בנאים בדרגת רב-אמן כבר מתחו קווים על הקרקע, כפי שגננים מתודיים עושים עד ימינו.<sup>71</sup> אך את החוט הזה צריך היה קודם כול לטוות. כפי שציינה ויקטוריה מיטשל (Mitchell), טווייה היא כשלעצמה צורה נפוצה ביותר של עשיית קווים, ש"מפיקה, באמצעות פעולות האצבעות והגוף, נתיב מתמשך של חוט".<sup>72</sup> במפנה מטוויית החוט למתיחתו מנקודה לנקודה שוכן ה"ציר" בין תנועת הגוף לתבונה המופשטת, בין הטקסטילי לאדריכלי, בין המישושי לאופטי, בין האימפרוביזציה לאבדוקציה ובין ההתהוות להווייה. ייתכן שהמפתח לאונטולוגיה של העשייה נמצא בפיסת חוט משיחה.

מאנגלית: אמוץ גלעדי

.L. B. Alberti, *On Painting*, trans. C. Grayson, ed. M. Kemp, Harmondsworth 1972, p. 38 68

.T. Ingold, *Lines: a Brief History*, London 2007, p. 159 69

.V. Mitchell, 'Drawing Threads from Sight to Site', *Textile* 4, no. 3 (2006), pp. 348-353 70

Turnbull 71 (לעיל הערה 9), עמ' 53-87.

Mitchell 72 (לעיל הערה 70), עמ' 345.