



תמונה 2:

גלי כנעני, חולצה ירקרקה, 2013. כותנה, נחושת, הדפס דיגיטלי על השתי, אריגה, 70x50 ס"מ, צלם: ליאוניד פדרול, © מחזאון ארץ ישראל, תל אביב

החוש הטקסטילי

– אירנה גורדון

במאמר זה אבקש לפתוח פתח אל היצירה הטקסטילית העכשווית, אל ריבוי משמעויותיה והגדרותיה המשתנות באמצעות מושגיו של ז'אן לוק ננסי. דרך התבוננות ביצירתם הטקסטילית של אמנים עכשוויים, אנסה להבין את משמעות הטקסטיל ועצמתו כאתר של אמנות ששואב את האני-מאמין שלו מן המתח בין הריבוי ליחיד ומושתת על ריבוי יחידאי והפיכתו למהות גלויה לעין. אבקש לקרוא למהות זו "החוש הטקסטילי", שבמרכזו נמצא המגע – מגע ממשי או סימבולי, מגע תאורטי או חושני, המכיל צלילים ומראה עיניים, עינוגים ועינויים, קרבה וריחוק, בנייה והרס, קדושה וחילון. הריבוי חומק מהגדרה ומצביע כל העת על מקורותיו, על תהליכיו, על דרכי היווצרותו והמטפורות שהוא נושא עמו, על הטכנה (techné) – שהוא הווייתו, גלוי וחשוף לעיני כול. אבקש לבחון כיצד המיומנות – הטכנה, הידע ליצור דבר שאינו יודע ליצור את עצמו, ובאופנים שונים – נמצאת במרכז היצירה הטקסטילית, על המסורת, ההסמלה והמושגיות שטמונים בה; כיצד העובדה שהטכנה הוא רובד מודע וגלוי לעין, הופכת את הטקסטיל לחלק בלתי נפרד מהחומרים והדימויים של אמנים בארץ ובעולם ומאפשרת את קיומן של משמעויות פוליטיות, חברתיות ואסתטיות, המחוללות התרחשות בעלת משמעות אצל הצופה. העבודות מנכיחות את חוויית הטקסטיל כמכיל את כל החושים אך גם זוכר אותם אחד-אחד, כמדיום שמכיר את עצמו, כעודפות שנוגעת בעצם הקיום.

אירנה גורדון, אוצרת סדנת ההדפס ירושלים ואוצרת עצמאית. עם תחומי העניין שלה נמנים אמנות עכשווית ומודרנית, ההדפס ההיסטורי והעכשווי, אמנות בין-תחומית ומושגים של היסטוריה ואלגוריה. בין התערובות שאצרה: "הילה לולו לין: נו ששש מת" (2014); "ארוגים בתודעה: טקסטיל עכשווי בישראל" (2014); "הגוף החסר: דימויי גוף בין יהדות לנצרות" (2012); "מציאות עקומה: אנימציה ועבודות בינתחומיות המשלבות אנימציה מן הארץ ומהעולם" (2008); "שיטוטים בחלל ההדפס" (2007).

בחשמלית, ושתישא סביב צווארה הגשמי פרט שולי מעוגל: חוט משי בירוק כהה רקומים על גבי ירוק פחות כהה.⁵

לא בכדי נפרש מערך חברתי שלם דווקא מתוך השמלה, ועוד יותר מכך, ממעשה הרקמה והמפגש שלו עם גוף האישה, שכן הקשר של הטקסטיל לגוף נעוץ במגע. מעשה הטקסטיל מגלם את הראייה ההפטית – המישושית, אשר משולבת בחוויה החזותית ובלתי נפרדת ממנה. חוש המגע הוא תחושת הגוף וגם פעולת המשגה, הוא הבנת המציאות ויצירת הפנטזיה, תפיסת המודע ולכידת הלא־מודע, הוא הרגש, החומר וההפשטה. היצירה הטקסטילית, הפונקציונליסטית כמו האמנותית, שבמרכזה נמצא המגע, מנכיחה את ההיות בעולם, את הסובייקט והאובייקט גם יחד, את החיים השלמים של האינדיווידואל והחברה.

הטקסטיל, שנמצא בחזית הפיתוחים של טכנולוגיות חדישות המחפשות אחר דרכים מהפכניות וחתרניות לביטוי ולשימוש בעולם העיצוב, האדריכלות והאמנות, הוא תוצר של סדרת מיומנויות אנושיות שהתפתחו מקדמת דנא ואינן שייכות רק ליודעי דבר, אלא גם להתנסויות היום־יומיות של בני האדם. התפירה, הרקמה, הסריגה, הליפוף, הקשירה ואפילו האריגה הן כולן פעולות מוכרות ונגישות לכול, הרבה יותר ממיומנויות בתחומי קראפט אחרים כדוגמת הקרמיקה או הזכוכית, וזאת, משום קרבתו של הטקסטיל לגוף, משום שההיסטוריה של הגוף נטבעת בו והוא זוכר אותה. הטקסטיל ארוג בהיסטוריה של האדם והוא חלק בלתי נפרד מהישרדותו ומזהותו המתעצבת למן הלידה ועד למוות, ולפיכך כמוהו כעמוד תווך של התרבות האנושית באשר היא, של סמליה, של עולם הדימויים שלה ושל האופן שבו היא מבינה את עצמה. דרכי היווצרותו והתפוררותו של הטקסטיל, תכונותיו המגוונות כגון גמישות ועמידות, רכות וגסות, שקיפות ואטימות, היותו עור שני המגדיר את גבולות הגוף, את והמחיצה בין הגוף לבין מה שמחוצה לו, את ההפרדה בין האני לאחר, בין הנשי לגברי ובין הפרטי לציבורי – כל אלו ממקמים אותו בסוגיות של מגדר, של שייכות והדרה, של האדרה ובזות, של טהרה ופצעים פעורים. משום כך, בתרבויות שונות, מאז ומעולם היה הטקסטיל אתר של קידוד מוסכמות חברתיות, מסורות, היסטוריה ונרטיבים אישיים וקולקטיביים.

לאור כל האמור לעיל, שויך הטקסטיל – על כל מסורתו המפוארת ונוכחותו בחיים הציבוריים ("גבריים" באופן מסורתי) כחומר וכדימוי, כמטפורה וכחומר – לבית ולנשיות, ונחשב כאומנות (קראפט) מינורית לעומת האמנויות ה"גבוהות",

במסה "Why Are There Several Arts and Not Just One?"¹; "ז'אן לוק ננסי בוחן שאלה שהתשובה עליה נראית מובנת מאליה, ובזמן נדמה כי היא כה גדולה ומקיפה עד שאין לה מענה. ננסי אינו שואל שאלת תם, אלא מנסה לחשוב מחדש את המסורת ההגליאנית וההידגריאנית, על מנת להבין את פעולת האמנות ומשמעותה בימינו. לדבריו, המחוזות באות בלשון רבים ולא יחיד, משום שאין אמנות בלשון יחיד, שכן האמנות היא דרכים מגוונות של עשייה. על כן יש להשתחרר מן הצורך המודרניסטי להגיע להפרדה ולטיהור, ובמקום זאת לדבר על ריבוי.² הריבוי הזה הוא מובן מאליו, הוא כבר נעשה; האמנויות כבר הובחנו, מוינו וסווגו מקדמת דנא. אבל, העובדה היא, אומר ננסי, שבמהלך הזמן חלו שינויים בסיווגים אלו. ריבוי האמנויות הוא בלתי נפרד מהשאלה בנוגע למהות האמנות עצמה. ננסי מבקש לחשוב את קיום האמנות במובן של המקור המרובה שלה, כאתר של יצירת משמעות שהוא יחיד-רבים. לדידו של ננסי, האמנות אינה יכולה לבטא במלואה את המטרה שהציבה לעצמה. היא מייצגת משהו שהוא מעבר ליכולת הייצוג, עודפות שאינה ניתנת לפתרון דיאלקטי.³ הוא מבקש לעמוד על טיבו של הריבוי, על טיבה של העודפות.

מאמר זה מציג להבין את המושג יחיד-רבים של ננסי דווקא דרך תחום הטקסטיל והיצירה הטקסטילית העכשווית. בספר האי־נחת,⁴ פרננדו פסואה מתאר כיצד הוא יושב בחשמלית ומתבונן בשמלה של הבחורה שיושבת מולו, ורואה את הבד ואת הרקמה העדינה שמקיפה את צווארה. הוא חושב על חוטי המשי שמהם רקמו אותה. בה־בשעה הוא רואה לנגד עיניו את בתי החרושת, את שלבי העשייה, את הפועלים והמעצבים:

כל העולם נפרש מול עיני רק מפני שמולי נמצאים, תחת צוואר שחום, שמצדו האחר הוא בעל פנים שאיני יודע מה הם, קישוטים ירוקים ובלתי אחידים על גבי הירוק הבהיר של שמלה. כל החיים החברתיים נחים מול עיני. מעבר לכל זאת אני חש מראש את האהבות, את רגעי ההקרבה, את הנפש של כל אלו אשר עובדים כדי שאשה זו תהיה לפני

1. Jean-Luc Nancy, "Why Are There Several Arts and Not Just One?" in: Peggy Kamuf (trans.), *The Muses*, Stanford: Stanford University Press, 1996.

2. שם, עמ' 17.

3. Ian James, *The Fragmentary Demand: An Introduction to the Philosophy of Jean-Luc Nancy*, Stanford: Stanford University Press, 2006, p. 229.

4. פרננדו פסואה, ספר האי־נחת, תרגום: יורם מלצר, תל אביב: בבל, 2000.

5. שם, עמ' 163-164.

כפי שהתקבעו בתרבות המערבית מתקופת הרנסנס ואילך. בראשית המאה העשרים, תנועות האוונגרד של הקונסטרוקטיביזם והפוטוריזם ובייחוד האוונגרד של הבאוהאוס, העמידו תפיסה כוללת רבת-חומית של האמנויות והאומנויות על מנת ליצור שינוי תפיסתי כולל. הם קראו תיגר על ההבחנות הקלאסיות בין אמנות "גבוהה" לאמנות "נמוכה" ובין האמנות לאומנות ולעיצוב, וגם על ההפרדה הדיסציפלינרית בין התחומים השונים באקדמיה – הפרדה ברוח המודרניזם, שהמשיכה להעמיק עד שנות השבעים של המאה הקודמת (בהקשר זה, מעניין לציין שלמרות חדשנותה של מחלקת האריגה של הבאוהאוס, הופנו אליה בעיקר נשים). הטקסטיל הפך לחומר רלוונטי בעבור אמני המאה העשרים. אמניות כמו אנני אלברס (Anni Albers), סופי טויבר-ארפ (Sophie Taeuber-Arp), ולואיז בורז'ואה (Louise Bourgeois) השתמשו בטקסטיל על מנת ליצור שפה, בתפיסה שמהות האמנות מצויה לא ב"מה" אלא ב"איך", באופן עשיתיה – דרך חקירת חומרים וצורות שהוצאו מהקשרם, דרך המחשבה שהיצירה אינה חיקוי או תיאור אלא היא התגלות, וביעה, ועל כן ברור שהאמנות יכולה להיות כל דבר ולהיעשות מכל דבר, והשאיפה הייתה ליצור אמנות סביבתית רב-ממדית. בהמשך ישיר לכך, אמני הפופ, האמנות החברתית והמינימליזם, שפעלו בשנות השישים והשבעים בארצות הברית ובאירופה, ביניהם רוברט ראושנברג (Robert Rauschenberg), קלאוס אולדנבורג (Claes Oldenburg), רוברט מוריס (Robert Morris), יוזף בויס (Joseph Beuys) ואווה הסה (Eva Hesse), בחרו לעבוד בחומרים רכים, "עממיים" ו"נשיים", ושילבו אותם בעבודות הדומות והתלת-ממד שלהם כחלק בלתי נפרד מקריאת התיגר על הצורות והחומרים המסורתיים של המדינות הקלאסיים, ובשאיפה לבטל את המחיצות בין האמנות לחיים ולאפשר לאמנות לפעול ולהפעיל. משנות השישים ואילך, אמניות פמיניסטיות וביניהן ג'ודי שיקאגו (Judy Chicago), הרמוני האמונד (Harmony Hammond), מרים שפירו (Miriam Schapiro), איליין רייצ'יק (Elaine Reichek), שילה היקס (Sheila Hicks), פיית' ריינגולד (Faith Ringgold) ואולגה דה אמרל (Olga de Amaral), בחרו בטקסטיל ובמלאכות הקשורות אליו כפרקטיקה אמנותית חלופית לפרקטיקה המסורתית של הציור והפיסול, בד בבד עם יצירת שפה מטריארכלית ביקורתית וחתרנית בעולם הפטריארכלי של האמנות הגבוהה – שפה שהיא כלי לשינוי ומחאה חברתית ופוליטית. אמנים אחרים, כמו מגדלנה אבקנוביץ' (Magdalena Abakanovitch), כריסטו (Christo), ריצ'ארד טאטל (Richard Tuttle), גאדה אמר (Ghada Amer) ורוזמרי טרוקל (Rosemarie Trokel), מפגישים בעבודותיהם את האתוס המודרניסטי של טהרנות צורנית ומושגית בגלגוליה העכשוויים עם הגישה הפוסט-מודרנית של ריבוי נרטיבים וזהויות המתמקדים במיניות, בקיטש

ובפתיחות, לצד עימות עם זיכרון והיסטוריה קולקטיביים וסובייקטיביים. היצירה הטקסטילית נעה חליפות בין אמנות, אומנות ועיצוב. היא פורשת שדה של ריבוי ופועלת בשדה של ריבוי, החושף את החד-פעמיות והייחודיות של פעולת האמנות, על פי הגדרתו של ננסי. מבחינה היסטורית, הופעתו של הבד על בימת היצירה המערבית עוררה לא מעט חילוקי דעות, כפי שהבחינה קטיה אויכרמן: "הבד מתקיים תחת סימן הרב-משמעויות, חוסר הגדרה והתאמה (או עודף התאמה) לקטגוריות של 'אמנות', 'מלאכה' ו'עיצוב', ובתור שכזה מגלה בהופעותיו השונות את המכניקה של ההגדרה על תכניה המגדריים, החברתיים, והפילוסופיים"⁶. היום, יותר מתמיד, הגדרותיה של היצירה הטקסטילית נזילים ורחבים, ומזמנים התבוננות בפעולת האמנות מתוך האמנות עצמה, לא מחוצה לה. במאמר זה אבקש לפתוח פתח אל היצירה הטקסטילית העכשווית, אל ריבוי משמעויותיה והגדרותיה המשתנות באמצעות מושגיו של ננסי, דרך התבוננות בעבודותיהם של ינקה שוניברי (Yinka Shonibare), ארנסטו נטו (Ernesto Neto) ג'ואנה ושקונסלוש (Joana Vasconcelos), שיהרו שיוטה (Chiharu Shiota), טל שושן, גלי כנעני, ליאור גריידי, סאשה סטויאנוב וגיל יפמן. יצירתם הטקסטילית של אמנים עכשוויים אלו היא חלק משדה אמנות רחב ופורה, ומאופיינת בעושר של ניואנסים רב-חושיים, מעודנים ובוטים, חמקמקים ולופתים. ההתבוננות בעבודתם היא ניסיון להבין את משמעותו של הטקסטיל ועצמתו כאתר של אמנות ששואב את האני-מאמין שלו מן המתח בין הריבוי ליחיד ומושתת על ריבוי יחידאי והפיכתו למהות גלויה לעין. אבקש לקרוא למהות זו "החוש הטקסטילי", שבמרכזו נמצא המגע – המגע כחוש ממשי או סימבולי, תאורטי או ממשי, המכיל צלילים ומראה עיניים, עינוגים ועינויים, קרבה וריחוק, בנייה והרס, קדושה וחילון. בעקבות ננסי, אבחן כיצד המיומנות, הטְכְנָה – הידע ליצור דבר שאינו יודע ליצור את עצמו ובאופנים שונים – נמצאת במרכז היצירה הטקסטילית, על המסורת, ההסמלה והמושגיות שטמונים בה, וכיצד היות הטְכְנָה רובד מודע וגלוי לעין הוא שהופך את הטקסטיל לחלק בלתי נפרד מהחומרים והדימויים של אמנים בארץ ובעולם ומאפשר את קיומן של משמעויות פוליטיות, חברתיות ואסתטיות, המחוללות התרחשות בעלת משמעות אצל הצופה. משום מופעיו ותפקידיו של הטקסטיל, הוא נמצא כדימוי מרכזי בתולדות האמנות, בוודאי באמנות המערבית מאז יוון ורומא – דימוי שבאמצעותו האמן יוצר

6. קטיה אויכרמן, "בצללה של ארכנה: לשאלת הכתיבה הטקסטילית", בתוך: ארוגיס בתודעה, תל אביב: מוזאון ארץ ישראל, 2014, עמ' 24.

ועם חשיפת האמת (episteme), לאופן של יצירת עולם.¹⁰ קסטוריאדיס, בעקבות מרקס, רואה בטְכְנָה יצירה כוללת, המיוצגת בכל צורה של החיים החברתיים,¹¹ ואילו בעבור ננסי, הריבוי החושי והטכני של האמנויות קשור לתבונה, ושניהם יחד, בהיותם רבים, מאפשרים לחלץ את הוויית העולם לכדי הופעה, לכדי יש.

כאשר האמנות הופכת דבר מה לנראה, היא עושה זאת באמצעות הטְכְנָה – דרך ה־kunst-werk, יאמר מרטין היידגר; דרך ההבחנה וההבדלה שנוצרות באמצעות המיומנות, טוען ננסי; שכן אין רק טכניקה אחת אלא טכניקות רבות. זו דרכה של האמנות להוציא לפועל את האמת ולגלותה, לחשוף את הדבר בדבריותו, יאמר היידגר; את היות הדברים קיימים, את נוכחותם, יאמר ננסי. אין המדובר בשוני שבתוך אחדות אורגנית, ולא בהבדלים לאורך וריאציה מתמשכת אחת. מה שהאמנות הופכת לנראה, טוען ננסי, זו ההבחנה שהאחדות והייחוד של העולם הם רק עניין של הבדלים באופן המגע ובאזורי המגע. "העין, איבר חושי אחד מיני רבים, אינה רק מסתכלת", טוענת חוקרת האמנות והתרבות פנינה בארנט, "היא גם מרגישה.

תגובת העין היא ויזואלית וגם טקטילית".¹²

על מנת שלדבר יהיה משהו פנימי או אינטימי, קודם כול, עליו להיות עצמו ולפרוש את עצמו בפני עצמו, הוא צריך לגעת בעצמו, ליצור סופר־אימפוזיציה, וזה כבר אומר ריבוי, הטרוגניות של אזורים. כמאמר לודוויג ויטגנשטיין, שננסי מצטט אותו, אין צבע בכלליות, לא ניתן להצביע על הצבע אדום אלא להבחין במקום אדמדם. האמפירי הוא הטכניקה של ההבחנה של המקומי. בנוגע לטבע, אומר ננסי, לאמנות אין מקור ולא מטרה. זו הסיבה שהרעיון היהודי־נוצרי של בריאה, של יצירה – creation – נולד על מנת למלא את התהום הפעורה בין "אמנות" (או "טכניקה") ל"טבע", על ידי שאילה משניהם וסירוב של שניהם.¹³ אין זה מקרה, הוא אומר, שהמילה בריאה מתייחסת בשפות רבות הן לבריאת העולם והן לאמנות, שכן פעולת הבריאה ופעולת הבורא אינן ההנחה של דבר מה חדש אלא יצירת הרווח, פתיחת המרחב, ההבחנה וההבדלה בין אזורים שונים בתוך הקיים: ההשהיה היא הנגיעה עצמה.¹⁴

אפקטים של תנועה, זמן ומרחב, ומצביע על סממנים תרבותיים של מעמד, יופי, כוח ומיניות, בין שמדובר בציורים, בפסלים, בתבליטים או בפסיפסים. קלוד־לוי שטראוס, האנתרופולוג והפילוסוף הסטרוקטורליסטי, מתבונן ב**דייוקן אליזבת מאוסטריה** (1571) מאת פרנסואה קלואה (Francois Clouet),⁷ ומתאר כיצד צווארון התחרה, המצויר "חוט אחר חוט", מעורר בנו "התרגשות אסתטית עמוקה מאוד". שטראוס מצביע על החפץ הטקסטילי והדגם המורכב שבו הוא עשוי ועל ייצוגו בציור – ייצוג שמעניק לו ביטוי מתומצת ומועצם. יצירה חומרית הומרה ליצירה מטפורית, והדבר חולל אירוע שהוא מקור הריגוש האסתטי. ההכרה היסודית בתצורת הצווארון ובטכניקת הייצור שלו, כפי שהיא מתבטאת בציור, ממזגת את הידע, המסורת, ההסמלה והמושגיות שטמונים ביצירה הטקסטילית על גלגולי הטְכְנָה שלה, ומחוללת התרחשות בעלת משמעות עבור הצופה. לדעת שטראוס, זה הרגע שבו מתאחדות אמנויות המערב, האמנויות הקמאיות והאמנויות השימושיות.⁸ קורנליוס קסטוריאדיס מצביע על השינויים במשמעותו של המושג טְכְנָה אצל היוונים, והיחסים האניגמטיים והאמביוולנטיים בינו למושג poiesis ולמושג יצירה: אצל הומרוס, טְכְנָה משמעותו לייצר, לבנות. בהדרגה עברה המילה לסמן עשייה משוכללת, מיומנויות של כלים וחשיבה שמשליטות סדר בתוך הכאוס. אצל אריסטו, המונח טְכְנָה נעשה מזוהה עם המילה poiesis – היצירה, שאף היא מקורה בפועל ביוונית שמשמעותו לעשות – poieo. על פי אריסטו, משמעותה של היצירה היא הפקת דבר מתוך דברים שמחוצה לו, יש מתוך יש, כאשר יצירה במובן של יש מאין נמצאת רק בטבע, ב־physis. אם כך, המושג טְכְנָה אינו מבדיל בין אמנות לאומנות. הטְכְנָה מתחיל תמיד מתוך היש, ממה שקיים: זה סידור של החומרים והפיכתם למתאימים.⁹ הטבע הוא מילון, והאמן בוחר ממנו את המילים, את האמצעים שיאפשרו לו לבנות את אשר בדמיונו, הווה אומר, הדמיון מתבסס על הטבע וסדריו. הטְכְנָה הוא חיקוי של ה־physis, אבל נפרד ממנו, משום שהוא לא רק הידע אלא גם יישומו. הוא יוצר את "מה שהטבע אינו יכול להשיג". מרטין היידגר מצרף את כוח העשייה (הטְכְנָה) עם היצירה – ההולדה הראשונית (poiesis),

10. Martin Heidegger, "The Origin of the Work Art", in: Albert Hofstadter (trans.), *Poetry, Language, Thought*, New York: Harper & Row Publishers, 1971; Martin Heidegger, "The Question Concerning Technology", in: William Lovitt (trans.), *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York: Harper Colophon, 1977, pp. 3-35

11. Castoriadis, *Crossroads in the Labyrinth*, p. 240

12. פנינה בארנט, "קפלים, פיטות, משטחים: לקראת פואטיקה של הבד", תרגום: ענת גלעד, בתוך: *text-ile*, כתב העת של המחלקה

לעיצוב טקסטילי, שנקר, גיליון מס' 1, 2009, עמ' 13.

13. Nancy, "Why Are There Several Arts and Not Just One", pp. 19-20

14. שם, עמ' 22-26.

7. ראו מאמרי: אירנה גורדון, "כחופ השני – הטקסטיל כחומר וכהתרחשות", בתוך: ארגונים בתודעה – טקסטיל עכשווי בישראל (קטלוג), מוזאון ארץ־ישראל, 2013.

8. קלוד־לוי שטראוס, *החשיבה הפראית*, תרגום: איליה גילדין, תל אביב: ספריית פועלים, 1973, עמ' 35-43.

9. Cornelius Castoriadis, *Crossroads in the Labyrinth*, Kate Soper and Martin H. Ryle (trans.), Brighton: The Harvester Press, 1984, pp. 232-234

שיהרו שיוטה, אמנית יפנית ילידת 1972 שנבחרה להציג בביתן היפני בביאנלה של ונציה 2015, חושפת את הקיים דרך מצבים של ריבוי יחידאי. היא בונה מארגים מורכבים עד מאוד של חוטי צמר – ריזום המגדיר את החלל מחדש ואת מיקום הצופה ביחס אליו. שיוטה מתייחסת לטקסטיל כעור שני שבאמצעותו היא רושמת את היחס בין היקום שבתוך הגוף ליקום החיצוני. באמצעות הטקסטיל היא מנכיחה את החללים ה"שקופים" שאנו נעים בהם בערותנו ובשנתנו, במודע ושלא במודע, ונותנת להם קיום חזותי וחומרי. דרך פעולה עמלנית של קשירה ומתיחה של חוטים במערכים אינסופיים היא "מציירת" טריטוריות חדשות, או שמא עיקולים בטריטוריה של החללים שבהם היא מציגה, ובכך היא נוגעת בעצם הנוכחות המרחב, בעצם הנוכחות של האובייקטים שנמצאים בו, בעצם הימצאותנו בו בגופנו. רשת הסבך שהיא יוצרת ממסכת ושקופה כאחד, מפרידה אבל מפתה לגלות את טיבה, פענוח המבקש להתפענח. בהרבה מעבודותיה היא מעלה מיצגים, לעתים עם אנשים נוספים, שבהם היא פועלת בתוך הסבך, כמו בסדרה **במהלך שינה**, שערכה בין השנים או בעבודה **מבוך זיכרון** מ-2012 (תמונה 1). שיוטה משתמשת בתכונות הטקסטיל של מבניות ופרימה על מנת ליצור מארג שמיומנות עשייתו גלויה לעין, ועדיין נראית כבריאה – ריבוי יחידאי. כך היא יוצרת הבחנות ועיקולים המנכיחים מעברים פיזיים, שמיד הופכים גם לרגשיים ותודעתיים. הם מפעילים את ההתמודדות עם נושאים של זיכרון ומשמעותו בהבניית ההווה, מעברים בין חיים למוות, המגולמים במציאות היום-יומית של שינה וחלום. מעל לכול היא מנכיחה, באמצעות הרישום הטקסטילי, את היווצרות היש מתוך היש.

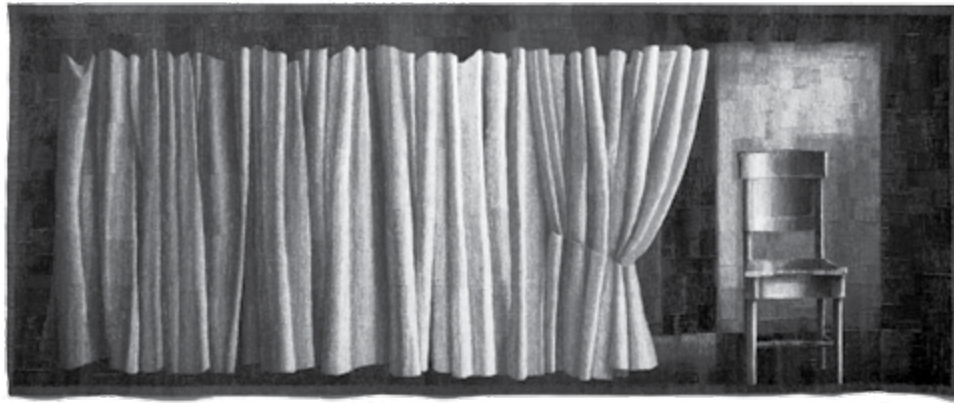
בעבודותיה של גלי כנעני, המרווחים נוצרים דרך מיומנות האריגה עצמה. כנעני, מעצבת טקסטיל ואמנית, הופכת את האריגה לאתר של בנייה ופירוק, למקום שבו הבגד נבחן כמושג רעיוני וכמרחב אסתטי בד בבד עם היותו פריט שימושי הנתפס כמובן מאליו בחיי היום-יום. היא יוצרת את המרווחים וההבדלות בתוך הסטרוקטורה של האריגה ובין הסטרוקטורות של בגדים שונים: ברבות מעבודותיה היא לוקחת בגדים מיד שנייה, פורמת אותם ואורגת אותם מחדש באופן שמגלה את המבניות שלהם, את הפונקציונליות שלהם, שמעתה ואילך היא עקרה, ואת הדגם והאורנמנט שלהם כמהלך אסתטי מופשט. בכמה מהסדרות היא אורגת חלק מהבגד המקורי אל תוך ההדפסה שלה ויוצרת ריבוד של שכבות אריגה. בסדרה אחרת היא פורמת את הבגד כולו ומותירה רק חלק קטן ממנו, השומר על סדר החוטים. לאחר מכן היא בונה את החוטים מחדש, אבל רק את השְׁתִי, ללא חוטי הערב, ויוצרת מעין רוח רפאים של הבגד. (תמונה 2)

הדיסוננס שהיא מנכיחה בעבודותיה בין עבודת האומנות המוגמרת, הפונקציונלית, לבין עבודת האמנות המושגית, המופשטת, מאפשר לראות את



תמונה 1:

שיהרו שיוטה, **מבוך זיכרון**, 2012, kunsthalle kiel + schleswig holsteinische kunstverein, קייל, גרמניה, צילום: שונהי מאנג, © 2015 VG Bild-Kunst Bonn



תמונה 4:
סאשה סטויאנוב,
מונולוג, 2010, צמר,
סיבי אגבה, משי, חוטי
כותנה, 204x500 ס"מ,
צלם: ליאוניד פדרול,
© מחזאון ארץ ישראל,
תל אביב

על הנול לכדי שטיח קיר אקזיסטנציאליסטי, המבוסס על תצלומים משפחתיים שלה ושל אחרים, שמצאה באלבומי תמונות בשוק הפשפשים. בעבודתה "מונולוג" נראה כיסא ריק בחלל של בית, ולצדו, מוסט מעט, וילון שקפליו המודגשים מנכיחים מציאות של גילוי והסתרה. העבודה פורשת מצב של ריבוי וחילוף תמידי בין האשלייתי והייצוגי למוחשי ולגשמי. היא יוצרת ומנכיחה את הטקנה באופן הפוך למה ששטראוס מתאר בציורו של קלואה. קלואה יצר בציור דגם של מעשה אומנות הבגד, ואילו סטויאנוב יוצרת באריגה דגם של הדימוי הציורי. עבודתה היא מפגש שקול בין הטקסטיל כחומר שהשטיח נוצר ממנו לטקסטיל כדימוי הציורי של הווילון – בין היצירה העמלנית והידענית של מלאכת היד עצמה ושל הפונקציונליות של הטקסטיל בחיי היום-יום לבין חיקוי המומשג שלה בציור (תמונה 4). סטויאנוב לוכדת במעשה האריגה, שהוא גם מעשה ציור, את התנועה שבין ראייה לנגיעה, בין הפונקציונליות להמשגה ובין החומריות לייצוג, הנמצאת בטקסטיל. החוש הטקסטילי עולה כאן כמיזוג של חושים.

ננסי שואל: בסופו של דבר, מה האמנות עושה? היא נוגעת בחושים, היא נוגעת בחוש הנגיעה, במישוש בעצמו. היא יוצרת חוש בפני עצמה. היא נוגעת בטרנס-אימננטיות של היות בעולם. האמנות אינה עוסקת בעולם במובן הפשוט של חוץ, מילייה או טבע. היא עוסקת בעצם מקור הנביעה וההתפתחות של היות בעולם.¹⁷ האמנות נמצאת בפרטים של הטכניקה שלה או שהאמנות היא הטכניקה של הפרטים, כלומר האמנות של ההבדלים, של ההתבדלויות, אשר הופכת לנראה

הריבוי של הטקסטיל, את הטקנה שלו, את ה-"know how" שלו, את המיומנויות שהן בלתי נפרדות ממהות האמנות. תהליכי הפירוק, הפרימה וההרכבה מחדש שכנעני מבצעת אפשריים בטקסטיל ולא בחומרים אחרים, ובאמצעותם היא מגלה את מרכיבי החומר, את יסודות הדימוי, את שלד הדברים. כך גם נוצרות ההבחנות בין מה שנראה לנו כאחדות אחת. במובן של ננסי, יצירותיה של כנעני מצביעות על החוש הטקסטילי, בדומה לחוש המוזיקלי או לחוש הפיקטורלי, שננסי מדבר עליו כמינוח שמתאים יותר לתיאור פעולת האמנות; החוש שבאמצעותו העולם נעשה נהיר יותר, מובן יותר. כנעני מגלגלת את אופן ההבנה הטקסטילי לאובייקטים אחרים בעולם, כאשר היא מציגה את ספרייתה שלה כפעולת אריגה וספרייה מוצבים במעין תבנית של שתי וערב (תמונה 3). בכך, כמובן, היא מרמזת גם על הקשר הלשוני והרעיוני בין טקסטיל לטקסט. המילה טקסטיל פירושה: ארוג. מקורה בשורש ההודי-אירופי tek, שפירושו: לעשות, ליצור, שהתגלגל ליוונית וממנה לפועל textere בלטינית. המילה טקסט נולדה מהטקסטיל, משום המראה הצפוף של הכתיבה, שמזכיר את עבודת האריגה. הכתיבה והקריאה של הכתוב אורגת את הטקסט, בכל פעם מחדש, כפי שהגדיר ז'אק דרידה בחיבורו **בית המרקחת של אפלטון**, Forcener le Subjectile ובכתבים אחרים, בעקבות אפלטון, שראה באריגה ולא באמנויות אחרות מטפורה טבעית להבנת הפוליטיקה והמדינאות, כעולה מחיבורו **המשתה**.¹⁵ דרידה משתמש במקור האטימולוגי של הטקסט המצוי בטקסטיל ובמטפורה העשירה של הטקסטיל העוברת כחוט השני בתרבות המערבית כולה. הוא פורש מערך מושגים של תפירה-פרימה, חוט ומחט, קנבס וסדין, תחבושת וחיתול ועוד; כך הוא כותב: "הסוואת המארג [texture] אפשר שיידרשו מאות בשנים עד שתיפרם יריעתה. היריעה העוטפת את היריעה. מאות בשנים עד שתפרום את היריעה. תוך שהיא חוזרת ומכוננת אותה כאורגניזם. חוזרת ומצמיחה מחדש לאין קץ את אריגה שלה מהאחורי העקב [trace] הקורע, ההכרעה שבכל קריעה [...] אין בכך טוויית מעשיות בעלמא אלא במובן זה שידיעת הרקמה פירושה גם היענות להליכה בעקבות החוט הנתווה".¹⁶

סאשה סטויאנוב אורגת שטיחים מונוכרומטיים בגוני שחור-אפור-חום, בטכניקה המסורתית של האריגה. היא טווה את חוטיה, צובעת אותם ואורגת אותם

15. ראו את מאמרו של ארתור סי דנטו בקטלוג תערוכתה של שילה היקס: Arthur C. Danto, "Weaving as Metaphor and Model for Political Thought", in: Nina Stritzler-Levine (ed.), *Sheila Hicks: Weaving as Metaphor and Model*, New Haven, CT: Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture/ Yale University Press, 2006, pp. 22-36.

16. ז'אק דרידה, **בית המרקחת של אפלטון**, תרגום: משה רון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 18.

17. Nancy, "Why Are There Several Arts and Not Just One?", p. 18.

קישוטיים מסורתיים, ונראה מעין חיה בעלות זרועות מוזרות המשתלחות לכל עבר, פורעות ברכותן את החלל הנקי והקר, התחום במסת הבטון בעלת הזוויות החדות, של מוזאון תל אביב. העבודה שייכת לסדרה הקרויה **ולקיריות**, שחלק ממנה הוצג במנצ'סטר בתערוכתה **מכונת זמן**, ושם היא הורכבה מבדי משי, עבודת קרושה, כותנה, טקסטילים שונים, קריסטלים וחרוזים, שהיו בסתירה לחלל הנקי של הזכוכית של הגלריה ויצרו תחושה של מעין מחול פולחני. השימוש בטקסטיל מאפשר לאמנית לחדור למערכים תרבותיים קיימים, להשתלב בהם ולהפוך את קרביהם החוצה או לחנוט אותם בתוך רקמת דנטל עדינה, כמו בעבודתה Piano Dantelle (תמונה 5), אשר יוצרת במישרין גרסה חומרית מנוגדת לפסנתר העטוף לְבָד מלחמתי של יוזף בויס.

יצירותיו של האמן הבריטי שגדל בניגריה ינקה שוניברי, המבוססות על מסורות ושייכים של בדים, של דגמים ושל לבוש, חוקרות את הקולוניאליזם והפוסט-קולוניאליזם בהקשר העכשווי של הגלובליזציה. עבודתו מתמקדת באופני יצירת זהות קולקטיבית שאחזה בהיסטוריות הפוליטיות והכלכליות של אירופה ואפריקה. דמויותיו מעוצבות כיצורי כלאיים, שההיברידיות שלהם מובנית על ידי בדי בטיק צבעוניים המזוהים כאפריקניים, אך למעשה הם תוצאה של הסחר הקולוניאליסטי: ההולנדים העתיקו את בדי הבטיק שהביאו מאינדונזיה וייצרו אותם מחדש בייצור המוני בכוונה למכור אותם חזרה לאינדונזים. אלא שכוונה זו לא צלחה מטעמים פוליטיים ותרבותיים, והגרסאות התעשייתיות של הבטיק נמכרו במאה ה-19 בעיקר למערב אפריקה, ועד מהרה זכו לפופולריות ונעשו ולמסמנים של אפריקה בכללותה. בדים אלו משמשים את שוניברי לתפירת בגדים ויקטוריאניים, המסמלים את שיאה של האימפריה הבריטית, על דמויות כרותות ראש, ולהצביע במישרין על המורכבויות התרבותיות הסובבות אותנו וכיצד ניתן לדון בהן על ידי יצירת הזרה וריחוק. הוא בוחן את מערך הערכים הוויקטוריאניים, שממשיך להשפיע על אנגליה העכשווית, ובוודאי על אנגליה התאצ'ריסטית, שבה החל את דרכו כאמן. שוניברי בוחן גם את ההיסטוריה של אירופה התרבותית והמתקדמת ובין השאר, את התבססותה על סחר עבדים ופרקטיקות אפלות אחרות. בעבודתו **הסעודה האחרונה** (בעקבות ציורו של לאונרדו דה וינצ'י) הושיב ליד שולחן במערך של הסעודה האחרונה בובות מנקין כרותות ראש לבושות בגדים ויקטוריאניים בעיצובם אבל אפריקניים בצבעוניותם ובדגמיהם, כאשר אחת מהן היא בעלת רגלי חיה המכוסות פרווה. במיצב בספרייה הבריטית בעיר ברייטון שבאנגליה, עטף בבדיו את כל הספרים באחד מאולמות הספרייה, והפעולה הפכה על פיה את משמעות המקום ואת המורשת שהספרים נושאים עמם. בנופים פתוחים של פארקים ברחבי אנגליה ובערים מודרניות, שוניברי מציב את פסלי הרוח שלו העשויים ברזל וצבועים

את הצבע המקומי או את העובדה שהצבע הוא רק המקומי. כל צורה שבה מגולמת האמנות מתרבה לאינסוף נקודות. הדברים אינם רק שייכים למקום. הם גם המקום עצמו. האמנות מכריחה את החוש לגעת בעצמו, ובכך היא עוזבת את ההתרחשות החיה ומעבירה את החוויה החושית לעולם ציורי או מוזיקלי.¹⁸ האמנות נוגעת באינטגרציה החיה של החושי והכוונה, כלומר, היא מנערת, מטלטלת, מפריעה או מפרקת. באופן זה, האמנות נוגעת באיחוד או ברצף של עולם של חיים ופעולה (פעילות). אמנות שכזו מציגה את העולם כריבוי של תופעות, שכל אחת היא תופעה של העולם. ותחושת ההיות בעולם ניתנת רק דרך התקה מן השורש של תחושת האחדות של העולם. אם כך, האמנות מגלה את העולם. ויקטוריה מיטשל במאמרה "Textiles, Text and Techne" חוקרת את הקשר בין טקסט, טקסטיל וטְכְנָה, ואת המשמעות הרלוונטית שלהם למשמעות של יצירת צורות באמצעות חומרים. היא מצביעה על הקשר הטקטילי, החושי והגופני בין עשייה ויצירה ובין דיבור. לדבריה, יש לבחון מחדש את העליונות המדעית והפילוסופית שניתנה לראייה על פני הנגיעה במחשבה המערבית מאז אריסטו, ובכך לשבש ולהגדיר מחדש את הגבולות אשר מבחינים בין אינסטינקט להכרה ובין טבע לתרבות, ובכך להבין מחדש את משמעות הפרקטיקות המוגדרות כקראפט.¹⁹

מיצבי הענק הראוותניים של האמנית הפורטוגלית ג'ואנה ושקונסלוש יוצרים התערבויות של שיבוש והפרעה באתרים, שלעיתים קרובות, מרהיבים כשלעצמם. היא רותמת ליצירתה את חומרי הטקסטיל ואת מה שלווה להם כגון תחרות, בגדים, תחבושות, חוטים ואורנמנטים כמו חרוזים וניטים, וכן את מיומנויות הטקסטיל – סריגה, רקמה ותפירה – ומבקשת לחולל שינויים והתמרות בד בבד עם התבוננות מחודשת, אחרת, בעולמות היסטוריים או יום-יומיים, שהם חלק בלתי נפרד מהזהות המערבית ומובנים מאליהם. כך ב־J'adore Miss Dior, מיצב סרט אדום עשוי מבקוקי בושם של דיו, שהציגה בגרנד פאלה בפריז ב־2013, או ב־Pavillon de The, שם הציבה קנקן תה ענק עשוי תחרת מתכת, או בהכללה, עבודת נברשת ענקית שהורכבה ממאתיים וחמישים אלף טמפונים תלויים על חוטים והוצבה בחלל ארמון מפואר והיסטורי בביאנלה בוונציה ב־2005. במוזאון תל אביב הוצגה בשנה שעברה העבודה **לויטנה** – מיצב טקסטיל תלוי העשוי מבדים תעשייתיים, בגדים מיד שנייה ועבודת יד כמו סריגות תחרה בשילוב מרכיבים

18. שם, עמ' 20-21.

19. Victoria Mitchell, "Textiles, Text and Techne", in: Jessica Hemmings (ed.), *The Textile Reader*, London: Berg Publishers, 2012, p. 6

המזרחית, בעוד מילותיו של שיר המורכב משמות אלבומיה של עפרה חזה רקומות על בד ציור – זו תרבות המזרח על כפי שהיא נתפסת על בד האמנות של המערב; בריבזמן גריידי מציג רקמה מוזהבת של פסי דגל המדינה על סמרטוט רצפה. היופי והפתיינות של הטקסטיל ותפקידיו המכריעים בהבחנות דיכוטומיות טהרניות ודכאניות של חילוניות מול מסורתיות, אוניברסליות מול ציוניות, מזרחיות מול אשכנזיות, גבריות מול נשיות, משמשים את גריידי ליצירת מופעים הפורמים את גבולות הזיהוי ופורשים את הזהות כמרחב של קרנבל פראי הפורם הגדרות, כמרחב שהוא פצע שותת דם.

האמנויות הן קודם כול טכניות, אומר ננסי. המוזות אינן מתגלות באמצעות פעולה דמוית קראפט: הן אלו המתקיינות את הפן טכני. האמנויות הן טכניות במובן שהן בלתי נפרדות ממה שנוכל לכנות התמצית של הטכנולוגיה. טכניקה משמעותה כיצד ליצור את מה שאינו יכול ליצור את עצמו בעצמו. טכניקה – אולי באופן אין-סופי – היא מרחב והשהיה בין היוצר למיוצר, ומכאן גם בין היוצר לעצמו או לעצמה. ייצור בחיצוניות ל"עצמי" ובהבדלה מאופן פעולתו וממטרותיו. במובן זה, הריבוי היחידאי, ה'singular-plural' של האמנות, מתרחב למונח של אין-סוף ההחלטות הטכניות המתרבות של האמן.²⁰

ושקונסלוש, שוניברי, גריידי ויפמן עוסקים בפן אחר של הטכניות הטקסטילית: ושקונסלוש פורעת גודש טקסטילי אחד בגודש אחר ומכניסה את מושגי הבזות, הכתם, הפצע והזיעה, הקשורים לטקסטיל, אל תוך תבניות תרבותיות של פאר, גרנדיוזיות והסתרה; שוניברי – בהתמקדותו בייצור, בסחר ובקונוונציות של דגם וצבע, המסמלים את ערכי המערב אל מול האחר; גריידי – באמצעות הקשר בין רקמה וטקסטיל למסורת, לדת ולהיסטוריה של האחר המזרחי בתולדות הציונות, ואילו יפמן מתחקה אחר ייצור זהות משובשת וחצויה באמצעות טכניקת הסריגה הביתית ומוכרת. ארבעתם יוצרים מראות מרהיבים, ופתייניים, המבטאים ניכור והזרה אך גם אינטימיות והתרפקות.

לעומת הטבע, לאמנות אין מקור ואין סוף או מטרה. משום כך, אומר ננסי, ישנו הרעיון היהודי-נוצרי של בריאה – רעיון שממלא את התהום הפעורה בין אמנות (או טכניקה) לטבע, באמצעות שאילה משני המושגים ובריבזמן דחייה של שניהם. לא בכדי, המילה בריאה באנגלית – creation – היא גם המילה המתארת יצירה אמנותית. הבריאה או היצירה של העולם אינה יכולה לקרות בתוך העולם. הבריאה שמחוץ לעולם אין בה מרחב, לא מקומות, לא צבעים, לא ריחות, לא

באבקת סיבי זכוכית. הפסלים נראים כבדי ענק, כמטפחות ססגוניות הנישאות אל על והמנכיחות את החומר הטקסטילי ואת צבעוניותו ודגמיו באופן שמשבש את הנופים הסדורים ואת האדריכלות הנוקשה והמוקפדת. (תמונה 6)

גיל יפמן סורג פסלים ומיצבים פיטוליים העוסקים בתפיסות של גוף ומגדר, היסטוריה וזיכרון. יפמן חוקר את האופנים שבהם אנו מבינים תפיסות אלו וכיצד הם מתובנתים בדימויים שאנו נאחזים בהם שוב ושוב. מלאכת הסריגה, המייצגת רכות, חום והגנה ונחשבת נשית ומסורתית, היא בעבורו כלי להתמודדות עם טראומות פרטיות וציבוריות. הסריגה ליפמן היא אקט של חיים, והתוצאה מכסה וחושפת גם יחד. הפסלים, המיצבים והחפצים שהוא סורג הם בעלי צבעוניות מתקתקה וססגונית, בעודם עוסקים בנושאים שנויים במחלוקת. בעבודה **מדיזה** נראה יציר כלאיים המורכב מציפור טורפת, רכיכה ה"שוחה עם הזרם" ודמותה של מדוזה, האישה-המפלצת הפתיינית מן המיתולוגיה היוונית. התוצאה היא דיוקן פראי ומוחצן של האינסטינקט החברתי של האדם להתאים את עצמו להלכי הרוח של תקופתו ולהימנע מלפעול נגד המוסכמות ולעורר כוחות חתרניים. בעבודה אחרת שלו, **טומטום** (תמונה 7), הוא סרג יצור כלאיים אנדרוגני שכולו פתחים נשיים, איברים גבריים ועיניים, כשהצופה מתבקש לגעת, להכניס יד, לעמוד מול ההדחקות והטאבו דרך המגע הנעים, המלטף והמרגיע של חומר הטקסטיל הסרוג. ליאור גריידי מחבר באופן מזוקק את טכניקות הטקסטיל המגוונות והפונקציות שלהן לדימויים ולטקסטים, בשורה של פעולות סימבוליות. הוא יוצר מטמורפוזות

של הטקסטיל על ידי הצגתו במופעים משתנים מוכרים, שהוא יוצר להם הזרה, ערעור ותביעה לחשוב מחדש על מושגי הזהות המבנים אותנו: הנה מסך שמאחוריו נלחשים סודות, והוא מזכיר חצאיות של בנות מסורתיות; הנה הפרוכת שמכסה את ארון הקודש, אך למעשה, היא וילון שמסתיר חלון כניסה לבניין (תמונה 8); מטפחות ראש צבעוניות נשיות, שעולה מהן קול חרישי של גבר הקורא את מילות שיריה של דנה אינטרנשיונל; רקמת זהב המעטרת את הכיפות, הטליתות, הפרוכות, תיקי התפילה ושאר חפצי קודש, מופיעה רקומה על נייר וכך גם האותיות ח' וע' המסמנות את ההגייה



תמונה 8:
ליאור גריידי, **ללא כותרת**
(פרוכת), 2010, קטיפה,
חוט זהב, 360x360 ס"מ,
צילום: ענבל אברג'ל

וחללים, שהם בין נופים פנימיים אורגניים – כמו להביט פנימה אל תוך הגוף – לבין נופים קדמוניים קמאיים בתהליכים של שינוי מתמיד (תמונה 10). החלל בתפיסה הטופולוגית אינו מובן כמקל סטטי אלא כסדרה של קשרים, ריבוי והתקדמות של תנועה. הבחירה בטקסטיל כחומר מרכזי בעבודותיו מאפשרת לנטו לבחון את יחסי אני-עולם, גוף-עולם, את האופן שבו אנו מנסים לגעת בהווה והוא תמיד חומק מאתנו. מבחינתו, מגוון הדרכים החושיות שבהן אנו חווים את העולם יצר את ההבדלים בין התרבויות. במובנים רבים, נטו מבסס את עבודותיו על "החוש הטקסטילי" – על נגיעה במהות העולם, שהיא נגיעה טקסטילית.

"השירה", אומר ננסי, "לפני היותה שם של אמנות מסוימת, היא שם גנרי לאמנות בכלל".²² techne poietike משמעותו: טכניקה פרודוקטיבית, שנדרשת לה מיומנות מיוחדת והיא מפיקה דבר מה ללא הבדל בין אמנות לאומנות. האמנות היא תהליך של ייצור לא למען מטרה מסוימת אלא כרפלקסיה לעצם ייצורה, וכך הדבר שנוצר מוצג, מונכח ונחשף בזמן הווה. המילה poiesis, אומר ננסי, שייכת למשפחת מילים שמשמעותה לעשות במובן של להסדיר, לארגן, להיערך: "השירה עורכת. אמנות היא היערכות, היא דיספוזיציה. היא עורכת ומציגה את הדבר ביחס לסדר ההווה. זו הטכניקה הפרודוקטיבית של נוכחות".²² יצירת האמנות היא השהיה של הזמן והנכחה אבסולוטית של אובייקט, שכן ההנכחה אינה תכונה מהותית של האובייקט, אלא היא האופן שבו הוא מובא על כל הקשריו, תהליכיו, מקורותיו וספיו. יכול להיות, אומר ננסי, שהאמנויות אינן אלא חשיפה מדרגה שנייה של הטכניקה כשלעצמה.²³ האמנות אינה ייצוג אלא, חשיפה, חילוץ מן הכוח אל הפועל. האמנות, כלומר האמנויות הן ריבוי יחידאי שבמהותו הוא ההנכחה הנוגעת בעצמה, כלומר מושהית, תלויה ועומדת. איננו יכולים לגעת בהן אלא לחוש בהן, להבינן, לחוות אותן. התבוננות ביצירה הטקסטילית של האמנים שהוזכרו לעיל מאפשרת לנו הבנה עמוקה של ריבוי זה. זה הריבוי החומק מהגדרה ומצביע כל העת על מקורותיו, על תהליכיו, על דרכי היווצרותו ועל המטפורות שהוא נושא עמו, על הטכניקה שהוא הווייתו, שהוא גלוי וחשוף לעיני כול. העבודות של כנעני, סטויאנוב, שיוטה, יפמן, גריידי, נטו, שושן ושוניברי מכילות את הפרקטיקות של הטקסטיל, את ההיסטוריה והמסורת שקשורות בטכניקות שלו ובחומריו,



תמונה 9:
טל שושן, רוח פרא,
2013, מראה הצבה
בגלריה שלוש, תל אביב,
צילום: אבי חי

קולות. על כן, מן הראוי לומר שהבריאה, ועל כן הבורא ופעולתו, מהותם היא יצירת הרוח, יצירת המרחב, וההבחנה בין המרחבים השונים. הבנה זו מובילה אותנו לומר שהבריאה היא חוש, היא הנגיעה או הלטיפה של היות בעולם, של פתיחת העולם. הטקסטיל, ביום-יומיות שלו ובגרנדיזיותו שלו, מגלם את יסוד הנגיעה האנושית.

כחומר מרכזי ביצירתה של טל שושן, הטקסטיל מאפשר לה ליצור את המרווח שממנו היא מדברת על הבריאה העצמית ועל תהליכי הטבע. באמצעות גמישותו וחוזקו, היותו נרקם ומתהווה בד בבד עם היותו נפרם ומתפורר, חיצוניותו ופנימיותו – הטקסטיל מאפשר לה לסמן מצבים של חוסר יציבות וחשיפה מערערת. בן שושן נוגעת לא רק בגבולות שבין הגוף לסובב אותו אלא גם במרחב שבין גבולות הגוף למה שמתרחש בתוכו פנימה. הגופים שהיא יוצרת, הנעים בין הראליסטי לפנטסטי וביניהם לסוראליסטי, נובעים מההתמקדות שלה בזהות הנשית ובגוף הנשי, על ההתניות החברתיות שלו והקשר שלו עם הטבע. הטקסטיל הוא חומר רישומי-אווירי ופיסולי-מסיבי בזמן. באמצעותו היא יוצרת מרחבי שוטטות שבהם הגופים העשויים טקסטיל הם על סף בריאה או התמוססות. אמנם הם מרכיבים נוף חיצוני, אך התחושה היא ששושן נוגעת בגוף הצופים עצמו, בשל השימוש בטקסטיל שנדמה כעור השני של כל אחד מן המבקרים במיצב – זה גופם המתפורר ומתחדש בעולם האלגורי המפורק שמסביבם. (תמונה 9)

האמן הברזילאי ארנסטו נטו אף הוא יוצר מרווחים והבחנות בין מרחבים, ריחות ונגיעות, ובכך מחייב את הצופים לבחון את מקומם הגופני והרגשי בעולם. באמצעות הטקסטיל הוא יוצר נופים פנימיים. נטו מושפע על ידי התנועה הברזילאית האמנותית "הנארקוונקרטזם", הוא חוקר מבנים אורגניים ואינטראקציה חושית עצבית בין הצופה לעבודת האמנות. המיצבים שלו מורכבים ממבנים תלויים העשויים ממברנות שקופות, אשר לעתים מכילות תבלינים, אבקת כביסה וחומרים אחרים – מישושיים וריחניים. דרך ההשפעה על תחושת החלל והמגע באמצעות פסלי הטקסטיל שלו הוא משנה את הסביבה ואת האופן שבו האנשים לא רק חווים אותה אלא את עצמם. המבנים הטופולוגיים²¹ יוצרים מערות, מנהרות

²² Jean-Luc Nancy, "The Technique of the Present", Lecture given in January 1997 at the Nouveau Musée during the exposition of On Kawara's works, *Whole and Parts — 1964-1995*, Alisa Hartz (trans.), <http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/nancy.html>
²³ Nancy, "Why Are There Several Arts and Not Just One?", p. 35.

²¹ טופולוגיה היא מדע במתמטיקה שעוסק במתיחה ובעיוות של צורה וחלל.



תמונה 7:
 גיל יפמן, טומטום, 2012. סריגת
 קרושה, כלוב מתכת, סאונד
 ופרפורמנס, 250x250x250 ס"מ,
 צילום: אלעד שריג, באדיבות האמן
 וגלריה רונלד פלדמן, ניו יורק

את הסמליות והתפקוד שלו במגוון תרבויות ותקופות ואת משמעותו בחייו של היחיד. הן מתדיינות ובוחנות, פורמות ויוצרות מחדש את המשא והזיכרון האנושי ומנכיחות את חוויית הטקסטיל כחוש המכיל את כל החושים אך גם זוכר אותם אחד־אחד, כמדיום שמכיר את עצמו, כעודפות שנוגעת בעצם הקיום.



תמונה 10:

ארנסטו נטו, החיים הם נהר, 2012
 בד מוליאמיד, כותנה, תבלינים, מראה
 הצבה בביאנלה קוצ'י-מוזיריס, קרלה,
 הודו, צילום: צוות ביאנלה קוצ'י-מוזיריס
 © Kochi-Muziris Biennale



תמונה 3:

גלי כנעני, Leno, 2012
 ספרים, 175x140 ס"מ

**תמונה 6:**

ינקה שוניברי, פסל רוח 1, 2013, שריון מתכת צבוע ביד בציפוי אבקת פיברגלס, 610x340x60 ס"מ, גן הפסלים של יורקשייר, 2013. © כל הזכויות שמורות לינקה שוניברי MBE, DACS 2015. הדימוי באדיבות Stephen Friedman Gallery, London and James Cohan Gallery, New York/Shanghai. בהזמנת Sculpture Park, Wakefield, בריטניה

**תמונה 5:**

ג'ואנה ושקונסלוש, תחרת בסותר, 2011-2008, פסנתר כנף קטן, Steingraeber & Söhne, כיסא פסנתר, קרושה כותנה עבודת יד, 100x150x206 ס"מ, אוסף פרטי, באדיבות Haunch of Venison, לונדון באדיבות DMF, Lisboa / Unidade Infinita Projectos