

## תקנות והצגתן: לקראת חידוש מחשבת האמנות

עדי אפעל-לאוטנשלגר

הסוגיות שאעלה להלן הן תוצר של ניסיון לחפש חלופה לשרדה המחשבה האסתטי בבואנו לעסוק במחשבת מעשה האמנות ותוצריו, שכן הגיעה העת לחשוב אם תחום הפילוסופיה של האמנות אכן חופף למה שאנו מכנים "אסתטיקה". ייתכן כי האסתטיקה היא רק חלק מהתחום הכולל של הפילוסופיה של האמנות. עם זאת, לרבים מאיתנו מובן מאליו כמעט כי פילוסופיה של האמנות ואסתטיקה הן היינו הך. מאמר זה מבקש לבחון סוגיות אלו באמצעות חזרה למודלים אריסטוטליים באופיים של התיאוריה של האמנות, מודלים שקדמו לשיח האסתטי ואשר ייתכן כי עודם רלוונטיים לנו היום. מה בעייתי כל כך בשימוש במונח "אסתטיקה"? היטיב לבטא את הדברים אטיין ז'ילסון (Gilson) כבר בשנות החמישים של המאה העשרים, כשכתב: "הבלבול השולט בפילוסופיה של האמנות, שעניינה בייצורן ובטבען של עבודות [des œuvres], מקורו בתחום של האסתטיקה, שעניינו בתפיסתן של עבודות. [...] אנו מזהים את התחום השני עם התחום הראשון, אבל לאמיתו של דבר השניים שונים זה מזה" (Gilson 1998, 16).

בטרם אכנס לעובי הקורה, ורק כהקדמה, אומר כי התפתחותו של השיח האסתטי הניחה שהאמנות היא אירוע המתרחש לסובייקט החש והחושני, שביסודו של דבר הוא סביל ורגיש עד מאוד, רגיש עד כדי אדישות.<sup>1</sup> ז'אק רנסייר (Rancière) הראה לנו כי אנו נמצאים בשלהי קיומו של המשטר האסתטי, אשר מלווה אותנו לפחות מאז על החינוך האסתטי של האדם של שילר (רנסייר 2008, 70, 76-77). החינוך האסתטי מבוסס על כך שחפצי

\* אני מבקשת להודות מקרב לב לעדי אופיר ולגלילי שחר, שבתבונה אין קץ, הקשבה הגותית ועין ביקורתית אך תומכת סייעו להבאתו של המאמר שלהלן לדפוס. לשאלו סתר, על תהליך עריכה מופתי, בלתי מתפשר, מלווה, מחדר ומלבה מחשבה, תודות אין קץ גם כן.

1 בנושא זה הרחבתי במאמרים קודמים. ראו Efal 2014a; Efal-Lautenschläger 2017a

האמנות מזוהים "על פי השתייכותם למשטר מסוים של החושי" (שם, 68). צריך כמובן להדגיש ולהבין כי במונח "חושי" אין כוונתו של רנסייר רק למה שאנו קולטים בשמיעה או בראייה גרידא, אלא לכל מה שמגיע אל הנפש כאיכויות נתפסות. מבחינה זו, הקטגוריה הקובעת במשטר האסתטי היא אכן הקטגוריה של הטעם, כפי שהראה עמנואל קאנט בביקורת השלישית. הבעיה העיקרית המתגלה במסגרת העבודה האסתטית, מנקודת מבטו של המאמר הנוכחי, איננה מתעוררת מצד הסובייקט אלא דווקא מצידו של מה שמכונה "האובייקט", ואכן כינוי זה הוא לב הבעיה: לאחר כמאתיים שנה של אסתטיקה, כל הדברים וכל העבודות הפכו לאובייקטים – לדברים שמתקיימים אך ורק בתוך הסובייקט ועימו, על בסיס הקורלציה הזוגית עם הסובייקט, שבעיקרו הוא כאמור סובייקט חש וחווה. בעשורים האחרונים אנחנו עדים לתנועה הגותית הפונה בחזרה אל הדברים<sup>2</sup> (ראו למשל Harman 2018; Latour 2018), וייתכן שהגיע הרגע לבדוק מה עושה הריאליזם החדש, הריאליזם השואף לחבור אל הדברים, גם בשדה של מחשבת האמנות, שהוא אכן השדה של הדברים. ייתכן שאם נתחיל מן הדברים, גם הסובייקט שנשיג ונמשיג בסופו של דבר יהיה אחר ממה שהכרנו עד כה.

בעיקרו של דבר, הדינמיקה של השיח האסתטי גרמה לכך שלאורך פְּשְׁלוּש מאות, מאז אמצע המאה השמונה-עשרה לערך ועד היום, דברי האמנות נתפסים כרשת יחסים של איכויות שצורתן רכה ומשתנה תמיד. מהלך מכוונן ואולי מסכם של המסורת האסתטית, וכזה שחולל תמורות לא מעטות לא רק בשדה התיאורטי סובב האמנות אלא גם בפרקטיקה האמנותית והמוזיאלית עצמה, הוא אסתטיקת היחסים (Esthétique relationelle) של ניקולא בוריו (Bourriaud 1998). בוריו מציע לראות באמנות רשת יחסים של איכויות שנרקמות לא רק בין צופה ליצירה אלא גם בין צופה לעולם, בין צופה לחברה, בין יצירה לעולם. הכוליות של האמנות הופכת לענן מורכב של יחסים הדורש מכל משתתף את הנכונות לשיתוף, לקיימות ולתקשורת בין-סובייקטיבית. נותר עוד לראות אם אסתטיקת היחסים של בוריו תהיה הטקסט האסתטי האחרון או שהמסורת האסתטית תמציא דרכים חדשות לחשוב את המקדם היחסני (הרלציונלי). בניגוד לכיוון המחשבה והעשייה היחסני, אינטואיצית היסוד המטפיזית של הדברים שלהלן היא ריאליסטית: אינני רוצה לדבר על יחסניות של תופעות והופעות של איכויות, אלא על מציאותם של דברים ופעולות. מכאן אמשיך לפרוש את הקושי והמושגים שאמצא כי הם מתאימים לסוג כזה של רביזיה במחשבת האמנות.

2 מדובר כאן בעבודה הקשורה לכיוון הפילוסופי של הריאליזם החדש בפילוסופיה הקונטניננטלית, שלעיתים מכונה "הריאליזם הספקולטיבי". עם זאת, מבחינתי, אף אחת מן הגרסאות הקיימות לגבי מחשבת הדברים עדיין איננה מספיקה, אולי מכיוון שאף אחת מהן איננה מתמודדת ישירות ונחרצות עם מה שמזמנת לנו האמנות הפלסטית. את ההשראה הריאליסטית אני מקבלת מז'ילסון, אנרי ברגסון, רנה דקארט ואריסטו.

התחום שאני מכנה כאן "מחשבת האמנות", אם כך, אינו זהה לתחום המכונה "אסתטיקה" (כפי שהראה למשל משה ברש; ראו ברש 1977). מחשבת האמנות היא תחום החקירה של הדברים המיוצרים, ועליה לכלול גם את ההיסטוריה של האמנות, גם את הארכיאולוגיה, גם את הפילולוגיה. תחום הידע הכולל של האסתטיקה נוסד במאה השמונה-עשרה, כפלטפורמה שעל יסודותיה נערך דיון באמנות ובמידה רבה כחלק מן הפרויקט של המחשבה הביקורתית, מן הסוג הרואה בתהליכי התפיסה והניסיון הסובייקטיביים את היסוד לכל אמת. אך האם ה"אסתטיקה" היא באמת תמציתו של מה שאנו מחפשים בלומדנו את האמנויות השונות? ייתכן שאחד הצעדים הנדרשים מן ההגות של זמננו הוא להציע חלופות הגיוניות לתחום הדיון המכונה "אסתטיקה". מדוע זה דחוף כל כך? מכיוון שאין די באסתטיקה כדי לתת דין וחשבון מספק על התמורות שחלו בעשורים האחרונים במעמדה ובפעולותיה של האמנות. האמנות היא היום, למעשה, אמנות "בשדה המורחב" (קראוס 1989): היא מצויה לא רק על קיר המוזיאון, לא רק בתוך אולם הקונצרטים, אלא גם על הצלחת, על האצבע, בשלט הטלוויזיה. יש להתאמץ ולנסח את הקו הממשיך הרדיקלי שבין תיקי יפה שרכשתי לעצמי, בין הציור התלוי במוזיאון ובין הספר האלקטרוני שאני קוראת בקינדרל, למשל. איננו יכולים עוד לקבל את רודנות ההפרדה בין האמנות היפה, מה שמותר לנו לקרוא לו "אמנות", ובין ריבוא הדברים הנהדרים, הטובים, המיטיבים, המזינים, הצנועים והפגומים תמיד – התוצרים – שאנו פוגשים ללא הרף בדרכנו, בכתינו, בעבודתנו. הצעתי היא שאין ברירה אלא לחזור לתפיסת אמנות השואבת כוחותיה מן האומנות, מן הידע-לעשות, מן הטכניקה, ולפני הכול מן העבודה עצמה.

אם כן, אנחנו נדרשים למצוא את דרכנו הלאה מן העידן שכולו אסתטי לעבר עידן אחר, אולי חילוני יותר, אולי פשוט יותר, אולי זול יותר, כזה שיוכל לשרת את המנתח בבית החולים, את המורה בבית הספר ואת המוכר בחנות. אם אנו רוצים לחלוק כבוד לדברים העשויים, לדברים המיוצרים, שהם בסופו של דבר גם הדברים הנצרכים, עלינו למצוא בסיס חדש שישמש לדיון בהם, או לפחות בסיס שונה מזה שהוא בראש ובראשונה אסתטי. עלינו לנסח מחשבת אמנות שווה לכל נפש, יופי בר השגה. היופי הזה כרוך כולו בממד היצרני של העבודה, כלומר באופן ייצורה ובמה שהיא מייצרת הלאה. הוא יופי זקן ולא בתולי, יופי עם זיכרון, עם קמטים, עם מאמץ, לא יופי נונשלנטי. זהו יופי שהיד יכולה להחזיק, לא יופי שמוצג בתוך ויטרינה. זהו יופי נטול אאורה, שאיננו קדוש. יופי רגיל.

האם אנו מצויים כאן בתחומה של המחשבה המרקסיסטית? ייתכן. יש כאן ללא ספק משהו מן המוטיבציה הסוציאליסטית שאפשר למצוא אצל הוגים כז'אק רנסייר ואלן באדיו (Badiou), ולפניהם אנרי לפבר וסימון וייל (Weil). עם זאת, כפי שנראה, בדברים שלהלן ניכרות גם מגמות שמקורן במחשבה הניאו-אריסטוטלית והניאו-סכולסטית. כאמור, נקודת המוצא של המאמר היא שנדרשת מחשבה מחדש על השדה של מחשבת האמנות, כזאת שתוביל אותנו צעד צעד אל מחוץ למה שרנסייר כינה "המשטר האסתטי". לא אסכם כאן את העידן האסתטי; רבים וטובים כבר עשו זאת, ורנסייר העמיד בעשורים האחרונים

תמצות משכנע ונוקב של ביקורת עידן זה (רנסייר 2008; Rancière 2011). רנסייר עצמו הציב את המשטר האסתטי מול המשטר הייצוגי-הפואטי, שאותו הוא מבין דרך תפיסת האמנות של אפלטון והפואטיקה של אריסטו (ראו למשל רנסייר 2008, 104–106). כך הוא מתאר את המשטר הפואטי:

המשטר הפואטי מזהה את עובדת האמנות (או במידה רבה את עובדת האמנויות) עם הצמד פוייזיס-מימזיס. העיקרון המימטי אינו בבסיסו עיקרון נורמטיבי שעל פיו האמנות מחויבת לייצר עותקים נאמנים לדגמיהם. הוא בראש ובראשונה עיקרון פרגמטי, המבודד בתחום הכללי של האומנויות (כלומר של אופני העשייה) אומנויות מסוימות המייצרות דברים מסוימים, דהיינו חיקויים. חיקויים אלה אינם כפופים לתהליכי האימות הרגילים של תוצרי האומנויות על פי שימושיהם, או לכוחה של האמת על השיחים ועל הדימויים. זהו המהלך הגדול של תיאוריית המימזיס של אריסטו [...] (שם, 65–66).

אם כן, בעקבות רנסייר אנסה לחשוב מחדש על המשטר שהוא מכנה "הפואטי" כעל בסיס ישן-חדש למחשבת האמנות. רנסייר הראה שבין המשטר הייצוגי-הפואטי ובין המשטר האסתטי שנוסד במהלך המאה השמונה-עשרה התרחשה קפיצה אפיסטמית של ממש; בין המאה השבע-עשרה למאה השמונה-עשרה נקרע קרע במחשבת האמנות. בפסקה המצוטטת למעלה רנסייר אומר לנו בבהירות: המשטר שהוא מכנה "פואטי" קם ונופל דרך התוצרים המופקים בתהליך האומנותי, ולא דרך האמת המוכלת בהם או אופני השימוש בהם. פרוצדורה טכנית מסוימת מייצרת תוצר מסוג מסוים. ולכן, כפי שרנסייר ממשיך ומנסח (שם, 66–67), המשטר הפואטי, שנוסד אצל אריסטו והמשיך למשול באמנות לפחות עד המאה השבע-עשרה, עסוק ביצירה של טבלאות סיווג ומיון של מיומנויות שונות ובקריטריונים שלפיהם אפשר לשפוט אותן. האם חידוש מחשבת האמנות אכן יכול להיעזר בחזרה אל מרכיבי המשטר הפואטי?

המונח "פואטי" נגזר מן הפועל היווני פויאו (ποιέω, poiéō), המציין ייצור ועשייה (Acton 2014), ומן המונח "פוייזיס" (ποίησις). מכיוון שהמונח "פואטיקה" מגיע למעשה מ"פוייזיס" (צורן 2002, 15–16), אשתמש מעתה ב"פוייטיקה" כדי להתייחס לאותו מצע לדיון במחשבת האמנות שהקדים את המשטר האסתטי. על פי אריסטו, התחום הפוייטי הוא התחום היצרני של אופני עשייה. אריסטו הבחין את הטכניקה, שהיא עשייה מייצרת, מן הפרקטיקה, שהיא עשייה משמרת (אריסטו 1977; צורן 2010). במאה העשרים ז'ילסון, שחזר להשתמש בהגדרות האריסטוטליות ולפתח אותן, הציע להשתמש במונח "יש פוייטי" (être poiétique) (Gilson 1998, 101–120) כאשר מתייחסים לכל הישים המיוצרים. ז'ילסון, שמאמר זה עוקב אחר רעיונותיו, הציע כבר לפני כמה עשורים כי הפוייטיקה תשמש חלופה לשדה של האסתטיקה בדיון על אמנות (Efal-Lautenschläger 2018). האם תיאוריה של אמנות החוזרת ליסודות של הייצור, של הפרודוקטיביות, של הדברים, יכולה להיות רלוונטית עבורנו ולמלא את מקומו של השיח האסתטי, המדגיש את תהליכי

הקליטה (reception) אצל הצופה? במסגרת כזאת של מחשבה, האמנות צריכה להיחשב בפשטות כעבודה שפועלת בשדה אשר, כפי שאציע בהמשך, הוא מרחב של תקנות. במונחים אריסטוטליים, פעולה פוייטית מובחנת מהפעולה הפרקטית בכך שעניינה של הפעולה הפרקטית הוא שימור וניהול של תחום פעולה, כמו האתיקה, הפוליטיקה או הכלכלה (אריסטו 1985, 142-143 [1140א-1140א24]), ואילו העשייה (או הפוייזיס) אין עניינה בניהול וארגון אלא בייצור של דברים. לדידו של אריסטו, האמנות (techné) שייכת לתחום הפעולות הפוייטיות (צורן 2010, 29-38) ולא לזה של הפעולות הפרקטיות: "כל אמנות עיסוקה בהתהוות, כלומר – היא זוממת ומעיינת כיצד ייווצר דבר-מה מאותם הדברים שיכולים להיות ולא להיות, [...] ובמובן מסוים חלים המזל והאמנות על אותם העניינים עצמם" (אריסטו 1985, 142).

"דברים של אמנות" הם דברים מתהווים, והם מקבלים מעמד קונטינגנטי, כזה שיכול להיות אך גם יכול שלא להיות. מבחינה זו העשייה האמנותית מבוססת על היתכנות סיבתית ולא על הכרח סיבתי, וכל דבר פוייטי איננו לגמרי הכרחי, ובמובן מסוים יש בהוספתו גם מן המקריות; ואולי, במונחים מודרניים יותר, פעולת הוספתו היא במידה מסוימת הימור, שכן האמן לעולם אינו יודע, לגמרי ומראש, אם אכן יעלה בכוחו לייצר דבר מה חדש. התפיסה של מוצר האמנות כפוייטי מבוססת על חלוקה של אופני עשייה ושלי התוצרים המיוחדים להם, ולא על חוויות של ספיגה וקבלה כמו במשטר האסתטי. לפי התפיסה הפוייטית, האמנות היא תקנה (habitude, habitus; אעסוק בכך בהרחבה בהמשך) של הליכי ייצור והפקה שעניינם הוא ליצור מקום ליופי, אם יבוא ולכשיבוא. התפיסה האמנותית הנובעת מגישה שכזאת היא פועלת ולא נפעלת ביסודה. אם יהא צופה, יהא זה צופה שיוכל להיצמד אל המעשה המייצר; אבל האמנות כשלעצמה איננה דבר המבוסס בראש ובראשונה על חוויית הצפייה או אפילו על השחרור של הצופה, כפי שהציע רנסייר (Rancière 2008), אלא אך ורק על פעולת העשייה והייצור.

### המשטר האסתטי והחזרה לפוייזיס

השיח האסתטי, שפרח לאורך המאה השמונה-עשרה והתשע-עשרה, הוא פניה של המודרנה הבשלה. אף שרבים וטובים ניסו לעמוד על אופיו של המודרני, נראה כי רנסייר הוא שהצליח כאמור לזהות את גבולותיו של משטר זה ולהראות בבהירות את הבעיות המאפיינות אותו. אך כפי שרנסייר מציג בהרחבה את גילומיו השונים של הרגע האסתטי, אני מבקשת – מתוך הבחנותיו של רנסייר עצמו – לחפש את הדרך החוצה מהרגע הזה.

במקום המודל פותח האופקים של האסתטיקה אנו פועלים כאן בתוך מודל סגור יחסית, חזרתי, המורכב מהרגלים ומתקנות שכל אומן חייב לעבוד בתוכן. מנקודת המבט של ההיסטוריה של הרעיונות, עלינו לעשות עיקוף מסוים בדרך כדי להגיע אל המקדם הרעיוני של התקנה בהקשר של האמנות. עלינו לחזור למודלים קדם-מודרניים של האמנות, או

לפחות לערש העת החדשה, בתקופת הרנסנס ותור הזהב של המאה השבע-עשרה (Williams 1997; Klein 2017). בתקופה זו, שלעיתים מכונה גם "התקופה הקלסיציסטית", היה ברור לכול כי אי-אפשר לנתק את מחשבת האמנות ממחשבת האומנות, ואפילו להפך: התיאוריה של האמנות התאמצה להבדיל את מקומן של האומנויות ה"יפות" כסוג בתוך הסוגה הכללית של האומנויות בכלל. בקצרה, ייתכן בהחלט שהדרך המוצעת כאן היא לא-מודרנית, או בכל מקרה טרום-נאורית, כלומר קודמת למה שלמדנו לראות כמהפך הקופרניקאי הקאנטיאני וכהפיכתה של האסתטיקה לשדה החקירה האולטימטיבי למחשבת האמנות.

רנסייר היטיב לתאר את הקשר ההדוק, הבל יינתק והבלתי פתיר מבחינה אפיסטמולוגית ומבחינה פוליטית שבין התקופה המודרנית ובין מה שהוא כינה "המשטר האסתטי" (אשר המודרנה והמשטר האסתטי הם תאומים זהים, והזהות ביניהם רבה כל כך עד שאפשר לומר שהם אותו הדבר עצמו: "ניתן לומר כי המשטר האסתטי של האמנויות הוא השם האמיתי של מה שאנו מכנים בערפול רב 'מודרניות'" (רנסייר 2008, 70). לצד המשטר האסתטי רנסייר מציין את המשטר הישן, המוקדם יותר, שאותו הוא מכנה "המשטר הייצוגי" או "המשטר הפואטי" (שם, 65-68; אשר 2012, 179-180). משטר זה היה מבוסס על כללי הפואטיקה של אריסטו ששימשו את האמנים ואת התיאורטיקנים של האמנות עד למאה השבע-עשרה (ראו למשל Efal-Lautenschläger 2018; Efal 2014b). האם חזרה למשטר פואטי-פוייטי שכזה אפשרית? ובכלל, האם חזרה כזאת רצויה? האם חזרה לפוייטיקה היא בהכרח שמרנית או אפילו ריאקציונרית? האם הפוייזיס שרד, הלכה למעשה, בעולם המודרני, וכיצד שרד (Cascardi and Middlebrook 2012)? והאם יש לו מקום גם בתרבות העכשווית?

לפני שנחליט לקבל או לרחות את האופציה הפוייטית, ננסה לתת בה סימנים כדי להבין מה היא עשויה לאפשר לנו. כך נוכל לחרוץ בין הפוייטי לאסתטי חריץ שימחיש את המעבר בין שני המשטרים. בחריץ הזה יושבת תפיסה של האמנות שבה למציאות יש כוח מכונן וראשוני (Efal 2010; Efal-Lautenschläger 2018, 170-171), והיא זו שמכריחה את האדם לייצר ולתקן תקנות והלכות. החזרה לפוייזיס משמעה שהאמנות איננה נבדלת מהותית מן האומנות. משמעה כי האמנות היא פשוט תוצר שחשוב ללמוד להבינו כהביטואלי, כתקנת, כמציית לחוקים ולדגולציות, גם אם מפתה מאוד להמשיך להתרגש ולהתפעל ממנו בהינתן הפיתויים הרומנטיים והאידאליסטיים. אם לא נחזיר את האמנות אל העבודה, אם לא נבין שאין כל רע בכך שהאמן יובן כפדגוג וכמעצב, נמשיך לדשדש בתפיסות המעורפלות של המשטר האסתטי שרנסייר היטיב כל כך להצביע על גבולותיו הצרים מאוד (גם אם הם יוצרים אפקט של פתיחה אינסופית). מבחינה זו, לעשות אמנות פירושו לעבוד, כמו בכל עבודה אחרת, ולכן יש לראות בכך עמל ששכרו בצידו. יופי משותף, common beauty, הוא מה שהפוייזיס יכול להציע לנו. היופי המשותף הזה הוא גם יופי בינוני, רגיל, מספק. זהו יופי הנושא בתוכו את מאמצי הלמידה וההטמעה.

הוא אנכרוניסטי, לא בתולי ולא אידיאלי. מבחינה זו, בניגוד למשטר האסתטי שבו היופי הוא ערך רגולטיבי, במשטר הפוייטי היופי הוא תוצר, לא מכוון לעיתים, של עמל ההתקנה. הוא תוצר כמו ששכונה בחולון יכולה פתאום להיראות נוגה וסימטרית באופן נוגע ללב; זהו יופי שבסופו של דבר הוא אנושי. ז'ילסון כתב: "היופי של האמנות מאפשר לנו, במהותו, נוכחות מיידית של האמן, שהוא אדם. מכיוון שהאמנות היא דבר אנושי. לאלוהים אין ידיים" (Gilson 1998, 33). בהמשך עוד נראה כי העובדה שהיופי כרוך באנושיותו של האמן יש בה כמעט תמיד משהו פגום, ולכן, כפי שנראה, גם משהו מצחיק.

### הבית האסתטי והטבע הפוייטי

אציין בקצרה מינים נוספים של תפיסות אמנות שההצעה הפוייטית נבדלת מהם. טעות היא, ואף טעות שאופיינית למשטר האסתטי, לזהות את התחום הפוייטי עם הפואטי במובן השירי או הלירי של המילה. חשוב להדגיש שאין כוונתי כאן לשירה או לאמנות הכתיבה, אלא לייצור באשר הוא. עם זאת, אין כאן גם הצעה בנוסח הביקורת המוסדית (Dickie 1974) הרואה במעשה האמנות חלק ממשחק תפקידים וחליפין. יתרה מזו, הביקורת המוסדית מדגישה את הצד הפרקטי של המעשה האמנותי, הצד המשמר והמנהל, ואילו כאן מדובר בניסיון לתקף מחדש את ההבחנה בין הפוייטי היצרני לפרקטי המנהל. המילה "פוייזיס" מתייחסת לכל אמנות ואומנות, ובמיוחד היא מתייחסת אל התיאטרון, כפי שמוסרים לנו כתבי אריסטו שמצויים בדיננו. אולי היטיבה לעשות הסלקציה הטבעית של ההיסטוריה, שהמציאה בדיננו טקסט פואטיקה אריסטוטלי אחד בלבד, העוסק בתיאטרון ומציגו כדוגמה המיוחדת לדיון באמנות, כך שהתיאטרון איננו רק דוגמה אחת מני רבות לייצור אלא הוא הצורה הגנרית, המיוחדת, של התחום הפוייטי. מובן מאלינו כי לתיאטרון יש פן חזותי הכרחי, אך הוא משמש אמצעי של חיקוי ולא הרבה יותר מכך, ובוודאי אינו מהות הדברים. לבד מהפן החזותי יש לתיאטרון גם הקלעים ואחורי הקלעים הנסתרים מעין רואה, וישנה הפעולה שמחקים אותה, וכל אלה מהותיים במידה שהיא לכל הפחות שווה לצידו החזותי. אפשר לראות בתיאטרון זירת חלוקה ראשונית בין המוחש ובין המוצר, ובמילים אחרות – בין מה שניתן לחלוקה ובין מה שניתן להפרדה, כפי שנראה להלן. כאן, בהמשך להבחנותיו של רנסייר, אציע כי אם המינוח של האסתטי קשור בחלוקה (חלוקת החושי), הרי המינוח של הפוייטי קשור בחילוף וברחיקה (כמו בלידה, שהיא הפעולה הפוייטית המקורית). החלוקה יוצרת מקום לשהות בו, בית, כלכלת בית<sup>3</sup> (אריסטו 1997, 20–22 [1253b–1254a]; לוק 1997, 40–48); היא כרוכה בכלכלת הבית של התחושה –

3 המונח "אקונומיקה" מגיע מן המילה "אויקונומיקה" (Οικονομικά), שפירושה המילולי הוא "כלכלת הבית". כך גם שם ספרו של אריסטו.



מי מרגיש מה, איך ומתי. הפוייטי, לעומת זאת, קשור למיני – מי כובש את מה ולמה; מה פוגע במה ולמה; מי בועל את מי ולמה; מי מגרש את מי ולמה. הפוייזיס קשור למה שאפשר לכנות "ציר", במובן של צירי לידה: התכווצות שנועדה לפלוט את התוצר החוצה. כפי שנראה, הציר הוא דרך היווצרותה של התקנה. הוא תהליכי הייצור של התקנה, המורכבים מפרוצדורות, מוסדרות אך גם מופרעות תמיד. הכיוון מקביל לתהליך רכישת התקנות, שהוא תמיד כואב ומפרק, וההרפיה וההשלכה החוצה שייכות לשלב שבו אין עוד כוח לעבודת הפרך ומשהו חייב להידחס החוצה.

התיאטרון, כפי שאני מבינה אותו כאן, יכול גם לשמש את ההמשגה שבה מתבחנים הבית-הכלכלי מן היצרני והפוייטי, שעניינו העברה של מוצרים דרך הביתי והלאה ממנו, בציר מתמשך וכואב תמיד. לפי קו מחשבה זה אפשר לומר כי הפוייטי מתווה את שוליו של האסתטי מכיוון שהוא מהווה את הגבול שלו, מסמן את החוץ שלו, את מה שנמצא לפני החוויה ואחריה, לפני הבית ואחריו. ואם רנסייר הראה כי בעידן המודרני האסתטי והפוליטי שייכים לכל הפחות לאותה חלוקה של החושי, וכי הפרויקט של המודרנה הוא ביסודו, בין השאר, פרויקט של חלוקת החושי (רנסייר 2008), אזי אפשר להציע כי הפוייטי, דהיינו הפעילות הגנרית של התיאטרון, מבחין בין האסתטי (כלומר החושי, הכלכלי והביתי, וכן הפוליטי; כל הפעולות הקשורות בחלוקה ואשר הן גם מועילות) ובין הריאלי הגנרי, ה"יפה", שכל שאפשר לעשות בו הוא להעבירו, לדחוק אותו החוצה או פנימה, לעשות בו טרנספיגורציה, כלומר להתיקו ממקומו ומבחינה זו לשלול ממנו מקום סופי וקבוע. היופי הוא חסר בית, הוא בא במוצרים שעוברים דרך הבית ונרחפים הלאה ומופקרים; הפוייטי הפלסטי אמון על הבחנתם של מוצרים אלו, ואילו החזותי קשור לחלוקה בין חומרי הגלם. לכן החזותי הוא כמו מסך שאפשר להגדילו עד אין-סוף, ואילו הפלסטי מורכב מגזרות שאינן ניתנות לחלוקה.

אם כן, הפוייזיס, כפי שהוא מובן כאן, יוצר גם הבחנה בין שני חומרים: בין החומר הכלכלי, הפרקטי, הקפיטל – שהוא החומר של ה-oikos, של הבית, של כלכלת התחושה, הטריטוריה שהיא כולה "מה ששלי"; ובין החומר הגנרי – החל בפיזיס, שבו מצויים גופים מובחנים זה מזה ואשר איננו נכלל בהגדרה "מה ששלי" אלא הוא תמיד מה שיש לרכוש אותו או לצרוך אותו. לפי החלוקה המוצעת כאן, החזותי משתייך לכלכלת החלוקה של הבית ואילו הפלסטי קשור בפיזיס שמחוץ לבית. בין שני התחומים הללו עומד תמיד התיאטרון, כמעין מסוף מעבר. הפוייזיס, לפי אריסטו, הוא ייצור של כל דבר שיכול לקבל על עצמו את התכונה "יפה" או את התכונה "מועיל". כלומר, דברים פוייטיים הם דברים שיש ביכולתם להיות יפים או מועילים, ופירושו של דבר שמתוקף היותם פוייטיים יש להם שתי תכליות. הברירה בין שתי התכליות היא אחד העניינים העיקריים בתחום החקירה של הפוייטיקה. תפקידו של היוצר הוא אפוא להציב מוצרים כך שתתגלם בהם ההבחנה בין היפה למועיל. המוצרים והתוצרים הפוייטיים אינם יכולים להתקיים כך סתם בעולם; הם זקוקים לזירות מעבר, לבמות – במות שעליהן הם יעברו בדרכם אל גילום תכליתם, בדרכם אל סיבתם,



כלומר בדרכם אל המועיל או אל היפה. לכן התיאטרון איננו רק דוגמה לאחת האומנויות, אלא הוא הצורה הגנרית של כל הדברים הפוייטיים. על הבמה המוצרים מופיעים ונחזים כשהם במצב מעבר, כשטרם הוכרע לאן פניהם – אל המועיל או אל היפה. ומבחינה זו גם המוזיאון או הגלריה הם תיאטראות, גם בית הספר הוא תיאטרון, גם הספרייה היא תיאטרון.

### המציאות הפלסטית לעומת התרבות החזותית

אחד התווים הבולטים של המשטר האסתטי, כפי שברור גם משמו, הוא ההבלטה וההדגשה של מרקם החושים. מתוך כך יצר המשטר האסתטי גם את מה שכוונה בעבר "המפנה החזותי", המתרגם את המציאות, וגם את "האמנות החזותית", המתורגמת כפעילות בחוש הראייה (ראו למשל רג'ואן שטאנג וחזן 2017; Jay 2002). ברור שציורים, פסלים, בניינים, שמלות וכובעים הם דברים שאותם אפשר ורצוי לתפוס בחוש הראייה, דהיינו יש להם היבט חזותי מהותי; אין ספק שללא חוש הראייה לא ייתכנו לא רק תפיסה או צריכה אלא גם ייצור של דברים כאלה. אולם המטרה כאן היא להבליט היבט אחר שנדמה כמובן מאליו. אני מציעה לחשוב על האמנות הפלסטית כעל מה ששייך לשדה אחר מזה החזותי בעיקרו: התיאטרון. כלומר, האמנות הפלסטית היא תמיד חלק מן התיאטרון, ולתיאטרון יש תמיד היבט של אמנות פלסטית.

נגדיר את המעשה האמנותי הפלסטי כתהליך ייצור שמפיק משהו בתוך החומר ומן החומר. במסגרת המוצעת כאן, הנראה (visual) והדימוי (image) שבמרכזו אינם היסוד היחיד להבנת המעשה האמנותי הפלסטי. אין הכוונה לטעון כאן כי הלא-נראה הוא מרכזו של הנראה. הטענה היא שאת החזותי יש להבין כאחד ממוצריו של התחום הפלסטי, שבעצמו הוא צורה של תחום הפעולה היצרני (הפוייטי). קריאה בספר או צפייה בהצגת תיאטרון הן פעולות חזותיות באותו המובן (גם אם לא באותה המידה) שבו התבוננות בתערוכה היא פעולה חזותית. כל מעשה אמנותי, וגם כל דבר אמנותי, ניתן לתפיסה באופן חושי (ובכלל זה באופן חזותי), וללא החוש גם אי-אפשר לייצרם. אולם כאן אצא מנקודת ההנחה שהחזותיות היא מאפיין משני של האמנות הפלסטית, ואילו המאפיין העיקרי שלה הוא היותה אחראית, בפשטות, לייצורם של דברים, שנראותם אמנם מלמדת על מציאותם אך אינה מיצרת אותה. לאדם, כמו לכל חיה מן הסתם, יש חושים, ולצידם תתי-חושים חבויים, מוצנעים, קולטים-פולטים, פולטים-קולטים; היה נחמד אילו יכולנו להבחין את החוש בהבחנות שיאפשרו להפריד בין תחומי פעולה שונים של האומנויות, אך למעשה גם כשיושבים באולם קונצרטים – רואים, ואפילו כשעוצמים את העיניים המוזיקה שנשמעת יוצרת תגובות במה שמוכר כתחום הראייה. על כן מנחה אותי תפיסה של חוש אחד, יחיד וכולל. גם כאן מלווה אותנו צילו של אריסטו, שכן אריסטו הוא שדיבר בעל הנפש על ההנחה ההכרחית כי קיים מצע מאחד של כל החושים, המאפשר למושאי החושים המעורבים להופיע בפנינו (Hamlyn 1968).

המושג "אמנות פלסטית", שככל הנראה אי-אפשר לתרגמו למינוח עברי, מאגד תחתיו עבודות וידיאו, ציור, פיסול, רישום, עיצוב, אופנה, חקלאות, עריכה, ארכיטקטורה וכן הלאה, ויש להבינו כתת-משפחה בתוך משפחת הפעולות הפוייטיות. אל האמנות הפלסטית אפשר לפיכך להתייחס מתוך מצע הדיון הפוייטי, כלומר לחשוב על מעשה האמנות הפלסטית דרך הצוהר של הפעילות היצרנית ולראות בתוצריו, בפשטות, מוצרים – במקום לראות באמנות הפלסטית אירוע של תחושות והשפעות, התרגשויות וריגושים. יש להבהיר כי העמדה שמוצעת כאן אינה מבקשת להוביל לגישה מושגית טהרנית, הרואה במעשה האמנות דבר הנובע בראש ובראשונה ממחשבות, מאידיאות או אפילו מאמיתות, כפי שהציעו (בדרכים שונות ובהתייחס למושאים שונים) ארתור דנטו ואלן באדיו (Danto 1986, 81–116; Badiou 1998). להגביל את ההיבט החזותי-החזוייתי של המעשה הפלסטי או להטיל בו ספק אין משמעם בהכרח לדגול בעמדה אידיאליסטית או אנטי-מטריאליסטית. לאמיתו של דבר, ההפך הוא הנכון. הגישה המוצעת כאן רואה באמנות הפלסטית חלק בלתי נפרד מהמציאות החומרית, ורק מתוך כך ועקב כך – דבר שאפשר לחשוב אותו ולהפיק ממנו בעיות ואתגרים למחשבה, ורק מתוך כך ועקב כך גם דבר שאפשר לתופסו בחוש. הנחת היסוד היא שההתרחשות החומרית הראשונית היא היתקלות של דברים בדברים אחרים, שבתוך כך משתנים ומשנים. במסגרת זו החוש הוא פועל יוצא של תנועת הגופים, ולא זה המכוון אותה.

### חשיבותה של התקנה

מכאן והלאה אני מבקשת להראות כיצד החזרה למושג התקנה יכולה לסייע לעדכון המחשבה הפוייטית, למשטר את היחסניות האסתטית מבלי לבטלה, ו"לתקן" אותה לכדי "מציאותנות" פוייטית. כאשר אנו משתמשים במושג התקנה אנו חוזרים לדיון במושג בעל היסטוריה ארוכה ומפוארת, מושג ההביטוס הלטיני, שקשור ל-hexis ביוונית. יש לומר כמה מילים לגבי ההבחנה בין הקריאה שאני מציעה כאן ובין השימוש השגור במושג ההביטוס בשדה הסוציולוגיה בת זמננו. פייר בורדייה הוא שכונן מושג זה בשדה הסוציולוגיה, ועיצובו נשען הן על עקרונות מכתבי היסטוריון האמנות ארווין פנופסקי (Panofsky) הן על עקרונות מההגות הסכולסטית (אלגזי 2002; Sapiro 2015; Holsinger 2005).<sup>4</sup> ייתכן שבורדייה הוא שיראה לנו גם את הדרך לחבר בין המחשבה הפוייטית למחשבה החברתית ובין ההיסטוריה החברתית להיסטוריה של האמנות (לעצות והארות חשובות לגבי נושא זה ראו אלגזי 2002). אך כעת נניח לרגע בצד את ההביטוס של המאה העשרים ונעמוד

4 בורדייה ראה את הקשר הפורה שיכול להיווצר בין מחשבת התקנה לפיתוח האיקונולוגיה. על כך ראו .Efal-Lautenschläger 2017b

על מקורות המושג אצל אריסטו, בסכולסטיקה, ואצל הוגים צרפתים אחדים בני המאה התשע-עשרה.

לפי קווי היסוד המוצעים כאן, האמנות הפלסטית שייכת לתחום הפוייטי, והיא מטכסת עצה כיצד להתקין במוח שעליהן תיתכן הבחנתם של מוצרים יפים. ייצור זה אינו אפשרי ללא תחבולת התקנה (הביטוס); התקנה היא תנאי הכרחי, גם אם לא מספיק, לייצורו של דבר. קיים יחס (או, נכון יותר, אי-יחס) יסודי, שהתקנה מקבעת אותו. אצל אריסטו מושג התקנה (ההקסיס) מופיע הן תחת הקטגוריה של האיכות, הן תחת הקטגוריה של היחס (אריסטו 2019, 67, 78–79). התקנה היא מצב תווך בין הנושא ובין מה שהוא נושא, למשל בין האדם לבריאותו או בין האישה לתכשיט שהיא עונדת. התקנה היא מה שקורה ביניהם, היא התיאטרון של נשיאת הבעלות והעברתה. אך גם בהיותה יחס התקנה היא תמיד מערך (דיספוזיציה), שמצליח להגיע לקביעות וליציבות והוא קשה לשינוי (Aristotle 1938, [8b28–9a1, 9a10] 63–65). התקנה מחזיקה בלובש ובלבושו, וכמו מעבירה בעלות בין השניים: לאיש יש את בריאותו, אך הבריאות מחזיקה גם באיש, מתחזקת את האיש כאיש, מונעת ממנו לחזור ולהיות לאדמה. אולי מוטב להביא את ההגדרה האריסטוטלית כמעט בשלמותה:

בעלות (hexis) מציינת (א) במובן ראשון פעילות (energeia) של בעל הדבר ושל מה שהוא בעליו, מעין פעולה (praxis) או תנועה (שכן כאשר דבר אחד הוא העושה ודבר אחר הוא הנעשה, העשייה [poiesis] מתווכת ביניהם: כמו-כן, בין לובש הבגד לבין בגדו – מתווכת הבעלות על הבגד). לפיכך ברור, שבעלות כזו אין עוד צורך בבעלות עליה (ולא, יימשך התהליך עד אין סוף, אם ניתן להיות בעל בעלות על בעלות).

(ב) והמובן האחר של "בעלות" (או "נוהג") הוא המערך (diathesis) שלפיו ערוך מה שנערך כראוי או שלא כראוי, אם מבחינת עצמו, אם מבחינת יחסו לדבר אחר; כמו שהבריאות היא נוהג מסוים, שהרי היא סדר מסוים. ועוד (ג) "נוהג" מציין את חלקי הסדר הזה, שכן מעלת החלקים היא הנוהג המסוים (אריסטו 1998, 68, [1022b14–1022b5]).

בהקשר זה, מהאתיקה הניקומאכית של אריסטו עולה אי-בהירות מסוימת כאשר הוא מבחין בין הפעילות היצרנית (פוייזיס) לפעילות המנהלת (פרקסיס), אך בה בעת רואה באמנות את אחד מסוגי התקנה, השייכת באופן טבעי לתחום המנהל ולא לתחום המייצר (McNally 1971, 509–511). ודווקא מאי-בהירות זו של אריסטו התפתחה מסורת, שהיא בעיקרה מסורת סכולסטית, הרואה באמנות סוג של תקנה, של הביטוס (Efal-Lautenschläger 2017b). גם תומס אקווינס ראה באמנות פעילות תקנתית (Aquinas 1891, I–IIae, 57, 3). תקנה פלסטית, בתוך התחום הפוייטי, משמעה הסדרת התחום של הבית על מנת שמה שייראה, מה שייצר את המחזה, יהיה ההיפרדות של דבר יפה מדבר מועיל.

הטקסט המכונן של מחשבת התקנה המודרנית מצוי בהגותו של פליקס רבסון-מולייין (Ravaisson-Mollien), ההוגה הצרפתי בן המאה התשע-עשרה. אבל גם לפניו עסקו הוגים

אחרים במושג או בתקדימיו (למשל מן דה בירן; ראו De Biran 2006), וההיסטוריה של התקנה בעת החדשה טרם נכתבה. אצל רבסון, שגם הוא חוזר להגות האריסטוטלית (Ravaisson 2007),<sup>5</sup> מושג התקנה קיבל מפנה דרמטי: התקנה אצלו איננה רק הרגל, כפי שהיה אצל האמפיריציסטים ואצל האידיאליסטים, אלא יש לה עומק מטפיזי ועוצמה, שחסרו לה בפרקים הקודמים של התפתחותה. התקנה הופכת להיות אופן הוויה; היא ממשית, קובעת, ויש לה עומק אינסופי של אפשרויות להשתרשות ולעידון. התקנה הופכת להיות מפתח להבנת ההוויה כולה, ולא רק של הקיום האנושי. מבחינה זו, התקנה הופכת למושג שהוא בד בבד אונטולוגי וקוסמולוגי, ואף כי התקנה האנושית כוללת אצל רבסון, היא חלק מתפיסה אורגניציסטית כוללת החובקת את כלל הקוסמוס ועוברת מאבני הקריסטל ועד לחירות האנושית עצמה. הוא מתאר את התקנה כספירלה הסובבת את ההוויה כולה. התקנה היא כמו הדרך הסובבת את ההוויה, משעול של הצטמצמות הדרגתית אינסופית שהולך ומתחדד, הולך ומצטמצם, אגב ברירתן ועידונן של הפעולות החוזרות (Ravaisson 1838, 49). זהו משעול המוביל, בקירוב בלבד, אל מקום ההיפרדות היסודי בין הטבע ובין הרצון. את הזוג של טבע ורצון שאב רבסון ללא ספק מן ההגות האידיאליסטית, בעיקר מזו של שלינג; אך הוא נותן לשני המושגים האלה משמעות ייחודית. גם הטבע וגם הרצון נכפפים אצלו, במציאות, לתקנה. אך בשעה שהטבע נוטה לעבר אוטומציה שהופכת בסופו של דבר לחוק הכרחי, הרצון נוטה אל הכיוון הנגדי, אל החירות, אל החסד, אל המקרה ואל המעשה הבלתי הכרחי, כלומר אל המקרה המלאכותי.

### מקום התקנה בדרך הייצור

שיאה של מחשבת התקנה היה במאה התשע-עשרה, החל במסתו של דה בירן מ־1802 על השפעת התקנה על כוחות המחשבה (De Biran 2006), דרך מסתו של רבסון "על התקנה" מ־1838, וכלה בהגותו של אנרי ברגסון במחצית הראשונה של המאה העשרים (Renault 2004). רבסון הגדיר כי "התקנה יכולה להיחשב כמתודה, המתודה האמיתית היחידה, אשר באמצעות סדרה אינסופית מתכנסת היא מצמצמת את המרחק שבין הטבע ובין הרצון, יחס המצוי כשלעצמו ועם זאת הוא בלתי־מתיישב בעיני התבונה" (Ravaisson 1838, 32).<sup>6</sup> ההתכנסות הזאת אל ההפרדה בין הטבע ובין הרצון היא גם מפתח להבנה של הפעולות המייצרות, ובכלל זה הפעולה הפלסטית.

5 כבר ב־1835 זכה רבסון בפרס האקדמיה של המדעים המורליים והפוליטיים על חיבורו המקיף שעסק במטפיזיקה האריסטוטלית.

6 את כל הציטוטים של רבסון תרגמתי כאן מן הצרפתית, מתוך המהדורה המקורית של 1838. הציטוטים לקוחים מתוך התרגום המלא של המסה "על התקנה", העתיד לראות אור בקרוב.

לתולדות התקנה יש פרק גם בהגותו של ברגסון. אכן, יסודות ההגות של ברגסון נסמכים על התפלמסות עם הוגים רבים ושונים ובעיקר קאנט, האידיאליסטים, שופנהאואר, האידיאולוגיה הצרפתית ואפילו הפרגמטיזם; המורשת הפילוסופית שבאה לידי ביטוי בעבודתו של ברגסון היא נושא מורכב וראוי להקדיש לו מקום. אך ברור שברגסון שאב גם מהגותו של רבסון, שאת כיסאו בקולז' דה פרנס ירש ב-1904 (Janicaud 1998; Sinclair) 2020). ברגסון לוקח את המוניזם של התקנה של רבסון ומפריד מחדש, ממש כמו בסוג של הבחנה ממשית, בין ההכרחיות של הטבע ובין הקונטינגנטיות הרדיקלית של המֶשֶׁך. הוא כותב: "מהו המשך שבתוכנו? ריבוי איכותי, נטול כל דמיון למספר; התפתחות אורגנית אשר איננה, אף על פי כן, כמות גדלה; הטרוגניות טהורה שאין בה כמויות מובחנות" (ברגסון 2017, 176). ברגסון מבין את התקנה כשייכת כבר להבחנות המרחביות מכוונות המטרה, להתחלתו של המכניזם. התקנה היא האופן שבו ההטרוגניות הפנימית של המשך הופכת אט אט למכניזם נוקשה. הגותו של ברגסון היא למעשה בחינה עמוקה ומפורטת של האופן שבו המֶשֶׁך הממשי והזמן המדיד כרוכים זה בזה, ויש בה דרישה מטפיזית לנסות למצוא את הדרך אל המֶשֶׁך, אל החירות, אל הקונטינגנטיות, אל ההטרוגניות של הפנימיות.

אם כן, גם אם איננו פוגשים את התקנה בכותרות פרסומיו של ברגסון, היא למעשה שוכנת בכל כתביו. ברגסון מתחקה אחר מבוכי התקנה ומנסה להראות היכן דרך זו כושלת, היכן זו מסתיימת, היכן זו נחתכת על ידי הכוח האחר, של החירות. מבחינה זו, ברגסון למעשה פחות רדיקלי מרבסון ביחסו לתקנה: אם רבסון מצא בתוך התקנה את הפיצול עצמו בין החירות ובין הטבע, הרי אצל ברגסון ברור יותר שהתקנות משתייכות למדע, למחשבה המרחבית המפרידה, ואילו את מה שאינו תקנתי הוא משייך לחירות. אבל דווקא הקירוב בין התקנה ובין המכשיר, המכונה והאוטומציה הוא שמעניין אותנו כאן, מכיוון שהוא מרמז על האפשרות לחשוב על מקומה של התקנה בתהליכי הייצור ועל האופן שבו התקנה מקבלת את צורתה במאה העשרים ואחת.<sup>7</sup>

התקנה משתייכת לתחום הפוייטי בהיותה דרך הייצור, המלאכותית והמסנתזת, הטכנית עד עומקה, שלעולם אינה מאחדת לגמרי בין שני חלקי ההבחנה אבל פועלת כמו אמצעי (milieu) בין השניים המובחנים, ובעיקר בין המייצר לתוצרו, ומה שמויצר הוא בראש ובראשונה היחס הזה עצמו. רנסייר יוכל לומר שהיחס הזה הוא לא אחר מאשר החיקוי עצמו, המימזיס (רנסייר 2008, 69). רבסון דיבר על השניות היסודית שבין הרצון לטבע, שאותו מגלמת התקנה. התקנה רושמת את ההבחנה הראשונית הזאת בין טבע לרצון, טוהה

7 במסגרת התקנה הפוייטית, מה יהיה מקומה של החירות? אומר כרגע בקיצור רב שהחירות מצויה במה שהוא בלתי ניתן לתיקון; החירות היא טעות פטלית שאי-אפשר לתקן, טעות הקובעת גורלות, והיא השולחת אותנו למעשה אל תהליכים של תיקון אינסופי. ידוע שבשדה האמנות הטעות היא חלק בלתי נפרד מן היופי; לכן הזכות לטעות, אבל לטעות באמת, טעות של ממש שיש לה תוצאות חמורות – זוהי החירות הפוייטית.

רקמה אינסופית בין השניים האלה, ובמובן מסוים, ככל שתתקדם היא רק תאריך את הדרך ביניהם. המתודה משהה הבחנה מציאותית מסוימת והופכת אותה לדגם, לארטיפקט, לתווך בין שניים המובחנים זה מזה. כך שהתקנה פועלת כאינטרוול, כמו פיסוק ויצירה של משך. רבסון כותב:

האינטרוול דורש את ההמשכיות של האמצעי, הניתנת לחלוקה עד אינסוף. ההמשכיות דורשת את המתווך האמצעי הבלתי ניתן לחלוקה, היכן שהקיצוני נוגע בקיצוני, בכל ההתפשטות של המילייה, בכל מרחק מהקיצוניות האחת או האחרת (Ravaisson). (1838, 48).

מבחינה זו האמצעי של התקנה רושם את הבלתי נסבלות שבהימצאותם של שניים; התקנה נדרשת בשל בלתי נסבלות זו. התקנה הופכת למשפיעה, לקובעת ולהכרחית ברגע של המודרניות, בשל עלייתם של הטכניקה, המכניקה והאוטומציה. כאשר הטכניות של המכונה הופכת למציאות הראשונית שלנו, העשייה האמנותית חייבת להיחשב כסוג של ייצור, כתעשייה. עלינו ללמוד לעבוד בתעשייה הזאת, עלינו לחשוב על השכר שיש בה, על תנאי העבודה ועל תנאי הפרישה. בתוך המילייה של התקנה אנחנו מוצאים מפעל (שהוא תמיד גם תיאטרון) – לעיתים מפעל קטן, לעיתים מפעל גדול יותר; לעיתים מפעל לייצור טילים, לעיתים מפעל לייצור כפתורים. התקנה מגינה על כבודה של הטכניקה.

וברגסון השתעשע עם התקנתיות של הטכניקה והפיק ממנה צחוק. הצחוק, לפי ברגסון, כרוך בלב ליבה של האוטומציה, של החזרה, של המכניות. באופן מפתיע, ברגסון הגדיר את הצחוק באופנים לא מאוד שונים מאלו שבהם רנסייר מתאר את המשטר הייצוגי הפואטי. הצחוק אצל ברגסון קשור בליבו ובמהותו לתבונה המרחבית המגדירה והממיינת; הוא עוסק בחזרתיות של זנים, מינים, הגדרות וגזעים. בבסיסו, הצחוק כרוך במכניקה של הגוף: "התנהלותו של הגוף האנושי, מחוותיו ותנועותיו, כל אלה מברחים בה במידה שגוף זה מרמז על הליך מכאני פשוט" (ברגסון 2019, 30). הצחוק מעמיד את בן האנוש מול תקנותיו הוא. הוא מראה כיצד החלוקה נכשלת, איפה היא מחטיאה, ובמקום זאת פולט החוצה איזו יציאה, גיחוך, רוק, נפיחה, המספקים לנו רגע קל של הפוגה במסע התקנות. אצל רבסון, המודל הוא המשכי יותר מזה שאנו מוצאים אצל ברגסון הדיכוטומי: בתוך התקנה עצמה נמצא גם הגרעין של החירות, ולכן הצחוק נמצא כבר בתוך האפלה שהתקנה מתקינה. והספיריטואליזם העברי, האסוני, שאנו מנסים להתקין כאן, יאמר: הפוגה נמצאת בחירום עצמו. במציאות השבה ומכה בתקנות שאינן מוסדרות עדיין. במעבר ממצב חירום אחד לאחר אנחנו נאחזים בשארית כוחותינו בתקנותינו לשעת חירום, ואלה מייצרות כל העת טעויות פטאליות שהן לעיתים מרהיבות ביופיון.

## התקנה לעצמה

המונח "תקנה" משמש אותי כאן כדי להתקרב להבנה של מושג האומנות. אני משתמשת בו כמקבילה למילה הצרפתית *habitude* ולמילה הלטינית *habitus*, שהיא עצמה תרגום של *hexis* היוונית. אין זה התרגום האפשרי היחיד. רבים ירצו למשל להתייחס ל-*habitude* באמצעות המונח "הרגל", אך בכך יימחק ההבדל בין *habit* ל-*habitude*. לאחרונה הציע גבריאל צורן את התרגום היפה "תכונה" ל-*hexis*, ואכן המונח "תכונה", הקשור כמובן לאופי וגם לתוכן, הוא תרגום מוצלח מאוד. עם זאת, הבחירה בו מותירה בצד את ההיבט הקונסטרוקטיבי והאקטיבי, ההיבט של הפעולה והעבודה, הניכרים בתקנה. העבודה שבה מדובר כאן היא עבודה רגילה, שגרתית, חוזרת על עצמה, קרובה למכניות, אל תוך החומר; ולכן נדבק, במאמר זה לפחות, בתרגום "תקנה".

כאמור, המקור האריסטוטלי היווני של המונח הלטיני *habitus* הוא *hexis*. אצל אריסטו התקנה היא מושג אתי וגם לוגי ומטפיזי. היא מופיעה בין השאר בקטגוריות (כפי שהזכרתי למעלה, אריסטו 2019, 67, 78-79, [8b26]), באתיקה: מהדורת ניקומאכוס (אריסטו 1985, 47-48 [1105b15-1106a13]) ובהמטפיסיקה ספר דלתא (אריסטו 1998, 80 [1024a30-1024b15]).

מרסל דיבואה ואביטל וולמן, בתרגום המטפיסיקה ספר דלתא, הציעו למונח *hexis* תרגום אחר מזה של צורן או מזה שאני מציעה כאן; הם תרגמו את ה-*hexis* האריסטוטלי הן ל"בעלות", הן ל"נוהג" (ראו בפסקה המתורגמת למעלה). שוב, מבלי לבקש כלל לטעון לתקפות פילולוגית בלתי מעורערת של הצעת התרגום הנוכחית, אני טוענת כי המילה העברית "תקנה" יכולה לתפוס את הבעלות ואת הנוהג גם יחד. תקנה היא מצב חזרתי וקבוע הקשור לפעולה, לשימור ולטיפול מתמידים. התקנה איננה חוק במלוא מובן המילה, כלומר אי-אפשר לנסחה כציווי אוניברסלי, אך היא גם אינה מצב טבעי במלוא מובן המילה. בה בעת היא נבדלת מן התיקון, שהוא פתרון של בעיה או של טעות. בשפה העברית אנו משתמשים בביטויים כמו "יש תקנה" או "ללא תקנה" במובן קרוב מאוד לאופן שבו ה-*habitus* מתייחס למצבים שעברו תיקון או שיעברו תיקון. לכן המקבילה הזאת הולמת בעיניי. מדינת ישראל עדיין פועלת, מאז ימי המנדט הבריטי, על יסודן של תקנות לשעת חירום ולא על יסוד חוקה או חוקי יסוד, ולכן לחקירה בעניין התקנה עשויה להיות חשיבות מיוחדת לתושביה. ישראל היא מדינה תקנתית, ומתוך פעולתה אפשר ללמוד לא מעט על אופן פעולתו של הפויזיס ועל מה שאפשר לעשות איתו. היבט התקנה בולט במציאות הישראלית והוא נובע ממצב החירום הקיים בה כל העת, הדורש זרם אינסופי של תקנות ותיקונן – זרם שלעולם אינו מביא ליצירתם של חוקי יסוד. מה משמעות הדבר כשישיות מדינית היא כל כולה תקנתית וכל כולה פויזיטית? מה זה אומר לגבי הריבונות של ישות מדינית כזאת, פויזיטיקה מדינית בלתי מרוסנת? האם אפשר בכלל לדבר על "מדינה" שהיא כל כולה תקנתית ונטולת חוקי יסוד או חוקה? שאלות כאלה הפויזיטיקה של התקנות מציבה למחשבה הפוליטית.



אם כן, אני משתמשת כאן, ולו באופן פרוביזורי (כמו בכל המצבים שמוסדרים באמצעות תקנות), במונח "תקנה" כדי לציין את ה-habitus הלטני ואת ה-habitude הצרפתי, שהם התרגומים המקובלים ל-hexis האריסטוטלי. למטרתנו חשובה במיוחד העובדה שאריסטו ממקם את התקנה בין אדם הלוכש בגד ובין הבגד שלו. אם נבחן זאת במונחים פלסטיים, הבגד עצמו איננו שייך בראש ובראשונה לתקנה הפלסטית; גם מי שלובש את הבגד אינו מספיק על מנת לכונן מחשבה של התקנה הפלסטית, וודאי גם לא מי שמתכוון בבגד או במי שלובש אותו. במקום זאת, התקנה היא מה שקורה בין החי ובין מה שהוא נושא על עצמו, או בתרגומם של דיכואה ווולמן "בין לובש הבגד לבין בגדו". שוב אנחנו חוזרים לתמטיקה של המילייה, ה"אמצע", אותו אמצעי מלאכותי, תמיד רעוע, שעם זאת מפיק את העולם. לאורך דורות המילים habitus ו-habit רצינו בעולם דובר הלטני, האנגלית והשפות הרומאניות את התלבושת האחידה של הנזיר – לכוש הממקם את הלוכש ומטיל עליו תפקיד ותוכנית פעולה גם יחד. התקנה היא לבוש המייצר ומשמר אופי. לפיכך יש לה תכונות של חיצוניות, של מעטפת, של עור מלאכותי, של איפור ושל מסכה. אבל כשאני עוטה על עצמי תקנה, באופן אוטומטי וסימולטני נוצרים גם העומק והאפלה שמתחת. ההיבט המלאכותי והחיצוני של התקנה הוא נושא מרכזי בהגותו של ברגסון.

### מהאפלה של רבסון לצחוק של ברגסון

כפי שראינו, הגותו של רבסון היא אחד המקורות החשובים והישירים להגותו של אנרי ברגסון, והיא ליבו של הזרם הספיריטואליסטי בצרפת (Janicaud 1998). שובל הגותו של ברגסון, וכך גם המסורת הספיריטואליסטית שהקדימה אותו, לא מוצו עדיין וטרם התקבלו אל תוך קנון הפילוסופיה של התקופה המודרנית. הסיבה לכך היא שהם אינם בדיוק פנומנולוגיים ואינם בדיוק פרגמטיסטיים, אף שלספיריטואליזם יש הרבה מן המשותף עם שתי התנועות הפילוסופיות הללו: מצד אחד, כמו הפרגמטיזם גם הספיריטואליזם הוא הגות שמרוכזת בפעולה ובכוחו של המעשה. מצד שני, תהליכי הרפלקסיה הפנימיים והעקיבה אחרי האירועים של הניסיון הפנימי, שאנו מוצאים בספיריטואליזם, דומים לעיתים למה שאנחנו מוצאים בפנומנולוגיה. אך למחשבה הברגסונית יש תו מיוחד שאנחנו עדיין עמלים למצוא לו שם.<sup>8</sup> אלחנן יקירה כתב יפה כי "את הספר על הצחוק [...] אפשר אם כן לקרוא כסוג של פרופאידוטיקה – מבוא או הקדמה – לברגסוניזם לא פחות, ואף יותר, כניתוח פילוסופי של הצחוק ושל הקומי" (יקירה 2019, 16).

8 לא מעט מההוגים הפעילים בפלסטינה-א"י, ובהם שמואל ברגמן (ברגמן 1935) ופליקס ולטש (ולטש 1946) ומאוחר יותר גם נתן זך, שהקדיש לברגסון את תזת הדוקטור שלו (זך 1966), הכירו את הגותו של ברגסון ושקלו אותה מול המטען של המסורת הגרמנית. ראו גם אורבאך 1970.

לא בכדי, אחד המאמרים הבולטים שברגסון מתייחס בהם לתיאוריה של האמנות הוא "הצחוק", שמשלים ומאזן את הפוייטיקה האריסטוטלית של הטרגדיה (ברגסון 2019). מעניין גם לציין כי חיבור אחר, שנחשב למשלים של הפואטיקה האריסטוטלית מן הצד של התיאטרון הקומי, הוא החיבור מהעת העתיקה "טיפוסים", של הפילוסוף בן האסכולה הפריפתטית תיאופרסטוס (371-287 לפנה"ס), תלמידו של אריסטו (תיאופרסטוס 2007). כמו אצל ברגסון, גם אצל תיאופרסטוס הדיון נסוב סביב סוגי האופי השונים ההופכים לתקנות, המתקשים והופכים למסכות, לגזרות של אופי. לגזרות הללו, בניגוד לאופי הטרגי המורכב, אין עומק. הן צורות של פני השטח. הקומי מורכב כולו מתקנות, דפוסים, טיפוסים, דגמים והרגלים. מהו אפוא החוט המחבר בין הצחוק הברגסוני, המשלים את הצחוק האריסטוטלי, לתקנה של רבסון ולמציאות שאנו פוגשים "כאן והיום"? הצחוק, על פי ברגסון, הוא תוצר של עצירה ושחרור של המֶשֶׁך. כאשר החיים נבלמים – על ידי חזרה אוטומטית, על ידי המכונה, על ידי החישוב, על ידי התקנה – נגרמת לנפש האנושית רגשה של שחרור, המלווה בתנועה הגופנית של הצחוק. המודל התיאורטי של הצחוק שהציג לנו ברגסון בתחילת המאה העשרים לא נוסה עדיין כבסיס למחשבה מסוג חדש על המעשה האומנותי. כיצד תורמת התקנה להיתכנותו של הייצור הטכני? כיצד דווקא העיקרון הקומי יכול לפתוח פתח אל צורה חדשה של מחשבת האומנות, שמאז ימיה הראשונים של המאה העשרים מחכה לנו שנרים אותה ונתחיל להתנסות בה?

### במת תיאטרון ואחורי קלעים

נזכור שאנחנו מתייחסים להצעותיו של ברגסון לגבי הצחוק והמצב הקומי כך שהן מאפשרות לנו לפתח תפיסת אמנות שמבוססת לא על אסתטיקה אלא על פוייזיס. המצב הקומי שברגסון מתאר מתרחש תמיד על איזו במה, בתוך איזה תיאטרון, כמין סוג של מכונה. את ההכרח בתיאטרון המצב הקומי חולק אמנם עם המצב הטרגי, אך נראה ששתי סוגות היסוד של התיאטרון משתמשות בתיאטרון ובכמה באופנים שונים מעט: בטרגדיה התיאטרון הוא כמו צוללת שלוקחת עימה את הצופה היישר אל המעמקים, ואילו בקומדיה התיאטרון נשאר תמיד כרוך ברחוב, ביומיום, בקצף של היומיום. הקרבה של המצב הקומי אל היומיום הכרחית לפעולתו.

אם נמשיך מפרדיגמת התיאטרון אל תופעות האומנות בכללותן, נוכל לראות דברים של אומנות כדברים מועברים – דברים שעוברים בתוך תיאטראות, או באולם הקונצרטים, או במגזין, או בגלריה, או בכיתה, או בנמל התעופה; כל אלה הם מסופים של מעבר למיניהם ולסוגיהם. כל נקודה בעיר יכולה להיות לתיאטרון – גם הפארק, הרחוב, החנות או הבית; התיאטרון הוא מעין סניף של הפוליס. אך התיאטרון יתקיים רק בתנאי שנוצרת בו הברירה בין החומר של הפיזיס – של ההעברה – ובין החומר של הפוליס, של חלוקת התחושה

ושימורה. נוכל גם לומר את ההפך: היכן שיש תיאטרון, משמע שיש פוליס. את התיאטרון יש להבנות כך שיפעל כפי של ברירה.

התיאטרון הוא מקום (topos). אצל אריסטו בפיזיקה המקום מוגדר כמשטח או כגבול הפנימי של גוף המכיל גוף אחר שעובר בתוכו בדרכו אל תכליתו, כלומר אל מקומו הראשוני, שבו יוכל לנוח (Aristotle 1957, 276–371 [208a27–216b20]). המקום הפוייטי נוצר כאשר בתיאטרון, שהוא כאמור הצורה הגנרית של הספירה הפוייטית, מתרחשת פעולה נראית ("דרמה"); המקום הפוייטי הוא מקום ההעברה של מוצרים בדרכם אל סיבתם. במקום הזה, התיאטרון, חייב להתקיים מחזה, חייבת להתקיים פעולה שאפשר לחזות בה. אך כל מה שקורה בתוך ומסביב ובנכבי המקום המבחיין הזה הוא כולו התקנות, מערכים מתורגלים ומוכנים מראש, מערכי תאורה, הוראות במאי, תלבושות, ניצבים, מחליפים. תחום זה אינו "לא נראה" במהותו; הוא יכול להיות נראה. אך התקנות של התיאטרון אינן חשופות, אינן גלויות לאור הזרקורים, ומבחינה זו הן אינן ממוצות וגם אינן חזותיות.

את התחום הפוייטי בכללותו אפשר להגדיר כסדרה (אינסופית) של תיאטראות, מקומות מעבר, המפלחים וקורעים את הפיזיס מן הפוליס. הספירה הפוייטית שומרת על הכניסות ועל היציאות של הספירה הציבורית, והחזותי הוא רק הקרום של מסוף המעבר הזה. המקומות הפוייטים, התיאטראות, הם המכריעים, הבוררים, המפלחים, המחלקים, המחליטים אם המוצר ילך אל המועיל – כלומר אל העיר – או אל היפה, כלומר אל הטבע. בשני המקרים, אם בתוך העיר אם מחוץ לה, מדובר בהעברה גנרטיבית, כלומר בהעברה היוצרת גנוס.<sup>9</sup>

## התחום הפלסטי ותקנתו

אם כן, אני מציעה כאן לחשוב את התחום הפלסטי כתחום מסוים של התיאטרון, שהוא עצמו צורה גנרית של התחום הפוייטי. ובקצהו של הפלסטי, על שפתי הפוייטי, בין הייצור גרידא ובין האסתטי גרידא, ימצא החזותי. קתרין מאלאבו (Malabou) הגדירה לאחרונה את התחום הפלסטי, או את ה"פלסטיקה", כך:

כיום, באופן מפתיע ומעורר תקווה, הפלסטיות מוזכרת בתדירות גדלה והולכת ובתחומי תיאוריה רבים יותר ויותר, לא רק בתיאורי הגחתן של צורות חדשות אלא גם ובמיוחד בתיאוריהם של אופנים חדשים להגחתן של צורות חדשות. [...] במונח "פלסטי" יש לכנות את המצע המסוגל לשמור את הצורה שמטביעים בו, להתנגד לתנועה או לדפורמציה אינסופית. במונח זה, "פלסטי" מנוגד ל"אלסטי". שם העצם "פלסטיות"

מסמן את תכונתו של זה שהוא פלסטי, כלומר זה שמסוגל לקבל ולתת צורה (Malabou 2000, 311–312).

כלומר, גם מאלאבו קושרת בין הפלסטי ובין סוג מסוים של ריאליזם – מציאות שמתנגדת, ששוררת, שממשיכה, שבולמת את אובדן הצורה המוחלט. ההיבט הזה של משהו שעוצר, משהו שמונח, עולה גם בתיאורו הנדיר של עמנואל לוינס את הפלסטי: "[...] כל דימוי הוא פלסטי, בסופו של עניין, וכל עבודת אמנות היא פסל, בסופו של חשבון: עוֹצֵר של זמן, או נכון יותר איחור הזמן ביחס לעצמו. [...] הפסל ממצה את הפרדוקס של רגע הנמשך ללא עתיד" (Lévinas 1948, 781–782).

התחום הפלסטי מצוי אולי, אפוא, בין התקווה שמאלאבו מאפשרת לו ובין המקובעות הפיסולית שלוינס מייחס לו, שהוא רואה בה גם סימן של אלילות. כאשר התחום הפלסטי הופך אלילי הוא נדחק אל חזות הדברים; כאשר הוא כולל רק תקווה, הוא הופך למתווה מדומיין; תקנת הפלסטי אמורה לדאוג לכך שהמתווה המדומיין ייצמד ככל האפשר למציאות. שימו לב שלוינס מדגיש גם את אלמנט המִשָּׁךְ המאפיין את הפסל. כמו הדגם הקומי של התקנה, גם כאן יש איזו עצירה, השהיה, חזרה, שמאפיינת את הפלסטיות. וכדי שהפלסטי יוותר נעוץ במציאות, האחראי עליו – כלומר האמן – חייב להיצמד לתנועות הגופים ולמה שהם יכולים לשאת עליהם או בתוכם; לשם כך, העבודה היצרנית צריכה להיות מבוססת על תקנות.

התחום הפוייטי הוא סבך של מקומות מעבר של מוצרים אל הבית או אל הטבע. מקומות המעבר הללו, המקומות הטרנספיגורליים הללו, נבנים כבמות, כתיאטראות, שבהם היוצר מציב את המוצרים מול הברירה: ימינה אל הבית או שמאלה אל הטבע. לפוייטיקה זו נדרש מרכיב עיצובי שיתקין את המסוף התיאטראלי; התשתית המעצבת הזאת מווסתת על ידי הקצב של התקנה. וכך הפוייטיקה מאפשרת גם להבחין בין מקומו של המעצב המתקין ובין מקומו של האמן באותה ספֶרה יצרנית. לפי הצעה זו, המעצב – גם כשהוא מייצר כלים (רהיטים, תלבושות) – תמיד ובהכרח הוא עוסק בייצוב הבמה של התיאטרון, כלומר בייצוב הזירה שעליה יופיעו המוצרים, אלו שיש להם היבט חזותי, אלו שיש להכריע לגביהם אם לבית אם לטבע. המעצב בא מצד הבית של הפוליס, מצד כלכלת התחושה וחלוקת התחושה; לעומתו, האמן בא מצד הטבע, המהווה את התנועה או התמורה עצמה, שבמהותה היא בלתי ניתנת לחלוקה ואיננה מושא של החוש. זוהי ההעברה של מציאות העבר – מציאות טרנספיגורלית, שבה עניינו של הדבר הוא להיוותר הוא עצמו גם כאשר מיקומו משתנה, לשמור על אופיו בבית או בטבע. אך האומן והאמן שניהם פוייטיים, ויחד הם יוצרים את הדבר הפוייטי.

ברגעים מיוחדים במינם, כלומר ברגעים פוייטיים, כאשר האמן והמתקין מגולמים באותה הדמות, כאשר הפוייטי מועלה על הבמה לצידו של הפרקטי ואפשר לחזות בהבחנה ביניהם, כלומר ברגע הבחנתו של הפוייטי, הכובד מוטל אל מול החזותי ונוצרת סיטואציה של גזירה – כזאת שבה גוף מחולץ או מסומן בתוך ומתוך גוף אחר (ראו למשל אפעל

הצורה (הגנוס).<sup>10</sup> האמן והאומן שותפים הכרחיים לסיטואציה הזאת: יד האומן מעצבת תמיד את המצע, גם כשהיא מכירת מוצרים, ואילו האמן מצביע על מה שמחולץ מתוך המצע הזה גם כשהוא עוסק בהבניה של סביבות. מבחינה זו, האמן והאומן גוזרים יחד. החומר, ההילה, של העבר, מועבר וכך הוא הופך ניתן לחלוקה. פעולת ההעברה, פעולת ההתקה עצמה, מייצרת כל העת את העבר ההיסטורי מכיוון שהיא מייצרת את המקום שממנו המוצר בא, את מקומו הקודם של המוצר. מפני שהסיטואציה של הגזירה תמיד כוללת את עבודתם של השניים, כל סיטואציה של גזירה מאפשרת את הברירה: אל הבית או אל הטבע. פעולת סימונו של הקו הגוזר מתבצעת כמו בשתי ידיים בריזמנית: ביד של הבית וביד של הטבע, יד אחת של גנוס ויד אחת של איידוס, יד אחת של המין ויד אחת של הסוג, יד אחת של הפרולטר ויד אחד של הבורגני. יד אחת של מי שתמיד משמר, ויד אחרת של מי שתמיד מעביר ממנו והלאה.

### הטעות הקומית והתיקון היצרני

הטעות היא מרכיב מכונן במציאות הפוייטית. לפני עידן הביקורות הגדול (החופף לחלוטין את המשטר האסתטי ולמעשה הוא היבט מהותי שלו), מדידו דרך קאנט ועד לתוכנית הטלוויזיה "MKR המטבח המנצח" ודומיה, היה עוד אפשר (והכרחי) לטעות טעויות חמורות, טעויות הרות אסון, טעויות שהן חירות. הביקורת, לעומת זאת, מציבה את הטעות כמשהו שמראש הוא נתון לשיפוט מקומי ונספג אל תוך תנאי האפשרות של המערכת. במסגרת המשטר הפוייטית הטעות היא משהו רציני הרבה יותר, הרה גורל הרבה יותר, קובע הרבה יותר. אפשר אף לומר שהתקנה מיוצרת כמעט תמיד כתוצר של אי-הלימה, של טעות של ממש, של החטאה בין האדם למציאות.

בהקשר הפוייטי הטעות היא המהווה את יסוד תהליך הייצור, ולמעשה את ההבניה של תהליך המחשבה כסוג של עבודה. במונחים קרטזיאניים, הטעות היא מה שמתחיל ומחייב את התקנתה של מתודה. מי שיש לו תקנה בתחום מסוים יודע לזהות טעויות בקלות רבה. אתן דוגמה: מי שיש לו תקנה של שפה מסוימת, יודע מייד אם בן שיחו מדבר נכון או לא. מי שמתמש בשפה, עובר איתה, מורגל בה, מסוגל מייד לזהות שימוש לא נכון בזכר ובנקבה. לעומת זאת, מי שעדיין לומד שפה מסוימת – הטעות תיוותר חבויה ממנו גם על פני השטח. אפשר גם לנסות להגדיר את התקנה בכיוון ההפוך: תקנה היא מצב שבו טעויות גלויות לעין זה הנושא אותה. מכך השתמע שבצרפת ובאיטליה, בתיאוריה

10 ראו אריסטו 1998, 80-81 [1024b15-1024a30]: "גזע, גנוס) משמש לציון (א) רציפות שרשרת הדורות של דברים המקיימים צורה אחת מסוימת. כפי שנאמר, 'כל עוד יתקיים הגזע האנושי' שפירושו כל עוד נמשכת שרשרת הדורות של בני האדם".

הקלסיציסטית של האמנות במאה השש-עשרה והשבע-עשרה, התקנה הפלסטית הניבה סדרות של כללים – כללי הדקורום – המהווים את המתודה של האמנות המסוימת: הציור, הפיסול, הארכיטקטורה וכדומה. במסגרת כזאת הטעות גלויה לעין כמו כתם על קיר לבן. וכמו בקומדיה, דרך הגועל, דרך היריקה הלא מכוונת, הנפיחה, היבלת שמציצה מן הבגד, העיוות הניכר, בא גם הצחוק.

במשטר הפוייטי, כאשר טעות מזוהה היא מובנת כעוול ונדרש לה תיקון (או כפרה). לכן חשוב מאוד לשמור בו על הסוגות, הז'אנרים; במסגרת כזאת של ז'אנרים, דקורום, תקנה וזיהוי טעויות, תפקידו של המבקר הוא לעשות בקרת איכות. המבקר הוא האמון על התקנות השונות, והוא שיודע לומר אם תוצר מסוים עומד בתקנים. מבקר האיכות יכול להראות שטעות מסוימת יוצרת ז'אנר חדש או מלמדת אותנו משהו על הליקויים של ז'אנר קיים. במובן זה, המבקר האולטימטיבי במשטר הפוייטי הוא היוצר-העובד עצמו, זה שמכיר את הטכניקה לפני ולפנים, מתורגל בה ויכול ללמדה. במאה התשע-עשרה והעשרים מי שהיה אמון על זיהוי הסוגה ועל רקמתה אל תוך רשת הכללים היה הפילולוג (Efal 2014b). מבחינה זו, הביקורת היא מכון תקנים, שגם הוא מהווה כמובן תיאטרון ובמת מעבר כמו שראינו למעלה: היעבור התוצר ל'צד השימושי או ל'צד היפה? ואולי יחזור כלעומת שבא? בתוך מסגרת עבודה כזאת תפקידה של הביקורת אינו לחשוף משמעות או לשחזר תנאי אפשרות של יצירה, אלא לשפוט את מיקומו של התוצר שהיא בוחנת. היא יכולה לייעץ כיצד לתקן או מה צריך שהמוצר יכיל כדי שיעמוד בקריטריונים המסוימים של הז'אנר. אך למעשה, מה שניכר במיוחד בזרמים האוונגרדיסטיים הוא התהליך שבו רשימות התקנים והקריטריונים עצמן הפכו למושא הפעולה היצרנית. מבחינה זו, המודרניזם ערמומי ביותר. מי שעבר בבתי הספר לאמנות בישראל יודע: "ביקורת עבודות" הוא מושג שמעורר חלחלה אך גם התרגשות פנימית בנפשו של כל סטודנט לאמנות. במסגרת הביקורות, שהן מחזות קומיים למדי כשלעצמם, השחקנים שעל הבמה עושים כל מאמץ להפוך את התוצר ליצירה באמצעות העברתה לעולם של הקשרים ומשמעויות, שהוא למעשה מושא הביקורת המרכזי – מעין טקס חניכה בוחן לב וקרביים. מן הצד האסתטי, הביקורות עוסקות ביצירת רשת קונטקסטואלית של משמעות, אך גם בנקודות שבהן העבודה מצליחה או נכשלת, בטעות של הדבר, או בשאלה איזו טעות מוצאת את תיקונה באמצעות העבודה.

הטעות היא אפוא לב ליבה של תפיסת האמנות הפוייטית. וברגסון כותב: "הצחוק, לפני הכול, הוא תיקון (correction)" (ברגסון 2019, 100). כיצד עלינו להבין קביעה זו? בהמשך הפסקה הוא מסביר כי הצחוק הוא כמו מחלה המתקנת הרגלי חיים בלתי נאותים – הוא משמש מעין אזהרה, כמו לומר "כאן חרגת, איש":

הצחוק אינו אלא תוצר של מנגנון שהרכיב בנו הטבע, או לחלופין, וכמעט היינו הך, של הרגל רב שנים בחיי חברה. הוא יוצא לדרכו בגפו, מגיב מניה וביה. אין לו פנאי לשוב

ולברוק היכן פגע. הצחוק מעניש מגרעות בדומה לחולי המעניש הפרזות; הוא מלקה חפים מפשע, חוסך שבטו מן האשמים, שואף לתוצאה כללית בלא יכולת לכבד כל פרט ופרט בבדיקה נפרדת. כך קורה בכל הנעשה כדרך הטבע תחת שייעשה בשיקול דעת. ממוצע של צדק עשוי להיראות בתוצאה הכללית, אך לא בפרטי המקרים המיוחדים. במובן זה, נבצר מן הצחוק להיות צודק באופן מוחלט (שם).

ה"צדק" של הצחוק פועל על פי טבלאות המיונים, המינים השונים, הגזרות השונות, ולא על פי המקרה הפרטי; אין מתפקידו לחפש אחר הסינגולרי. כל זה עומד ממש בניגוד לטרגי: הטרגי מחפש את הצדק, הוא מחפש את הפעולה של האופי המיוחד, ובמובן עמוק הוא חותר להגדרות של צדק אבסולוטי, הצדק של האלים. הקומי, לעומת זאת, איננו הצדק של האלים אלא הקצבה או הקנס הניתן בעבור טעותה של הדמות בבחינת היותה דמות, בבחינת היותה סכמה מסוג מסוים. לכן, על מנת לקבל את השחרור של הצחוק אנו נדרשים לקבל עלינו את הנוקשות של המרחב הטבליאי. בעובדנו על המשבצות, בעוברנו מתא לתא, מהרגל להרגל, מיוצר המֶשֶׁך.

### ייצור המֶשֶׁך

ייצורו של דבר מה איננו בריאה של דבר חדש או של עולם יש מאין, והדבר המיוצר אינו בהכרח חדש באופן מוחלט. העבר – המיתוסים, הארכיבים, הציורים המנציחים והמשכיחים – נחזר, מוזכר, מועבר; באמצעות המשך התיאטרוני הוא מקבל צורה ראויה, כלומר הוא מקבל את גזרתו. העבר נגזר באמצעות התיאטרון, דרך מה שכבר הותקן, הפועל כרשת המחזיקה את ההעברה. יותר מאשר את החדש או העכשווי או המודרני, הפוייטי מייצר את ה"עדיין", את המֶשֶׁך: עדיין כך, עדיין כאן, או עדיין לא כך, עדיין לא.

אריסטו קבע דמיון בין הטרגדיה להיסטוריה, במובן זה ששני המוצרים מתייחסים לדברים שקרו (אריסטו 1977, 33-34 [145b34-145b1]). בפרק התשיעי של הפואטיקה אריסטו אומר, כידוע, כי בעוד ההיסטוריה רוצה לתאר את הדברים כפי שהיו, הטרגדיה רוצה לתאר את הדברים כפי שראוי שיהיו, לפי ההיתכנות או ההכרח (שם, 33-34 [1450b36-1452a10]). ואיך מתארת הקומדיה את הדברים? אני חושבת שבקומדיה הדברים מתוארים באופן שהיינו מעדיפים שלא יקרה. העבר משמש בקומדיה כחומר לאלימינציה: הבה נפלוט את האפשרות הקונטינגנטית הזאת החוצה ונמשיך הלאה.

החומר הפוייטי, הן הטרגי והן הקומי, שממנו מופקים מוצרים יפים יותר או מועילים יותר, לקוח כולו ממצאות העבר, ממצאות הדברים שכבר יוצרו, טעויות חוזרות שהיה עדיף שלא יקרו ובכל זאת קרו. הפוייזיס משהה את מציאות העבר, את המשך, כ"עדיין".



מציאות העבר – זו של התרבות החומרית, זו של המיתוסים או שפה המותקנת מראש – היא המציאות המועברת בפעולה הפוייטית באופן ראוי, דרך ההיתכנות או דרך ההכרח. וההעברה הפלסטית של מציאות העבר משהה גופים במציאות.

המציאות שבה מדובר כאן ושאותה מלבים באומנות היא לאמיתו של דבר מציאות העבר. המציאות איננה דבר שמייצרים; נהפוך הוא, מאפיין היסוד של המציאות הוא היותה גנרטיבית. היא מייצרת כל הזמן – פולטת, יולדת, מממשת, גוזרת. המציאות היא תמורה, דחיפה, הפרדה, העברה, הפיכה לעבר. מבחינה זו, העבר הוא ההתפשטות שלי, הוא הגוף שלי, הוא כל מה שאני יכולה לומר עליו "זה שלי", או שמא – "זה עליי". כלומר, העבר הוא כל מה שאפשר להחיל עליו בעלות. הבעלות יכולה להיות מוחלת על מה שנרכש, על מה שהורש, על מה שניתן, על מה שנכבש, על מה שנלקח ועל מה שניתן בתמורה, על מה שניתן להעברה. כך שהמציאות כאן איננה "מה שהינו", היא איננה "ההווה", אך היא גם איננה התופעה הנתונה; ודאי שהמציאות איננה עולם; והיא גם איננה מהות נעלמה של דברים כשלעצמם. המציאות היא כל מה שאפשר להניח שיהיה שם גם להבא מכיוון שיוסדה ודאות כלשהי לגבי הימצאותו (כלומר שהימצאותו הותקנה), זוהי מציאות שהייתה ועודנה, נכון לעכשיו. המציאות היא מה שאפשר לסמוך עליו שיוסיף לאכזב, לעכב, למנוע. כך שהשדה הפוייטי, על אומניו ועל אמניו, הוא שדה של העברת בעלות מתמדת של מציאות-עבר שמצד אחד היא נמסרת ומצד אחר היא נרכשת תדיר, נתונה בתהליכי התקנה של מעבר ממה שנמצא על הבמה – השריד, האריג, המודל, הלבנה, המלחמה – אל מה שמצוי בתהליך, קרוב לפני השטח ועם זאת לא נגיש בתחילת העבודה, כלומר לא נגיש חזותית. הפוייטיקה כאן היא חבירתו של האדם למציאות, או אולי – הפוייטיקה היא הפקת המציאות, הפקת ההעברה.

העבודה הזאת בתוך העבר, עבודה מתמשכת של הזכרה, שחזור, שכחה, אזכרה, מייצרת את מה שאנרי ברגסון כינה "מְשֶׁךְ", למשל כשכתב: "המשך הטהור הוא הצורה שלובשת עקיבת מצבי התודעה שלנו כאשר האני [...] נמנע מלהבחין בין מצבו הנוכחי ובין מצביו הקודמים" (ברגסון 2017, 89). המְשֶׁךְ נוצר כאשר מה שהיה גובר על מה שהינו ועל מה שיהיה. התקנה יושבת כל כולה בתוך הזיכרון, בתוך העבר הזה של מה שהיה. והעבודה בתוך העבר ועל העבר היא היא עבודת התקנה.

## פעילות אפלה

העבר המותקן משמש כגוף וכמשענת בתוך הנפש. חלקים שהובחנו וחזרו על עצמם הפכו לשטחים של "פעילות אפלה" (activité obscure) (Ravaisson 1838, 26, 27), החושבת ומחשבת ותחבלת תחבולות גם כשאינן יודעים על כך, בתוך המעשה החזרתי או הטכני. כך, בתוך החושניות, בפעילות, מתפתחת באמצעות ההמשכיות או החזרה סוג של פעילות

אפלה, כזאת שפעולתה מקדימה את הרצון, ובתחום החושני היא מקדימה את הרושם של אובייקטים חיצוניים" (שם, 29).

אנו מחפשים את הדרך אל הפעולה האפלה שבתוך החושניות, אל אחורי הקלעים של המופע, אל המוח שמאחורי המסכה. הפעילות האפלה היא זו שממנה האמנות יכולה לתחבל את תחבולות הייצור שלה. הפעילות האפלה מאופיינת בחזרתיות; היא אינה מפנימה עניינים חדשים אלא חוזרת ומחשבת את מה שכבר הופנם. לכן היא גם איננה דורשת השקעה של כוח יוצא מגדר הרגיל, אלא משוקעת בכלכלתו המוסדרת של הגוף. אני מציעה כי אף שהפעילות האפלה של התקנה היא שמרנית וחזרתית במהותה, כאשר מטים או דוחסים אותה מתאפשר ייצור ה"עדיין". הכובד שמוחזק בתקנה מבסס פעולה של דחיסה ועיבוי, ומה שמתקבל הוא העצמת כוחו של הבית.

אחד מן המסכמים הגדולים של המסורת הספיריטואליסטית הצרפתית, במיוחד כאשר מתייחסים לשאלת התקנה, היה ז'יל דלז. דלז, ב-*Différence et répétition* (Deleuze 1968, 100–103), כבר הציע (במידה רבה בעקבות ברגסון, אך גם בעקבות דיוויד יום; ראו Deleuze 1953) כי התקנה היא אנו עצמנו, לא רק בגופנו אלא גם בנפשנו, לא רק בפעולתנו אלא גם בהגותנו. גם הגוף שלנו הוא מצבור תקנות שנרכשו, דברים שהועברו, נדחפו, נדחקו תמיד אל פנימיות אפלה יותר. מבחינה זו התקנה היא כמו מצבור עמוק כעומקו של הגוף, המורכב מתהליכי רכישה. כך התקנה מייצרת כוח; היא כור של כוח. את התקנה מפעילים, כאילו בפשטות, באמצעות חזרה על פעולות. מרגע שמתחילה חזרה עקבית על פעולה, נוסד מצב של בעלות על פעולה שמייסד תקנה. מאותו רגע אפשר לומר "יש תקנה", כלומר יש עדיין סיכוי. פעולת התקנה לעולם איננה מגיעה לידי סיום; היא בלתי ניתנת למיצוי. תחת זאת, כאשר התקנה מיוסדת אזי היא הדרגה הגבוהה ביותר של כוח מניע, לפני מיצוי. הפעלת התקנה בכיוון ההפוך – כלומר לא בתהליך של רכישתה אלא בזה של פרימתה, פירוקה, ניתוחה, ניסויה מחדש – יכולה להפוך את מה שנמצא, המתקיים במצב ממוצה, למציאות בלתי ממוצה, כלומר למצב של כוח. וכך טוען רבסון בעקבות אריסטו:

רק מה שניתן לשינוי ניתן גם לתקנה; אבל לא כל מה שניתן לשינוי ניתן, בשל כך, לתקנה. הגוף משנה מקום; אך אפשר לזרוק גוף מאה פעמים רצופות לאותו הכיוון, באותה המהירות, והוא לא ידבק בכך בתקנה: הוא יישאר תמיד כפי שהיה בהתייחס לתנועה זו, גם אחרי שעשה אותה מאה פעמים. התקנה איננה כוללת רק את היכולת להשתנות [mutabilité]; היא איננה כוללת רק את היכולת-להשתנות אצל משהו שממשיך ללא שינוי; היא מניחה שינוי בְּנִטְיָה, בְּכֹחַ (puissance), בסגולה הפנימית של זה אשר השינוי מתרחש בו, ואשר בעצמו אינו משתנה (Ravaisson 1838, 4).

השינוי הוא בְּכֹחַ, במה שמצוי במציאות. כל מה שאפשר לעשות עם המצוי הוא להתקין את נטייתו ובכך לייצר אופי. אפשר לרדת בתקנות כבסולם שיוורד אל תוך הגוף, שם עוצרים

כאשר מגיעים לנקודה הרחוקה ביותר שבה נודע עוד משהו על מה שנודע זה עתה. כאשר תקנה מיוסדת, נוצר מצב שבו לא מושקע עוד מאמץ גופני או מחשבתי. ואז המציאות הבלתי רצויה, הבלתי נסבלת, הופכת לעברו של הגוף החי, לדבר שהופנם, שהוא בגדר בלתי רצוי אך עדיין נסבל. במצב זה נעלמת ההבחנה של הפעולה, עד שמגיעה – תמיד מן העבר – מציאות בלתי נסבלת נוספת, המחייבת תהליך נוסף של תקנה. כך המציאות מוסיפה להיות יצרנית וגנרטיבית ולהעמיד את מקורו של הפוייזיס. אצל רבסון וברגסון התקנה מתרחשת באופן מתמיד בטבע. האדם סגולתו להפוך תקנה זו למובחנת; כך בונה האדם אופי.

### מציאות ותקנה: שטח ועומק

המציאות, שאני מציעה כאן להגדירה כבלתי נסבלת עבור החי, היא סיבת התקנה. תכונתה של המציאות שהיא מתנגדת, ובהתנגדותה היא יצרנית. אלו שוב מילים אחרות לומר כי המציאות מתנגדת לדמיון, המנתק את החזונית ומרחיקו ממה שמצוי בו. הדמיון מייצר את אשליית ההווה כשהוא מנתק את המציאות ממה שמצוי בה. תקנה נרכשת כתוצאה משינוי הנכפה על החי כאשר הוא נאלץ להתמודד עם מה שאינו מותקן, מה שנתפס כחיצוני, מה שגורם לו לחרוג משלוותו, להודות בטעותו ולתקן את עצמו. כך שהתקנה איננה מייצרת מציאות אלא מונעת על ידי המציאות, כלומר המציאות היא הראשית והעיקרון של התקנה. עניינה של התקנה הוא בהפנמת המציאות, בהידבקות בה, בהפיכתה לתכלית. המציאות, כפי שאני מציעה לחשוב אותה כאן, היא התואר של העבר, וכיוונה של המציאות מן העבר אל העבר – מן העבר ובחזרה אליו, בתוך התקנות ומתוכן.

רבסון היה מעורב מאוד בעולם האמנות הפלסטית בצרפת – הוא היה צייר חובב, תיאורטיקן של אמנות ואפילו אוצר של עתיקות במוזיאון הלובר – אך הוא הודה תמיד כי אזור פעולתה של האמנות הוא על פני השטח, בחיצוניות: "לאמנות, עבודת הרצון, יש בעלות אך ורק על הגבולות, על החוץ, על המשטחים; אין לה פעולה אלא על החיצוניות של העולם המכני, והכלי היחיד שלה הוא התנועה. הטבע [לעומת זאת] עובד בפנים, מפיק לבדו את העומק ואת היציבות, עד לשכבת האמנות" (Ravaisson 1838, 48). שיתוף הפעולה הזה בין האמנות-בשטח והטבע-בעומק חוזר בכירור גם בתיאוריה של הצחק אצל ברגסון:

הנה כך נאבקים הגלים ללא הרף על פני הים, בעוד שבמצולות השכבות התחתונות שוררת שלוה עמוקה. הגלים מתנגשים זה בזה, מתנצחים, שואפים להתאזן. קצף לבן, קליל ועליוז, בא בעקבות קווי המתאר המשתנים. לעתים, במנוסתו, מותיר הנחשול מעט מן הקצף הזה על פני החול שעל שפת הים. [...] הצחק נולד כאותו הקצף. הוא מאותת על מרי קליל על פני השטח של חיי החברה. הוא מתווה ביעף את צורתם המשתנה של זעזועים אלה. גם הוא קצף שמלח בבסיסו. כמו הקצף,

אף הוא מרצד. [...] זוהי העליזות גופא. הפילוסוף המלקט אותה כדי לטעום ממנה, ימצא לעתים בכמות חומר זעירה – מידה לא מבוטלת של מרירות (ברגסון, 2019, 101).

התקנה מזמינה אותנו לצחוק בחשכה, לבעבע עם נוזלי הגוף, עם שאריות הארוחה, עם הקללות והברכות של חלונות הראווה, עובדי הביטחון, תשלומי הארנונה והשניים-במחיר-אחד. במציאות של התקנה הכול בהנחה, אך דבר אינו ניתן בחינם; דבר אינו בא ישירות מצד החסד או הנשגבות.

הקומי מוכוון במיוחד על ידי המציאות. אם המציאות עצמה היא אותה הבחנה חוזרת בין תרבות ובין טבע, בין פני השטח של האומנות ובין העומק של הטבע, הרי התקנה היא מה שמונע מן השניים להיפרד. הצחוק של התקנה מונע אפוא חורבן, מונע את הטבעתה של העיר בגלי הים ואת ייבושו של הים על ידי העיר. האם יש דרך אחרת שנוכל להמשיך בה?

### תקנה ומתודה

לפי רבסון, התקנה, מעבר לכך שהיא לוכדת את הוויית האדם, יכולה גם לשמש מפתח חדש-ישן לכל שיטת חקירה, לכל מתודה: "התקנה יכולה להיחשב כמתודה, המתודה היחידה הממשית, הפועלת דרך סדרה מתכנסת אינסופית המכוונת לקראת קירוב היחס בין הטבע ובין הרצון, יחס שהוא ממשי בעצמו, אך הוא בלתי מתיישב במסגרת התבונה" (Ravaisson 1838, 35).

במסגרת הפלסטית הפוייטית שהצעתי כאן, אם האומנות היא באמת בלב ליבה של התקנה אזי העבודה האומנותית, המלאכה, צריכה להיחשב כמתודה, ולא רק כמתודה אומנותית אלא אולי כמפתח לחשיבה של מתודה בכלל. מבחינה זו, המתודה איננה רק דרך אל הידע אלא היא כל דרך, כל מה שחושב את הדרך לאחר שחלק ממנה כבר נעשה. הדרך הפלסטית מייצרת מציאות אחת: היא מייצרת את ההתפשטות של העבר. אומנות שכזאת חייבת להיות פדגוגית: היא מוסרת משהו לגבי דרכים ומשעולים שכבר נסללו ונדרכו. אכן, אנו מצויים כאן בליבה של תפיסה ריאקציונרית לגמרי של האומנות. היא לוקחת אותנו אל הסדנה, אל החניכה, אל הפעולה על פי דוגמה, מתוך מודל. האם ירצו האומנים לשוב וללכת בדרך זו?

הפקולטה לפילוסופיה באוניברסיטת שטרסבורג והחוג לפילוסופיה באוניברסיטת בן-גוריון בנגב

## ביבליוגרפיה

- אורבאך, שמחה בונם, 1970. **משנתו של אנרי ברגסון**, רמת גן: הוצאת בר אוריין.
- אלגזי, גדי, 2002. "לימוד הטבע הנלמד: עיצוב מושג ההביטוס בעבודתו של בורדייה", **סוציולוגיה ישראלית** ד(2), עמ' 401-410.
- אפעל, עדי, 2011. "הבחנה גוזרת בשדה הפלאסטי", אלן גינתון וענת דנון-סיון (אוצרות), **שותפי-על: שי אזולאי וראובן ישראל**, קטלוג תערוכה, תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 54-61.
- , 2013. "תקנות הגיזרה בלוחות של אנג'לה קליין", דורון רבינא (אוצר), *Angela Klein: Something Old, Something New, Something Borrowed, Something Blue*, קטלוג תערוכה, תל אביב: הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, עמ' 13-21.
- אריסטו, 1977. **פואטיקה**, בתרגום שרה הלפרין, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן.
- , 1985. **אתיקה: מהדורת ניקומאכוס**, בתרגום יוסף ג' ליבס, ירושלים ותל אביב: שוקן.
- , 1997. **הפוליטיקה**, ספרים א-ב, בתרגום חיים י' רות, ירושלים: מאגנס.
- , 1998. **המטפיסיקה ספר דלתא**, בתרגום מרסל דיבואה ואביטל וולמן, ירושלים: מאגנס.
- , 2019. **קטגוריות**, בתרגום גבריאל צורן, תל אביב: רסלינג.
- אשר, ענת, 2012. "הממד הפוליטי של הבלתי ניתן לייצוג: רנסיר, ליוטאר ו'שתיקת הארכיון'", חיים דעואל לוסקי (עורך), **Reality Trauma** וההגיון הפנימי של הצילום, תל אביב: מכון שפילמן לצילום, עמ' 178-189.
- ברגמן, שמואל ה', 1935. "מוסר ודת בתורתו של ברגסון", **הוגי הדור**, תל אביב: הוצאת מצפה, עמ' 166-178.
- ברגסון, אנרי, 2017. **מאמר על הנתונים המידיים של התודעה**, בתרגום רואי בן בשט, תל אביב: רסלינג.
- , 2019. **הצחוק: מסה על משמעות הממד הקומי**, בתרגום ארזה טיר-אפלרויט, ירושלים: כרמל.
- ברש, משה, 1977. **מחשבת האמנות בדורות האחרונים**, ירושלים: מוסד ביאליק.
- ולטש, פליקס, 1946. **חיי הנרי ברגסון ומשנתו: תרפיס מן הספר מבוא למטפיסיקה של הנרי ברגסון**, תל אביב: מסדה.
- זך, נתן, 1966. **זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית**, תל אביב: אל"ף.
- יקירה, אלחנן, 2019. "מבוא", **אנרי ברגסון, הצחוק: מסה על משמעות הממד הקומי**, ירושלים: כרמל, עמ' 9-17.
- לוק, ג'ון, 1997. **המסכת השנייה על הממשל המדיני**, בתרגום יוסף אור, ירושלים: מאגנס.
- צורן, גבריאל, 2002. "מבוא", **אריסטו, רטוריקה**, בתרגום גבריאל צורן, בני ברק: ספרית פועלים, עמ' 9-46.
- , 2010. **מעבר לחיקוי**, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב.

- קראוס, רוזלינר, 1989. "פיסול בשדה המורחב", בתרגום מיכל נאמן, מוזות 5-6 (פברואר), עמ' 50-55.
- רג'ואן שטאנג, סיון, ונועה חזן (עורכות), 2017. *תרבות חזותית בישראל*, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- רנסייר, ז'אק, 2008. *חלוקת החושי*, בתרגום שי רוז'נסקי, תל אביב: רסלינג.
- תיאופרסטוס, 2007. *טיפוסים*, בתרגום חנה כהנא, ירושלים: כרמל.

Acton, Peter, 2014. *Poiesis: Manufacturing in Classical Athens*, Oxford: Oxford University Press.

Aquinas, Thomas, 1891. *Summa Theologiae*, [www.corpusthomisticum.org/sth2055.html](http://www.corpusthomisticum.org/sth2055.html).

Aristotle, 1938. *The Categories, On Interpretation, Prior Analytics*, trans. Harold P. Cook and Hugh Tredennick, London and Cambridge: Harvard University Press.

—, 1957. *The Physics, Books I–IV*, trans. Philip H. Wicksteed and Francis Macdonald Cornford, Cambridge and London: Harvard University Press.

Badiou, Alain, 1998. *Petit manuel d'inesthétique*, Paris: Seuil.

Bourriaud, Nicolas, 1998. *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les Presses du réel.

Cascardi, Anthony J., and Leah Middlebrook, 2012. *Poiesis and Modernity in the Old and New Worlds*, Nashville: Vanderbilt University Press.

Danto, Arthur C., 1986. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press.

De Biran, Maine, 2006. *L'influence de l'habitude sur la faculté de penser*, Paris: L'Harmattan.

Deleuze, Gilles, 1953. *Empirisme et subjectivité: Essai sur la nature humaine selon Hume*, Paris: Épipiméthée.

—, 1968. *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France.

Dickie, George, 1974. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Efal, Adi, 2010. "Reality as the Cause of Art: Riegl and Neo-Kantian Realism," *Journal of Art Historiography* 3 (December) (Online).

—, 2014a. "Der Erhalt poetischer Dinge als Aufgabe der Kunstgeschichte," in Christine Blaettler and Falko Schmieder (eds.), *Gegenwart des Fetischs: Dingkonjunktur und Fetischbegriff in der Diskussion*, Vienna: Turia & Kant, pp. 259–277.

- , 2014b. “Generic Classification and Habitual Subject Matter,” in Rens Bod, Jaap Maat and Thijs Westseijn (eds.), *The Making of the Humanities (III): The Modern Humanities*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 345–358.
- Efal-Lautenschläger, Adi, 2017a. “Enduring Habits and Artwares,” in Sjoerd van Tuinen (ed.), *Speculative Art Histories*, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 61–80.
- , 2017b. *Habitus as Method: Revisiting a Scholastic Theory of Art*, Leuven: Peeters.
- , 2018. “Gilson’s Poetics,” in Rajesh Heynickx and Stephan Simmons (eds.), *What’s so New about Scholasticism? How Neo-Thomism Helped Shape the Twentieth Century*, Dordrecht: Brill, pp. 159–180.
- Gilson, Étienne, 1998. *Introduction aux arts du beau*, Paris: Vrin.
- Hamlyn, David W., 1968. “Koine Aisthesis,” *The Monist* 52(2) (April), pp. 195–209.
- Harman, Graham, 2018. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, London: Pelican.
- Holsinger, Bruce, 2005. *The Premodern Condition*, Chicago and London: Chicago University Press.
- Janicaud, Dominique, 1998. *Ravaisson et la métaphysique: Une généalogie du spiritualisme français*, Paris: Vrin.
- Jay, Martin, 2002. “That Visual Turn,” *Journal of Visual Culture* 1(1), pp. 87–92.
- Klein, Robert, 2017. *L’esthétique de la technè: L’art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIe siècle*, Paris: INHA.
- Latour, Bruno, 2018. “Esquisse d’un parlement des choses,” *Ecologie et Politique* 1(56), pp. 47–64.
- Lévinas, Emmanuel, 1948. “La réalité et son ombre,” *Les Temps Modernes* 38 (Novembre), pp. 771–789.
- Malabou, Catherine, 2000. *Plasticité*, Paris: Léo Scheer.
- McNally, James Richard, 1971. “Characteristics of Art in the Text of Aristotle,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29(4) (Summer), pp. 507–514.
- Rancière, Jacques, 2008. *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique.
- , 2011. *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l’art*, Paris: Editions Galilée.
- Ravaisson, Félix, 1838. *De l’habitude*, Paris: Fournier.
- , 2007. *Essai sur la Métaphysique d’Aristote*, Paris: Cerf.



- Renault, Alexandra, 2004. "L'habitude chez Bergson: Une esquisse du concept phénoménologique de Stiftung?" *Alter:Revue de Phénoménologie* 12, pp. 79–103.
- Sapiro, Gisèle, 2015. "Habitudo: History of a Concept," James D. Wright (ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Amsterdam: Elsevier, pp. 484–489.
- Sinclair, Mark, 2020. *Bergson*, London and New York: Routledge.
- Williams, Robert, 1997. *Art, Theory, and Culture in Sixteenth Century Italy: From Techne to Metatechne*, Cambridge: Cambridge University Press.