



תמונה 1:

מסגרת, צרפת, 1773-1793, עץ מגולף ומצופה זהב, מחאון ויקטוריה ואלברט

## תוספת משלימה

– גלן אדמסון

הפרק הראשון בספרו של גלן אדמסון *Thinking through Craft* עוסק ביחסים שבין אמנות לקראפט. מנקודת המוצא של אדורנו על אודות האמנות כמערכת אוטונומית, אדמסון בוחן את התהוות מערכת היחסים התלותית והמורכבת שבין אמנות לקראפט מבעד למושג "תוספת משלימה" של דרידה. בהמשך לטענתו של דרידה כי "הציור זקוק למסגרת שלו לפחות כשם שהמסגרת זקוקה לציור שלה", אדמסון טוען כי לעומת האמנות האוטונומית, הקראפט שייך לתחום של ה"תוספת המשלימה", שמעמדה המוצנע הוא שמבטיח ויוצר את האוטונומיה של היצירה. לכן, טוען אדמסון, האמנות המודרנית אינה יכולה להתקיים בהעדרו של הקראפט. המאמר בוחן בתחילה את מערכת היחסים בין אמנות לקראפט דרך עבודתו של ברנקוזי, וממשיך בסקירה של סוגיית האוטונומיה בקראפט עצמו דרך היחסים שבין הגוף לתכשיט, המתפקד כ"פסל לביש" מופשט. מנגד, הוא בוחן את תנועת פטרן ודקורציה (*Pattern and Decoration*), המשתמשת בקראפט בציור כדי לסרב לאוטונומיה של האמנות. מכאן, אדמסון ממשיך ומציג עיצוב קונספטואלי, שמשמש באמנות כדי לחבל באוטונומיה שלה. בדרך זו המאמר סוקר אסטרטגיות חזותיות ביקורתיות, הקוראות תיגר על היחסים ההיררכיים השגורים בין האמנות לקראפט ויוצרות מערכות יחסים ייחודיות ומתוחכמות בין הממד האוטונומי לממד המשלים. לטענת אדמסון, ניתן לרתום אסטרטגיות ביקורתיות אלו לשירות מהלכים אמנותיים חתרניים כדוגמת עבודותיהם של חייז באקר (*Bakker*) וגורד פטראן (*Peteran*).

גלן אדמסון עומד בראש המוזאון לאמנות ועיצוב (MAD) בניו יורק. עד 2013 כיהן כראש חטיבת המחקר של מוזאון ויקטוריה ואלברט, שם גם היה אוצר פעיל, היסטוריון ותאורטיקן. ספריו שיצאו לאור הם לחשוב מבעד לקראפט (2007), המקרה של הקראפט (2010), ראשית הקראפט (2013) ופוסט־מודרניזם: סגנון וחרונות 1970-1990 (2011). אדמסון הוא גם היוזם והעורך של המגזין *Journal of Modern Craft*.

המאמר תורגם על ידי מאיה שמעוני.

הטענה המרכזית המושמעת בנוגע לאמנות המודרנית – זו שבה נתלות כל השאר – היא ששדה האמנות הוא שדה עשייה אוטונומי. האמנות, כך גורס הטיעון, שואפת לעמוד בנפרד מהאינטרסים הפושים בכול, שאנו רואים בשאר העולם. אם היא נוחלת הצלחה, היא מהווה אזור של עשייה חופשית. היא יכולה להשיג עצמאות הן ברמת יצירת האמנות האינדיווידואלית הן של השדה כמכלול (האמנות המודרנית עצמה). הפרדה זו משמעה שהאמנות נמצאת בעמדה שממנה היא יכולה לבקר מוסדות ובטיסים תרבותיים אחרים, בין שהם מסחריים, פוליטיים, חברתיים, כלכליים או דתיים. האמנות אינה עומדת בנפרד מההיסטוריה בשום אופן, בוודאי לא מההיסטוריה שלה עצמה; אבל עקרון החירות בנוגע לאותה היסטוריה מהותי לזהות זו. כל חיזוי מוקדם שמבקש לצפות מה תעשה האמנות (או מה עליה לעשות) זר לה, ובה במידה, כל ניסיון לספק לה הסבר, בין דרך מנגנון הביקורת ובין דרך מנגנון השוק, נדון להיות חסר. זה החלק בתרבות שלנו שבו אנו מרשים לעצמנו לחשוב אחרת.

כתביו של הפילוסוף החברתי-מרקסיסטי תאודור אדורנו משמשים כנקודת המוצא לרעיון רב-עצמה אך שנוי במחלוקת זה על אודות האמנות. אף שהחשיב את המוזיקה כתחום המחקר העיקרי שלו, בספרו **תאוריה אסתטית** ביקש אדורנו לבנות ניתוח מקיף של הבעיות והפוטנציאל של אוטונומיה באמנות. אם ברצוננו להבין את עמדתו, עלינו להכיר בכך שהוא סבר כי התרבות נמצאת במצב של משבר בעקבות התנאים שוללי האנושיות של הקפיטליזם המתקדם. אם תוכל האמנות להבדיל את עצמה מעולם זה של התמסחרות, היא עשויה להציע בסיס ממסדי לביקורת תעשיית התרבות. בעיניו, כל דבר שיפלוש לתחום המקודש של האמנות רק יפגום בסיכויה להגיע לזירת שיח חופשי באמת. ואולם, המחיר שהאמנות משלמת על האוטונומיה הזאת הוא מחיר יקר. לא קל לעקוב אחר ההיגיון של אדורנו, אבל הוא מציג טיעון משכנע:

יצירות אמנות מתנתקות מהעולם האמפירי ומעמידות במקומו עולם אחר, המנוגד לעולם האמפירי כאילו עולם זה היה גם הוא ישות אוטונומית [...] מתוקף דחייתה את העולם האמפירי – דחייה שגלומה במושג האמנות ולפיכך אינה אך ורק **בריחה**, אלא עיקרון אימננטי לה – האמנות מכשירה את עלינותה של המציאות.<sup>1</sup>

1. 1-2 Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, Robert Hullot-Kentor (trans.), London: Athlone Press, 1997, pp. 1-2

אדורנו אומר כאן, שבהבדילה את עצמה מהעולם החיצוני, האמנות מאשררת שלא מדעת את המציאות החיצונית. זאת, מאחר שבאמצעות האוטונומיה שלהן, יצירות האמנות עצמן הופכות לסחורות רבות כוח – פְּטִישים, במובן המרקסיסטי של המונח.<sup>2</sup> תהא יצירת האמנות אוונגרדית ככל שתהא, היא אינה יכולה להתקיים מחוץ למבנים שמאפשרים את יצירתה. ואולם, בעיני אדורנו, היא יכולה להתקיים באופן משמעותי כאמנות רק אם היא מנסה לבקר מבנים אלו. פייר בורדייה, הכותב מנקודת מבט סוציולוגית, ציין כי "נראה כי הווירטואוזים של שיפוט הטעם הגיעו לחוויה של חסד שהיא כה משוחררת ממגבלות התרבות, וכה חפה מעקבות ההכשרה הארוכה והסבלנית שעיצבה אותה, עד שכל תזכורת למצבים ולהתניה החברתיים שאפשרו אותה נראית בעת ובעונה אחת מובנת מאליה ושערורייתית".<sup>3</sup> שערוריה זו היא בדיוק מה שהאוונגרד מבקש לחולל.

על בסיס היגיון זה, מסכם אדורנו: "האמנות חייבת לפנות נגד עצמה, נגד הרעיון שלה עצמה, וכך להיעשות אכולת ספקות בנוגע לעצמה בכל נימיה".<sup>4</sup> הנושא המתמשך של ביקורת האמנות חייב להיות האמנות עצמה. עליה להיאבק בלא הרף בהווייתה שלה, מכיוון שהווייה זו מלאת סתירות בלבה. בנייתו סופי, קריאתו של אדורנו ל"אסתטיקה שלילית" משמעה שעל אמנות האוונגרד תמיד לטמון בחובה את ההשלכה של החרבתה את עצמה. עם זאת, בכך אין הכוונה להציע מרשם למהלך בודד של הרס עצמי או אפילו לחזרה סטטית על מחוות זהות של ביקורת עצמית. באופן בלתי נמנע, אנטי-אמנות תיספג מחדש בשוק האמנות (כפי שקרה, לדוגמה, לקולאז'ים ולאסמבלאז'ים הדאדאיסטיים, הפחיות הידועות לשמצה וכיום יקרות להחריד של **החרא של האמן** של פיירו מנצוני, או הניכוסים של תצלומי אמנים אחרים של שרי לוויין). כך, על האמנות להמשיך לחקור את עצמה מחדש בלא הרף כאמצעי לשימור מרחב שיח אוטונומי. "אמנות ויצירות אמנות הן מוצרים מתכלים", כותב אדורנו, "עד לפרט הזעיר ביותר באוטונומיה שלהן, שמכשירה את הפיצול שקובעת החברה בין הרוח לחלוקת העבודה, הן

2. Lambert Zuidervart, *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, MIT, 1991, p. 88ff

3. Pierre Bourdieu, "Outline of a Sociological Theory of Art Perception", [1968], in: Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, New York: Columbia University Press, 1993, p. 236 ; להשקפותיו של בורדייה על אוטונומיה, ראו: Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, Cambridge University Press, 1996; [originally published as *Les Regles d'Art*, 1992, p. 106ff]

4. Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 2. פיטר ברגר מעלה טיעון דומה לטיעון של אדורנו בספרו, שנקרא בתפוצה רחבה, ראו:

Peter Bürger, *Theory of the Avant-garde*, Manchester: Manchester University Press, 1984

שבאמצעותם יצירת האמנות קורמת עור וגידים, חיונית לחלוטין ליצירתה של עבודה אוטונומית. "מלאכת ידיים טובה משמעה התאמת האמצעים למטרה", טען, "המטרה ללא ספק אינה נבדלת מהאמצעים". במילים אלו אדורנו נוטל חלק במסורת המודרניסטית של הגישה כלפי הצורה, שמקורה בכתביו של גוטפריד סמפר (Semper) מאמצע המאה ה-19, שגרסה כי על חומרים ותהליכים להיטמע בשלמות בצורה הסופית של העבודה. ואולם – וזו הנקודה המרכזית שלו – הקראפט פועל בתכנית זו כמערך שקוף של פרוצדורות שיוצאו אל הפועל, אבל לא יונכחו בתוכן של העבודה הגמורה: "לאמצעים יש היגיון משל עצמם, היגיון המצביע אל מעבר להם". הקראפט תמיד מכפיף את עצמו לטובת העבודה הכוללת. אדורנו מביע ביקורת חריפה כלפי אלו שמתבלבלים והופכים את הקראפט עצמו לפְּטִיש בשם איזו חיבה מוטעית לארכאיות או לאוטנטיות שלה. הוא כותב בזלזול על ה"התאהבות בדיעבד בהילה של האומן שגורלו נחרץ מבחינה חברתית" ומאפיין את מורשת תנועת הארטס אנד קראפטס (Arts and Crafts) כ"העמדת פנים" שמבצעים "מתעבי האמנות".<sup>7</sup> כך, אצל אדורנו, אנו מוצאים את הטעון שעל הקראפט להיות מסלול שמבטל את עצמו ליצירת משהו שחורג מעבר לעצמו – ובו הוא מתכוון לא רק לפסלים ולציורים, אלא גם לבניינים, ליצירות מוזיקליות, לסרטים וכן הלאה. ניתן לסכם את העמדה שלו באפוריזם: "יצירות אמנות הן דבר מעשה ידי אדם שהופך ליותר מרק דבר מעשה ידי אדם".<sup>8</sup>

כך, לדידו של אדורנו, הקראפט אינו משמש ככלי לספק עצמי ולניתוח פנימי חסר פשרות שהאמנות מבצעת – רחוק מכך. תחת זאת, היא תוספת משלימה (supplement) ליצירת האמנות, במובן שהציע ז'אק דרידה למושג זה במקור בעל הגרמטולוגיה (1977) (Of Grammatology).<sup>9</sup> תוספת משלימה היא מה שמספק דבר מה חיוני לישות אחרת, "מקורית", ואולם עם זאת, נחשב חיצוני לאותו מקור. דרידה מתאר את המוסף כמצביע על "חסר", שעשוי להיות נוכח בעבודה הבודדת או בשדה שיח שלם. לדוגמה, דפי תווים ליצירה מוזיקלית עשויים להיות תוספת משלימה למוזיקה שהם מתעדים. בלא התווים על הנייר, לא יהיה

אין רק אמנות אלא משהו זר ומנוגד לה. המושג של האמנות עצמה כולל גם את התסיסה שתביא לחיסולה".<sup>5</sup>

איננו צריכים להיות חסידי המרקסיזם כדי להעריך את עצמת טיעונו של אדורנו. אין ספק כי הוא כתב מעמדה של ייאוש בנוגע לתרבות הקפיטליזם, והתאוריה שלו נשענת על הרעיון של ביקורת רדיקלית. ואולם, אפילו באוזני מי שמחזיק בגישה שונה מאוד בנושאים פוליטיים וחברתיים מודרניים, הטעון שהאמנים צריכים להיות חופשיים מהמגבלות שאחרים עשויים לבקש לכפות עליהם נשמע משכנע באופן אינטואיטיבי. מבלי להתעקש על כך שהאמנות צריכה להיות "שלילית", בניסוחו של אדורנו, עדיין נרצה לראותה כבלתי מוגדרת, חופשייה לצעוד בנתיבים משלה מתוקף האוטונומיה שלה. כל דבר שמציע פחות מזה ימצא את יצירת האמנות לכדי עובדה טריוויאלית, "סחורה תרבותית בעלת כוונות טובות" (במונח הסרקסטי של אדורנו) בעולם אין־סופי של מוצרים.<sup>6</sup> מנקודת מבט זו, ניתן לאמץ את טיעונו של אדורנו, שעל אמנות האוונגרד תמיד להתייחס לחופש שלה ולמושגים שחופש זה מושתת עליהם. קבלה של רעיון זה משמעה קבלה של ההצעה שהעדר העניין בעולם, שהאמנות כופה על עצמה, מהותי לה. אם האמנות אוטונומית, אזי במונחים מעשיים, אך בלתי נמנע שהיא תסכל את ציפיותיו של קהל עוין. במילים בוטות, אמנות האוונגרד היא באמת אליטיסטית וקשה להבנה, ותאורטיקנים כמו אדורנו מתעקשים על נחיצותה של עובדה זו.

אם כן, מה היה לאדורנו לומר בנושא הקראפט (craft)? התשובה עשויה להפתיע אותנו. בדברים שנשא לפני הוורקבונד הגרמני (Deutsche Werkbund) בשנת 1965, טען: "רק דיילטנטיות לא סבירה ואידאליזם בוטה ינסו להכחיש כי כל פעילות אותנטית, ובמובנה הרחב ביותר, אמנותית, דורשת הבנה מדויקת של החומרים והטכניקות שנמצאים לרשות האמן, וללא ספק, ברמה המתקדמת ביותר". במקום לראות בקראפט מטריאליזם נמוך שעלול לגרור את העבודה לתחומי הגאות והשפל של חיי היומיום, אדורנו ראה את השליטה באמצעים הטכניים,

5. Elizabeth Sussman and David Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 6. לטרנספוזיציה של רעיון זה לתחום ביקורת האמנות, ראו: Joselit (eds.), *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Cambridge MA: MIT Press, 1986

6. Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 12. לאחרונה טענה גיאנה דרוקר שהאמנות העכשווית הפכה לסחורה מעין זו, וכעת עליה לזנוח את הפנטזיות היקרות ללבה בדבר אוטונומיה טהורה ולעסוק בשותפותה לדבר עברה. אני מקווה שהדברים שיובאו בהמשך יעלו בקנה אחד עם עמדה זו, במובן שהמחוות של האמנות כלפי הקראפט הן דרך חשיבה באמצעות שותפות שכזו לדבר עברה – רעיון שדרוקר עצמה התוותה בכתיבה שלה על "ערכי הפקה". ראו: Johanna Drucker, "Affectivity and

Entropy: Production Aesthetics in Contemporary Sculpture", in: M. Anna Fariello and Paula Owen (eds.), *Objects and Meaning: New Perspectives on Art and Craft*, Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004

7. Theodor Adorno "Functionalismus Heute", דברים שנשא בפני הוורקבונד הגרמני ב־23 באוקטובר 1965. במקור פורסמו הדברים ב: *Neue Rundschau* 77/4 (1966); אחר כך תורגמו והודפסו מחדש, ראו: Theodor Adorno, "Functionalism Today", *Oppositions* 17 (1979): pp. 30-41:36

8. Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 179

9. \* בתרגומו לדרידה, משה רון משתמש במילה "מוסף". לדיון במורכבות תרגום המונח supplément אצל דרידה, ראו את הערת המתרגם בתוך: ז'ק דרידה, *בית המרקחת של אפלטון*, (תרגום: משה רון), סדרת "הצרפתיים", תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2012 (2002), עמ' 19. (הערת המתרגמת)

אמצעי להתהוות המוזיקה, ואולם דפי התווים בשום אופן אינם נתפסים כשווי ערך להופעה המוזיקלית עצמה. באופן דומה, בעבור דרידה, כתיבה היא "המוסף **בה"א הידיעה**", מכיוון שהיא תוספת משלימה לשפה עצמה. בלעדי הכתיבה, לא תהא דרך לקבע את השפה. עם זאת, אנו נוטים לראות במילה הכתובה תמלול של השפה הממשית שלנו, דהיינו השפה המדוברת. באמצעות השקיפות לכאורה שלה, הכתיבה מבססת את עליונות סמכותה של השפה המדוברת. בניסוחו של דרידה: "מקומה מוקצה במבנה באמצעות סימן של ריק"<sup>10</sup>.

רעיון התוספת המשלימה הוחל על ידי דרידה ואחרים על "הדקורטיבי", קטגוריה של צורה שקשורה בקשר הדוק לקראפט. לעתים קרובות מתרחש מיזוג אקראי בין שני המונחים, כמו צומצם הקראפט לתפקיד שהוא ממלא ביצירת עיטורים. מובן שזה אינו המקרה. האנתרופולוג רוברט פלנט ארמסטרונג מציע הסבר אלגנטי לנקודה זו: "בעוד ראש מגולף לעילא עשוי להתנוסס בראש מנור אורגים, ואף שראש זה עשוי להוסיף ערך רוחני כלשהו למנור האורגים, האובייקט הוא עודנו מנור. היה וחפץ כלשהו יהיה משולל תוספות שכאלה כגון כוח או וירטואוזיות, הוא עדיין יהיה, ללא צל של ספק, חפץ"<sup>11</sup>. חפצים מעוטרים עשויים להיות או לא להיות תוצר של מלאכת קראפט, וחפצי קראפט עשויים להיות או לא להיות דקורטיביים. אנו יכולים להסתכן ולומר שזו הבחנה בין אמצעי למטרה: הקראפט הוא סוג משלים של עשייה, ועיטור הוא סוג משלים של צורה. אף שהדקורטיבי אינו נוקט יחס איזומטרי לקראפט, לעתים קרובות אנו אכן יכולים למצוא אותם יחד, וישנם קווים מקבילים ראויים לציון בין המעמד של כל אחד מהם בתאוריה של האמנות.<sup>12</sup> הקראפט והדקורטיבי מתלכדים בדוגמה החשובה ביותר שדרידה מספק לתוספת המשלימה, כפי שנבחנה המסגרת המוזבה שמקיפה את הציור ב־*The Truth in Painting* (1978) [תמונה ו]. מסגרת כזו אינה חלק מיצירת האמנות, ואולם עם זאת, היא משדרת את תחושת החשיבות של הציור; היא תומכת ביצירה, גורמת לה להיראות חשובה. היא מה שעמנואל קאנט, ב**ביקורת כוח השיפוט** (הטקסט שדרידה מבקש לבצע בו דה־קונסטרוקציה) כינה פררגון (parergon), כלומר, הדבר הסמוך ליצירה – "מה ששייך לדימוי השלם של המושא רק באורח

10. 144 p. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.  
 11. Robert Plant Armstrong, *The Powers of Presence: Consciousness, Myth, and Affecting Presence*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981, p. 37.  
 12. Elissa Auther, "The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg", *Oxford Art Journal* 27/3 (2004): pp. 339-364

חיצוני כתוספת לו ולא באורח פנימי כחלק ממנו"<sup>13</sup>. אם הפררגון מבצע את עבודתו נאמנה, הוא מנתק לחלוטין את העבודה מן העולם. כמו פרח שנקטף, כותב דרידה, כאשר האמנות מנותקת ומוצאת מסביבתה היא אינה מדממת.

אבל אם המסגרת מעמידה חומה שמותירה בחוץ את שאר העולם ומשמשת כאותו הדבר שמבטיח (הן מבחינה חזותית הן מבחינה חברתית) את האוטונומיה של האובייקט, אזי למעשה, המסגרת היא שעושה את כל העבודה. לשיטתו הדה־קונסטרוקטיביסטית של דרידה, הצעד הראשון הוא להצביע על ההתכחשות הגלומה בתוספת המשלימה – אותה התעלמות מבחירה מהדרכים שבהן התוספת מבנה תחושה של אמת ומהות בלתי ניתנת לשינוי, שהן למעשה קונטינגנטיות. כך, דרידה טוען כי הציור זקוק למסגרת שלו לפחות כשם שהמסגרת זקוקה לציור שלה. במילותיו הבלתי נשכחות, לפררגון יש "עובי", כלומר הוא מכונן את תחומי הצורה שלו עצמו.<sup>14</sup> ייתכן שיהיה לנו קשה למדוד עובי זה, מכיוון שאם המסגרת היא תוספת משלימה, הרי לבטח הדבר נכון גם בנוגע לכל שאר גלריית התמונות – אנו זקוקים למנגנון של החלל כולו על מנת להבין את היצירה כבעלת חשיבות וערך כלשהם. ומה בנוגע למרכיבי הגלריה – השטיח, האורות המרצדים על פני השטח של הציור – או המבנה שבו שוכנת הגלריה, הרחובות והמדחנים בחוץ? (דרידה: "היכן המסגרת מתרחשת. האם היא מתרחשת. היכן היא מתחילה. היכן היא מסתיימת. מהו התחום הפנימי שלה. התחום החיצוני שלה. ושטחה בין שני הגבולות").<sup>15</sup> תחום התוספת המשלימה מתחיל להיראות גדול באופן מבהיל. הוא ממסדי נוסף על היותו פורמלי. בעיני דרידה זליגה מוכחשת זו של היצירה אל העולם היא בלתי נמנעת; דרך הדה־קונסטרוקציה שהוא מבצע במסגרת, הוא מבקש להראות לנו את הצביעות הגלומה בכל אסתטיקה שטוענת לאוטונומיה של יצירת האמנות.<sup>16</sup>

13. עמנואל קאנט, **ביקורת כוח השיפוט**, (תרגום: שמואל הוגו ברנמן ונתן רוטנשטרייך), ירושלים: מוסד ביאליק, 2001 (1969), עמ' 56. לעומת *parerga* אחרים (כגון מלבושים של פסלים או שדרות עמודים מסביב לבניינים), קאנט מבקר את מסגרת הזהב בגין הססטוס שלה כעיתור: "אם עיקרו של העיטור עצמו אינו בצורה היפה, והוא מותקן כמו מסגרת הזהב, רק כדי להמליץ על ידי גירוי (Reiz) על התמונה", הוא אינו משמש להעצמת יופיו של חפץ האמנות, "כי אז קרוי הוא קישוט ("Schmuck", שבגרמנית משמעה גם קוסמטיקה) והוא פוגע ביופי האמיתי" (שם, עמ' 56).

14. Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, Geoff Bennington and Ian McLeod (trans.), Chicago: University of Chicago Press, 1987 (orig. pub. 1978, p. 61).

15. Derrida, *The Truth in Painting*, p. 63.

16. להשוואה בין העמדות של דרידה לאדורנו, ראו: Christoph Menke, *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno*, and Derrida, Neil Solomon (trans.), Cambridge, MA: MIT Press, 1999, בייחוד פרק 5 במלואו.

שתולדות הקראפט יהיו דימוי ראי של תולדות האמנות המודרנית: תוספת משלימה לנרטיב ההתפתחות והגילויים המושגיים שלה. מקרי הבוחן שיובאו להלן יבקשו להעיד על הנחה זו, דרך בחינת ארבעה רגעים היסטוריים שבהם חשיבה תוספתית שיחקה תפקיד. ראשית, נפנה לבחינת המקרה של קונסטנטין ברנקוזי, מקצתו בשל השימושים וההכחות שלו עצמו בנוגע לקראפט, ומקצתו בשל חשיבותו בהיותו כמעין פטרון של האומנים המודרניים; שנית, התחום הבעייתי של סטודיו לצורפות תכשיטים מאמצע המאה העשרים ינותח כמאבק בין הדחפים שלו לנוע לכיוון אוטונומיה ותוספתיות; שלישית, תיבחן תנועת **פטרן ודקורציה** (Pattern and Decoration) – שמשמשת במודעות עצמית רבה בעקרון התוספת המשלימה למטרות ביקורתיות; לסיום, שתי גיחות בנות זמננו לתחום זה, של האמנים חיז באקר (Bakker) וגורד פטראן (Peteran). משתי דוגמאות אלו עולה כי ייתכן שבמאה ה-21, סוף־סוף, הקראפט כתוספת משלימה חי עם עצמו בשלום – כשהתוצאה היא רמה חסרת תקדים של שנינות ותחכום.



**תמונה 2:**  
אדוארד סטייכן, **ברנקוזי**  
**בסטודיו שלו**, 1927,  
עם העמוד האינְסופי  
משמאל, הדפס כסף,  
באדיבות מוזאון  
ויקטוריה ואלברט



**תמונה 3:**  
גורדון בולדווין, **כלי**  
**למחשבותיך מר ברנקוזי**,  
2004, חומר קרמי, גובה  
30 ס"מ, באדיבות האמנית  
וגלריה ברט מרסדן

**מחווה לברנקוזי**  
הפסל הרומני קונסטנטין ברנקוזי מטיל צל ארוך ומגונן על הקראפט (תמונה 2). לעתים קרובות הקשר נמתח באמצעות הכותרות שהוענקו לעבודות (תמונה 3); פעמים אחרות הוא מתבצע דרך שימוש באמצעים קומפוזיציוניים מפורשים לא פחות, עם ציטוטים ישירים של ערימות המסות המונחות זו על גבי זו, שמזוהות עם ברנקוזי (תמונה 4).<sup>19</sup> ואולם אפילו מעבר לדוגמאות בולטות אלו של מורשת ישירה, נראה כי רוחו של ברנקוזי שורה על הקראפט. הוא מספק נקודת התייחסות יציבה ומרגיעה

היכן כל זה מותיר את הקראפט? נראה כי הוא שקוע בלא זיע במצב של התוספת המשלימה. אחרי הכול, כיצד נוצר עובייה של המסגרת אם לא בחיבורה, בגילופה ובציפוייה בזהב? ההתאמה של המסגרת ליצירה היא חיונית – אין להכתיים יצירה דגולה במסגרת זולה מייצור המוני – ואולם אומנותו של הממסגר אינה נעשית לשם עצמה. במובן כלשהו, היא אפילו לא נועדה שיבחינו בה. אין על אומנותו של הממסגר "להאפיל" על אמנותו של הצייר. במילותיו של דרידה, "הייעוד המסורתי [של הפררגון] אינו שהוא מתבלט אלא שהוא נעלם, קובר את עצמו, מוחק את עצמו, מתפוגג ברגע שהוא מוציא אל הפועל את האנרגיה הגדולה ביותר שלו".<sup>17</sup> אם כן, לומר שקראפט הוא תוספת, יהיה לומר שתוספת זו היא תמיד חיונית לתוצר הסופי שאנו רואים, אבל במרוצת התהליך להשגת תוצר סופי זה היא נעלמת. ואכן, דבר זה עולה בקנה אחד עם התפיסות הרווחות בנוגע לקראפט. בין שהיא משמשת בנוגע ליצירת אמנות מודרנית ובין לצורך יום־יומי אחר כלשהו, מלאכת קראפט ראויה אינה מושכת תשומת לב לעצמה; היא עוברת מתחת לרדאר ומאפשרת לתכונות אחרות להופיע במלוא עצמתן. ראוי לציין, כי אפילו אלו העוסקים בתחומי הקראפט השונים למחייתם נוטים להרגיש לגמרי בנוח עם דרך חשיבה זו. כפי שניסח זאת אמן הזכוכית הרווי ליטלטון: "טכניקה היא זולה".<sup>18</sup> חשוב לציין כאן, כי אפילו בעיני אלו שמושקעים באמנות יותר מכול, לעתים קרובות היא מפורשת כאמצעי להגיע לצורה סופית העשויה כהלכה ותו לא. בדומה לצייד הפוסע על קרקע מושלגת, עליה להסוות את עקבותיה.

בבריטניה, לעתים קרובות, דיסציפלינות הקשורות בקשר הדוק למלאכת הקראפט מכונות "אומנויות יישומיות" (applied arts), ביטוי שמבטא נאמנה תחושה זו של תוספתיות משלימה (supplementarity). עבודת הקראפט אכן תמיד "יישומית", תמיד בתנועה אל עבר מטרה כלשהי. ואולם, אם נחיל את ההיגיון שהציג דרידה לניתוח שהוא מציע למסגרת, נוכל לומר שבעצם מחיקה זו, הקראפט מצביע על משהו חסר ביצירת האמנות – משהו שיצירת האמנות האוטונומית זקוקה לו, אבל אינה יכולה לספוג אותו לתוכה. אם כן, היינו מצפים

<sup>17</sup> Derrida, *The Truth in Painting*, p. 61.

<sup>18</sup> ליטלטון העיר הערה זו בכינוס הפיסול הלאומי בקנוס בשנת 1972. בריאיון שנערך לאחר מכן, ציין: "מה שהתכוונתי לומר בכך היה בסך הכול שטכניקה נגישה לכולם, שאם יש לך רקע כלשהו, אתה יכול לקרוא את הטכניקה. טכניקה בפני עצמה היא כלום. אבל טכניקה בידיים של אדם יצירתי חזק, כמו (פטר) וולקוס (Voulkos) או דנטה מריוני (Maroni), מקבלת ממד נוסף. וממד נוסף זה הוא תולדה של מערכת החינוך שלנו, של החירויות האמריקאיות הייחודיות שלנו, וכן הלאה", ראו: "Interview with Harvey K. Littleton conducted by Joan Falconer Byrd", March 15, 2001 (Smithsonian Institution: Nanette L. Laitman Documentation Project for Craft and Decorative Arts in America)



הבסיסית של הקראפט (המפורשת במובנה הרחב) במסגרת התנאים של המודרניות. התמודדות עם נושא זה דורשת הבנה מורכבת יותר של ברנקוזי עצמו, וגם חזרה לשאלות של התוספת המשלימה שנבחנו עד כה בפרק זה.

יסייע בעדנו לפנות קודם כול למחקר הביקורתי של אנה שבה (Chave), **קונסטנטין ברנקוזי: הבסיסים המשתנים של האמנות** (1993). בדרך כלל ברנקוזי מוצג כאמן נאיבי, נזיר שפסליו מתקרבים באופן מאגי ל"מהות הדברים". ברם, לטענת שבה, ברנקוזי עצמו בנה וניהל בקפידה דימוי זה. האפוריזמים שלו, המצוטטים לעתים קרובות: "צור כמו אל, צווה כמו מלך, עבוד כמו עבד", הסטודיו שלו, התצלומים המבוזים של יצירותיו והאגדה שעיצב סביב חייו משמשים כולם ליצירת רושם של גאון חף מהשפעות.<sup>22</sup> "במשך שנים" כותבת שבה, "שיחק ברנקוזי בעורמה את תפקיד האיכר-חכם בעל החזון, המתבודד שהגיה ממעמקי המזרח הנידח [...] קל לקבל את הרושם שהאמנות והדעות [שלו] על אמנות היו בלתי משתנות ובמידה מסוימת טרנס-היסטוריות, תולדה של חיפוש רחב יריעה אחר שלמות מבחינה רוחנית ופורמלית כאחת".<sup>23</sup> עם זאת, כל אלו שימשו בשירות הדחקה. המאבק ליצור פסל מופשט בתחילת המאה העשרים, טוענת שבה, היה כרוך בהתעמתות עם מגוון רחב של מתחים, שנעו מהמיני והאתנוגרפי לפורמלי. שברים מסוג זה נדונים כדרך שגרה ביחס לאמנים אחרים בני תקופתו של ברנקוזי – בראש ובראשונה פיקאסו ומאטיס, שהם לציור המאוחר יותר מה שברנקוזי לפיסול – ואולם האמן הרומני זכה לפטור מכך. הפרויקט של שבה מתמקד בחשיפת משברים אלו באמנות של ברנקוזי, על מנת להשיבו לחיק הסיפור המורכב והשנוי במחלוקת של המודרניזם.

ישנה חפיפה ניכרת בין אסטרטגיות ההדחקה ששבה מזהה בחייו ובאמנותו של ברנקוזי לבין האסטרטגיות של תנועות הקראפט מאותה התקופה. ראשונה וברורה מכול היא הזיקה הפורמלית שהזכרנו קודם להפשטה האורגנית, שחושלה בעבודת יד של ברנקוזי. בדומה לעבודותיו, חפצי קראפט שנוצרים בסטודיו המודרני מתייחסים בעקיפין לפונקציה מבלי להיות פונקציונליים, והם מופשטים דיים על מנת להיראות מתקדמים, אבל "טבעיים" דיים כדי שלא להרתיע את מי שאינם מורגלים באמנות רדיקלית. במובן זה הם הולכים בעקבותיו של ברנקוזי, שמצא דרך להפוך את המופשט לבטוח מספיק לצריכה המונית. בשני המקרים, מלאכה

לפיסול פורמלי, מופשט, חסר תכלית מחומרים אורגניים – תיאור שתקף לרוב העבודות שנמכרות בקצה העליון של שוק הקראפט. כאשר העוסקים בקראפט אינם פונים במישרין לדוגמה של ברנקוזי, לעתים קרובות, הם מצדיקים את העשייה שלהם בהצביעם על פסלים אחרים שנופלים, פחות או יותר, בתחומי המסורת הברנקוזיאנית, בהם נוכל למנות את הנרי מור, ברברה הפסוורת', דייויד נאש, ריצ'רד דיקון ומרטין פורייר.<sup>20</sup> השפעתו של ברנקוזי ממושטת עד כדי כך שג'ון פרו, מבקר אמנות ששנים ארוכות עוסק בשאלות הנוגעות לקראפט, רואה בו מעין זיכיון אסתטי: "ברנדקוזי".<sup>21</sup>

מנקודת מבט מסוימת, אפשר לומר שזה מצב עניינים לחלוטין מתקבל על הדעת. מי אינו אוהב את ברנקוזי? הוא המציא את הפיסול המופשט. לעבודותיו נוכחות עצומה. הוא היה רב-אומן, ויצירות האמנות שלו, בנפחיהן המעוצבים בקפידה ובמשטחיהן המאופננים לעילא, מציעות עדויות נרחבות למיומנותו. אולי עלינו להיות אסירי תודה על כך שהלהבה שהצית עודנה בוערת בפנינה אחת של עולם האמנות. ועדיין, מנקודת מבט אחרת, דבקותם של האומנים בברנקוזי נראית ריאקציונרית במפגיע. היצירות המופשטות פורצות הדרך שלו הן כבר בנות קרוב למאה שנה, ולא נחשבו "עכשוויות" עוד מאז לפני מלחמת העולם השנייה. גם אם הדוגמה שלו הייתה מרכזית למינימליזם ולנגזרותיו, התפתחויות אלו התבססו על מימוש רעיונות שהופיעו בפסלים רק במרומז ועל דחיית היבטים אחרים הגלומים באמנותו.

אם כן, מה עלינו לחשוב על המחווה הקולקטיבית של עולם הקראפט לברנקוזי? אנו עשויים פשוט להגיע למסקנה שתחום הקראפט הפך לשמורה של מודלים מיושנים של אמנות. שדות הקראפט השונים, נוכל לטעון, הן זירה שבה אלו שאינם מעוניינים להקדיש תשומת לב לאמנות עכשווית משתעשעים במעורבות באילנות היוחסין של תולדות האמנות. בעבורם, ברנקוזי אינו רק מקור לכוח אסתטי, אלא אמצעי רטורי נוח. התקדים שלו נותן לאומנים אישור להתעלם מהשיח האמנותי של ימינו, ומאפשר לאספנים לאגור object d'art מבלי להעסיק את עצמם באוונגרד מודרני ופוסט-מודרני. עם זאת, אף שיש בשורת מסקנות צינית זו יותר מקורטוב של אמת, אפשר להסיק לקח מורכב יותר מן העובדה המשונה של השפעתו הרווחת של ברנקוזי. לקח זה קשור פחות לתחומי הקראפט עצמם ויותר לפרובלמטיקה

20. על השפעתו הכללית של ברנקוזי על האמנות בתקופה שלאחר המלחמה, ראו: Roxana Marcoci, "The Anti-Historicist Approach: Brancusi, 'Our Contemporary'", *Art Journal* 59/2 (2000): 18-35.  
21. "Brandcusi", John Perreault, *Artopia* (weblog, 28 June 2004), accessed July 18, 2006.

22. John Coplans, "Brancusi as Photographer" (1980), in: Stuart Morgan (ed.), *Provocations by John Coplans*, London: London Projects, 1996.

23. Anna C. Chave, *Constantin Brancusi: Shifting the Bases of Art*, New Haven: Yale University Press, 1993, p. 13.

מיומנת משמשת כאמצעי לפרק מנשקו קהל צופים ספקן, שאלמלא כן, היה עשוי לראות באמנות מודרנית משהו שקרוב מדי למשחק ילדים. ואולם, לגמרי בנפרד משאלות אלו של צורה, ישנן נקודות הלימה שמצביעות על הסוואה פחות-מלאה של הבעיות השוכנות בבסיס ההפשטה המודרניסטית המבלבלת. בשל הנאיביות המעושה של ברנקוזי, לדוגמה, הוא נתפס כאאוטסיידר, אבל כזה שראה את הדברים נכוחה. שבה מצטטת תיאור של עיתונאי ניו יורקי משנת 1926: "המבט בעיניו של ברנקוזי הוא מבט שלא ניתן לזייף; זה אינו רק מבטו של איש הגון, אלא של אמן שהיה נאמן לאידאליים שלו".<sup>24</sup> בדומה לאנרי רוסו "המוכס", שהתיידד עמו ולעתים קרובות השווה את עצמו אליו, ברנקוזי לא היה מעורב מאוד בדיונים התחרותיים על אמנות שהתקיימו באותה עת בפריז, אבל הוא כן הוזמן למסיבות הטובות בעיר. מנגד, למרות הפרסונה הארצית של בעל מלאכה, עמדתו של ברנקוזי בנוגע לקראפט הייתה משביעה את רצון אדורנו. הוא חזר בלא לאות על הרעיון שמיומנות הגילוף שלו לא הייתה אמורה למשוך תשומת לב לעצמה – שהיא הייתה אך ורק אמצעי נדרש לשם השגת צורה. הוא התייחס בביטול גמור לשלב המוקדם בקריירה שלו, לפני התקופה שבילה כאסיסטנט באטלייה של אוגוסט רודן ומיד לאחריה: "ידיי היו כה מיומנות עד שיכולתי לעשות הכול ולהפוך להצלחה מסחרית, ואולם לא הייתי שבע רצון מעצמי".<sup>25</sup>

עם ההרגלים המפתיעים ביותר של ברנקוזי נמנה מנהגו ליצור הישנויות רבות של יצירות שהיו שונות האחת מרעותה רק במעט, דבר שהוליד בלבול בקרב מוזאונים ואספנים, שנמשך מאז ועד היום. האם אלו מהדורות או עותקים מסוג כלשהו? האם עלינו להתייחס אליהן כיצירות אמנות אוטונומיות בעלות חשיבות שווה, ואם כן, מה המטרה של יצירת צורה "מהותית" יותר מפעם אחת? אפשר לשאול אותן שאלות בנוגע לתוצרים של אומנים רבים, שחשים מידה שווה של איודאות ואי-נוחות כלפי אמנות אוטונומית מחד גיסא, ו"עבודת מפעל" (כלומר, כפולות מרובות שנוצרות כדי "לגמור את החודש") מאידך גיסא. בשני המקרים, היצירה של אותו הדבר פעם אחר פעם מביחה (ואולי מרגיעה) קהל קבוע, אבל במחיר הקרבת כל תביעה לסטטוס אוונגרדי לגיטימי, שכן החזרה על אותן הצורות לאורך שנים מרמזת על איכות א-היסטוריציסטית. שבה מזהה זאת כאחת מאסטרטגיות הפיצוי של ברנקוזי; מבחינתו, היה אפקטיבי יותר להציע מהות במקום להציע

24. Chave, *Constantin Brancusi*, p. 10.  
25. מצוטט בתוך: שם, עמ' 28.

חדשנות.<sup>26</sup> כתוצאה ישירה של אסטרטגיית ייצור זו, היה צורך שהסטודיו של ברנקוזי לא ייראה כסדנה – שהייתה קרובה באופן מסוכן למפעל, בהתחשב בחזרה שלו על סוגי חפצים – אלא כסביבה אסתטית לחלוטין. האטלייה שלו שימש כאמצעי לבניית המסתורין שאפף את עבודתו, ולפיכך כאתר מכירות אפקטיבי להפליא. הוא נמנע בקפדנות מכל אזכור של האסיסטנטים הרבים שהעסיק לשם יצירת פסליו (עמם נמנו, דרך אגב, חוליו גונזלס [González], האמן הראשון ששילב ריתוך בפיסול מודרני, והפסל היפני-אמריקני איסמו נוגוצ'י [Noguchi]).<sup>27</sup> הסימולקרה של חלל העבודה של ברנקוזי, המוצגת דרך קבע במרכז פומפידו בפריז, מעידה על האפקטיביות של אסטרטגיה זו. באופן דומה, אומנים שהגיעו לדרגת הצלחה מסוימת – אפשר לחשוב על סם מחלוף וג'ון מייקפיס בתחום העץ, ועל דיב צ'יהולי בזכוכית – בדרך כלל יוצרים סביבות עבודה קסומות שמשמשות כתפאורה להישגיהם ההרואיים. כמו אצל ברנקוזי, השימוש שלהם בצוותי אומנים הוא סוד גלוי פחות או יותר, שכל דיון בו נתון לפיקוח זהיר, כך שלא יגרע מהתחושה שכל אחת מיצירותיהם נוצרה באופן אישי בידי הרב-אמן.

האמן סקוט ברטון (Burton), שאצר תערוכה מיצירות ברנקוזי במוזאון לאמנות מודרנית בניו יורק בשנת 1989, העיר כי "כמו הרהיטים הבודדים שלו, הסטודיו של ברנקוזי היה גם הדבר עצמו וגם ייצוג של עצמו". תפיסה זו של אתר הייצור של ברנקוזי הייתה חלק ממחקר רחב יותר שערך ברטון של גוף העבודות של הפסל. הוא התעניין בייחוד בעבודות שפעלו בצורות מרובות. לעתים קרובות הציג ברנקוזי את אותו אובייקט ממש – לרוב בצורת שולחן פשוט או ספסל קטן – כבסיס לפסל ברגע אחד, וכיצירת אמנות עצמאית ואוטונומית במשנהו. בעיני ברטון, דבר זה משול לזליגה בין המצבים של פן לפסל, כך שהם "מילאו פונקציה ופעלו כסמל שלהם עצמם, בעת ובעונה אחת". הוא זיהה "כפילות" בכמה מהיצירות המפורסמות של ברנקוזי כמו **העמוד האין-סופי**, "שאפשר לראות אותו ככוננית תצוגה (étagère) אדירה, מספר רב של שולחנות קטנים שנערמו זה על גבי זה", או אולי כעמוד שהוא גם תיאור של עמוד.<sup>28</sup> כפי שכותבת שבה, תפיסה זו של **העמוד האין-סופי** מעלה את האפשרות שחסרה בו באופן רדיקלי כיצירה – אפשר לראות אותו כלא יותר מבסיס עצום, אשר הפסל שניצב עליו נעלם.<sup>29</sup>

26. שם, עמ' 13, 208-209.

27. שם, עמ' 201.

28. Scott Burton, "My Brancusi", *Art in America* (1990): 149-159.

29. Chave, *Constantin Brancusi*, pp. 193, 242ff.

האובייקטים שברטון מצביע עליהם – המרחפים בחוסר ודאות בעמדה הכפולה של יצירה ושל תוספת משלימה – בדרך כלל מסותתים בגסות בעץ, ואילו היצירות המזוהות יותר כעבודות אוטונומיות, לרוב, עשויות מפליז ומשיש. בשום אופן אין לטעות ולפרש נקודה זו כהתעקשות על היררכיה אבסולוטית של חומרים בתפיסתו של ברנקוזי, כאילו חש שחומרים אצילים נועדו להיות אמנות ואחרים נדחקים לממלכת הקראפט. תחת זאת, ברנקוזי השתמש בקראפט כאמצעי מורכב להעברת (וערבוב) אותות על אודות הסטטוס המיועד לחפצים שלו. גם אם לחומרים שבחר בהם אין קונוטציות אבסולוטיות, הם כן אפשרו לו לבטא איכויות יחסיות של טיפול בחומר ועידון. ברנקוזי השתמש במיומנות בשפת הקראפט. החיבורים המדויקים שלו בין גימור לחומר רותמים את עצמם לטובת האפקט הקומפוזיציוני הכולל.

מדוגמה זו נוכל לגזור את הנקודה הרחבה יותר: הקראפט הוא אולי תוספת משלימה, ואולם בשום אופן אין להתייחס אליו כמובן מאליו. קל ליפול למלכודת המחשבה שהקראפט נוכח או אינו נוכח ביצירה, או שהוא נוכח, או שהוא נוכח במובן בריכימות כלשהו. למעשה, קראפט הוא שיקול איכותי לחלוטין, שבו המטרה היא תמיד ביטול עצמי בשירות היצירה הטוטלית. לא פשוט להשיג מחיקה כעין זו. כדאי לזכור, שאדורנו רמז שיש להשיג שליטה מלאה במלאכת יד על מנת שתבצע את עבודתה בתמיכת האמנות האוטונומית. בחזרה לדוגמתו של דרידה, אנו עשויים לשים לב שמסגרת אינה פשוט כל מרובע מצופה זהב; עליה להתאים לעבודה שהיא משלימה. זה המקום שבו אומנותו של הממסגר נכנסת לפעולה. מיומנויות הגילוף שלו, ההנחה הזהירה של החמר האדום ועלי הזהב ושיקול הדעת בדקויות הסגנוניות והצורניות הם כולם חיוניים לחלוטין. עניין זה של התאמה (appropriateness) – מילה שבעצמה כרוכה במהדוק במושג התוספת המשלימה, כפי שמעיד הקשר האטימולוגי שלה באנגלית למונח משען (prop) – מחזיר אותנו לשאלת החוסר ביצירת האמנות האוטונומית. לדידה של שבה, אצל ברנקוזי החוסר ממוקם מבחינה היסטורית. ההדחקות שלו אנדמיות להופעתה של האמנות המודרנית. אבל אנו יכולים גם לחזור שוב על הנקודה הרחבה יותר, שהפיסול של ברנקוזי מרמז עליה: במסגרת תנאי המודרניות, הקראפט הוא תוספת משלימה לאמנות. אמנות מודרנית אינה יכולה להסתדר בהעדרו, אבל גם אינה יכולה להודות בחוב שלה כלפיו. על מנת שיצירת האמנות תפציע במלוא הטוטליות האוטונומית שלה, על הקראפט להפוך את עצמו לנפקד מהפרוטוקול.

הניתוח הפוסט־מודרני שמציע ברטון לברנקוזי הוא כשלעצמו צאצא של הקבלה הביקורתית של העבודות על ידי ג'וספ ג'ונס, שציריו של דגלים, מטרות ומפות, בשל השתיחות והקונבציונליות של סימנים אלו, הם באופן מילולי דגלים, מטרות ומפות.<sup>30</sup> הגם שברנקוזי וג'ונס גם יחד הביאו לקריסה בין הדברים לייצוגים של אותם הדברים, התוצאות שלהם נבדלות מאוד זו מזו במודעות העצמית שלהן. מה שאצל ג'ונס נקרא כהצעה פרוטו־מושגית על אודות ייצוג נראה אצל ברנקוזי כבלבול שיוצר ערפול סביב היחס של התוספת המשלימה ליצירה האוטונומית. הכן פועל בדרך דומה למסגרת – הוא נושא את מה שמונח עליו בנפרד מהעולם. אם הכן זוכה לאוטונומיה משל עצמו, אפילו באופן משתמע, אזי התפקיד הרגולטיבי שלו כתוספת משלימה מאיים לקרוס. שבה, כמעין פסיכואנליטיקנית, מפרשת בלבול זה כהכרה שבהיסח הדעת במשבר מודחק. בעיניה, הבלבול של ברנקוזי בין הבסיס לעבודה מעיד על ספק עמוק בנוגע לאוטונומיה של הפיסול עצמו. מנגנון זה משרת את ברנקוזי כדרך להימנע מהתמודדות ישירה עם השאלה שאנשים שאינם מורגלים בפיסול מופשט עשויים לשאול בנוגע ליצירות שלו: מדוע לא נראה את כולן כריהוט במקום כיצירות אמנות?

מכיוון חשיבה זה, אנו יכולים לחזור כעת לשאלת ההשפעה העצומה של ברנקוזי על הקראפט. אפשר להעתיק בלא קושי את האבחנה של שבה לימינו, מכיוון שאומנים עדיין פועלים באותו מצב של חרדה בנוגע לסטטוס של יצירותיהם. אלו מביניהם שניחנים במודעות עצמית חריפה, כמו הקרמיקאית הבריטית קרול מקניקול (McNicoll), אינם מהססים לדבר על המצב שבו מצאו את עצמם, כפי שאפשר לראות ביצירתה מחווה לברנקוזי, שמפגינה ביטול עצמי מלא הומור. היצירה, גרסה קטועה של העמוד האין-סופי, המורכבת מערימת יציקות גלישה של כד בודד עשוי מזכוכית דחוסה (שמקניקול מצאה בחנות יד שנייה), מוציאה את האוויר מהיומרה הרגילה של הקראפט הברנקוזיאני בתמציתיות שנונה. עם זאת, לסיפור הזה יש עוד פן. כאשר אנו ניצבים בפני החידה של "שולחנות־כנים" של ברנקוזי (כפי שברטון מכנה אותם), האינסטינקט הראשוני שלנו עשוי להיות השוואת האופן שבו חושלו לטכניקות ששימשו ליצירת פסלים אוטונומיים מובהקים במכלול היצירות שלו.<sup>31</sup> בחפשנו אחר רמזים שיוכלו לסייע בעדנו לייחס חשיבות גדולה יותר לאובייקט אחד על פני משנהו, יכול הקראפט לשמש אותנו כאות.

30. ראו: Leo Steinberg, "Jasper Johns: The First Seven Years of His Art", *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*, New York: Oxford University Press, 1972.  
31. Burton, "My Brancusi", p. 149.



כמו כל תוספת משלימה טובה, תכשיט גם "מפצה על" ו"חושף את" החוסר בדבר שהוא מעטר. לענוד תכשיט משמעו להודות בשתיקה בצורך בקישוט כאמצעי להבעת אופי. על ידי ענידת צמיד או סיכה, הענוד מצהיר על עצמו כסוג האדם שיענוד דבר כזה – הרטוריקה של התכשיט היא שהוא אינו מוסיף משהו חדש אלא פשוט מאשר את האדם "האמיתי" שעונד אותו. אם כן, אם באמצע המאה אפיון זה נעשה בעיקר באמצעות המנגנון של סגנון שאול, מה זה אומר לנו על התכשיטנים עצמם? האם הם החילו על עצמם את קלישאות האמנות המודרנית, כשם שאנשים לבושים בקפידה יצמידו סיכה לדש בגדם כאומרים "כמובן, אני מודרני?" ייתכן שזה חלק מהעניין, אבל במבט לאחור, ברור שתכשיטנים שפעלו באמצע המאה העשרים היו מוטרדים מהמצב המשלים של האמנות שלהם. כתזכורת לסיבה שבגינה חשו כך, ניעזר בטקסט רגיל מאותה התקופה, כמו *Design in Jewelry* (1957), מאת חרש המתכת הבריטי פטר ליון (Lyon). ליון, שהיה חבר גאה באגודת הצורפים של וורשיפול, לא בחל במילים בהביעו את דעתו על החדירה של המודרניזם לצורפות עכשווית. לאחר התייחסות ל"אסכולה המודרניסטית" בתור "קרוב לוודאי התנועה חסרת המעוף וקצרת המועד מבין אסכולות העיצוב", הוא טען שכיום ניתן למצוא אותה רק "בעיטורים של כמה בתי קולנוע, בסוג הגרוע ביותר של ריהוט זול, ולמרבית הצער, בכמה מהתכשיטים ועבודות צורפות הכסף היקרות ביותר. [...] הגישה היא שעל העונדת להתאים עצמה לתכשיט במקום שהצורך יעצב בעבור האישה". בעיני ליון, מצב זה הפוך על ראשו; התכשיט הוא שצריך להדגיש את הגוף, לא להפך. "במונחים פשוטים", הוא כתב, "שרשרת עדינה זקוקה לצוואר עדין".<sup>34</sup> אפילו נניח שקוראיו של ליון לא היו סוברים שהנחותיו בנוגע לכלכלה מקובעת מגדרית מביכות כפי שאנו רואים אותן כיום, לא קשה לראות שבני זמנו היו עשויים להסיק מסקנות שונות. כאשר ניצבו מול האפשרות המדכאת שהתחום שלהם יהפוך משועבד לחלוטין לסטנדרטים של טעם, אימצו התכשיטנים שתי גישות מנוגדות, שחלקן מטרה משותפת: להימנע מהרמיזה שיצירותיהם היו תוספות משלימות ותו לא. בקווים גסים, שתי אסטרטגיות אלו מתקבצות סביב ציר, שמצדו האחד קונסטרוקטיביזם, שנטה לעבר קביעת אוטונומיה בלתי צפויה מהגוף, ומצדו האחר סוריאליזם, שביקש ליצור אינטגרציה מלאה בין הגוף לתכשיט. כמובן, שתי המטרות האלה היו דון קישוטיות. תכשיט המשוחרר לחלוטין מן הגוף או תכשיט המתמזג עמו לחלוטין כבר אינו תכשיט כלל. עם זאת, שתי מחוות אלו הביאו לתנופה גדולה של פעילות, בעיקר בארצות הברית מיד לאחר המלחמה.

Peter Lyon, *Design in Jewellery*, New York: The McBride Company, 1957, pp. 77-78, 79, 84. <sup>34</sup>

### פסלים לבישים: תכשיטים מודרניים ובעיית האוטונומיה

מעברו השני של הספקטרום אל מול אומנים רבים שממשיכים לדבוק בעבודות של ברנקוזי, אנו מוצאים את העושר הפראי של ייצור תכשיטים בסטודיו לצורפות במהלך המחצית השנייה של המאה עשרים. כשם שקדרים ומגלפים בעץ נשאו את עיניהם לברנקוזי, כך נשאו צורפים את עיניהם לתקדימים באמנות המודרנית; ואולם מקורות ההשראה שלהם מצטרפים לגדוד שלם. קונסטרוקטיביזם וסוריאליזם (ובייחוד ביומורפיזם שהסתעף ממנו) היו, ללא ספק, ההשפעות המרכזיות, אבל מאז שנות הארבעים של המאה העשרים, צורפים מביטים גם בפסלים המרותכים של פיקאסו, בציור אקספרסיוניסטי עכשווי, במה שכונה בזמנו "אמנות פרימיטיבית" ובאמנים כמו סלבדור דאלי ואלכסנדר קלדר, שכללו בעיסוק האמנותי שלהם גם יצירת תכשיטים.<sup>32</sup> סגנונות נוספים התחרו והשתרגו באוצר המילים החזותי של האמנות המודרנית – מעבודות אמייל נוסח ימי הביניים של ארטס אנד קראפטס ליהלומים ולתכשיטים המלאכותיים של ארט דקו, לצורות החלקות של עיצוב סקנדינבי עכשווי.

בקיצור, עיצוב תכשיטים מודרני היה צורת אמנות של עורב לקחן, שפתוח לרמה גבוהה של הפקרות סגנונית, אבל פיתח מעט סגנונות משל עצמו, אם בכלל. ואכן, ישנם מעצבי תכשיטים ששמחים לטייל הלוך ושוב בין ביטויים שאמורים להיות מנוגדים זה לזה – פעם הפשטה חמורת סבר ופעם דמויות אנימציה חנפניות. למרות האופי הלא-מקורי שלה, צורפות התכשיטים מאמצע המאה העשרים מרתקת מכיוון שהיא מייצגת מאבק מודע בשאלה של סגנון. כמעט אין צורך לומר שזה היה מאבק גם בהיגיון של התוספת המשלימה, שבו צורפים מצאו את עצמם לכודים משני צדי המתרס. התכשיט אמור לעשות בעבור הגוף את מה שהמסגרת עושה בעבור יצירת האמנות. הוא ניצב "בנפרד...!", אבל גם "מצביע על" אופייה של העונדת. חוקרת תולדות התכשיטים טוני גרינבאום מתארת את הדינמיקה הזאת באמנות תכשיטים מודרנית: "יצירות אמנות לבישות מצהירות על נאמנות לתנועה; אפשר לומר שהן מהוות מעין 'סמל יחידה' שעונדים חסידי אסתטיקה פרוגרסיבית זו. ענידת תכשיטים אוונגרדיים מזהה את העונדת עם אני מאמין מסוים".<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Toni Greenbaum, *Messengers of Modernism: American Studio Jewelry 1940-1960*, Martin Eidelberg (ed.), 1967. Montreal: Montreal Museum of Fine Arts/Flammarion, 1996; Toni Greenbaum, "Bizarre Bijoux: Surrealism in Jewelry", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 20 (1994): 196-207.  
<sup>33</sup> Toni Lesser Wolf, "Mid-Century Jewelry and Art Smith," in: Camille Billops (ed.), *Art Smith: A Retrospective*, 1990. New York: Jamaica Arts Center, 1990, n.p.

בצד האוטונומי עמדה קבוצה של תכשיטנים מהאסכולה המופשטת, שהיו מודעים עד מאוד לאמנות ולעיצוב אירופיים. הדמות הבולטת בקבוצה זו היא מרגרט דה פטה (DePatta) מסן פרנסיסקו, שבשנת 1941 קטעה קריירה מצליחה (היא הייתה בת 27 באותה עת) לטובת עיסוק במה שכינתה "עבודות עיצוב מיוחדות" בחסות המאור הגדול של הבאוהאוס, לסלו מוהולי-נאג' (Moholy-Nagy), בבית הספר לעיצוב בשיקגו.<sup>35</sup> הגישות של דה פטה בנוגע ליצירת תכשיטים היו מנוסחות ומגובשות יותר מגישותיהם של עמיתיה וחסידיה שפעלו בהשפעת הקונסטרוקטיביזם, כמו מרי רנק ופטר מקיארני. ביצירת מה שתיארה כ"פסלים מיניאטוריים לבישים", היא השתמשה במגוון אסטרטגיות קומפוזיציוניות שחזרו בתקיפות על עקרון האוטונומיה.<sup>36</sup> ראשית, היא נמשכה לצורות שעמדו בפני עצמן ביחס לגוף, כמו סיכות ותליונים. כאשר כן יצרה צורות שמתכתבות עם האנטומיה של העונדת אותן, לרוב, היא צמצמה את הדגש בחלק שנגע בגוף. לדוגמה, הטבעות שלה הן עיגולי מתכת פשוטים שהותקנו עליהם קונסטרוקציות מורכבות. שנית, ברעיון שהתאימה מתורתו של מוהולי-נאג', היא ביססה מערכת צורות שמאזנות זו את זו בעבודותיה בדינמיות, כך שמרכיבים ליניאריים, שנתמכים בעמודים, אהזו כנגד צורות דחוסות, קומפקטיות יותר. התוצאה הייתה עולם סגור בתוך עצמו של איזון, שאינו שונה מן העולם שאנו מוצאים במובייל של אלכסנדר קלדר, אשר מבחינה צורנית, הצהיר על עצמאותו מכל דינמיקה חיצונית. שלישית, העבודות שלה תועדו כמעט תמיד על רקע מונוכרומטי ניטרלי – המקבילה הצילומית לחלל הלבן של הגלריה – במקום על גוף אנושי. [תמונה 5]

לבסוף, ובדרך מקורית להפליא, דה פטה בנתה את הקומפוזיציות שלה מאבנים מלוטשות בעלות תכונות מחזירות אור מורכבות, שהיוו עולמות סגורים בתוך עצמם של מקרים אופטיים. היא השקיעה מאמצים גדולים להשגת אפקט זה, מאיתור האבן שהפכה מזהה עמה, רוטיל קוורץ מברזיל, עד לעבודה צמודה עם לטש יהלומים מקומי לפיתוח חיתוכים חדשים שיפיקו אפקטים אופטיים מסנוורים.<sup>37</sup> לעתים קרובות, כשהיא דנה בהשפעתו של מוהולי-נאג' עליה, היא ציטטה אותו כאומר: "לכדי את האבנים שלך באוויר. אל תסגרי אותן. גרמי להן

35. Margaret DePatta, American Craft Council Research Service Craftsman's Questionnaire, 3 March 1961 [American Craft Council artist file]; על שיעוריו של מוהולי-נאג' בשיקגו, ראו: Rainer W. Wick, *Teaching at the Bauhaus*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000, p. 356ff  
 36. Laurie Glass, "The Jewelry of Margaret DePatta", *Artweek* (1976): 9  
 37. Yoshiko Uchida, "Margaret DePatta", *The Jewelry of Margaret DePatta: A Retrospective Exhibition*, Oakland: The Oakland Museum, 1976, p. 15

לרחף".<sup>38</sup> ואכן, היא השתמשה במגוון אמצעים מבניים על מנת להשיג מטרה זו. לרוב, התקינה את האבנים שלה באמצעות מתח כדי להשיג אפקט של ריחוף; לעתים, כמו ב"תכשיט סוודר" האפורמלי, היא השתמשה בטכניקה של הדבקת חלוקי אבן היישר על יתדות מתכת בעזרת דבק אפוקסי אפוי. "הן צריכות להיות חופשיות, כפי שהן בטבע", הסבירה דה פטה, "אז אני משאירה את המתכת פשוטה ככל הניתן ולעולם איני סוגרת על האבנים".<sup>39</sup>

ההתקבלות של עבודתה של דה פטה מיד לאחר מותה בשנת 1965 מעידה על הצלחתה בהעברת הרעיון שעל תכשיט להיות אמנות אוטונומית. כמה כותבים טענו שנראה כי היא פועלת בדיסציפילנה שונה לגמרי: "אם מרגרט דה פטה הייתה יכולה להיות משהו אחר במקום אומן תכשיטים, היא הייתה אדריכלית", כתבה הביוגרפית שלה יושיקו אוצ'ידה. "התכשיטים שלה משקפים את הדיוק והתעוזה הישירים של האדריכל, אבל בשילוב החירות של הפסל".<sup>40</sup> עם זאת, הדבר החשוב הוא ש"חירות" זו לא רק נתבעה כאילו הושתתה אך ורק על העדר הפונקציונליות – טעות גדולה שהאומנים עצמם והכותבים על עבודתם שוגים בה לעתים קרובות. תחת זאת, דה פטה תכננה אסטרטגיות חיוביות להשגת אפקט של אוטונומיה. אין זה צירוף מקרים שיצירותיה נראות כמו עולמות הרמטיים של צורה, שגוף העונדת נראה משני למדיי ביחס אליהם; היא עבדה קשה כדי להשיג את האפקט הזה בדיוק.

אל מול טענה ברורה זו לאוטונומיה, עלינו להציב את הנטייה הנגדית המעודנת יותר של צורפות אמצע המאה העשרים להשיג אחדות קומפוזיציונית בין התכשיט לגוף. טקטיקה זו הייתה מוצהרת פחות, אבל רווחת יותר בקרב תכשיטנים, אולי משום שהייתה פרטיקולרית למדיום שלהם. תחומי קראפט אחרים עשויים לנסות להעמיד שפות חזותיות עצמאיות קרובות ברוחן לדה פטה, ואולם צורפות תכשיטים מחזיקה בהזדמנות המיוחדת להכפיף את הגוף להיגיון שלה, ולהפך. קבוצת תכשיטנים שהושפעו מהסוריאליזם הפופולרי (דאלי לעומת בטאיי) עמדו בלב נטייה זו, ועמם נמנים סם קרמר, אד ווינר וארט סמית, שלכולם היו חנויות במנהטן תחתית.<sup>41</sup> אפשר להתייחס לסמית כמקרה מייצג של המגמה

38. דה פטה מצוטטת בתוך: *Jewelry by Margaret DePatta: A Memorial Exhibition*, New York: Museum of Contemporary Crafts, 1965, pamphlet, n.p.  
 Robert Cardinale and Hazel Bray, "Margaret DePatta: Structural Concepts and Design Sources", *Metalsmith* (1983): 11-13  
 39. Yoshiko Uchida, "Jewelry by Margaret DePatta", *Craft Horizons* (1965): 22-24: 23  
 40. שם, עמ' 22  
 41. Greenbaum, *Messengers of Modernism*

הכללית. טוני גרינבאום השוותה בין עבודותיו לעבודות דומות של קלדר, אמנם – דמיון שטחי, אשר (בדומה לסמית) הרבה להשתמש בתיל מתפתל ומסתלסל: "התכשיטים של אלכסנדר קלדר יכלו להתקיים מבחינה אמנותית – באופן עצמאי מהגוף – ואילו התכשיטים של סמית נשענו על הצורה האנושית כעוגן".<sup>42</sup> סמית עצמו ציין שהוא השתמש בחלל שלילי "באופן מדויק מאוד, קונקרטי מאוד". באופן שמסיר מגננות, הוא טען שבחר בגישה זו מאחר שחלל היה "מרכיב זול מאוד", ואז הוסיף בטון רציני יותר: "אתה יכול למצוא אותו ולהפוך אותו למוחשי".<sup>43</sup> הקומפוזיציות שלו זקוקות לאקט הלבשה כדי לפעול – כשחווים אותן שלא על הגוף, מדובר בעניינים חסרי צורה ומגושמים. סמית גם עיצב תלבושות ללהקות תאטרון, ואפשר לומר על התכשיטים השאפתניים יותר שלו, שכאשר נלבשו, הצליחו להשיג אפקט של הופעה. תצלומי פרסומת שבהם ענדו דוגמניות את עבודתו של סמית מדגישים זאת דרך שימוש דרמטי בתנוחות ובזוויות מצלמה – מרחק רב מתצלומי מחקר של דה פטה בצורות אוטונומיות (תמונה 6). העובדה כי הדוגמניות שבחר היו אפרו-אמריקאיות, כמו האמן עצמו, הקנתה להופעה זו מטען פוליטי משתמע: בתקופה שהקסמה "שחור זה יפה" הייתה עכשווית, סמית ללא ספק העלה על נס את העור שמתחת לעיטור.

**תמונה 6:**  
ארט סמית, תכשיט צוואר מוביל, בסביבות 1969, ברונזה מחוספסת, ארכיון מועצת הקראפט האמריקאית, צילום: לידה מוזר



תכשיטים כמו דה פטה וסמית גיששו את דרכם דרך מגוון סגנונות, במקום לתבוע חזקה על עמדות פרוגרמטיות מתחרות בנוגע למדיום שלהם. עם זאת, הם הכשירו את הקרקע לגל תכשיטים בעלי מודעות עצמית גבוהה בהרבה שהופיעו בעשורים הבאים. חוסר שביעות הרצון המשתמע ממצב צורפות התכשיטים, שהתבטא בעבודות מוקדמות יותר, הפך לאנטגוניזם של ממש. התוצאה הייתה הקטגוריה החדשה של "תכשיטי גוף". אף שהיו דוגמאות אמריקאיות לכיוון חדש זה – התכשיטנית הקליפורנית ארלין פיש היא דמות ראויה לציון במיוחד מביניהן – המסה הקריטית

<sup>42</sup> Toni Lesser Wolf, "Mid-Century Jewelry and Art Smith", n.p.  
<sup>43</sup> Toni Lesser Wolf, "Goldsmith, Silversmith, Art Smith", *Metalsmith* 7/14 (1987): 21-5: 21.

הגדולה הייתה בגרמניה, בהולנד ומעט מאוחר יותר בבריטניה. שוב, ניאלץ להסתפק בכמה דוגמאות כמעידות על התמונה הגדולה יותר. אוטו קונזלי (Künzli) וגרט רוטמן (Rothmann), שניהם פועלים במינכן, יצרו עבודות מאופקות להפליא: האטב של קונזלי, שהשימוש היחיד שלו היה לחבר את בגדיהם של שני אנשים, וכך כל אחד מהגופים הפך לעיטור של האחר; הסיכה השברירית של רוטמן, שנוצרה ביציקת כף היד של העונד אותה;<sup>44</sup> בבריטניה, יצרה קרוליין ברודהד (Broadhead) את אחד האובייקטים האיכוניים של תחילת שנות השמונים של המאה הקודמת, תכשיט צוואר מניילון סרוג בצורת גליל, שעטף לחלוטין את ראש העונדת; ונדי רמשו (Ramshow), המוכרת בעיקר במערכות של טבעות המוצבות על כישורי מתכת פיסוליים, יצרה מערכת חותמות פלזי בצורות גאומטריות שאפשרו ל"עונדת" לקשט את עורה באמצעות הטבעה ישירה בדי, וסוזאנה הרון (Heron) טרפה את היחסים בין תכשיטי גוף פרפורמטיביים לצורה מופשטת אוטונומית בתערוכה בשם **עבודות גוף**, שהוצגה בגלריה של מועצת הקראפט בלונדון בשנת 1980. התערוכה כללה בעיקר צורות גאומטריות שטוחות מחומרים פלסטיים – אקריליק נוקשה, פוליאסטר גמיש ושיבוצי שרף. עבודות אלו עשו ויתורים מינימליים לרעיון התכשיט. לצדן הוצגו תצלומים של הרון שצילם דיוויד וורד (Ward), ובהם נראו דגמים שנוצרו בהקרנת אור על גופה.<sup>45</sup>

באותו הזמן, התכשיטים החדשים נראו מושגיים באופן מרשים לסוגה זו. המבקרת האמריקאית רוז סליבקה כתבה ביקורת משולהבת על אחת התערוכות של "התכשיטים החדשים" הבריטיים: "התכשיטים אינם מתאימים עצמם לגוף – תחת זו הם נעים במסלול המקיף את הגוף; גלקסיה של כוכבי לכת המסתחררים סביב הדרווישים שלהם. כיום, התכשיטים הם כלובים לגוף וְצִקְרִים למוח [...] קודם לכן, התכשיטים שיקפו את המעמד החברתי שלך, ואילו כעת, הם משקפים מה יש לך בראשך ועל מה את חושבת".<sup>46</sup> עם זאת, חרף כל ההיבטים הפתוחים והאוונגרדיים לכאורה של עבודה זו, במבט רטרוספקטיבי, אפשר לקרוא בבירור: התכשיטים פשוט ניסחו במפורש את שאלת התוספתיות המשלימה (supplementarity)

<sup>44</sup> Herman Freidel and Dorothea Baumer, *Körperkultur: Otto Künzli und Gerd Rothmann*, Vienna: Galerie am 4 Graben, 1982

<sup>45</sup> Linda Sandino, "Studio Jewellery: Mapping the Absent"; "Jewellery Redefined", *Crafts* 38 (1982): 42-46.  
<sup>46</sup> Body", in: Paul Greenhalgh (ed.), *The Persistence of Craft*, London: A&C Black, 2002; Judith Aston, "The Emergence of the 'New Jewellery' in Holland, Britain, and Germany in the 1970s", Master's thesis, V&A/RCA Course in the History of Design, 1991

<sup>46</sup> Rose Slivka, "Exhibitions", *Crafts* 64 (1983): 44-45: 45.

שתכשיטנים חגו סביבה זה כמה עשורים. הרגע הוגדר בחוסר ההלימה בין תכשיטים ובין הצורות הנורמטיביות של האמנות המופשטת. לדוגמה, צורות הפלסטיק של הרון עשויות להעלות על הדעת ציורים פורמליסטיים מסוג אלו שיצרו אלסוורת' קלי וקנת נולנד, אבל למעשה, שאבו השראה ממקור מוקדם בהרבה: סרט משנת 1927 שמתעד ריקוד, שביים אמן הדאדא אוסקר שלמר (Schlemmer). הרון שאבה השראה מהשימוש באביזרים לא־סבירים במיצג היסטורי זה, ויצרה תכשיטים ששינו את התנועות הטבעיות של הגוף וגם סיפקו לעונדת תחושה חריפה של הדינמיקה המרחבית של תנועות אלו.<sup>47</sup> כמו שלמר לפניו, היא התאימה את הצורות שלה לגוף – אבל רק בקושי. בתארה תכשיט צוואר שהכינה בשנת 1977, שיצר אפקט של טבעת שבתאי סביב ראשה וכתפיה של העונדת אותו, הצהירה שביקשה "לראות כמה רחב אני יכולה לעשות עיגול שטוח לפני שיהפוך בלתי ניתן ללבישה".<sup>48</sup> ההדהוד למודרניזם מוקדם בניסוי זה השתקף גם בהקרנות האור של וורד והרון, שנראו רדיקליות בהקשר של תערוכת תכשיטים, אבל מנקודת המבט של אמנות חזותית נראו כחזרה בזמן שישה עשורים לאחור, לניסויי "חלל־אור" המוקדמים של המורה של מרגרט דה פטה, לסלו מוהולי־נאג'. כשם ששלמר ומוהולי־נאג' ביקשו להיחלץ מגבולות הצורה האוטונומית באמצעות גישה סביבתית לאמנות, הרון השתמשה בעקרון התוספתיות המשלימה של תחום העבודה שלה באמצעות פעולה של התקה. מרגרט דה פטה וארט סמית ביטאו את הרעיונות שלהם בנוגע לתכשיטים באמצעות הצילום, ואילו הרון ביצעה את הצעד הלוגי הבא, ויצרה מצב מכוון שבו התצלומים המציגים את השימוש בתכשיטה היו זכאים לסטטוס של יצירת אמנות במידה שווה לתכשיט עצמו.<sup>49</sup>

כפי שציינה טניה הרוד, לאנטגוניזם של הרון כלפי העמדה הבעייתית של צורפות תכשיטים הצטרף ניסיון מודע באותה המידה להשתחרר מהתחום הממסדי של שדה הקראפט.<sup>50</sup> אולי מסיבה זו, כמעט תמיד לוו העימות הפורמלי שלה עם עקרון התוספתיות המשלימה והעימות של עמיתיה בהעדר מלאכת קראפט בולטת. בביקורת תערוכה במועצת הקראפט בשנת 1982, של עבודתה של

47. סוזאנה הרון במכתב למחבר.

48. Susanna Heron, "Jewellery Undefined", in: Susanna Heron, *Bodywork*, London: Crafts Council, 1980, p. 11. *Crafts* 61 (1983): 38-43; Ralph Turner, *The Jewellery Project*, London: Crafts Council, 1983

49. לדיון בהיבט זה בעבודתה של הרון ותיאור של עבודתה לאחר שהפסיקה לעסוק בתכשיטים, ראו: Caroline Collier, "Elements", in: *Susanna Heron: Elements*, Warwick: Mead Gallery, Warwick Arts Centre, 2003

Harod, *The Crafts in Britain in the Twentieth Century*, p. 428. 50.

פטר דגן (Degen), ממובילי האוונגרד בתכשיטנות בריטית באותה עת, שאל המבקר כריסטופר ריד:

מה אנו אמורים להבין מההעדר הבוטה של תחכום ביצירות הנוכחיות? כשהוא משתמש בחומרים הזולים ביותר, המטופלים באופן שמדגיש ספונטניות במקום עידון טכני, דומה שדגן רומז לכך שיצירת אובייקטים כאלו אינה צריכה להתבצע על ידי מי שהוכשרו למלאכה, אלא אתה ואני, חובבנים לא־מנוסים, יכולים לעשות את אותה העבודה אילו רצינו בכך. רעיון זה חותר בחריפות נגד האתוס של עליונות המיומנות והטעם, שהמועצה לקראפט אמורה לקדם, כך שאין ספק שאנשים יתהו איזה סוג של הערכה מחדש (או מתיחה) מתרחשת כאן.<sup>51</sup>

ניתן להסיק כמה מסקנות מנרטיב זה של אי־נחת מתמשכת. ראשית, יש לציין כי שני סוגי התוספתיות המשלימה שמתבטאים בתכשיטים – הנחיתות שלהם לעומת הגוף וכריכתם השגורה בתהליך הקראפט – היו קשורים זה בזה בקשר בל יינתק בתקופה שלאחר המלחמה. מכאן עולה, שגם אם היחסים בין קראפט לדקורציה אינם חקוקים בסלע, לרוב, נוטים לקבץ אותם יחד כפרובלמטיקה בתוך הפרקטיקה. שנית, אף שצורפות תכשיטים בתקופה שלאחר המלחמה מתוארת בדרך שגרה כ"פיסול לביש", ברור כי בעבור תכשיטנים הייתה נוסחה זו בגדר בעיה יותר משימשה פתרון. חוסר האפשרות המהותי ליצור תכשיטים אוטונומיים לא הרפה את ידיה של דמות כמו דה פטה מלהציב לעצמה אתגר זה בדיוק. ואולם, כפי שאפילו ההיסטוריונית המובילה של צורפות תכשיטים מאמצע המאה העשרים טוני גרינבאום מודה, דה פטה ועמיתיה היו מעורבים "בפרשנות האורנמנטלית של האמנות המודרנית, אגב שימוש בגוף כנקודת התייחסות".<sup>52</sup> אופיו התוספתי הכפול של מפעל זה משמעו שהמאמצים שתכשיטנים אלו השקיעו בפרויקט שלהם היו בעלי רלוונטיות מועטה בלבד לתחום הפיסול כלשעצמו. באופן דומה, המהלכים המיומנים של אמנית כמו סוזאנה הרון, על כל פיקחותם, נראים במקרה הטוב כטריפת הקלפים שקיבלה. אפשר אף לומר כי בניסיונותיה לעשות שמות בעקרון התוספתיות המשלימה של צורפות תכשיטים, היא אישרה היבט זה של זהות הסוגה בנחרצות העולה על זו שהיינו מוצאים אצל כל צורך זהב שמרן. בסופו

51. Christopher Reid, "Clowning Seriously", *Crafts* 59 (1982): 18-21:18. *Greenbaum, Messengers of Modernism*. 52.

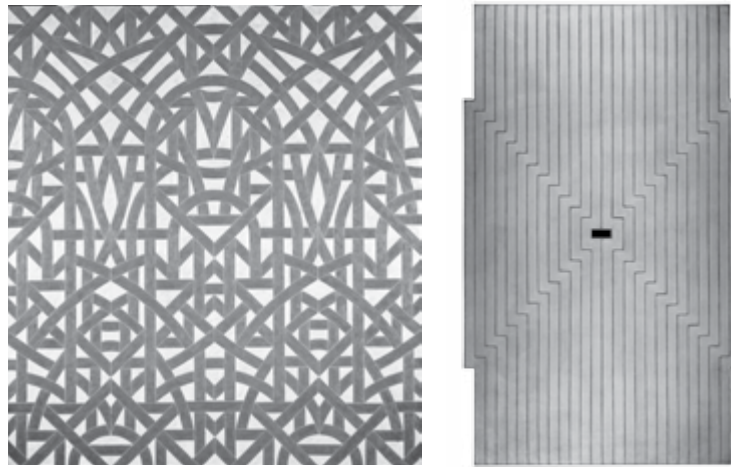
של דבר, תכשיטנות סטודיו בתקופה שלאחר המלחמה מדגימה את העובדה, שבמידה כלשהי נוגדת את האינטואיציה, שכאשר האומנים עצמם חושבים דרך קראפט, הם עושים זאת באמצעות תהליך של הכחשה.

**מסגור מחדש של תנועת פטרן ודקורציה**

בתכשיטנות אמצע המאה העשרים והחשיבה מחדש שבה בעקבותיה בשלהי שנות השבעים וראשית שנות השמונים של אותה המאה, ראינו אמנים מתקשים להתאים פרקטיקה המושתתת על קראפט לעיקרון הלא־מתפשר של אוטונומיה אמנותית. אבל, כיצד היו נראים פני הדברים אילו בחרו האמנים במסלול הנגדי, ומשתמשים בקראפט כדי לטרב לאוטונומיה על הסף? שאלה זו מובילה אותנו היישר אל תנועת **פטרן ודקורציה** (Pattern and Decoration, דגם ועיטור), שראשיתה בשנת 1975, כאשר קבוצת אמנים שמנתה את ג'ויס קוזלוף (Kozloff), מרים שפירו (Schapiro), רוברט קושנר (Kushner) ורוברט זקניטש' (Zakanitch) וכן את המבקרת איימי גולדין (Goldin), נפגשו בדירת הלופט של קוזלוף בסוהו כדי לדון בעניין המשותף שלהם בעיטורים.<sup>53</sup> הטקסט הקנוני של התקופה על **פטרן ודקורציה** התפרסם שנתיים לאחר מכן: מאמרו של ג'ון פרו במגזין ארטפורום, "סוגיות בציור פטרן", ששימש את הקבוצה כמעין מניפסט.<sup>54</sup> בשורת הפתיחה

53. גולדין, שנפטרה בשנת 1978, הייתה המבקרת הראשונה שתמכה בקבוצה. בסדרת מאמרים שכתבה היא קשרה את עבודת חברי הקבוצה למסורת דקורטיבית מוכחשת במודרניזם. גולדין הייתה מורה של קושנר ומקינול באוניברסיטת קליפורניה בסן דייגו בסביבות 1970, ועל פי ג'ויס קוזלוף, הייתה המבקרת היחידה שהשתתפה בפגישות של קבוצת **פטרן ודקורציה**, שהחלו בשנת 1975 (ג'ויס קוזלוף, תכתובת, 6 במאי 2000). להצהרה מוקדמת של גולדין, ראו: A. Goldin, "The 'New' Whitney Biennial: Pattern Emerging?", *Art in America* 63/3 (1975): 72-73. על ההצלחה המסחרית של אמנות **פטרן ודקורציה**, ראו: Richard Armstrong, "A Short History of the Holly Solomon Gallery", *Holly Solomon Gallery Inaugural Exhibition catalogue*, New York: Holly Solomon Gallery, 1983; Alexandra Anderson-Spivy, *Robert Kushner*, New York: Hudson Hills Press, 1997.

54. 32-36 (1977): *Artforum* 16/3, "Issues in Pattern Painting", John Perreault. ההסבר להופעתו המאוחרת של מאמר זה נעוץ בעובדה שלאחר סיום עבודתו בוויילג' וויס בשנת 1972, היה פרו מבקר האמנות של הסוהו וויקלי ניוז במשך כל העשור. למאמר **בארטפורום** קדמו קטעים תומכים שכתב פרו במקומונים אלו, אבל מאמר זה היה הדין הראשון שלו בקבוצה שהתפרסם בתפוצה ארצית. באופן מסקרן, המקבץ הקטן של כותבים ניו יורקיים שאהדו את **פטרן ודקורציה** שימשו כמעין בסיס הוכחה למוזאון הקראפט האמריקאי (לשעבר המוזאון לקראפט עכשווי וכיום המוזאון לאמנות ועיצוב) בניו יורק. פרו המשיך לתפקיד האוצר הראשי במוזאון, ובסופו של דבר לניהול סדנת הזכוכית העירונית בברוקלין. אפריל רינגסלי, שתחומי העניין הביקורתי שלה כללו את תנועת **פטרן ודקורציה**, הייתה גם היא לאוצרת במוזאון, וגינת קרדון, שהייתה מנהלת המוזאון בין 1987 ל-1996, אצרה תערוכה של רוברט קושנר בשנת 1979 ותערוכה על **פטרן ודקורציה** בשם "הדחף הדקורטיבי" בשנת 1979 (Philadelphia: University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 1979).



**תמונה 8:** ואלרי ג'אודון, **אינגומר**, 1979, שמן וצבע מתכת על בד, המוזאון הלאומי לנשים באמנויות, וושינגטון, מתנת ג'וזפין קוקרל תורנטון, © ואלרי ג'אודון/ברשיון VAGA, ניו יורק

**תמונה 7:** פרנק סטלה, **Six Mile Bottom**, 1960, צבע מתכת על בד, גלריית טייט

של המאמר, פרו מתאר את האמנות של **פטרן ודקורציה** כ"לא־מינימליסטית" (וגם "לא־סקיסטיטית, בעלת מודעות היסטורית, חושנית, רומנטית, רציונלית, [ו־דקורטיבית"], אבל אולי היה מדויק יותר אילו כתב שזו הייתה תגובה מודעת נגד מינימליזם, הן מבחינת הסגנון הן מבחינה מושגית. אפיון זה ניכר בברור מהשוואת ציורי הפסים השחורים של פרנק סטלה מתחילת שנות השישים של המאה העשרים ל**אינגומר** (Ingomar) של ולרי ג'אודון (Jaudon) משנת 1975 (שכותרתו, כמו כותרות רוב הדימויים המוקדמים של האמנית, ניתנה לו על שם עיר במדינת האם שלה, מיסיסיפי) (תמונות 7, 8).<sup>55</sup> כפי שטענה אנה שבה במחקר על ג'אודון, אף שברור כי שני הציירים נמצאים באותה טריטוריה אסתטית, ההיגיון הציורי שלהם מנוגד לחלוטין. ההבדל המרכזי ביניהם הוא, שהקווים של סטלה נגזרים באופן לוגי מהיחסים הממדיים בין הצורה הכללית של הבד לרוחב המברשת שבה השתמש סטלה על מנת לצבוע אותו, ואילו אצל ג'אודון הקווים מסודרים בשרירותיות לכאורה. ה"מבנה הדדוקטיבי" של סטלה הופך את הציור שלו לציור

55. 61-62 (1979): *Artforum* 17/5, Carrie Rickey, "Untitled Review". המבקר ג'ף פרון הסב גם הוא תשומת לב לדמיון בין הציורים של סטלה לג'אודון, ראו: Perron, "Approaching the Decorative", *Artforum* 15/4 (1976): 27. להשוואות אחרות בין אמנות מינימליסטית ל**פטרן ודקורציה**, ראו: Kay Larson, "For the First Time Women Artists are Leading Not Following", *Art News* 79/8 (1980): 67; John R. Clarke, "The Decorative Revisited: Five on Fabric", *Arts Magazine* 56/9 (1982): 143. עד שנות השבעים פנה סטלה עצמו ליצירת דפוסים בצבעים עזים בציוריו, ולמעשה נכללו ג'אודון וסטלה בתערוכתה של איימי גולדין, **פטרן ודקורציה** שהתקיימה בשנת 1977 במוזאון הקרן האמריקאית לאמנויות במיאמי.

שראינו ב"שולחנות כנים" של ברנקוויזי. ושוב, התהליך הפיזי של עיצוב כלאיים זה – במקרה של קוזלוף, שימוש באריחים קרמיים – נמצא בקדמת הבמה.<sup>60</sup> אלא שכאן, למעשה, הערבוב בין השניים הוא לב העניין. על ידי השתקעות בפררונולי (parergonal), כלומר, על ידי היות מסגרת ותו לא, או סדרה לא-נגמרת של מסגרות, פטרן ודקורציה כוננה את עצמה בדמות עקב אכילס של האמנות. כפי שג'אודון עצמה ניסחה זאת, "הדקורטיבי הוא הן 'ההשתקפות של' הן 'חלק מהותי מ...' העולם סביבו".<sup>61</sup>

ג'אודון דרוקר ביקרה את רעיון האוטונומיה המודרניסטית במונחים הבאים: "מכיוון שכמעט בלתי אפשרי למקם תפיסה מחוץ לרשת טעונה פוליטית, באותה המידה בלתי אפשרי להניח מצב יציב מופשט ומנותק מהקשר, שבו נתפסת האוטונומיה המשוערת שעליה מתבססות כביכול אסטטגיות מנוגדות של האוונגרד".<sup>62</sup> דרוקר טוענת כי כל תאוריה של אוטונומיה אסתטית, אפילו תאוריה הנסמכת על ביקורת עצמית כמו זו של אדורנו, נשענת על הנחה לא-מודעת שיצירת האמנות אוהזת בתכונות פורמליות "אינהרנטיות ומובנות מאליהן".<sup>63</sup> אמונה זו בצורה היציבה של העבודה מתעלמת מהעובדה שהתפיסה עצמה תמיד ממוקמת מבחינה היסטורית. אכן, כאן טמון מלוא עוצמתה של המתקפה הדה-קונסטרוקטיביסטית של דרידה – גם אם יצירת האמנות מפצה על החוסר שלה באמצעות המשען של התוספת המשלימה, אמצעי זה רק משהה את הפלישה הבלתי נמנעת של ההקשר התרבותי לעבודה. כדברי דרוקר: "לדידו של דרידה, הפררונן אינו המסגרת שמאפשרת לשיפוט להתרחש, כי אם ההבנה שמוחקת וכופה את המסגרת בו בזמן, בהכרה באפקטים שלה, בהנחות שלה ובנטיות הקדומות שלה".<sup>64</sup> ייתכן שג'אודון פרון היה התאורטיקן היחיד מתומכי פטרן ודקורציה שהבין נקודה זו במלואה; כפי שכתב בשנת 1976, "עבודה שמכונה 'דקורטיבית' יכולה להפסיק לעסוק אך ורק בעצמה ולהתחיל לבחון סוגים אחרים של חוויה [...]. התייחסויות

המתייחס לעצמו, ולפיכך לא-דקורטיבי.<sup>65</sup> לעומתו, נראה כי ג'אודון נוטשת את תלאות המודרניזם המנתח את עצמו, כשהיא מאמצת את הדקורטיבי. הקווים שלה אינם תולדה של הצורה הכללית של הבד, אלא מאורגנים בדגם אורנמנטלי. אבל, האם הקווים של ג'אודון אכן שרירותיים לחלוטין? או אולי הם פשוט פרי היגיון פורמלי שונה מההיגיון של סטלה – היגיון שאנו עשויים לראותו כאומנותי באופן כלשהו? ג'אודון, מבקר חד הבחנה, שכתב גם הוא על פטרן ודקורציה בעבור ארטפורום, בוודאי סבר כך. הוא ניתח את האמצעים שבהם השתמשה ג'אודון לבניית התמונה כבעלי איכויות קראפט במהותם, בשל ההצטרבות הקבועה של החלטות בקנה מידה קטן הקשורות זו לזו באופן אורגני. לדבריו, הצירורים של ג'אודון "מציגים תהליך של תנועה לעבר הפשטה, כאילו הפשטה הומצאה כאן מחדש [...]. התהליך שלה נפרש בפנינו כשאנו מתחקים אחר הצעדים של הקראפט שלה. המורכבויות של הקראפט מוצגות מחדש כמצב הראשוני של האמנות".<sup>67</sup> הקשתות והקווים שחוזרים כאשר הצירור מתפשט ממרכזו אינם מתלכדים לכדי מעגלים וריבועים גאומטריים שלמים, תחת זאת הם נקטעים במקצב קבוע. כפי שכתב אחד המבקרים, "[ל]צירורים אין התחלה או סוף, רק מרכזים וגידולים".<sup>68</sup> במקום צירור הנתון במסגרת, צירור שהקראפט נמחק בו, ג'אודון נותנת לנו צירור שעשוי אך ורק ממסגרות, כל אחת יושבת על גבי קודמתה, הנמתחות כטלסקופ ברצף מתמטי אין-סופי פוטנציאלי.

עד סוף שנות השבעים של המאה העשרים, קידמו כמה כותבים את הרעיון שהעבודות של פטרן ודקורציה התקרבו למצב של המסגרת. לדוגמה, קארי ריקי ציינה בביקורת על המיצבים של ג'ויס קוזלוף משנת 1978 כי "הגבול אינו מסמל את ההתחלה או את סוף התחום אלא את ההשקה שלו למעבר כלשהו. במובן זה הגבולות מציעים סקרנות ואי-ודאות בנוגע לסמיכות ויכולים לרמז ללא נודע או לאין-סופיות של מה ששוכן מחוץ לאזור התחום".<sup>69</sup> במובן מסוים, טיעונים כעין אלו מחזירים אותנו לבלבול בין התוספת המשלימה ליצירת האמנות האוטונומית

56. Michael Fried, *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, and Frank Stella*, Cambridge: Fogg Art Museum, 1965. שבה משתמשת בשורה של גלן סיקסון, הכותבת על ההיפוך של סטלה אצל ג'אודון: "הביטוי החזותי שהיא בחרה לעבודתה [...] היה הביטוי המודרניסטי המבוסס של הפשטה גאומטרית, אבל במובן מסוים היא תשתמש בביטוי זה כנגד עצמו, כשהיא הופכת אותו על פניו, 'שמה אותו בפיה' אם להשתמש במילים של סיקסון, או 'מזהמת' אותו, אם להשתמש במילים שלה". ראו: Valerie, in: René Paul Barilleaux (ed.), *Valerie*, Jackson: Mississippi Museum of Art, 1996, p. 16

Jaudon, *Untitled Review*, *Artforum* 26/1 (1977): 75. 57. Jeff Perrone, *Untitled Review*, *Artforum* 17/4: 62. 58. Carrie Rickey, "Joyce Kozloff", *Arts Magazine* 52/5 (1978): 2. 59.

60. במילותיה של האמנית: "באיטליה, בשנת 1972, ראיתי את הקראפט, את היופי, תשומת הלב והאהבה בצירור איטלקי – לא רק הצירור אלא גם המסגרת, והצירור שבתוך המסגרת". ראו: Interview of Joyces Kozloff by Judy Siegel (1975), printed as "Talk about Decoration", *Women Artists News* 2/5 (1976); *Women Artists News* 16/17 (1991/2): 6-7. לדיון בשימוש של קוזלוף באריחים, ראו את הריאיון שערך עמה ג'ף פרון: Jeff Perrone, "Two Ethnics Sitting Around Talking About WASP Culture", *Arts Magazine* 59/7 (1985): 82

61. ג'אודון מצוטטת בתוך: Carrie Rickey, "Four Tendencies in Search of a Movement", *Flash Art* 90-91 (1979): 23. 62. Johanna Drucker, *Theorizing Modernism: Visual Art and the Critical Tradition*, New York: Columbia University Press, 1994, p. 97

63. שם, עמ' 98.

64. שם, עמ' 99.



מצומצמות לתולדות האמנות מוחלפות בסימנים ובעיצובים תרבותיים מגוונים, הנושאים משמעות כללית ורב־ערכית.<sup>65</sup> ואולם, אף כי העמדה האנטי־פורמליסטית שהתווה דרוקר עדיין לא התבססה בביקורות שנכתבו על אמני **פטרן ודקורציה**, היא הייתה נוכחת במידה רבה בעבודה שלהם. בעיני אמנים אלו, הקראפט לא היה תהליך של מחיקה עצמית, דרך להשלים עם החומרים של העבודה כאובייקט (כפי שהייתה בעיני אדורנו); להפך: הוא היה אמצעי להצפת עמדה תרבותית.

דרך חשיבה זו באמצעות הקראפט התבטאה אצל מרים שפירו, אשר, כראש תכנית אמנות פמיניסטית בבית הספר לאמנות של קליפורניה CalArts, פנתה לסגנון דקורטיבי מובהק, ששילב תהליכי קראפט וחומרי קראפט כמו אפליקציות (טלאי) בד. דוגמה טובה למה שאפשר לכנות התקופה **הפרגונלית** שלה היא העבודה **מארי קאסאט ואני** משנת 1976, אחת בסדרת עבודות "שיתופיות" שבהן בנתה מסגרות בד מורכבות סביב רפרודוקציות של ציורי אמנים אחרים.<sup>66</sup> אסטרטגיה זו אפשרה לה לזנוח את מרכז הציור ולהסיט את התרומה הציורית שלה עצמה למסגרת. מאוחר יותר תתאר שפירו דחף זה במונחים אוטוביוגרפיים: "כשגדלתי, הקשבתי לאמי ואחותה מדברות על העולם – העולם של סבתי ושלחן. חשתי את הגבולות המרחביים של חייהן. ראיתי את העתיד שלי במונחים של התרחבות מרחבית. רציתי 'לעזוב'."<sup>67</sup> כמובן, מרכז הדימוי, ששפירו פינתה בהפגנתיות, אינו ריק. זו רפרודוקציה צילומית של הציור של מארי קאסאט (Cassatt) **אישה ליד שולחן** האיפור משנת 1909. מבחינה פורמלית דחקה שפירו את העמדה האמנותית שלה עצמה למסגרת המשלימה, ובעשותה כך אימצה את מעמדה בשוליים. היא עשתה כן רק כדי לרמוז לעובדה התרבותית שהיא ניצבת במעמד חברתי שווה למעמדה של קאסאט (כאמנית אישה) בתקופתה. במשתמע, שפירו טוענת כי שתי האמניות ניצבות בפני אותה הבעיה – בעיית המגדר – ואולם בעבור שפירו כבר בלתי אפשרי להישאר בתחומי הגבולות המסורתיים של הציור, כפי שעשתה קאסאט. עם זאת, הבחירה שלה בציור המסוים הזה היא בעלת משמעות, מכיוון שהוא מציג ברהיטות יוצאת דופן את העיסוק של קאסאט במעמד הבעייתי שלה עצמה. הדמות באישה **ליד שולחן האיפור** מתוארת בעיצומה של התבוננות

עצמית, כשהיא מתקינה את הופעתה. למעשה היא כבר "ממוסגרת" במונחים מרחביים על ידי שתי המראות – המראה שמאחוריה והמראה שמלפניה. קאסאט מתארת אישה שמובנית לחלוטין על ידי הדימוי שלה, אשר בו היא שקועה בבירור. קולאז' הבד של שפירו הוא מסגור נוסף, תגובה המתפקדת ביחס לדימוי של קאסאט כאקסטרפולציה, **פרגונליות** מתפשטת כאדוות במים. אם כן, נוכל לתאר את **אני ומארי קאסאט** כיצירה שהשיגה אפקט דומה לאפקט של המסגרות־בתוך־מסגרות המופשטות של ג'אודון. באופן מהותי, עם זאת, המסגרת של שפירו אינה מופשטת, אלא עשויה מהתכנים הטעונים מבחינה תרבותית של החומרים והתהליך של מעשה הטלאים. זה דיוקן כפול כשם שזו עבודה משותפת, ושפירו תיארה את עצמה באופן מילולי כנמצאת במרחב של התוספת המשלימה.

כפי שכל מפקד צבא יודע היטב, אקט של כיבוש חייב להיות יותר ממחווה – הוא דורש כוח עמידה. העבודה של שפירו, שבקלות אפשר לראות אותה כנאיבית, היא, למעשה, "תאורטית" באופן מתעתע – ניסיון להציף את המעמד הבעייתי שלה עצמה כאישה אמנית ואת היחס שלה לתולדות האמנות במונחים של עקרון התוספתיות המשלימה. טקטיקות כגון אלו הן הבסיס להתעקשות האמנית על כך שהיא וחבריה לתנועת **פטרן ודקורציה** "טמנו את הזרעים" להתפתחות החשובות ביותר באמנות בעשורים הבאים: "המקור לפלורליזם היה פמיניזם".<sup>68</sup> לאחרונה, העלתה אנה שבה טיעון דומה: "הרבה לפני שהמונח 'רב־תרבותיות' הפך למילת היום באקדמיה, קבוצת **פטרן ודקורציה** הגתה חזון של אמנות רב־תרבותית, שאינה סקסיסטית, שאינה מפלה על רקע מעמדי, אינה גזענית ואינה היררכית".<sup>69</sup> עם זאת, אמנות **פטרן ודקורציה** לא הצליחה להחזיק את עצמה כאוונגרד בר־קיימה. נעשו ניסיונות מגוונים להעניק לתנועה לגיטימציה במונחים תאורטיים, בעיקר מצד פרוץ, שהיכרותו עם דרידה ניכרת הן בטיעוניה הן בסגנון הכתיבה האליפטי שלו. בשנת 1980, הוא כתב כי דקורציה "היא גם לצד וגם מעבר, קרובה אבל לא לגמרי כשורה (ה'פְּרָה' ב[מונח] 'פרדיגמה' אינו הפנים או החוץ, כי אם המסגרת והגבול, ה'פְּרָה' של הבלבול הדקורטיבי בין החלק החיצוני

68. שפירו המשיכה: "מה שאני אומרת עכשיו הוא חתרני מאוד. זה לא משהו שנחשב מקובל באיזשהו אופן. מפני שאם זה היה מקובל, יכולת להכיר בכך שלנשים יש מוח, יש להן תעוזה, יש להן יכולת, הן יכולות להתקדם בעולם, הן יכולות להיות פילוסופיות והן יכולות להשפיע על אנשים אחרים. העולם עדיין אינו מוכן להגיד את זה". Joan Arbeiter, "Interview with Miriam", in: Arbeiter et al., *Lives and Works: Talks with Women Artists*, Vol. 2, Lanham, MD: Scarecrow Press, 1996, pp. 141, 147

69. Chave, "Disorderly Order", p. 45.

65. Jeff Perrone, "Approaching the Decorative", p. 27.

66. נוסף על שני "שיתופי פעולה" לפחות עם קאסאט, שפירו גם ניכסה עבודות של דלקרואה וגוגן בשנת 1975. היא בחרה להסתיר בשכבות בד חלקים של הדימויים של האמנים הגברים, ולהשאיר את הדימויים של קאסאט בשלמותם. ראו: Thalia Gouma-Peterson, *Miriam Schapiro: Shaping the Fragments of Art and Life*, New York: Harry N. Abrams, 1999, pp. 78-79

Schapiro, "Notes from a Conversation on Art, Feminism, and Work", in: Sara Ruddick and Pamela Daniels (eds.), *Working it Out*, New York: Pantheon Books, 1977, p. 292

ציפיות אלו, שכן רק באמצעות המחווה של ערעור הזמני היא משיגה את הביקורת הממוקדת שלה. כמוה, כך גם אמנות **פטרן ודקורציה** סללה את הדרך לשינוי הגישות כלפי עיטור, מגדר ואתניות בעולם האמנות העכשווית. הישג זה הושג באמצעות תמרון הצורות התוספתיות שנכרכו באופן מסורתי ב"מלאכת נשים" ותרבות חזותית "לא־מערבית". עם זאת, אפילו במקרה זה, הקראפט (כקטגוריה מופשטת ונקודת התייחסות) לא איבד את האופי המשלים שלו בשום אופן. ההפך הוא הנכון: עקרון תוספתיות זה היה המפתח למפעל כולו.

ננסח את העניין ביתר תמצות: צורפות התכשיטים, ששאפה לאוטונומיה בתקופה שלאחר המלחמה, מעניינת בדיוק משום שהייתה כה חסרת תוחלת. ההנאה שאפשר לשאוב מהניסיון של מרגרט דה פטה לכוון סוגה מלאת סתירות במהותה ("פיסול לביש", לדוגמה) נובעת מהשילוב בין הלהט הפורמלי העצום של עבודתה לקיפאון המושגי שלה. באופן דומה, **אני ומארי קאסאט** של מרים שפירו מוגדרת לחלוטין במסגרת המונחים שהיא מבקשת לערער עליהם. הדימוי חזק מבחינה רטורית ודה־קונטרוקטיבי באופן משכנע, אבל כמו רוב אמנות המחאה, אפוף נימה של סופיות מריה. אם כן, בשני המקרים אנו עדים לרתימת נחיתותו של הקראפט, אבל באופן שבמבט לאחור נראה צורמני ודון קישוטי.

בסיום מאמר זה נתבונן בשני אמנים הממשיכים לבחון את ההיגיון התוספתי של הקראפט, אבל מתרחקים ממבוי סתום זה בדרכים בעלות משמעות: התכשיטן והמעצב התעשייתי ההולנדי האוונגרדי חייס באקר, והאמן המושגי שפועל בטורונטו גורד פטראן, שפועל בתחום שהוא מכנה "ריהול" (כלומר, ריהוט־פיסול, ובמקור: furnitural). על רקע התכשיטנים ואמני קבוצת **פטרן ודקורציה**, אמנים אלו עשויים להיראות נונשלנטיים למדיי בהשוואה. הם אינם נצמדים לאסטרטגיה דיסציפלינרית גדולה ויוצרים מחקרים ממוקדים ומהודקים במקום מניפסטים פתוחים. ייתכן כי נטייה זו מעידה על המצב הכללי של אמנות עכשווית, שנמצאת בשלב אינדיווידואליסטי. האוונגרד כבר אינו פועל דרך תנועות דיסקרטיות. ואולם האיכות הקרירה, הקלינית, של אמנים אלו גם מרמזת על בגרות חדשה בחשיבה על קראפט. במקום לראות בעקרון התוספתיות המשלימה שלו בעיה שיש לפתור או דעה קדומה שיש להתגבר עליה, כיום האמנים מסוגלים לראות אותו נכוחה: רעיון שניתן לרתום לשירות מהלכים אמנותיים.

### חייס באקר

המעצב ההולנדי חייס באקר היה משתלב בקלות בשלב הקודם, בהתחשב בכך שהניסיונות שלו בצורפות תכשיטים החלו בשנות השישים של המאה העשרים. למעשה, באקר ושותפתו אמי ון לירסום (Leersum) היו מרכזיים בתנועת צורפות

המקושט של הבד ובין הפנים המעוטר..."<sup>70</sup> למרבה הצער, טיעון זה מעולם לא התגבש לכלל כתיבה ביקורתית מקובלת על התנועה. תחת זאת, הכתיבה על האמנות של **פטרן ודקורציה** נסובה סביב ניסיונות לא־מוגדרים לקשור אותה למקרים של אקזוטיקה ושרירותיות ציורית במודרניזם המוקדם, כמו הציורים של מאטיס או שאגאל. הצדקות אלו, שפניהן כלפי העבר, לא היו ניסיונות מחושבים להביא לתנועה שבחים רבים, ולאחר הופעת הנאו־אקספרסיוניזם בתחילת שנות השמונים, התאדו **פטרן ודקורציה** מהנוף הביקורתי. העובדה שהשמטה זו מסמנת ביש מזל בעבור האמנים המערבים נראית מובנית מאליה, אבל היא גם מייצגת קצה חוט אבוד בהיסטוריוגרפיה של הקראפט. בשנים שחלפו מאז המשיך הקראפט למלא תפקיד חשוב אך לעתים קרובות מוכחש, כבסיס לשפה פורמלית פלורליסטית, דה־קונטרוקטיביסטית. די בהדגשת העובדה שכאשר אמני **פטרן ודקורציה** חשבו מחדש את הקראפט, הם עשו זאת לא על ידי מאבק להפוך אותו לאוטונומי, אלא להפך, על ידי השתקעות מלאה בעקרון התוספתיות המשלימה שלו.

### משענת: חייס באקר, גורד פטראן

במקרי הבוחן המוזכרים לעיל, ראינו כיצד שני אוונגרדים שונים מאוד – האחד מתקיים בתחומי הטווח המצומצם של תכשיטנות, והאחר מכוון את התקפתו כלפי הרעיון הכללי יותר של הדקורטיביות – עסקו בקראפט כשפה משלימה של צורה. שתי הדוגמאות הפוכות זו לזו בכמה מובנים. התכשיטנים ביקשו להעלות את הסיכות ותכשיטי הצואר שלהם לדרגת יצירה אוטונומית, ואילו אמני **פטרן ודקורציה** גררו פורמטים של אמנות חזותית כמו ציור לתחומי הצורה המשלימה. שתי אסטרטגיות אלו קראו תיגר על היחסים ההיררכיים השגורים בין האוטונומי למשלים. ואולם, לפני שנברך אמנים אלו על הצלחתם לשבש את המבנה הרעיוני של האמנות המודרנית, עלינו לציין כי שתי המחוות נשענות על אותה הדיאלקטיקה, שעמדה במוקד הביקורת שלהן. זו הסיבה – ומדובר בנקודה מהותית בהבנת האופן שבו הקראפט מתפקד בתחומי האמנות – שהאפקט שלהן נותר מקומי. ייתכן ששיבש מצב עניינים נתון, אבל באופן מצומצם בלבד. כך, תכשיטנים רדיקלים כמו סוזנה הרון אולי שינו את הפרדיגמות הקיימות בנוגע לקישוט הגוף והקשר שלו למשמעויות מעמדיות, אבל הם הותירו על כנו את הציפיות הבסיסיות שלנו מתכשיטים ומצויר, מקראפט ומאמנות. אכן, העבודה של הרון לא יכלה לפעול בלא

התכשיטים האוונגרדיים בהולנד ובגרמניה, שהקדימה והשפיעה לעומקם על הרון ועל תכשיטנים אחרים שפעלו בבריטניה.<sup>71</sup> באקר וֶן לירסום, המעצבים ויוצרים כצוות, יצרו אובייקטים בני כלאיים בעבודת יד בפליז, ביציקות אקריליק, בנד ובחומרים אחרים. רתימת החושים המחוודדים של באקר להשגת תהודה במיינסטרים השתלמה עם השנים. בשנות השבעים של המאה העשרים התרחבה פעילותו בתחום העיצוב לריהוט ולאביזרי בית נוספים, והוא הפך בהדרגה לדמות המובילה בעיצוב תעשייתי בהולנד. לצד עורכת העיצוב רני ראמאקס (Ramakers), הוא היה הכוח המניע מאחורי העשייה של **דרוּך דֵיזֵיין** (Droog), אולי אוסף העיצוב הידוע והמשווק ביותר בשנות התשעים של המאה העשרים. **דרוּך** אינה קבוצת עיצוב, אלא אוסף אובייקטים ש"נאצרו" על ידי באקר וראמאקס ושוקו תחת מותג אחד. באקר גם יצר כלים בעבור החברה הידועה Cor Unum Hertogenbosch's וסייע לייסד את Chi Ha Paura...? (בתרגום מילולי: "מי מפחד מ...?"), קרן לקידום תכשיטים מושגיים, שמקום מושבה באמסטרדם. במרוצת הקריירה הארוכה שלו, שמר באקר על מרחק מזהות של איש קראפט מקצועי. עם זאת, כאשר הופיעה **דרוּך** לראשונה בסצנת העיצוב, היא משכה תשומת לב חלקית, משום שאימצה דימויים ותהליכים של איש קראפט מקצועי, כשההצעה המובלעת שלה הייתה, בניסוחה של אוצרת העיצוב של המוזאון לאמנות מודרנית פאולה אנטונולי: "מלאכת קראפט כבר אינה משהו ריאקציונרי". אנטונולי ממסגרת את השינוי במונחים של פתרון בעיות, בטענה כי העניין של מעצבים בחומרים שלאחרונה נעשו זמינים מצד אחד ובחפצים מצויים (found) מצד אחר, הניע אותם לפתח פרקטיקה המבוססת על קראפט: "ישנם חומרים מתקדמים שממש מבקשים התערבות ידנית, ואילו כמה חומרים לואיטק, כמו בקבוקי חלב מזכוכית, שמגיבים (לפחות במראם) לצרכים אקולוגיים, פשוט מזמינים גישה של קראפט בגין טבעם המיוחד. אקספרימנטליות, בין הייטק ובין לואיטק, מבקשת גישה של מעורבות בלתי אמצעית".<sup>72</sup> התוצרים המוקדמים של

**דרוּך**, החל ב־1993 ובמרוצת חמש השנים הבאות, מעידים על קביעה זו. בזמן שתוצריהם העכשוויים יותר הם לרוב הברקות שמצטיינות בכושר המצאה פרוע, אבל נפרדות זו מזו – גדר בית בפרברים ששולחן פינג פונג קבוע בה, דלת ובה שבעים ושניים חורי מנעול אשר רק שניים מהם פועלים, וכן הלאה – העיצובים המוקדמים של **דרוּך** היו פרויקט אחיד יותר, שמבוסס על תהליכים ודימויים של קראפט מטיפוס צנוע באופן מחשיד. לדוגמה, טקסטילים מעולם התחביבים היו אחת הקלישאות המועדפות עליהם: מרטל וונדרס (Wanders) יצק כיסא מקרמה בסיב פחם, הלה יונחריוס (Jongerius) יצקה מנורה סרוגה בפיברגלאס, ובאקר עצמו עטף סריג כותנה אמיתי סביב קומקום תה עשוי פורצלן כדי ליצור מְטָמָן (כיסוי לקנקן תה) אינטגרלי. בשנת 1993, המעצבת דיוק דה יונג (Jong) הציעה וילון שהודפסה עליו גזרת חייטים, ברמיזה על אפשרות של חיים שניים בעבור מוצר זה דרך עבודת הקראפט של הצרכן עצמו.

במהלך תקופה מוקדמת זו התנסו מעצבי הקבוצה גם בטכניקות ייצור שהניבו וריאציות בלתי צפויות שמעלות על הדעת עבודת יד, כמו מערכת קערות פורצלן של יונהריוס, שנשרפו בדרך מיוחדת כדי להשיג צורות חריגות מיוחדות; הצלחות של דיק ון הוף (van Hoff), העשויות פורצלן בשני גוונים שנלחץ ועורבב באקראי; **כיסא הסמרטוטים** האיקוני של טיו רמי (Remy), עשוי פסולת של שאריות בד שאוגדו יחד באמצעות פסי מתכת. באופן כללי יותר, העבודה המוקדמת של **דרוּך** אופיינה בהיקסמות מ"רכות" ידנית של צורה וחומר. מכיסאות גינה שנוצרו מחציר דחוס ועד כיורי רחצה עשויים לבד יצוק, המוצרים של **דרוּך** הדגישו טקטיליות ואינדיווידואליזציה, אגב התרחקות מכוונת השלמות הסמכותית של מרבית מוצרי העיצוב היוקרתי. מבחינה אידאולוגית, מוצרים אלו סימנו חזרה לסגנון הסקנדינבי המודרני או לסגנון של המעצב האומן האמריקאי של שנות החמישים של המאה העשרים, שניסו להחדיר חום אנושי לתהליך הייצור ההמוני. אלא שמעצבי **דרוּך** התענגו על הרעיון שהקראפט היה מקור חולשה – בעיה, ולא תשובה. כפי שמסביר אחד ממעצבי הקבוצה, רודי גראומארס (Graumars): "אני פשוט עובד במצבים צנועים, כמו עם נורה רגילה, דברים שאין להם יותר מדי ערך. אני אוהב את הרעיון של לשאוב כוח מנחיתות".<sup>73</sup> באקר מגייס דימוי גרפי עוד יותר של פגיעות: "העיצוב שלנו פתוח מאוד. כמו דג על קרש החיתוך שאומר 'בשלו אותי בכל דרך שתמצאו'".<sup>74</sup>

71. ראו: Ida van Zijl and Yvonne Joris, *Gijs Bakker and Jewelry*, Stuttgart: Arnoldsche, 1997; Ida van Zijl, *Gijs Bakker: The Emergence of the 'New Jewelry'*, in: *Objects to Use*, Rotterdam: 010 Publishers, 2000; Aston, "The Emergence of the 'New Jewelry'" בשנת 1984. באופן חריג בקראפט, גלריסטים מילאו תפקיד מרכזי בקידום והפצת הרעיונות של האוונגרד האירופי בתחום התכשיטים, בעיקר פול דרז מגלריה רא באמסטרדם, רלף טרנר מגלריה אלקטרום בלונדון והלן דרוש בפילדלפיה; כל אלו תמכו בבאקר. ראו: Peter Dormer and Helen Drutt, *Jewellery Undefined*, Crafts 61 (1983): 38-43; Susanna Heron, *Jewelry of Our Time: Art, Ornament and Obsession*, New York: Rizzoli, 1995; Paolo Antonelli, "Nothing Cooler than Dry", in: Gijs Bakker and Renny Ramakers (eds.), *Droog Design: Spirit of the Nineties*, Rotterdam: 101 Publishers, 1998, p. 13

73. רודי גראומארס, מצוטט בתוך: Bakker and Ramakers (eds.), *Droog Design*, p. 17.  
74. Gijs Bakker interviewed by Masjiro Kamijyo, *Axis* 101 (2003): 57.

שאפשר לענווד. התוצאות יוצרות דיסאוריינטציה קיצונית, מסורתיות במראן אבל משהו בצורתן "לא נכון" באופן מוזר (כפי שכותרת הסדרה משרדת ביובש), בליל מבלבל של אמתי ומזויף. תכשיט "החיקוי" מתפקד הן כאיקון של התחליף וכן (כמו בכל חפץ מצוי) כמעט מן הממשי שיובא לתהליך העיצוב. לעומת זאת, התכשיט בעבודת היד, שמתווסף אליו, הוא אותנטי בחומריו אבל חיקויי במובן אחר, בהיותו שכפול של התכשיט המלאכותי המצוי. האלגנטיות של הלולאה המושגית הזאת מתעצמת בגין העובדה שבתחילה, לא ניתן להבדיל בין הזכוכית לאבנים היקרות. הן מתערבבות יחד לכדי גוש מנצנץ שאינו מובחן. כאשר התחבולה של התכשיטים מתגלה, אנו נזכרים בעל כורחנו בשרירותיות הטמונה בהבדל בין ערכם של השניים בעולם האמתי. אכן, ההבדל החזותי הבולט היחיד הוא שהחלק היקר קטן יותר (כמובן, אין הכוונה לומר בכך שמערכת הערך של התכשיט הושעתה: תכשיט מהסדרה האמתית יעלה לכם כמה אלפי אירו). כל זה מצטבר לכלל תרגיל מבריק בתוספתיות משלימה. תכשיט הסדרה האמתית משולים לאקולוגיות מיניאטוריות של העדר, שבהן כל אחד משני המרכיבים – האחד תוצר של ייצור המוני, האחר נוצר בעבודת יד – מקשט את האחר, ובעשותו כן, חושף את הירויותו שלו. עמדתו של באקר בכל זה היא של מארגן ולא של יוצר. ואולם, קשה להאמין שמישהו מלבד תכשיטן אוונגרדי לשעבר היה הוגה רעיון כזה. לאחר השנים הארוכות שבילה במאבק בעקרון התוספתית המשלימה, הוא חוזר לכאן במצב של החלטיות רגועה.

### גורד פטראן

כיסא עץ ישן שאביזר פליז זוחל על גבו, כמעין צורת חיים חייזרית, משמש לנו דוגמה אחרונה לחשיבה תוספתית (תמונה 9). אובייקט כלאיים זה הוא עבודה של האמן הקנדי גורד פטראן, שהיה אפשר לטעות בו ולחשוב שמדובר במעצב מבית דרוך, אם לא היה טוב כל כך ביצירת עבודות אמנות ייחודיות.<sup>77</sup> במבנה המושגי שלה, נוכל להשוות את העבודה לתכשיטים בסדרה האמתית של באקר. פטראן התחיל בכיסא עתיק מצוי, שהיה כה רעוע עד שאיבד את השימושיות שלו. הוא בנה מכשיר בעבודת יד מחתיכות פליז שמצא בסטודיו שלו, בניסיון לתמוך בכיסא. הרגליים האחוריות, המאיימות להתבקע בשל ריקבון, נחבשו ברצועות מתכת הדוקות. מוטות אופקיים ואנכיים מעניקים לכיסא קשיחות, מונעים מהכיסא

מטפורות אלו – נורה, דג – מעלות את שאלת החפצים המצויים, שמילאו תפקיד מרכזי בעבודה המוקדמת של דרוך. **כיסא הסמרטוטים** והמנורה התלויה העשויה בקבוקי חלב של רמי, ופעמון הדלת של פטר ון דר יחט Bottoms Up (Jagt), שעשוי משתי כוסות יין הפוכות, היו בין ההצלחות הראשונות שלהם. קראפט וחפצים מצויים הם אולי זיווג משונה, אבל שניהם דומים בכך שהם מהווים אופק לעיצוב תעשייתי. אי אפשר לומר על מלאכת היד או על הרדיימייד שהם יושבים בנוחות בקטגוריה זו, ובדיוק משום כך המוצרים של דרוך משתמשים בשניהם. הן החפץ המצוי הן החפץ שנוצר בעבודת יד מוצגים כנקודות קבועות בחיי היום-יום – רסיסים של ה"ממשי" – שחדרו לאיכות החלקה, הנורמטיבית, של סחורה בייצור סדרתי. ייתכן שבעידן מאוחר זה, יש בגישה האוונגרדית הקלאסית הזאת מרכיבים רומנטיים, ובהחלט אפשר לשאול אם העיצוב המושגי מוגבל הטווח של דרוך מציב פוטנציאל ביקורתי של ממש. יש כאן אפילו חזרה לאיצפוייה של הבעיות שהטרידו את תנועת הארטס אנד קראפטס, שגם היא סיפקה סחורה נכונה מבחינה אידאולוגית לבורגנות יפת נפש. לאחרונה דיברו ראמאקרטס ובאקר על המאבק שלהם להשיג תפוצה רחבה יותר ותמחור נמוך יותר מבלי להפוך למעין איקאה אוונגרדית.<sup>78</sup> ואולם במונחים סימבוליים גרידא, אפשר לראות בדרוך התגלמות של חשיבה דרך קראפט מבלי לקרוס אל "שדות הקראפט" כקטגוריה קבועה – ניואנס שמובן ללא ספק על ידי הדמויות המובילות בדרוך. בתשובה לשאלת עיתונאי עיצוב בשנת 1996 על "אתיקת הקראפט" הבולטת שלהם, אמרה ראמאקרטס: "אני לא חושבת שאפשר לתאר את דרוך דיזיין כקראפט. בעלת איכויות של קראפט ללא ספק, אבל לעולם לא קראפט".<sup>79</sup> זו לא הייתה התחמקות. בחירת המילים של ראמאקרטס מרמזת לכך שהיא רואה בקראפט נקודת התייחסות מהותית, אבל רק אחת מני רבות.

החפץ המצוי ועבודת היד חוברים זה לזה פעם אחר פעם במכלול היצירה של דרוך, אבל הם נפגשים באופן הכובש ביותר בעיצובים של באקר עצמו. אחת היצירות האחרונות שלו נקראה **הסדרה האמתית**. לצורך חזרה זו למשלח היד המקורי שלו, התכשיטים, שמיוצרים בלא הסתנפות ישירה לדרוך, אסף באקר תכשיטים מלאכותיים עשויים זכוכית צבועה חסרת ערך, ואז שכר צורך זהב על מנת שייצור גרסאות מיניאטוריות של אותם התכשיטים בזהב, בכסף ובאבנים יקרות. לאחר מכן, הוא חיבר את שני האובייקטים האלה לסיכה או לטבעת אחת

77. עוד על פטראן, ראו: Glenn Adamson et al., *Gord Peteran: Furniture Meets its Maker*, Milwaukee: Milwaukee Art Museum/ Chipstone Foundation, 2006

78. ראו: Marcus Fairs, "Droog", *Icon* (2005): pp. 80-85  
79. Michael Horsham, "What is Droog?" *Blueprint* (1996): מצוטטת בתוך: "craftsy certainly, but never craft"

## תמונה 9:

גורד פטראן, תותב,  
2001, כיסא עץ מצוי, מליז,  
באדיבות האמן



הפצוע להתנדנד מצד לצד. לוחות מתכת שטוחים נכרכו סביב נקודות של חולשה קיצונית בעץ. דיסק מתכת משמש כמושב רעיוני, המרחף מעל לריפוד הקנים הקרוע. הרהיט חוזר להיות מוצק ושימושי, משוקם לתפקודו המקורי, אבל בלא המחיקה הקפדנית שבדרך כלל כרוכה בשחזור מעין זה. כאן, הקראפט נכשל באופן בולט בכיסוי עקבותיה.

הרמיזה לפרוצדורה רפואית שמופיעה בכותרת העבודה, **תותב**, הולמת להפליא, מכיוון שהעבודה כמוה כניתוח ביותר ממובן אחד. בדומה לרופא, העבודה של פטראן התחילה באבחון הסימפטומים של הכיסא. בטיפולו בהם, הוא עקב אחר הציווי המרכזי בטיפול הרפואי: "ראשית כול, אל תסב נזק". אם פטראן החזיר את הכיסא לחיים, הוא עשה זאת באופן זמני בלבד. בשום שלב הפליז אינו "חודר לבשר המטופל", כפי שאמר, ולפיכך ניתן להסירו מבלי להותיר סימן בפני השטח של הכיסא. פטראן זוכר שהשקיע מאמצים רבים כדי להימנע מלהזיז או לחתוך את הקנים הפשוטים לכל עבר של המושב, שאילצו אותו ליצור עקומות רחבות בכמה מהתומכות של הסד. תשומת לב כזו מעידה על מידה רבה של כבוד לחפץ המצוי, שחורג מעבר לניצול תכונותיו למטרות רווח. כמו בתכשיטיו של באקר, החפץ שנוצר בעבודת יד והרדימייד שזורים זה בזה. ניתן להפריד ביניהם, אבל הם מרתקים רק כאשר שמים אותם יחד, כאשר כל אחד מפצה על החולשה של רעהו. מפתה להציב את הכיסא שנתון במערכת תומכת חיים של פטראן כמטפורה לפרשנות של אמנות ומלאכת קראפט, כל אחת תובעת מרעותה להחזיק את עצמה זקופת גו. אבל פרשנות כזו אינה מביאה בחשבון את העובדה ש**תותב** היא בכללותה יצירת אמנות אוטונומית. אולי היא בודקת את הקרקע המושגית של ה"ריהולי", אבל היא שוהה בתחום זה מעמדה של ריחוק. הריהוט (לא רק כיסא בודד, אלא הסוגה כולה) ולא האמנות, הוא זה שמוצג כחפץ המצוי. כמו כן, לא ניתן להפוך את היחס הזה. היכולת של האמנות לספוג את הצורה המשלימה היא דרך חד-כיוונית. ועדיין, כמו בתכשיטים, אפשר לנצל את עקרון התוספתיות המשלימה של הריהוט כאמצעי שיזכיר לנו מה אנו רואים כמובן מאליו. כמו אביזר תומך, הוא קיים כדי להציב בהקשר את הדבר שנמצא מעבר לעצמו.