

## טרנספורמציה: המקרה של עירית אבא

ערן ארליך

### הקדמה

הגליון הראשון של כתב העת "טריפוד" למחקר בתחומי הקראפט מוקדש ל"טרנספורמציה". מאמר זה יבקש להראות כיצד מושג הטרנספורמציה (התמרה) מקבל מובן ייחודי בהקשר של הקראפט וכיצד הקראפט, בשונה מהמטען השמרני המיוחס לו, מהווה מִדְרָךְ לתמורה אפשרית בשדות האמנות והעיצוב.

העיסוק במושג טרנספורמציה מחייב אותנו להתייחס להבדל בין המקור הלועזי trans-formatio, בלטינית) לעומת המושג המקביל בעברית, התמרה. הייחוד המושגי של המילה טרנספורמציה אינו נשמר בעברית, והתייחסות אליו מאפשרת לנו לזהות את התפיסה העומדת בבסיסו. להבנה המגולמת במילה עצמה יש משמעות רבה לאופק הרעיוני שאותו היא פותחת, ובאמצעות התייחסות לכך אנו יכולים להרחיב את השלכות הממד המבני המקורי של הטרנספורמציה.

המילה טרנספורמציה מגלמת אופן התייחסות התופס את מצב הדברים (בין אם מוחשיים או מופשטים) כמעוגנים תמיד במסגרת מבנית כלשהי. ההגדרה המושגית מעידה על קיומו של יחס בין מה שאנו מכנים מהות הדבר ל"פורמה" – הצורניות שלו. מושג הטרנספורמציה מצביע על כך כי לכל דבר יש מבנה צורני וכדי לשנות את מהותו של דבר יש לשנות את מבנהו. במילים אחרות, נוכל לומר כי מושג הטרנספורמציה מכיר בקשר הבלתי ינותק בין המסגרת הפורמלית (הצורנית) למהות הדבר (קאנט, 1961, עמ' 21). טענתי היא כי להכרה זו יש שתי השלכות חשובות. מן הראשונה עולה כי אין מדובר בהבנת הקשר הזה כחד כיווני, כלומר אין מדובר רק על השפעת המהות על הצורה אלא מדובר בקשר דו כיווני, משמע, האופן שבו הצורה משנה את המהות. השלכה נוספת העולה כאן היא כי מדובר באקט סינכרוני, כלומר אין מוקדם ומאוחר; אין מהות מופשטת, טהורה, העומדת בפני עצמה והיצוקה לתוך צורה כי לכל צורה יש תמיד מהות – שתי אלה כרוכות יחדיו.

יש העשויים להתקומם נגד מסקנה זו ולטעון כי למהות יש עליונות על פני הצורה; הצורה היא אך ורק הכלי שלתוכו ניצוקה המהות (אוגוסטינוס, 2004, עמ' 266-267).<sup>1</sup> גישה זו מתעלמת מהמובן הרחב והעמוק של הצורה, בין אם היא לשונית ואו פיזית, והשפעתה על המהות. תפיסה הרואה את המהות כקודמת לצורה מתעלמת מהאופן שבו מושגים ואובייקטים מתממשים בפועל במסגרת של מבנה מסוים, והיא מחלצת מהביטויים הקונקרטיים את משמעותם העקרונית, הטרנסצנדנטלית. נקודת המוצא של מאמר זה היא כי כאשר אנו מתעלמים מהנוכחות הצורנית הספציפית ומחלצים מתוכה רק את המשמעות העקרונית אנו חוסמים את האפשרות להכיל ולהבין את ההשפעה שיש לממדים הרגשי, החושי והחומרי על המובן של הדבר.

<sup>1</sup> הרפרור לתיאולוגיה הנוצרית בהקשר של היחס בין התוכן לאופן מזהה את הטבע הדואלי של הדבר כמצב שיש לגבור עליו, למשל כאשר הגוף הוא שדה המערכה העיקרי, ושתוצאתו היא יתור של הגוף והתשוקה.

ברבדים מסוימים אנו ערים לכך כי מהות וצורה<sup>2</sup> תלויות זו בזו (דו-כיוונית וסינכרונית) ונוטים להתעלם מכך ברבדים אחרים. לדוגמה, בתורת החומרים. אנו יודעים כיום כי הגבול בין מהות למבנה מאבד את משמעותו מאחר שארכיטקטורת החומר משנה את תכונותיו. כלומר אופן האירגון המבני הוא שמגדיר את מהות החומר ותכונותיו. תרכובת כימית זהה של אותם יסודות תייצר תכונות חומר שונות לחלוטין בכפוף לאופן האירגון שלהם במרחב. אופן האירגון-הארכיטקטורה הוא במקרה זה גם מהות-תכונות החומר. האם החפיפה בין מהות לאופן נכונה רק במישור הכימי? אטען במאמר זה כי הקשר הדו-כיווני והסינכרוני בא לידי ביטוי אפילו בסוגיות חברתיות ותרבותיות. לכל מי שעוסק בעשייה עיצובית-אמנותית, הפנייה אל מעשה היוצר מהפרספקטיבה של היחס בין האופן למהות היא אי"ב יסודי. חלק ניכר מהשתכללות מעשה היצירה ודיוקו קשורים להעמקת ההבנה של יחס זה. האובייקט האמנותי מבטא בעצם היותו את הקשר הבל ינותק והדו-כיווני בין אופן למהות. במאמר זה אטען שלמורכבותו של קשר זה גלי הדף שלא ניתן להותיר רק בטווח של האובייקט (פיזי/לשוני) היחידאי. כלומר, אני טוען כי כפי שהיחס בין מהות לצורה הוא ספציפי במקרה של האובייקט, כך גם כאשר מדובר במבנה של שדה האמנות (והעיצוב), דהיינו הדו-כיוונית והסינכרונית שאליהן התייחסתי רלוונטיות גם כאשר אנו באים לבחון את הקשר בין האובייקט המסוים לשדה ההתייחסות אליו. במילים אחרות, הכללתם של אובייקטים מסוימים בשדה אינה רק שינוי הסטטוס של האובייקט אלא שינוי (טרנספורמציה) המובן (התוכני) של אותו שדה ובד בבד של מבנהו.

ליבת המאמר נכתבה כדי להצביע על המורכבות הקיימת בין המובן התוכני למעמד הפורמלי של היצירה, דרך התייחסות לשתי עמדות תיאורטיות – זו של דלו וגואטרי וזו של לוס איריגראי – ככאלו שבאמצעותן אנו עשויים לתפוס את המורכבות בין ההיבט התוכני להיבט הצורני. מורכבות הקשר בין המבנה (הלשוני) לתוכן, העולה מהעמדות של דלו וגואטרי ולוס איריגראי אינה רק רלוונטית למקרה של השפה אלא מאפשרת זווית התייחסות שדרכה ניתן גם לקרוא את הפרקטיקה האמנותית. הפרספקטיבה שממנה אבחן סוגיה זו אינה מתמקדת באובייקט אלא במרחב סביבו. כלומר הבחינה שאותה אני מחיל אינה מתמקדת רק בברור הממד הפורמלי של האובייקט אלא גם בממד הפורמלי של השדה.

## א'

המאמר להלן יערוך בחינה זו ביחס לעבודתה של היוצרת עירית אבא,<sup>3</sup> הפועלת בתחום הקרמיקה זה עשורים רבים ועבודתה זוכה להערכה רבה בהקשר הקרמי בזירה המקומית והבינלאומית. עם זאת, הערכה זו נותרת מדיומלית (בסצנה הקרמית) ואינה מקבלת מעמד שווה-ערך לכך בשיח האמנות המקומי.

עבודתה של אבא היא מבחינתי מפגש עם גוף יצירה מרגש ובעל איכויות סובטיליות נדירות. מאמר זה הוא ניסיון לכתיבה שתהלוך את התחושה שהיתה לי בהתבוננות בעבודות, שעם זאת ישכיל להמיר הן את התחושות המידיות והן את המחשבות שבעקבותיהן למהלך מובנה. מהלך זה

<sup>2</sup> ההתייחסות לצורה (פורמה) במאמר זה מקיפה את ההיבטים של המבנה. לכל מבנה יש נראות או שמע ולכן לכל מבנה יש ביטוי חזותי או מצלולי בין אם מדובר בצבע, חומר, מקצב, צליל וכו'.  
<sup>3</sup> בחרתי במינוח "יוצרת" כי הוא חומק משיוך לשדה תרבותי מסוים.

ינסה, דרך הכלים הפרשניים, להתחקות אחר חלק מן החוויות שחשתי ואף להביע במחווה זו את הערכתי לעבודה וליוצרת.

במאמר אטען כי מצב עניינים זה אינו מקרי ואינו סיפור פרטיקולרי של עירית אבא אלא הוא נובע מהאופן שבו נתפסת העשייה הקרמית בהקשר הכולל של העשייה האמנותית בישראל. לטענה זו יש שתי נגזרות הבוחנות את המובן התרבותי של הקרמיקה דרך הקבלתה לשפה. הנגזרת הראשונה בוחנת את המובן של הכוח במבנה השפה במישור הסינכרוני, באמצעות ההבחנות והטרמינולוגיה שמציעים דלז וגואטרי בספרם *קפקא – לקראת ספרות מינורית* (דלז וגואטרי, 2005). הנגזרת השנייה בוחנת את מובן הכוח של המבנה בציר הדיאכרוני, כלומר את ההיבט המסורתי (מסירה) של השפה דרך הקונטקסט הרעיוני שאיריגראי מציעה במסה "כששפתותינו מדברות זו לזו" (איריגראי, 2003).

מאמר זה יעלה את הטענה כי העבודה של עירית אבא מצויה במקום דומה לזה שדלז וגואטרי מתארים במקרה של הספרות המינורית. מיקומה של אבא בתוך המרחב הקראפטי הופך את פעילותה האמנותית לאקט הנמצא בדה-טריטוריאליזציה וממקם אקט זה במצב של גלות בהיבטיו המנטליים מהיותו ממוקם פיזית במרחב אחר מהם. במילים אחרות, הזירה השגורה שבה אבא מציגה את עבודותיה, כגון, גלריות לקרמיקה, תערוכות מדיומליות, תערוכות עיצוב, מוזיאונים לעיצוב וכדומה מנתקים את גוף העבודה של אבא מהמרחב הפיזי-מנטלי-תרבותי של שדה האמנות, שלטענתי הוא ההקשר המובן מאליו (לכאורה) של עבודתה. הכלים שדלז וגואטרי מפעילים במאמר על הספרות המינורית יכולים לסייע בהבהרת היחסים ה"בינ-לשוניים" כפי שהם באים לידי ביטוי במקרה של אבא. בהמשך אבקש להראות כי אבא מערערת את השפה הקראפטית ומייצרת, בתוך מסורת בעלת דבקות אסכולאית גבוהה ביותר, שפה אישית החותרת נגד אותה מסורת ממש ומעניקה לה משמעויות הנובעות ממקום שונה לחלוטין מזה שהמסורת מאפשרת. מהלך זה של אבא מקביל למהלך שלוס איריגראי מובילה ביחס למסורות הלשוניות. במקביל לניתוח המיקום של עבודתה של אבא במרחב האמנותי והקראפטי בהשראת ההגות של דלז וגואטרי ואיריגראי אציע לראות בתובנות המתגבשות חומר לבחינת הגבולות וההכלה של שדות האמנות, הקראפט ובדיעבד העיצוב.

ההתייחסות למערך העבודות של אבא, היא כפי שצינתי, המיקום הבלתי פתור שלו במרחב המנטלי ובסבך ההגדרות המסווגות אשר מכתיבות, פיזית, בסופו של דבר, במידה רבה את מרחבי התצוגה, את הגדרת היוצרת כקרמיקאית ואת סיווג העבודות שלה.

מצאתי כי שאלות אלה, שממקמות באופן אבסורדי את העבודה של אבא מחוץ לזירה האמנותית – או, במקרה הטוב(?), בשוליה – הן מסוג ההזדמנויות הנדירות שיש לנו בשדה, הפלורליסטי לכאורה, של האמנות לברר את תרומתה של דחיקה זו לשוליים, אותו גמגום, כפי שדלז משתמש במושג, המאפשר לנו לנסות ולברר את הסלטום (קפיצה) שבו דיבור מתוך מסורת וידע מקצועי מהפך את הרהיטות (הקרמית) לגמגום (אמנותי) ומעמיד את העבודה מחוץ לשדה הקראפטי עצמו (במובנו המסורתי) אך מנוע מלהכניסה לשדה האמנות.

המקרה של אבא הוא הזדמנות להעלות כמה שאלות, אשר רק על כמה מהן אנסה להשיב במסגרת המצומצמת של כתיבה זו, אך ראוי אולי להציגן; האם יש סיבה נוספת לתקרת הזכוכית הבאומנית (באומן, 2002) המונעת את אפשרות המעבר בין תחומי האמנות והקראפט? מהי מקומה של השאלה המגדרית בנקודה זו?

עד כמה העובדה שהעבודה נקראת במשקפיים מדיומליים נובעת מהיותה נתפסת כחלק ממסורת ידע נשית? או, באופן אחר, כיצד קורה הדבר כי דווקא בתחומי הקראפט (הישראלי) נשים נהפכו לעמוד התווך וקיבלו את תפקיד שומרות הידע ומשמרות המסורת, ומהו הקשר של זה לדחיית המסורת בתוך שיח האמנות המקומי?<sup>4</sup>

האם מדובר בבניית מחסום מחודש הדוחק נשים רבות העוסקות ביצירה אל מחוץ למה שאנו מגדירים כאמנות גבוהה, באופן אשר בפועל שב וממקם אותן במדרג נמוך יותר?<sup>5</sup> נוסף על כך, האם המסורת הקרמית המשמרת את ההתייחסות לאובייקט כקול המדבר בין בני אדם<sup>6</sup> אינה תואמת למה שלוש איריגראי מציעה כחלק מטכניקת הדיבור בין אם לבתה ביצירתה של שרשרת גנאלוגית נשית המקבילה לזו הגברית, והאם עובדה זו אינה אחת הסיבות שבעטיין נדחקה אל השוליים עשייה המשקפת גנאלוגיה אלטרנטיבית זו?

דלו וגואטרי פותחים את המסה על הספרות המינורית בקביעה חזקה בכל הנוגע לעיצוב: <sup>7</sup> "רק הביטוי מראה לנו את הדרך". זו קביעה התובעת בלעדיות לגבי האפשרות של קריאה בתוך היצירה והיא נדמית לי כמצע חיוני לצורך הדיון בעבודתה של אבא. קביעה זו של דלו וגואטרי מחייבת אותנו להביא בחשבון את הביטוי העצמי של העשייה, וכשאנו באים לדבר על ביטויי עבודתה של אבא אנו חייבים להתחיל מהשאלה החומרית. לא ניתן לדבר כלל על מכלול העבודה של אבא בלי להתייחס לחומר במובנו התרבותי. אבא עובדת מתוך המסורת הקרמית ואין ספק כי יש לה מיומנות גבוהה ביותר בתהליכים ובתכונות הביטוי של החומר הקרמי, ובמיוחד בכל מה שקשור לפורצלן (שעליו אפשר לומר כי מכל החומרים הקרמיים המוכרים לנו מתאפיין בתכונות אופי מוגדרות מאוד ובלתי-סלחניות שמטביעות את חותמן על הטווח המילוני של הניתן או הבלתי-ניתן לעשייה עימו).

אחת הפריזמות שדרכן ניתן להתייחס לעבודתה של אבא היא באמצעות ההגדרה שדלו וגואטרי מנסחים של ספרות מינורית וספרות מזוירית. השימוש שלהם בשני מונחים אלה מגדיר זווית שימוש ספציפית במילה מינורית. מבחינתם, כאשר אנו מציינים ספרות כמינורית אין אנו מתכוונים לכך שספרות זו נכתבת בשפה שנתפסת כשפה שולית בהיררכיית השפות. הם בוודאי אינם מתכוונים לציין בכך את ערכה הספרותי של היצירה. המינוריות היא, אם כן, כפי שהם מראים במקרה הקפקאי, אי-הלימה בין התפיסה של ה-*langue* כמזוירית לבין המימוש המינורי שלה. זהו

<sup>4</sup> כוונתי כאן להצביע על כך שתחום עשייה נצבע בגוון מגדרי שמביא לקריאת כל התחום, ללא קשר לזהות המגדרית של יוצריו, כפחות-ערך. במילים אחרות, העובדה שמרבית האבות המייסדים של הקרמיקה הישראלית היו אמהות ולא אבות מיקמה את התחום כנמוך ביחס לשדה האמנות.

<sup>5</sup> אפלטון אומר בעניין זה כי האומן עדיף על האמן בשל הכורח שלו להתמודד עם המציאות הקונקרטי. במידה רבה אנו רואים תפיסה זו רווחת במרחב התרבותי-הציבורי בכל הנוגע לתחומי העיצוב, כגון עיצוב המוצר, עיצוב תעשייתי ואף ארכיטקטורה. ואולם משום מה, כאשר אנו דנים בתחומי הקראפט, אותה התמודדות עם הקונקרטי נתפסת כסוג של הנמכה במיוחד בהיותה, רובה ככולה, משוללת הכרה אקדמית ולכן מורחקת מהשיח הביקורתי של תחומי העיצוב וחסרה את הגישות המתודולוגיות של תחומים אלה. זאת, בעוד העיצוב מובן כחלק מהמודרנה וכתחום שמפתח את ההתמודדות עם "המצב" כבסיס למהלכים תיאורטיים. הקראפט נתפס כעשייה שאינה מתרוממת מעבר לידע הביצועי וידע זה נתפס כחסר השלכות תיאורטיות.

<sup>6</sup> כוונתי בכך שבמסורות הקראפטיות, כל מבנה היחסים בין יצרן לצרכן הוא שונה מאלה שאותם אנו מכירים לאחר המהפכה התעשייתית. במערכת יחסים זו יש משמעות רב יותר לצרכים הספציפיים של הצרכן, תוך התייחסות ליכולות היצרן ותנאי היצירה שכולם יחדיו מכתובים היווצרותן של שפות מקומיות. בשונה מאנונימיות המוצר המתועש, המבוסס על הערכות ממוצעות המקצינות אף יותר בעידן הגלובליזציה, שבו היכולת לנייד קווי יצור ולהחליף כוחות יצור מבטלת לחלוטין את האפשרות להתייחסות לתנאים מקומיים.

<sup>7</sup> "אבל כל עוד הביטוי, צורתו ועיוות-צורתו אינם נבחנים כשלעצמם, לא נשיג מוצא ממש, אפילו לא ברמת התכנים. רק הביטוי מראה לנו את הדרך" (דלו וגואטרי, עמ' 134). דלו וגואטרי מצביעים דרך משפט זה על האופן (הצורה) הלשוני לא רק כמבנה לשוני אלא כביטוי של מצב עניינים מהותי.

מצב של הזרה קבועה ביחסי השפה (במקרה של קפקא – הגרמנית של פראג). הזרה זו, חריגה שאינה חריגה החוצה דווקא אל מעבר לגבולות השפה אלא סטייה מהשימושים התקניים בתוך השפה, היא שמאפשרת לסופר או לדובר המינורי (החריג) לבטא את מצבו בלי להיחפז ללבנה<sup>8</sup> במבנה הלשוני התקני.<sup>9</sup> על כל פנים, ממד זה של מינוריות הוא שיכול למשמע את המקום הפרטיקולרי, במובן שהמינוריות הלשונית מבטאת באמצעות המצב הלשוני מצב ענייניים מהותי. יש לחזור ולהתמקד בשאלת הביטוי שדלו וגואטרי הופכים לבלתי-עקיפה, כשאנו מתבוננים בפעולות השונות שאבא מפעילה על הפורצלן. אנו יכולים לכנס תחת הכותרת של אנטי-טכניקה; המפגש עם הפורצלן מעניק פן שונה לחלוטין לאותן פעולות (אנטי-טכניות), שבימוים<sup>10</sup> היה נשאר לא מובחן או שבמפגש חומרי אחר היה מקבל ביטוי שונה לחלוטין. אם ניקח, לדוגמה, חומרים שיש למטענם המושגי ואופני השימוש בהם, מצד אחד, ולאילויות הפיזיקליות שלהם, מצד שני, קרבה אל הטכניקות שאבא משתמשת בהן, קרוב לוודאי שאותה איכות שניתן להגדירה כמינורית, במשמעות שדלו וגואטרי מעניקים למושג, לא הייתה נוכחת; <sup>11</sup> במקום זאת, הן היו נענות לתפיסתן כיומיומיות או לחלופין כנסמכות על התוקף של דלות-החומר והארטא-פוברא באמנות (במשמעות שיש לזרמים אלה היום). מבחינה זו, אותו פער של זרות אימננטית בין מישורים שונים של הביטוי היה נספג לתוך קוהרנטיות אשר היתה ממקמת אותן כמזוירות.<sup>12</sup> כאשר אנו מתבוננים בספירות הפורצלן השקופות למחצה של אבא, אנו פוגשים את המסורת של השימוש בפורצלן שהתבססה על הפגנת היכולת להגיע לשליטה מירבית בעובי החומר, דבר שהעצים את יפי הצורה וקלילות הכלי והפך את הכלי הפורצלני לחלק מתוך המסורת של ה-precious-object. זוהי חוויית שלמות המוקצנת לרמת הסיכון הגבוהה ביותר אשר מגיעה במסורות לימוזיות ואחרות לשיא של שליטה. המחיר ששליטה זו גובה הוא יצירת אובייקט מושלם, שעל-אף האור העובר דרכו אין אפשרות לראות כלל את היסטוריית עשייתו. מהיבט זה, הוא נתפס בשלמותו כיש מאין, בדומה למחול הקלאסי השואף למחוק את עקבות המאמץ והסבל ולהותיר את הרושם התנועתי כמושלם.

<sup>8</sup> "זו בעיה של מהגרים, ובעיקר של ילדיהם. בעיה של מיעוטים. בעיה של ספרות מינורית, אבל גם בעיה של כולנו: כיצד לחלץ מתוך שפתך-שלך ספרות מינורית המסוגלת להפוך בשפה ולהוליך אותה בעקבות קו מהפכני חמור? כיצד להיעשות לנווד ולמהגר ולצוועני בתוך שפתך-שלך?" (שם, עמ' 137).

<sup>9</sup> דלו וגואטרי מביאים בהקשר זה את המקום שתופסים השחורים באמריקה. הייתי מוסיף כי ישנה התפתחות מעניינת מאוד בכיוון זה בתוך הצרפתית העכשווית בקרב בני-השכונות, בעיקר הצפון-אפריקאים, שפיתחו צרפתית אלטרנטיבית המשלבת בתוכה מילים מערבית והמשתמשת בהיפוך סדר האותיות במילה, כלומר קריאתה מימין לשמאל כמו בערבית.

<sup>10</sup> היומיומי הוא עניין חשוב ביותר למשמעויות היצרניות של העשייה האמנותית, וכאן אנו יכולים להיעזר שוב באיריארי. עצם השימוש בטכניקות אנטי-טכניות, כלומר שלילת הלקסיקון של המותר והאסור בתוך מדיום אמנותי זה או אחר הוא התפתחות רבת חשיבות בהיסטוריה של האמנות, גם אם ביטוייה הראשונים נבעו מתוך הדיון הפנים-אמנותי הפורמלי, החל באימפרסיוניסטים ואף בקורו (Corot). קורבה (Courbet) וטרנר, אשר מנגד נערך, במשמעויותיו הפוליטיות, אצל הפוטוריסטים. החיבור הממשי בין הדיבור התאורטי לפרקטיקות האלטרנטיביות התבטא עם הופעתן המתגברת של נשים אמניות (לגברים-אמנים היה גם חלק בכך, אך החריפות של שבירת המסורת והנגזרות הפוליטיות שלה הן הרבה יותר דרמטיות אצל נשים אמניות). ההישענות על מרחב פעולות השואב את גיוונו והצדקתו מתוך העולם של היומיום בניגוד למסורת עשייה פנים-מדיומליות היא אחד הביטויים החשובים בשבירה של היררכיית הכוח והידע בתחום האמנות וביצירת תקרות זכוכית למיניהן החוזרות ומונעות השתלבות של ציבורי שוליים ולא רק של יחידים המצליחים להתאים את עצמם לנורמות (אפשר לחשוב על המוזיקה של השחורים באמריקה בהקשר זה).

<sup>11</sup> "ספרות מינורית אינה ספרות הנכתבת בשפה מינורית, אלא דווקא זו שמיעוט מייצר בשפה מזוירת, מכל מקום, המאפיין הראשון של הספרות מינורית הוא שבשפה מוטבע מקדם חזק של דה-טריטוריאליזציה" (שם, עמ' 134).

<sup>12</sup> ראוי להוסיף כאן כי גם כיוון של שימוש בחומרים שמעוגנים במסורות של נשגבות לא יכול היה לשמר את דיוק הביטוי במובן שבו היחס בין הפעולה למצע שעליו היא מופעלת היה ניכר כמובהק יתר על המידה והיה נהפך לעניין המרכזי. לאבא היכולת להפוך את אי-ההלימה לא לביטוי קונפליקטואלי חזיתי; הממד החזיתי בסוג של עימותים כאלה מסיט במידה רבה את הדיון למדיו הפורמליים, כפי שאפשר לראות בכמה מהעבודות המאוחרות יותר של פיקאסו, אך המקום שבו הטכניקה אינה נתפסת כעיקר על אף שבירת המסורת הוא שמאפשר להעלות את הדיון העקרוני הקיים מאחורי הנוכחות של היצירה.

הספירות שאבא בונה מגיעות לרמת דיקוק המעמידה אף אותן על גבול חומר-אור אך חושפת תמיד את הדקירות, הנקבים, הסדקים, הנגיסות וצלקות המחיקה, והופכת את ההיסטוריה של הפעולה לנוכחת המשמיעה קול ומדברת,<sup>13</sup> המנכיחה בכך את היוצרת וגואלת את הכלי מהאנונימיות של אופן עשייתו. זאת, בדומה לדרך שבה דלו וגואטרי מתארים את מהות הכתיבה המינורית: "לכתוב כמו כלב החופר לעצמו גומה, כמו עכבר החופר מחילה, ובתוך כך למצוא את נקודת התת-התפתחות שלו, את הניב שלו, עולם שלישי משלו, מדבר משלו" (דלו וגואטרי, 2005). הכתיבה המינורית אינה נתון מהותני אלא אך ורק כורח נסיבות המכתיב מצב דברים מסוים. יש כאן קריאה של דלו וגואטרי לפעילות מתוך בחירה המובילה את היוצרת למצב של אי-הלימה בין הכלים שבהם היא משתמשת להקשר שבו הם מופעלים. אצל אבא, משמעות הדבר היא היחס לא רק בין השדות הקראפטי והאמנותי אלא גם בין מה שהקאנוניות של המילון הקרמי מתירה למה שאבא מבטאת דרך השימוש שלה בפועל בשפה הקרמית; אם נחזור לציטוט – בגומחה שהיא חופרת לעצמה בתוך המסורת הקרמית.<sup>14</sup> מבחינה זו, המינוריות אינה פועלת רק ביחס לאמנות אלא גם ביחס לקראפט. אבא נמצאת במצב של דה-טריטוריאליזציה כפולה, שכן גם ביחס למרחב הטריטוריאלי של האמנות היא פועלת כחופרת גומחה משל עצמה, בהיותה ממללת את הביטויים האמנותיים דרך ההזרה שהיא עושה להם באמצעים הקרמיים שמקורם במסורת ונקודות התייחסות אחרות. מנקודת מבט החותרת לקאנוניות כלשהי, קרמית או אמנותית, אפשר שאבא נופלת בין הכיסאות; אך ייתכן שהקול שלה אינו יכול אלא להשמע בייחודיותו מתוך הפער שהיא עצמה גם מקורו.<sup>15</sup>

התרגשות גדולה אל מול העבודות של אבא מלווה אותי לצד ההכרה כי יש כאן קול יחיד במינו ומדויק בגמגומו ביחס ללקסיקון של השפה האמנותית,<sup>16</sup> בדומה למה שדלו וגואטרי הראו לגבי הטקסט הקפקאי בהקשר למיקום הפריפריאלי של הגרמנית של פראג בשימושה על ידי היהודים. בדומה למקרה של קפקא, שעליו גואטרי ודלו מתעכבים, המאפשר דרך העילגות הלשונית להפוך למחצב הבעתי המצליח דרך חולשת הלשון להבקיע את מבניה-עצמה וכך עונה על צרכי הספרותיים של קפקא, כך גם ה"חולשות" הקונטקסטואליות<sup>17</sup> של עבודתה של אבא מהוות

<sup>13</sup> "...לגרום לה לצעוק צעקה כה חסכנית ונוקשה. להחסיר ממנה את נביחת הכלב, את שיעול הקוף, ואת זימוזם החיפושית. לייצר מתוך הצעקה תחביר שיתאחד עם התחביר הקשוח של הגרמנית המיובשת הזו. לדחוף אותה לדה-טריטוריאליזציה מוחלטת, אפילו אם היא איטית, נדבקת למקומה, קופאת על שמריה. לגרור את השפה באיטיות, בהדרגתיות. להשתמש בתחביר כדי לצעוק, לתת לצעקה תחביר" (שם, עמ' 142).

<sup>14</sup> "אבל מעניינת גם האפשרות לעשות שימוש מינורי בשפה שלך-עצמך, בהנחה שהיא יחידה במינה, שהיא שפה מז'ורית או שהייתה כזו... אפילו שפה מז'ורית מועדת לשימוש עוצמתי שיארוג אותה בהתאם לקווי מגוון יצירתיים, ושימוש זה, איטי וזהיר ככל שיהיה, הוא בבחינת דה-טריטוריאליזציה מוחלטת. איזו המצאה – ולא רק מילונית, המילון נחשב רק מעט – אלא המצאה תחבירית חסכנית כדי לכתוב כמו כלב" (שם).

<sup>15</sup> כאן אפשר להיעזר בהצעה של א' גובאר למודל ארבע-לשוני ובמיוחד אל המרכיבים הוורנקולריים (vernaculaire) והוואיקולריים (vehiculaire) שלו. השפה המקומית במקרה זה תהיה השפה הקרמית במובן של חיבור טריטוריאלי אל מסורת ומטעני ידע קראפטיים, בעוד האמנות היא השפה המשנעת במובן שהאופק שלה הוא אופק חברתי, אל-מקומי, של סחר חליפין ותמסורת בירוקרטית כגון גלריות, מוזיאונים, אוצרים וכתיבה, אגב היצירה עצמה. אך היא מכילה גם את הממד הרפרנציאלי של מובן ותרבות. נקודה מעניינת לדיון שעדיף אולי לפתח במקום אחר היא לגבי הממדים המיתיים של האמנות, ואם אפשר למצוא בה ממד זה של שאיפה לדה-טריטוריאליזציה רוחנית.

<sup>16</sup> לא ניתן להשוות פורמלית את מושגי ההגמוניה בכל הנוגע לנכון ולראוי באמנות בהשוואה לראוי ולנכון בכל הנוגע לשפה. עם זאת, אני מבקש לטעון כי אף שהשפה האמנותית היא לכאורה מרחב פתוח לאין שיעור יותר מנורמות לשוניות, ואף שמערכת הכללים הלשונית באמנות אינה מקודדת כמוצאה, יש עדיין מידת קידוד רבה ביותר בתוך השפה האמנותית אשר תמקם, לדוגמה, אפריורי את העשייה הקראפטית במקומות מוגדרים ותחומים אשר סוגי הפרמטרים שלגביהם יהיו שונים מאלה המופעלים לגבי מה שמוגדר כאמנות של ממש.

<sup>17</sup> "בדרך כלל השפה מפצה על הדה-טריטוריאליזציה שלה באמצעות דה-טריטוריאליזציה של המובן. היא חדלה להיות איבר של מובן, היא הופכת להיות מכשיר של המובן. בתור מובן מילולי (sens propre) המובן הוא שמקצה את הצלילים במסגרת ההוראה (הדבר או המצב של הדברים שהמילה מורה [désigne] עליהם), ובתור מובן פיגורטיבי הוא מקצה את הדימויים

מפתח מוסיקלי המייצר את גובה הצליל הנכון לעבודתה והמעניק לה איכויות שדיבור מתוככי השפה האמנותית היה מרדד, ואף היה עלול במידה רבה לשטח לכלל מניירה.

הדיבור הקראפטי והמיומנויות הקרמיות הניכרות של אבא ממקמות אותה בצד של שמרנות אמנותית הדבקה במסורות עשייה (ציור, פיסול ורישום אקדמיים), כך שבפועל אבא ממוקמת כחריגה בשפה התקנית<sup>18</sup> האמנותית העכשווית המציבה את ההיבט הקונספטואלי בקדימות ראשונית ומתייחסת בחשד למי שהוא בעל מקצוע. מיקום זה נהפך אצל אבא לממד של כוח המאפשר לה להפוך את המגע המקצועי, הקראפטי, למנגנון הרטטה של איכויות שבהקשר הלשוני הלגיטימי של האמנות היו נהפכות לחלק מנורמטיביות "נונקונפורמיסטית".

בהקשר זה, אנו יכולים לפתוח את הנושא להתייחסות במישור נוסף, חובק יותר, שבו לטרנספורמציה יש מובן כולל. כלומר, נוכל לבחון כיצד יכולים להשפיע הערכים הקראפטיים, כולל המסורת ההיסטורית של הקרמיקה וההיבטים הטכנולוגיים שלה, על המובן או הגבול שאנו מייצרים לאמנות. האם האמנות נעצרת בגבולות של הציור/צליל/סאונד/וידאו/מייצב/מייצג/פסל/סאונד או שמא מערכת כלים או קערה למרק יכולות להזין גוף ונפש? לערער על החלוקה בין ביטוי אישי לפונקציה ולמוטט מרחבים של טהרנות מושגית? אילו אפשרויות יכולות להיות גלומות במרחב של המטבח, שולחן האוכל או הכוננית בסלון כאזורי תצוגה/התרחשות אמנותיים (מבחינת הצפייה/ההתבוננות)? מהן ההשלכות של טשטוש הטריטוריות בין המרחבים היעודיים המוגדרים ומיטוט ההיררכיות על התפיסה שלנו את השדה האמנותי ומוקדי הכוח בו, ובעיקר על התפיסה שלנו את האמנות?

## ב'

ניסיונה של אבא לעבוד מתוך הידע הקרמי, תוך שבירת הנורמות הקרמיות ובניית מהלך של כתיבת שפה הנמצאת ביחס רפרנציאלי אל עצמה<sup>19</sup> כנקודת יחוס, ולא אל הקאנון הקרמי והשפה הפטריארכלית של הידע והמסורת המוגדרות על-ידי הדיסציפלינה, מוביל באופן בלתי נמנע להרהור על הדמיון שבגישה זו לגישה של לוס איריגארי. אפשר לראות כי שתיהן פועלות מתוך המסורת, בין אם הלשונית או הקרמית. שתיהן עוסקות, האחת באופן מילולי והשנייה דרך טכניקות העבודה, במציאת נקודת אחיזה שמחויבותה לקאנון תהיה מצומצמת ככל האפשר ואשר תדע לשקף את המקום הייחודי של הקול הדובר.<sup>20</sup>

והמטאפורות... מדובר לא רק ברה-טריטוריאליזציה רוחנית, ב"מובן", אלא גם ברה-טריטוריאליזציה פיזית, באמצעות מובן זה עצמו. בדומה השפה אינה קיימת אלא באמצעות המובחנות וההשלמה של סובייקט של הגדה בויקה למובן, ושל סובייקט של היגד בויקה לדבר שמורים עליו" (שם עמ' 137).

<sup>18</sup> בהמשך להערה הקודמת, תקניות היא מושג שקשה ביותר לקבוע את תקפותו, בשונה מתקן למשל, ואף קשה להצביע על הכוח שהתקניות מפעילה ביחס לחריגה. אפשר לבחון את קווי המתאר השקופים של התקניות דווקא דרך התבוננות במה שאינו מצליח לחדור לתחומה, ולראות לפי שאריות אלה מה הן הממברנות המופעלות במהלך הסלקציה ואם יש להן קו משותף ועקביות רעיונית, אידאית או נורמות נפשיות. זאת, כפי שאפשר לראות כיצד מרחב רחב ביותר של עשייה, המהווה ביטוי אישי בתוך התחום הקראפטי, בעיקר על ידי אמניות, מושלך החוצה מן המרחב האמנותי.

<sup>19</sup> אפשר להיעזר במה שדלו וגואטרי מבאים מדבריו של ואגנבך: "כל מאפייני העליבות האלה של השפה נמצאים אצל קפקא, אבל הם באים לידי שימוש יצירתי... לטובת חסכנות חדשה, גמישות חדשה, עוצמתיות חדשה... השפה חדלה להיות מייצגת, וזאת כדי להימתח עד לקצותיה או גבולותיה" (שם, עמ' 139-140). או בציטוט מעמ' 139: "החיה אינה מדברת כמו האדם אלא היא מוציאה מתוך השפה טונאליות חסרת משמעות; המילים עצמן אינן 'כמו' חיות אלא, בדרךן שלהן, הן נאחזות, נובחות ושורצות, בהיותן כלבים, חרקים או עכברים בלשניים במובהק. להרטיט רציפים, לפתוח את המילה לעוצמות פנימיות שלא נשמעו כמותן, בקיצור, שימוש עוצמתי ולא מסמן בשפה".

<sup>20</sup> "אם נמשיך לדבר באותה שפה, שוב ניצור את אותו הסיפור... אם נדבר כפי שגברים מדברים מאות בשנים, יעברו דרך גופינו, מעל ראשנו, וילכו לאיבוד, יאבדונו. רחוק. גבוה. נעדרות מעצמנו: מכונות-עצמים (machinees) מדוברות, מכונות-

כשלוש איריגארי כותבת, היא מנסה לכתוב מתוך הגוף. במסע שלה לשיחור ממסורות הכתיבה והלשון החונקות, המעוותות את דיבורה, היא מוצאת את המשען בגופה שלה. זהו המקום של ההתנסות האישית מתוך זיכרון הגוף ומתוך התועדות אינטימית איתו. גם אם אינו יכול להמיר את הביטוי הלשוני במובן של ה-*langue*, הרי שהוא מאפשר לזהות את זיוף השפה של החוויה ובכך הופך את הביטוי הפלסטי למקום שבו הגוף מדבר את עצמו, עוד בטרם ולמרות השפה. איריגארי אינה תופסת את היחס בין השפה לגוף באותו יחס רוסיאני<sup>21</sup> של טבע מול תרבות (במובן של ניסיון חזרה למצב דברים ראשוני). דבר זה היה דורש את ההנחה האפלטונית בדבר האידאה שאליה יש לחתור ובמובן זה את החזרה אל האחד, הפאלי. אולם אצלה הגוף מגויס דווקא למקום היכול, מתוך הכרה, להנכיח את אי-שקיפות השפה, את המאמץ המנטלי המתבקש כדי לייצר קטגוריות אלטרנטיביות היכולות לקרוא את הגוף באופן אחר מתוך מוטיבציה שונה ומוצהרת. השימוש שלה בדיבור ממקום אחר הוא ניסיון לבנות תשתית יסודית ככל הניתן לשינוי הלשוני. היא יוצאת מתוך הכרה בכך שלא ייתכן לפעול רק מול הביטויים של תוצרי-הקצה של התשתית המנטלית. בודאי שאף פעולה מול המבנים החברתיים-כלכליים, על אף חשיבותה הרבה, אינה יכולה להמיר את הפעולה/מאבק בבסיס ההכרה. אך איריגארי אינה מסתפקת רק בשינוי השפה כשלעצמה ויש לה דעה ברורה על כך ששינוי לשוני זה אמור לפעול לא רק כשינוי לשוני גרידא – יש לה גם עניין בשינויים הפורמליים והתוכניים שיבואו עקב השינוי הלשוני. עם זאת, היא מכירה בשמרנות של המבנה התרבותי מבחינת התפתחותו ואינה מנסה לערער על נתיבי התפתחות אלה.<sup>22</sup> היא מנסה לשנות את המקורות המצמיחים את המבנה התרבותי, כלומר את רמת התוכן, והיא אף שואפת להמיר את התצורות הפורמליות של השפה הפאלוצנטרית. מבחינה זו, איריגארי היא רדיקלית בדרישה לשינוי והמרה, אך רדיקליות זו מתייחסת אל המסורת ומתעמתת איתה ואין לראות בה עמדה ניהיליסטית החותרת לביטול הרפרור. נקודת המוצא הגופנית כמבנה בסיסי להכרה ולבניית השפה זוכה כאן להכרה מלאה, ואיריגארי מציעה תשתית

---

עצמים מדברות" (מין זה שאינו אחד, 2003). הדימוי של איריגארי של מכונות העצמים מקבל ממד מעניין דווקא בהקשר הקרמי, שבו אנו יכולים לחשוב על עבודת האובניים כקונקרטיזציה רבת כוח של דרכי ההבעה הקרמיות, וכיצד דרכן נוסדה מסורת קרמית אשר האפשרות להתקומם נגדה דורשת מאמץ רב, למשל בכל הנוגע לתפיסת המירכוז והסימטריה. אך אפשר לחשוב על היבטים פונקציונליים שבהם מסורות העשייה הקרמיות, שגויסו במשך דורות לצורך יצירת חפצים שימושיים או חפצי-חן, מגויסות על ידי אמניות (ואמנים) עכשוויים לצורך מציאת דרכי הבעה אישיות ויצירת מצאי שלם של "חפצים" בלתי-מתפקדים.

<sup>21</sup> ז'אן-ז'אק רוסו.

<sup>22</sup> יש להבחין במקרה של איריגארי בין שלושה מישורים קונסטרוקטיביים של השפה שלגבי שניים מהם איריגארי היא ללא ספק בעמדה ביקורתית ואלטרנטיבית. המישור הראשון הוא התוכן, כלומר הביטויים והערכים המיוצגים בשפה ובתרבות, ואיריגארי, גם אם היא שואפת כמובן מאליו לשנותם, רואה בכך סכנה של אחיזת-עיניים אם נסתפק רק במישור זה. זאת, מאחר שהמישור השני של השפה, כלומר המבנה שלה והרבידים הלשוניים בתוכה שמשקפים הן את הנורמות התרבותיות המקובלות והן את אופני המחשבה, הוא החשוב אם ברצוננו להוביל לשינוי משמעותי, אחרת אנו עלולים לחזור וליפול לאשליית השינוי הדקלרטיבי שמסתיר מאחוריו את אותם המבנים ההיררכיים והכוחניים כפי שאנו מכירים אותם. המישור השלישי, שלדעתי איריגארי אינה מערערת עליו, הוא הממד הדיאכרוני של הידע, כלומר קבלה של האופנים שבהם הידע נצבר והיותו של הידע בעל משמעות היררכית וכוחנית. גם אם איריגארי שואפת לנקודת מוצא שונה שאינה נעוצה באחד הפאלי ובחרת להיאחז בריבוי הנשי כאלטרנטיבה, ואף שהיא טוענת כי יש לכך משמעויות בתוצרים של הידע וביחסי הכוח בין תוצרי אלה, הרי שהיא שבה וחוזרת אל המבנה, אל המערכת. גם אם זו פתוחה לקיומן של כמה אפשרויות בו-זמנית, עדיין היא דורשת עמידה דיסציפלינרית בכל הנוגע לאופני צבירת הידע ודוחה גישות אחרות, מיסטיות או אינטואיטיביות שאינן עומדות במבחן הלוגוצנטרי של השפה, גם אם מדובר בשפה שהיא לשון אלטרנטיבית. "...האם הדבר מגיע לכדי עמעום התיחום בין קטגוריות? אילו קטגוריות? בשם מה? או מי? לשם מה? אני חושבת שהקטגוריות שלך מתייחסות למגזרי הידע ולא לקטגוריות הלוגיות של השיח והאמת. יש צורך בכינון צורות לוגיות חדשות וכללים לוגיים חדשים למציאת משמעות" (מתוך תשובתה של לוס איריגארי לאליס ג'ארדין, אני, את, אנחנו, עמ' 54). "...לא יותר משאוכל לדבוק באמונה שישנם כללים אוניברסליים הקובעים לנצח ובכל מקום את משמעות הדברים בשביל הכול... אני מקווה מאוד להופיע בזיכרון התרבותי של המאה ה-20 ולהביא לשינויים בצורות ובתכנים של מיני השיח המתקיימים בה" (שם, עמ' 57).



גופנית אלטרנטיבית במעבר מהגוף הפאלי לגוף הנקבי. ניתן לנסח זאת כך: ביחס לממד הדיאכרוני של השפה/התרבות, איריגארי עוסקת בניסיון של המרת התכנים המסורתיים בתכנים אלטרנטיביים, ועם זאת היא נשארת נאמנה למנגנוני היצירה של הידע ההיסטורי ואינה מערערת עליהם (אך מערערת על תכניהם). לעומת זאת, במישור הסינכרוני היא אינה מסתפקת רק בשינוי התוכן אלא, אדרבא, מכירה בהלימות הקיימת בין תכנים אלטרנטיביים לשינוי האגינדה ונקודות הייחוס לבין בניית מרחב התייחסויות חברתי חלופי למערכות ההערכה המקובלות. ציר זה של ידע המכיר בנצבר (יותר מאשר מבחינת תכניו) דווקא מבחינת האופן שבו הוא נצבר מעניין בהקשר של הדיון בעבודתה של עירית אבא.

אבא נסמכת בעבודתה על המסורת הארוכה, הפרה-היסטורית, של הידע הקרמי;<sup>23</sup> מתוך ידע זה היא צמחה והוא מהווה מבחינתה את הבסיס לאופני הביטוי שלה. השימוש באובניים ובטכניקות ידניות של טיפול בשטח הפנים של החומר הקרמי, הצבע והגלזורות כולם מעוגנים במסורת, אך במקום לעלות לגובה אבא פותחת, במקום לייפות ולקשט אבא חורצת, מחוררת, מייצרת טקסטורות ההופכות על פניהן את מסורות הדקורציה לכדי שכבת אפידרמיס דקיקה, אשר מתוך ניצול של זיכרון הפורצלן משמרת את כל הנגיעות ומגעי היד בין אבא לבין החומר כמעין דקטילוגרפיה חומרית המנציחה את דיבורה. אפשר לחשוב, למשל, על שאלת הגוף לצורך ההתבוננות בקרבה בין איריגארי לאבא – כיצד איריגארי יוצאת מתוך נקודת המוצא הגופנית כדי לבסס אפשרות לפתח לא רק מילון לשוני אחר, אלא לייצר דיקדוק אלטרנטיבי שאינו מבוסס על תפיסת האחד והבלעדיות, שאינו נסמך על מחזוריות הריקון וההתמלאות. איריגארי שואפת לאופני דיבור אחרים.<sup>24</sup> גם אבא מבטלת את המשמעויות הפונקציונליות של פעולתה ומוציאה אותן מתוך כלכלת השימוש. היא הופכת על פניו את אותו מצאי תנועתי ומחוויתי הכרוך בעשייה הקרמית כדי לייצר את מה שנמצא מחוץ לתחום הקרמי – קרי, אובייקטים ללא שימוש, שפה לא מתפקדת אך הקשובה למקומה שלה.

### ביבליוגרפיה

1. קאנט, ע' (1961), *ביקורת כוח השיפוט*, ירושלים: מוסד ביאליק.
2. אוגוסטינוס (2004), *וידויים*, תל אביב: ספרי עליית הגג/ידיעות אחרונות/ספרי חמד.
3. דלו, ז' וגואטרי, פי (2005), *קפקא – לקראת ספרות מינורית*, תל אביב: רסלינג.
4. באומן, ז' (2002), *גלובליזציה – ההיבט האנושי*, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
5. איריגארי, ל' (2003), *מין זה שאינו אחד*, תל אביב: רסלינג.
6. איריגארי, ל' (2004), *אני, את, אנחנו*, תל אביב: רסלינג.

<sup>23</sup> עניין זה של ידע עתיק יומין המגיע ברצף של עשייה וחוצה את המעבר בין הפרה-היסטורי להיסטורי מבטא תחום ידע שהוא מחוץ למסורות הלשוניות, בוודאי הכתובות, ומהווה מאגר של ידע שהתגבש במקביל לידע המדעי והאקדמי ובמידה רבה אף לא הושפע מתבנות הידע במסורות הגדולות של המאות ה-17 וה-18. דרכי הידע הללו בתחומי הקראפט בכלל הולכות ומפנות את מקומן לצבירת הידע ואופני לימודו האקדמיים, כפי שאנו מכירים אותם מדיסציפלינות אחרות.

<sup>24</sup> "דברי בכל זאת. עד כמה בנות מזל אנו ששפתך לא תהיה בעלת חוט אחד, שרשרת אחת, שתי וערב אחד. היא באה בו-זמנית מכל מקום. את נוגעת בכלי בבת אחת. בכל הכיוונים/משמעויות. שיר אחד, שיח אחד, טקסט אחד בבת אחת, מדוע?" (מין זה שאינו אחד, עמ' 70).

