

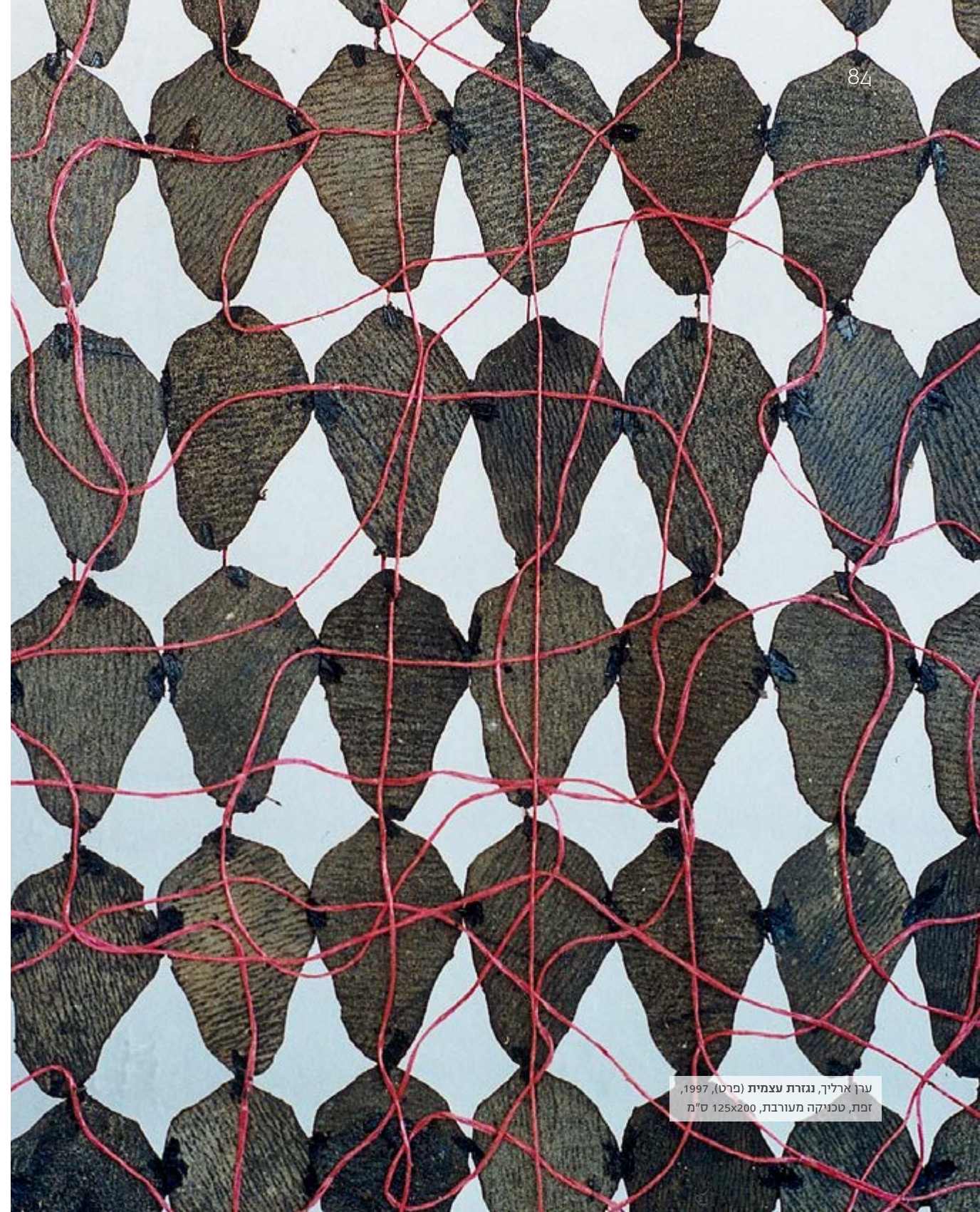
האתיקה של ה־doing*

— ערן ארליך

המאמר דן בבחינת המובן הרעיוני של הקראפט, וטוען כי הקראפט אינו רק תחום טכני גרידא, אלא הוא תחום שמאפשר לנו התייחסות רעיונית וערכית לערך הטמון בפעולה עצמה, בין שפעולה זו היא ייצור תעשייתי ובין שהיא פעולת היוצר בסדנה הפרטית. הקראפט תורם למורכבות של ההתייחסות לתרבות החומרית מתוקף תשומת הלב לפרקטיקות ולדרכי הייצור, ודרכו ניתן לנסח עמדה בעלת פרמטרים שונים מאלו הנוכחים בשיח האמנות והעיצוב.

ערן ארליך, אמן מיצב ואמנות פלסטית, הציג תערוכות יחיד ובתערוכות קבוצתיות בארץ ובחו"ל. מרצה לאמנות, אוצר עצמאי וכותב. אצר תערוכות בארץ ובחו"ל, בהן הביאנלה ה־8 לקרמיקה. למד מחול מודרני וקלאסי בלהקת בת־דור והיה רקדן בלהקת בת שבע II וב־Ballet Contemporain Suisse. למד אמנות ב־Academie Maximilian de Meron בשווייץ, והשלים את לימודיו בתכנית עמיתית עלמא ובתכנית ללימודי פרשנות באוניברסיטת ברי־אילן. עבודת הדוקטורט שלו עוסקת ב"אמנות כהתנגדות". ריכז את מסלול אמנים יוצרים במכללת עלמא ולימד במכללת אסכולה לעיצוב תקשורת חזותית בתל אביב ובמכללת שנקר בתל אביב. מלמד פיסול, הצבה ואוצרות במחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית בבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב. בעשר השנים האחרונות היה ראש מסלול זכוכית, אצר את תערוכות הבוגרים במחלקה ומשנת הלימודים תשע"ד עומד בראש המחלקה.

* מאמר זה הוא פיתוח של הרצאה במסגרת יום עיון על קראפט עכשווי לזכרו של פרופ' עמי דרן, שנערך ב־2014 בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב בירושלים ובבית בנימיני בתל אביב.



ערן ארליך, נגזרת עצמית (פרט), 1997, זפת, טכניקה מעורבת, 125x200 ס"מ

מאמר זה עוסק באתיקה של ה־doing¹, ובמסגרתו אבקש לטעון כי הקראפט הוא תחום המעניק לפעולה היוצרת הקשר היסטורי ותרבותי ומרחב של רפרנס מסורתי ועכשווי, אשר חורגים מהמובן הפרטי של ה־doing. זאת, באופן שמעניק לפעולת העשייה עצמה (ה־doing) ערך תרבותי-חברתי כולל ועקרוני. תשתית לתפיסה זו של הקראפט ניתן למצוא כבר בעמדה של ויליאם מוריס², אך במאמר זה אבחן את הדיון הערכי על אודות הקראפט דרך מסגרת הזמן העכשווית, כלומר, העידן הפוסט-תעשייתי של המהפכה הטכנולוגית והשינוי שתקופה זו מאפשרת ביחסי הכוחות בין הייצור ההמוני לעשייה הייחודית ("one off"). בייחוד אבחן את ההשפעות של שינוי זה על הייצור האמנותי, תפיסת האמנות והערך הייחודי שנקודת המבט של הקראפט מאפשרת בביקורת התרבות.

העיסוק בהשפעות של ה־doing אינו זר למחשבה הרפלקסיבית על אודות עיצוב, שהתעוררה כבר בשלבים המוקדמים יחסית של המהפכה התעשייתית.³ ואולם, כיום נדרשת מאתנו חשיבה המתייחסת לסוגיה זו על בסיס הטכנולוגיות ודרכי העבודה העכשוויות, עקב התמורות הכבירות שמתחוללות בתהליכי הייצור הפוסט-תעשייתיים וההשלכות הפילוסופיות הנובעות מכך, הנוגעות למגוון היבטים של החיים האנושיים. השינוי המהיר והדרמטי בשיטות הייצור אינו מקרין רק על המערכת הכלכלית: פיזור/ביזור ההון וכוחות הייצור, גלובליזציה/מקומיות וכל מגוון האפשרויות ביניהן, אלא הוא גם בעל נגזרות עמוקות המשפיעות הן על תפיסת האדם כפרט בחברה הן על תפיסות עיצוביות ואסתטיות. לאורך המאה העשרים, הושפעו הגות ומעשה בתחומי העיצוב והאמנות מההשפעות של המהפכה התעשייתית ומההבנה התאורטית שלה.⁴ כעת, כאשר אנו ערים להתבססותה של סביבת ייצור וטכנולוגיה שונה באופן מהותי מהטכנולוגיה של העידן התעשייתי, אנחנו נדרשים הן להעריך מחדש את תבניות החשיבה שליוו אותנו לאורך העידן התעשייתי ואת מידת השינוי הנדרש להתאמתן למציאות הנוכחית, הן לפתח הבנה חדשה שאינה מבוססת על הפרדיגמות שמקורן במהפכה התעשייתית אלא מתבססת על המציאות החדשה של התהליכים הפוסט-תעשייתיים.

לאורך העידן התעשייתי נשמעו קולות שביקרו את הייצור המתועש, התנגדו לו או הציעו נקודות מוצא חלופיות להבנת ערכו, אך מול הדומיננטיות של התהליכים

המתועשים, היו קולות אלו בעלי השפעה קונקרטיה מוגבלת בלבד. כעת, כאשר עצם מציאות הייצור משתנה באופן חסר תקדים, ראוי כי בד בבד עם השינוי ברמת הייצור נחזור ונבחן את הקולות האלה ונבדוק באיזו מידה הם רלוונטיים בעבורנו, וכן ראוי שנבין את המשמעויות הנגזרות משינוי זה וכיצד הן מציבות בפנינו אפשרויות תאורטיות חדשות שיכולות להציע אופק משמעויות חדש ורלוונטי לתמורה זו. אך שבפועל לא נכון להתייחס אל העידן התעשייתי או אל המודרנה בכלל כאל מונולית רעיוני, ואף שהמעברים בין העידן התעשייתי לעידן הפוסט-תעשייתי אינם חדים וחד-משמעיים, עדיין אני מוצא כי תמצות וזיקוק של המגמות העקרוניות יכולים להצביע על השינוי המהותי שאנו עדים לו, וכך, להתחיל ולסמן את המרחבים הרעיוניים שבהם השינוי משפיע לעומקה על ההבנה העצמית שלנו כיוצרים.

אתיקה היא ניסוח שיטתי של כללי "עשה" ו"אל תעשה", שברגיל אנו משייכים לדיון האינטלקטואלי העוסק בסוגיות של מוסר. לעתים קרובות אנו נוהגים לדבר על אתיקה בהקשרים מקצועיים: אתיקה רפואית, אתיקה משפטית וכד'. למעשה, אנו מתכוונים לומר כי פעולות ומעשים שאנו נוקטים הם בעלי משמעות שאינה מתמצה רק בהשלכות פרקטיות-תכליתיות אלא הם ביטוי לעמדה רחבה יותר של תפיסת עולם ומערך נורמות ראויות או לא-ראויות. למעשה, כאשר נעשית פעולה כלשהי בעולם, הרי בהכרח היא מכילה פוטנציאל שאינו מתמצה רק בביצוע כשלעצמו. במילים אחרות, ברגע מימוש האקט מתאפשר מימוש של מרחב מוסרי. כשרופא מחליט שלא לחבר חולה סופני למכשירי החיאה, ברור לכול כי הסוגיה אינה יכולה להיבחן רק דרך שאלות פיזיולוגיות אלא כרוכה בהכרח גם בעולם ערכים ובנקיטת עמדה בנוגע לקדושת החיים. כשאדריכל מתכנן מבנה חדש, תפיסת עולמו והתייחסותו לסוגיות ערכיות כגון קיימות והיררכיה חברתית מגולמות בהחלטות האדריכליות. המובן האתי של ההחלטות הפרקטיות אינו נחלתן הבלעדית של הרפואה, המשפט או הארכיטקטורה, אלא הוא רלוונטי לכל הפעולות הפרקטיות שאנו מבצעים. ברצוני לטעון כי גם ההחלטה להיות קדר ולפעול במתודות של קדרות היא בעלת מובן אתי.⁵ פעולת הקדרות אינה תלושה מהקשר היסטורי וקונקרטי (תנאי ייצור, ציוד, היקפי עבודה, סדר פעולות ואורח חיים), ולכן הבחירה להיות קדר גוררת בהכרח התייחסות להקשר הזה ונקיטת

1. בניגוד לשפה העברית, הבחירה במילה האנגלית מאפשרת להבחין בין עצם המעשה לבין תוצריו. במאמר אני מבקש להתמקד דווקא בפוטנציאל האתי שגלום במעשה, ולכן נדרש כאן המינוח האנגלי, המאפשר הבחנה זו.
2. ראו: Fiona MacCarthy, *William Morris: A Life for Our Time*, London: Faber, 1994.
3. שם.
4. ולטר בנימין, *יצירת האמנות בעידן השיעוּתוּק הטכני*, תרגום: שמעון ברמן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1983.

5. העובדה שהפרקטיקה כוללת אתיקה, היא הזדמנות לבחון את אופן כינונה של עמדה ערכית. אנו יכולים לסייג את עמדת ההשפעה המוענקת לניסוחים התאורטיים של המוסר ולראות כי דווקא הפעולות הפרקטיות היומיומיות שלנו אינן רק ביטוי של עמדות ערכיות עקרוניות אלא הן מהוות מצע שבו הן מתנסחות. בניגוד לעמדות תאורטיות, המתיימרות להעניק לשכל את החופש המוחלט לבחור בין טוב לרע, בין ראוי לשיאינו ראוי, הרובד הפרקטי מגלה עד כמה המוסר מעוגן בתשתיות המנטליות והתרבותיות שלנו, וכי הוא תוצר מורכב ואף חמקמק שגם שלטון המחשבה אינו יכול לו.

עמדה בנוגע למה שעומד מאחוריו. לדוגמה, אופי הפעילות בסטודיו והעבודה היום-יומית בו מאפשרים אינטגרציה של מרכיבים בחיי האומן בדרך שונה מהאינטגרציה המתאפשרת בחיי בעל עסק המייצר כלים בייצור המוני.

סביר להניח שכל הכותבים באסופה זו חולקים הבנה אינטואיטיבית והסכמה כללית על תכולתו של תחום הקראפט. אני מבקש להצביע על דרך כינונה של הסכמה כללית זו ולטעון כי ישנו קשר בין דרכי הכינון של המצאי של הקראפט להערכה האתנית שניתן להעניק לו. העמדה המוצגת במאמר בנוגע למובן האתי הגלום בפעולת העשייה עצמה היא חלק מתפיסה שרואה את הקשר בין האדם לעולם כקשר שמתבטא ברבדים מגוונים של אופני ה"היות-עם" או במילים אחרות, שהיחס בין האדם לעולמו מתנסח לא רק בדיבור-על ולא רק בכתיבה-על אלא גם בפרקטיקה הממשית, המבטאת את מורכבות היחסים האלה.

המרחב הרעיוני של ה־doing

לאורך המאמר כולו אבקש להצביע על רובד הפעולה/המעשה כעל מרחב פוטנציאלי לתפיסת המורכבות האתנית של האובייקט. כפי שאראה להלן, בחינת האובייקט מנקודת המבט של עשייתו מצביעה על חלקיות הדיון המתקיים הן בשיח האמנות הן בשיח העיצוב, כל עוד הערכים של קראפט, כלומר, הערכים של אופני ה־doing אינם מתנסחים בהם. כדי להכיר בהצעה הייחודית הגלומה בשיח של הקראפט, אנו נדרשים לבחון את העיסוק בקראפט בשלושה רבדים: הרובד ההיסטורי, הרובד של האתוס המקצועי והרובד של הידע. חקירת שלושת הרבדים האלה וההבחנה ביניהם תסייע לנו לזהות בבירור את המרחב האתי הטמון ב־doing.

1. הרובד ההיסטורי: ברובד זה אנו מבחינים בין הקראפט לעיצוב או לאמנות דרך האופן שבו התגבש בכל אחד מן התחומים האלה מצאי של יצירות, שעצם הצטברותן כבר יוצרת נורמות שמחזקות את בידולו והגדרתו כתחום, לעומת תחומים אחרים. לדוגמה, אגרטל בעבודת יד ישוּיך לתחום הקראפט מפני שכל האגרטלים בעבודת יד משויכים לתחום זה. ואולם ציור שמצויר אף הוא בעבודת יד, ישוּיך לתחום האמנות. זה הרובד שבו האובייקטים מאורגנים על בסיס של קרבה חזותית או פונקציונלית המקבעת שיוך קטגוריאלי. עם זאת, מול החלוקה הכמעט אוטומטית הזאת, שלפיה אנו מארגנים את שיוכם של אובייקטים מגוונים, נוכל לשאול אם היה ניתן להבחין בין אמנות לקראפט במאה ה־15, עוד בטרם נוסחה ההבחנה של ואזרי (VASARI), אשר אפשרה את בידולו של מעשה האמנות והאמן משאר האומנויות. כאן, בשורש החלוקה בין הקראפט לאמנות, נוכל להסביר מדוע התעוררה התודעה של מעשה האמנות, הנבדלת מחוסר התודעה של הקראפט בנוגע לערך פעולתו. לטענתי, ניתן לקשור בין התרופפות הקידוד של הדימוי הדתי

לקבלה כי מעשה האמנות לוּכד מהות שחורגת מהפונקציה הדתית-אילוסטריבית שלו. בתהליך זה נבטה גם התודעה העצמית של האמן כאחראי למה שהדימוי מוסר. החירות החלקית שזכו לה האמנים בתחילת המודרניזם האירופי היא זו שחשפה כי המרחב הפרקטי הוא גם בעל ממד ערכי. הדבר קשור להמרת הקדושה בערכים, כלומר, לתהליך החילון שבבסיס המודרנה.

מאות שנים ופיתוח של תהליכי ייצור חלופיים נדרשו כדי שתצמח תודעה ערכית של הקראפט (תנועת ה־**ארטס אנד קראפטס**), ואולם אף על פי שכבר מאה שלמה חוצצת בינינו לבין הערכים שעוצבו על ידי המציאות של המאה ה־19, רק כעת נקרתה לידינו האפשרות לערער ערעור של ממש את הפרדיגמות של הכדאיות, היעילות והאטומיזציה של הסובייקט, אשר מעצבות את התפיסות שלנו בנוגע לחוסר הערך של הקראפט,⁶ וזאת לאור ההכרה כי הפרקטיקה של תהליכי הייצור השתנתה בדרמטיות מאז התקופה שבה התקבעו פרדיגמות אלו. נוכל אף להקשות עוד ולשאול, עד כמה ההבחנה ההיסטורית תלויה בפרקטיקה ובמבנה התרבותי – מוזאונים ייחודיים לתחום, כתבי עת נפרדים, ביקורת, הגות תאורטית – כינון שדה ושיח דיסציפלינריים, אשר מזינים וניזונים ממארג של מוסדות חפצי חיים ושלל אינטרסים של בעלי עניין, אשר חוזרים ומשמרים את גבול הקטגוריות. חלוקת התחומים הזאת היא בעלת אופי שמרני מיסודה, במובן שהיא מקבעת את הערך של האובייקט כחפץ אמנות או קראפט במידה רבה על סוגה ודמיון צורני או פונקציונלי. צלחת תתקשה לקבל מובן אמנותי כל עוד אנו רואים בה צלחת מתפקדת, ומעשה האמנות חייב בהכרח להיות בלתי פונקציונלי (אפילו הרדי-מייד מופקע מתפקודו הפונקציונלי בדרך להפיכתו למעשה אמנות). הקיבוע הזה קשור כמובן במהודק להבניה התרבותית של נורמות ההתייחסות שלנו; לא יעלה על הדעת להשתמש בצלחת מצוירת של פיקאסו לצורך הגשת סלט, ומנגד, ניסיון להתייחס לציור כחלק מעיצוב הבית נתפס כזילות של היצירה. כאמור, החלוקה לקטגוריות של קראפט ואמנות היא תוצר תרבותי ותקופתי. בתרבויות המזרח, בתרבות האסלאם ובתקופות ארוכות של תרבות המערב, ההבדלה הזאת לא הייתה כה חדה כפי שהתגלתה במערב במאה העשרים, ואף ייתכן שכלל לא הייתה קיימת. מסקרן לחשוב על ההשפעות של החלוקה הזאת לא

6. ההתנערות מהערכים שהקראפט מציע התקיימה בשני רבדים: האחד כלכלי, שבו הקראפט לא היה יכול לעמוד מול כוחה של היעילות התעשייתית; האחר הוא הערך האמנותי, אשר נותק משאלת המיומנות. ברובד הזה הדגישה המגמה הכללית של עולם האמנות את הפרסונליזציה והביטוי האישי כמרחב ביקורתי וחתרני שיש לטפחו ולחדדו כנגד הסדר הקיים. הקראפט הובן אז, ועודנו מובן במידה רבה גם היום, כגורם שמרני קדם-מודרני. ברם, בעקבות שינויי הכוחות בין מסורת לקדמה והערעור על עצם מושגים אלו, זומנה לנו האפשרות לבחון את הפוטנציאל הערכי הגלום בקראפט.

רק במובן שאנו מייחסים לאמנות ולקראפט אלא גם על השפעותיה בעבר ובהווה על הפרוצדורות האמנותיות ובחירת האמצעים שהאמנים בוחרים לעבוד בהם. מאותה נקודת מבט ביקורתית נוכל לשאול כיצד חלוקה זו מעצבת את תהליך ההכשרה במוסדות להשכלה גבוהה בתחומי האמנות והעיצוב.

2. רובד האתוס המקצועי: ברובד זה נבנית זהות ותפיסה עצמית של הקראפט, אשר יוצרות את הכלים ואת דרכי ההתייחסות הפנימיות והחיצוניות אליו. רובד זה קשור לרובד ההיסטורי, אך חשוב להכיר בכך שהוא אינו זהה לו ואינו חופף לו. אמניות כגון אנט מסאז'ה (Message) או לואיז בורז'ואה (Bourgeois) השתמשו רבות בזיהוי הפער בין הצטברות המצאי לאתוס המקצועי והציבו בלב האמנות גופי עבודה שבעבר נחשבו לקראפט.

למעשה, הצורך במחשבות על קראפט נובע במידה רבה מהפער בין פרקטיקה שמסמנת טשטוש תחומים להעדר ניסוח תאורטי של טשטוש זה ובניית אתוס חדש לקראפט. זה הרובד שבו נקבע הסטטוס של התוצרים: כשאנו עוסקים במעשה אמנות, אנו חותרים להעניק לו מובן בעל ביסוס עקרוני, כלומר, היצירה נמדדת ביכולת לעורר שאלות ונושאים בעלי השפעה תרבותית רחבה. כשאנו עוסקים בעיצוב, אנו רותמים לכך גם ממד סוציולוגי (עולם הערכים הפרגמטיים, הכלכליים), במובן שבו אנו בוחנים את הפונקציה כאמירה על ערכי השימוש מחד גיסא והצרכים שלנו מאידך גיסא. לעומת שני תחומים אלו, הקראפט נתפס (מבחוץ) ככזה שאינו יודע לשאול. האומן הוא ביצועיסט (גם כשמדובר בעבודתו הוא), האפשרות להתייחס לעבודתו היא דרך ערכים של איכות עשייה, והשאלות שניתן לשאול דרך עבודתו ועליה חופפות את גבולות הנראות, התפקוד ואיכות הביצוע שלה. אנו נוטים להבין את הקראפט כפעולה ביצועית בעלת תודעה המוגבלת לשאלות צורניות/פונקציונליות וטכניות גרידא.⁷ הבנה זו של הקראפט מותירה אותנו, למעשה, עם מובן של דרך פעולה, שכלל אינו נוגע לתחום הרעיוני. בפועל, המשמעות של הקראפט מצמצמת לעשייה עצמית מיומנת. כאשר התוצרים של העשייה הם בעלי מובן עקרוני יותר, אנו נוטים לקטלג אותם מחוץ לקראפט ולהצמיד להם שיוך אמנותי או עיצובי, ואת ממד הקראפט של העבודות אנו מצמצמים למובן של דרכי הביצוע. אולי דווקא משום שאלו הם פני הדברים, נכון להפנות את תשומת הלב למרחב שמובן כשווה ערך לקראפט, כלומר, העשייה (doing) עצמה.

מדוע אלו הם פני הדברים? באיזו מידה האתוס של הקראפט כפי שתיארתי, כמעוגן לחלוטין בפרקטיקה, מאפשר או אינו מאפשר הבנה שונה לערך של מעשה הקראפט?

7. דליה מנור, הארץ, 9 ביולי 2014.

אפשר שנגיע למסקנה כי האתוס של הקראפט חופף באופן מושלם את הפרקטיקה ומותיר את המובן של הקראפט כהתייחסות ביצועית ותו לא. כל אמן או מעצב הבוחר לבצע את עבודתו במו ידיו בשימוש במיומנויות עשייה בטכניקה ברמה הגבוהה ביותר, הוא גם אומן. מאחורי אפשרות זו מסתתרת הנחה כי הקטגוריה של הקראפט ריקה מכל משמעות החורגת מהמישור של הידע המעשי (savoir faire),⁸ כלומר, האתוס של הקראפט, כפי שהוא מתנסח ממצב עניינים זה, מוגבל לשאלת הידע והשליטה בו. האומן מודד את ערכה של עשייתו ושל עמיתיו על פי מידת הידע ומיומנויות הביצוע שלהם. כאשר אנו חורגים מה־savoir-faire, המודלים שבאמצעותם אנו מתייחסים ליצירות ומעריכים אותן הם מודלים של אמנות או עיצוב. זה הרגע הנכון להתעכב על שאלת הידע, או בניסוח פילוסופי – ישנה כאן שאלה על המובן של הידע. רוצה לומר, מהו המובן שאנו נותנים לידע? זה הרובד השלישי, הבראשיתי, שניתן לומר עליו כי הוא מתווה את מבנה היחסים בין אמנות, עיצוב וקראפט. כלומר, אם ברצוננו ללמוד משהו על המהות של כל אחד מהתחומים האלה, ראשית, מוטל עלינו לבחון את מבנה הידע והקטגוריות המארגנות אותו.

3. רובד הידע: האופן שבו אנו מבינים את הידע ומעניקים לו ערך אינו מובן מאליו. ההיסטוריה של הרעיונות מלמדת אותנו כי החלוקה לסוגי ידע מגוונים וקביעת היררכיה ביניהם היא פרי של עמדות פילוסופיות שונות. הקיבוע של הידע כתאוריה והעמדת המרחב המושגי כמובן נרדף לידע הם תולדה של תפיסה פילוסופית והיסטורית. לטענתי, הדרך שבה התקבעה היררכיית היחסים בין סוגים שונים של ידע קשורה לתפיסת האידיאה אצל אפלטון ולדיכטומיה גוף־נפש במסורת התאולוגית הנוצרית. נוכל לבחון זאת דרך שני היבטים: ההיבט ההיסטורי וההיבט הפילוסופי.

בהיבט ההיסטורי, ניתן להצביע על האופן שבו הכתיבה הדוקטרינה של הכנסייה את הפרמטרים של השיח לא רק במישור התוכן (סוגיות הייצוג של סיפורי התנ"ך והברית החדשה) אלא גם במישור המבני, כלומר, אל מה בחרה הדוקטרינה להתייחס ואל מה נותרה אדישה. הואיל ובני הפלוגתא של המודרניים במאות ה־15 וה־16 היו הדוקטורים של הכנסייה,⁹ הרי שמלכתחילה, הניסיון להציע תפיסת מציאות חדשה או שונה נצרך לנמק את עצמו ולהתנסח כך שיצדיק את הביטויים החזותיים שחרגו מהדוקטרינה. הנורמה של הדימוי נקבעה כמדד להתייחסות אל

8. השימוש ב־savoir faire, המושג הצרפתי לידע מעשי, תוחם את המובן של הידע הזה למישור הקונקרטי של עשיית הדברים. בהמשך המאמר אני מצביע באמצעות המונח "טכנה" על הפוטנציאל האתי שגלום בטכנולוגיה לא במובן היישומי שלה אלא בהיותה עוד פן של חשיפת האמת – האליתיאה.

9. תאורטיקנים של הכנסייה הקתולית, מייסדי מוסד האוניברסיטה, שפיתוחיהם הפילוסופיים עיצבו את הדוקטרינה הקתולית.

מעשה האמנות, והאפשרות להתייחס אליו בדרך מילולית הכתיבה יותר ויותר את הממדים של מעשה האמנות, שניתן למשמע ולנסח במילים. איכויות חומריות, דרכי עבודה, רגישויות ותחושות הוכפפו לדימוי החזותי ולנרטיב הסיפורי שניתן לתרגום במילים. השדה התאורטי של האמנות עוצב לא מתוך התחום אלא על פי המודל של הדיון בכנסייה, וככזה, ניתן לומר כי המכלול של החוויה האמנותית עוצב מבחוץ ולא כתוצר אורגני של התחום.

כיצד אנו יכולים לבדוק השערה זו? די אם נבחן כיצד תרבויות שונות מארגנות את המרחב החזותי-פילסופי שלהן כדי להיווכח שלמרות העובדה שמדובר בעשייה בעלת אפיונים זהים לעשייה האמנותית בתרבות המערב,¹⁰ הרי שהקטגוריות ודרכי הסיווג אינם דומים לאלו הנהוגים במערב כגון אמנות-קראפט-עיצוב.¹¹ כלומר, נוכל להכיר בכך שההבחנה בין האמנות לקראפט אינה אונטולוגית, אינה מהותנית, אלא היא פועל יוצא של נורמות השיח ומגבלותיו. היכולת של הדוקטורים של הכנסייה לקרוא את היצירה הוכתבה במידה רבה על ידי מסורת המחשבה של הכנסייה. העין המלומדת היא זו שאימה על חירות המבע אך בה בעת גם קיבעה את ההתייחסות ליצירה עצמה. השיח התפתח והשתכלל לאורך נקודות המפגש שסימנה הדוקטרינה ככאלו שיכולות לפגוע בה ולערער עליה. לנוכח הרובד של הדימוי נותרו הרבדים האחרים של היצירה חבויים. מחד גיסא, הם לא נתפסו כאיימים על שלטון הדוקטרינה, ומאידך גיסא, הם לא פותחו לרובד נוסף של דיבור אלא נתפסו וטופחו כאמצעים של עשייה וצמצמו להיבט הטכני במובנו המודרני. הביקורת והשיח המודרניים (המאה ה־15 עד המאה העשרים) של האמנות אימצו ושימרו במידה רבה מאוד את דרך ההתייחסות אל מעשה האמנות. העצמתם של הדימוי והנרטיב הסיפורי כנקודות ההתייחסות המשמעותיות ביצירת האמנות נותרה כלי מרכזי בהתייחסות אל היצירה ובבחינת ערכה, גם אם התכנים של ההערכה נותקו מן התפיסה הדתית והומרו בערכים של תפיסות חילוניות.

בהיבט הפילוסופי, הנחות העבודה המוקדמות הדוקטרינריות נותרו אלו שמעצבות את ההתייחסות שלנו ליצירות האמנות, ולמעשה, גם בהיבט זה אומצה התפיסה הרואה בקיום האנושי מצב דיכוטומי של יחסי גוף ונפש. כשם שבמסורת הכנסייה נותרו הגוף ודחפיו החייתיים כתווך שיש לגבור עליו באמצעות התעלות

הנפש והכמיהה אל עבר האלוהי, כך גם במופע המחולן השתמרה הדיכוטומיה של הרציונל והמחשבה הטהורה אל מול הניסיון והחוויה.

המחשבה הטהורה עוצבה ככלי מרכזי המאפשר לנו לגבור על הכאוס של עולם התופעות ולארגן אותן במסגרת של תורה הגיונית ומנומקת, ואילו החוויה נותרה כמשענת קנה רצוף שאין בכוחה להאיר את חידת הקיום. מהרעיון הקרטזיאני של האינטלקט כלוכד את מלוא מובן הקיום נגזרות שתי תופעות: האחת היא עליונות השכל על הניסיון; האחרת, שהיא מולידת הראשונה וגם תוצאתה, היא התופעה של חלוקת הידע.¹² ההשפעה של שתי תפיסות מחשבה אלו שימרה את ההתייחסות אל מעשה האמנות כייצוג, כלומר הערכת היצירה נבחנה לנוכח יכולתה לייצג ברהיטות עקרונות ומושגים שניתן לנסח במילים.¹³

העמדה הקרטזיאנית, המעניקה לחשיבה האינטלקטואלית בלבדיות בבירור האמת, ולכן רואה ברציונליות את האמצעי הראוי היחיד להבנת הקיום האנושי, קשורה בקשר הדוק לרידוד המשמעות של הקראפט, ויתרה מזאת, גם של הטכנה (techné).¹⁴ ההשפעה של העמדה הקרטזיאנית, כמו ההשפעה של תפיסה דיכוטומית של יחסי גוף-נפש על ההיסטוריה הכלכלית והפוליטית של אירופה והעולם במאות השנים האחרונות, נדונה בהרחבה בכתיבה הביקורתית של המאה העשרים והעת הנוכחית (היידגר, דרידה, דלז). להלן אראה כיצד תפיסות אלו אחראיות במידה רבה למובן שאנו מעניקים הן למעשה האמנות הן לקראפט, על ידי בחינת השפעתה של המהפכה התעשייתית על הדרך שבה אנו תופסים מושגים וערכים הקשורים לתהליכי הייצור.

ראשית, בהיבט ההיסטורי, המהפכה התעשייתית היא תולדת המהפכה המדעית של המאה ה־17 ושל התובנות חברתיות והכלכליות של המאה ה־18. עידן ההשכלה הוא שאִפשר את שחרורה של הרוח ההנדסית הגדולה של שלהי המאה ה־18 והמאה ה־19 בד בבד עם תפיסות חברתיות, כלכליות ופילוסופיות שעיצבו את הלוגיקה של התיעוש. בין השאר, המהפכה התעשייתית השפיעה במידה ניכרת על קטגוריות המחשבה שלנו בכל הנוגע ל־doing.

10. עצם ההפרדה בין גוף לנפש, כבר היא בנייה ראשונית של קטגוריות, שאנו חוזרים ומוציאים בחלוקה בין השכל לניסיון, שחוזרת ומאשררת את הקטגוריות ככלי מרכזי בתפיסה של השכל את העולם, הניסיון והאמת.

11. קודם לכן ציינתי את התעוררות התודעה המקצועית של האמן כהתעוררות ערכית, ונימקתי זאת בחופש היחסי שהושג לקודיפיקציה של הדימוי הרליגיזי. התפיסה הקרטזיאנית חוזרת ומכפיפה את הדימוי, אך הפעם לא לדוקטרינה הנוצרית אלא לכוחה של ההנמקה הרציונלית.

12. בעניין זה אנו בעלי חוב להיידגר, שחזר וחילק את הטכנה מהמובן הירוד שהונק לה, והראה לנו כי אצל הקדמונים הטכנה והאפיסטם היו דרכים של צבירת ידע על העולם והבנתו בכלים מגוונים.

10. לדוגמה, אומנות השטיחים הפרסית או אומנות האריחים האסלאמית.
11. הקטגוריות של אמנות, קראפט ועיצוב קשורות ללוגיקה הקפיטליסטית ולמבנה הקטגוריות, המבוסס על לוגיקה זו. המעצב הוא דוגמה להתייעלות תהליך הייצור, המחייבת את חלוקת התהליך לחוליות שמתמחות במגוון היבטים של ייצור המוצר. גם האמנות היא תולדה של חלוקה לקטגוריות המאמצת את ההיגיון הקפיטליסטי, שערכו מצוי רק בהקשר שלו להון הסימבולי (של האמן, מעשה האמנות, האספן וכו').

לטענתי, המהפכה התעשייתית רוקנה את הערך של doing מכל אפשרות לראות בו דבר החורג מייצור. חלוקת העבודה המודרנית וביתורה לפרגמנטים משוללי היגיון פנימי של ביצוע הותירה את ההבנה של ה־doing כאמצעי ייצור גרידא. התחום שבו נותר לפעולה ערך החורג מייצור סתמי הוא תחום האמנות, וזאת בזכות המשמעות העודפת הסימבולית שהוענקה לתוצר. ההיקף והעצמה של התכליתיות עיקרו כל אפשרות לראות ב־doing ערך שאינו מתמצה רק באיכויות מדידות שניתן לכמת ולתרגם לערכים כלכליים. ברם, אם נתעכב על בחינת ה־doing ונסתייע לשם כך בעמדות פילוסופיות של דמויות כאריסטו או היידגר, יתאפשר לנו להבחין כי ה־doing הוא בעל ערך שאינו מתמצה בייצור אלא מכיל מובן אתי, כלומר: הידע המעשי אינו תיבה מרוקנת ממשמעות אלא אדרבה, הוא דרך נוספת ליצירת משמעות הנובעת מן הפרוצדורות ודרכי הביצוע, אשר אינן מנסחות משמעות זו באופן מושגי אלא באופן קונקרטי. אפשר להכיר בכך כבר מעצם העמדה של הקראפט בנוגע לעשייה העצמית ולשליטה על תהליך הייצור. הבחירה להיות אומן היא בעלת משמעות אתית כפולה: ראשית, עמדה זו משמרת את ההרמוניה של הייצור, לא רק מעצם הבחירה העקרונית במתודת הייצור אלא גם בפרוצדורת הייצור עצמה. כאשר האומן נדרש להכיר את המרחב שהוא פועל בו דרך הכרת החומרים שהוא משתמש בהם, הוא לומד להכיר את צפונות החומרים ואת סגולותיהם. היכרותו הקרובה והבלתי אמצעית של החומרים ושל כלי העבודה מעניקה לו ידע מעמיק והבנה של העולם שבו הוא פועל.¹⁵ היכרות זו, שאינה מתווכת ונבנית על סמך הניסיון עצמו, חומקת מהניכור שמאפיין את עולם הידע האקדמי.

יעילות הייצור ובחינתו כחלק ממערכת כלכלית רחבה הם חלק מתפיסת עולם קפיטליסטית, שהעיקרון הבסיסי המנחה אותה הוא שהכול ניתן להמרה כספית ולצבירת הון. איני מבקש לעשות כאן רומנטיזציה של האומן המבוטסת על נטיית לב וכמיהה נוסטלגית, אלא לטעון כי מדובר בעניין עקרוני הנובע מאופי ה־doing של הקראפט. כלומר, דרך בחינת שאלת יעילות הייצור מסתמן קו השבר בין לוגיקת הייצור הקפיטליסטית ובין לוגיקת הייצור של הקראפט. השימור של אחדות תהליך הייצור ועצמאותו מעניקים לאומן עמדה ערכית נוקבת, המציעה חלופה ללוגיקת הייצור (והערכים הנלווים אליה) הקפיטליסטית.

שנית, ההכרה בטכנה כבגוף ידע שאינו רק פרגמטי אלא אפיק נוסף ללימוד העולם ולהבנתו היא ביטוי לשינוי היחס בין האדם לעולמו – לא עוד יחס מנוכר של התבוננות מבחוץ אלא יחס של מעורבות. ההכרה בכך שכלים, חפצים וחומרים הם לוכדי משמעות מעצם נוכחותם, מעניקה לפרוצדורות של ה־doing ערך מוסף החורג משיקולים פרגמטיים. כלומר, האופן שבו אנו ניגשים אל החומר, מעבדים ומעצבים אותו קשור לעמדה שלנו כלפי הסובב אותנו. לדוגמה, הבחירה בחומר מקומי לשם עשייה אינה רק שיקול טכני במובן המודרני של המילה אלא היא מקרינה על התפיסה העצמית של פעולת הייצור. ההחלטה לבחור בטכניקות ידניות או בסדרות ייצור מוגבלות היא ניסוח מעשי של עמדה ביקורתית כלפי הערכים שהתרבות שלנו מתנהלת על פיהם, והיא מציפה שאלות הנוגעות לקיימות, למובן של זמן, לאחדות חוויית הקיום, לתפקוד חברתי, למובן של הקדמה ולאטוסים תרבותיים וחברתיים.

ה־doing מנכיח ומעלה לקדמת הבמה את מה שנתפס כמובלע. במילים אחרות, המהות של הקראפט והייחוד של פעולת הקראפט טמונים ביכולת להפוך את סוגיית הייצור לחלק אינטגרלי וחיוני של הערכת האובייקט. לעומת זאת, באובייקטים אמנותיים או עיצוביים, שאלת תהליך הייצור אינה מתחייבת. אכן, יש בנמצא עבודות אמנות שבהן נוכחות ה־doing היא ממשית ולעתים אף חיונית, ובמובן זה, מדובר בעבודות שהן "קראפטיות", אך לא ה־doing הוא שהופך את יצירת האמנות למה שהיא; ישנם אמנים שאינם בהכרח המבצעים בפועל של עבודותיהם, או אמנים שמבצעים את עבודותיהם מטעמים כלכליים, אבל עצם הביצוע העצמי אינו עניין מכריע בעבורם. לא זו בלבד, אלא שישנו נתק בין וירטואוזיות לבין הערך האמנותי של היצירה, נתק שמבטא את פרימת הקשר בין האיכויות החומריות של היצירה לאיכויות האמנותיות שלה. ניתוק זה נובע מהאופן שבו אנו מבינים את הווירטואוזיות או את מה שגלום בה, הוא הידע המעשי.

מן הראוי להתעכב ולבחון את התפיסות שעומדות מאחורי אפשרות ניתוק זו. כבר ציינתי כי מדובר בתפיסות שגובשו וחודדו על ידי המודרנה, והו נסמכות עליה מעצם המשגתן, הנשענת על רציונליזציה של הידע ושל העולם. אלו הן אותן התפיסות שאפשרו את המהפכה התעשייתית ואת ייעול דרכי הייצור.

אם כן, מדובר בנדבך נוסף של בידול בין האמנות לקראפט. לא רק שיח הכנסייה עיצב את הפרמטרים של פעולת האמנות, אלא גם השיח המודרני הופך לנקודת ייחוס של החקירה האמנותית (בין שהאמנות מאמצת או דוחה אותה, בכל מקרה, היא עסוקה בו). דחיקת הערכים הקשורה ל־doing אינה נובעת רק מלוגיקת היעילות הקפיטליסטית שליוותה את המהפכה התעשייתית, אלא היא משתמעת גם מהערכים הבסיסיים המשוקעים במבנה שיח המודרנה. דוגמה לכך

15. השפעתו של הקראפט אינה רק בתחום היצרני גרידא; כל תפיסת הזמן ואופן השימוש במרחב השתנו בעקבות היעלמות התעשייה הזעירה ובתי המלאכה. די אם נזכור כי בעבר נהגו האומנים להתגורר בצמידות לחלל העבודה שלהם, כדי להבין את גודל ההשפעות על הארכיטקטורה, תפיסת המרחב האורבני ומערכות ההסעה, וזאת עוד בטרם התייחסו לדינמיקה החברתית שהשתנתה בעקבות היעלמותו של המעמד היצרני-קראפטי.

נמצא בעיסוק בשאלת הסובייקט, שאנו מבינים אותו במודרנה כמבנה הבסיסי ביותר בתפיסת מהות האדם, שממנה נגזרת גם ארכיטקטורת היחסים בין האדם לעולמו. תפיסה זו מקרינה גם על נקודות המבט של האמן בנעשה סביבו. בתחומי העיצוב, נמצא כי הארכיטיפ של מעצב המספק שירותי עיצוב לחברות מסחריות מבלי לעסוק כלל בייצור עצמו מקצין ביתר שאת את ההשתקה של ערכי ה־doing. כשאנו נותנים את דעתנו לשאלת ה־doing, אנו מציפים את ההתייחסות לממד ערכי המצוי בכל אובייקט באשר הוא, זה הממד שמגולם בתהליך הייצור. עצם העובדה שההתייחסות ל־doing מעלה את התייחסות לתהליך הייצור כשאלה רלוונטית ונוכחת, מאפשר לנו להתייחס לממד הזה ולהפוך אותו לפרמטר בפעולת ההערכה. האנונימיות של תהליך הייצור מתגלה לנו כעת כעוד ממד שדרכו ניתן לבחון את המוצר. כשאנו קונים את נעלי הספורט שלנו, אנו בוחנים אותן על פי הנוחות, הנראות ובמידה רבה גם על פי המותג שלהן. שום פרט מן השיח הזה אינו מעלה באופן אימננטי את שאלת תהליך הייצור של הנעל, כלומר שום פרט אינו מזמין לדון בשאלה אם מדובר בכך שאת העבודה ביצעו ילדים בני 12 בסדנאות היזע בדרום־מזרח אסיה. הסוגיה הערכית של תהליכי הייצור היא שאלה וולונטרית ונובעת מהעמדה האתית של המעצב או של המבקרים אותו. לעומת זאת, האובייקט של הקראפט, המעלה בהכרח התייחסות לתהליך הייצור, אינו מצביע על יתרון ערכי של תהליך ייצור הקראפט אלא על כך שאופי השאלות שהקראפט מעלה, העוסקות באיכויות של ה־doing, מנכיח בהכרח את תהליך הייצור, וכך תהליך הייצור נעשה למרכיב בעל משמעות בדיון על אודות ערכו של האובייקט. השינוי של סוגיית חומרי הגלם בשיח הסביבתי, מסוגיה של יעילות כלכלית לשאלה ערכית, יכול ללמד אותנו על האופק האפשרי של הדיון ב־doing. עד שהמודעות הסביבתית עלתה לפני השטח, נבחנו חומרי הגלם רק דרך ההיבטים התועלתיים־טכנולוגיים. ואולם, מרגע שהמודעות לקיימות – לכך שאופן התייחסותנו אל העולם משפיע על איכות החיים שאנו רוצים לחיות ולהנחיל לדורות הבאים – עלתה על סדר היום, השאלה כיצד אנו מתייחסים אל חומרי הגלם השתנתה משאלה תועלתנית־טכנולוגית לשאלה מורכבת, הכוללת התייחסות לממד התועלתני כחלק מראייה רחבה, שמביאה בחשבון סוגיות אתיות כחלק ממכלול הכדאיות. השימוש במשאבי הטבע ואופן ניצולם הפך לסוגיה הניצבת לפתחו של כל אחד ואחת מאתנו.

סוגיית ה־doing תופסת מקום דומה למקומה של שאלת הקיימות, היות שהיא מנכיחה את ההתייחסות לתהליך הייצור. כלומר, כשאנו פונים לבחון את ערכי הייצור והעשייה עצמם בתור פרמטרים להערכת המוצר, אנו פותחים פתח לבחון את הערך של תהליכי הייצור במובנם הרחב ולנסח באמצעותם מנעד של שאלות ערכיות.

האפשרות להתייחס לפרמטרים של עשיית החפץ מאפשרת לנו לבחון באמצעותו את ההקשר התרבותי שלנו ואת האופן שבו האומן תופס את פעולתו: אל מי הוא מרפרר, אילו עולמות תרבותיים רלוונטים עבורו ואיזה מרחב מנטלי הוא מציג. אם כן, האגרטל שנוצר בעבודת יד אינו מרוקן ממשמעות, ולנו לא נותר אלא ללמוד ולהקשיב לה.