

הקולאז' כאלמנט ביצירותיו של

שרון טוראל

לחשוב ולהתבונן אחרת בדברים. ייתכן כי מה שחשוב אינו הריקוד, אלא ההתבוננות בו, ללא שיפוט של טוב ורע, ללא ביקורת או אכזבה. יש להתבונן בריקוד כמו שהוא. הצופה נדרש להיות נוכח, כי אין רעיון מאחורי התנועה, אבל כל רעיון יכול לצוץ בכל רגע (Cage, 1961: 116).

המקריות כשיטה (chance operation) פותחה על ידי קנינגהאם כדרך עבודה, לאחר שנחשף לספר התמורות הסיני, *אי צ'ינג* (I Ching), באמצעותו של קייג' בקולאז' הדאדאיסטי מתקיימת מקריות מעצם ההנחה של גרי עיתון זה לצד זה, כביטול של שליטה וריקון מלים מתוכן. כך גם בריקודיו של קנינגהאם, כל הופעה נראית אחרת מבחינת הרצף שלה, המוסיקה, הדקורציה והספירה. כל ריקוד (או אירוע, כפי שקרא לחלק מריקודיו) נראה כגזר מעבודות קיימות ומאוחד מחדש לקומבינציות חדשות. ההתייחסות שלו לאירוע זה או אחר היא כאל חומר גלם שאפשר לחתוך, להדביק מחדש ולשחק בו. הדרך ליצור מבנים מודולריים אלה, לפי קנינגהאם, התבססה על שיטת המקריות (Copeland: 172). כמו המקריות, גם הקולאז' נועד ליצור חוקים חדשים ולערער על אמיתות סגורות (Copeland: 166).

אצל קנינגהאם, משמעות התנועה היא פונקציה של ההקשר הספציפי שבו היא מופיעה. אותה תנועה, באירועים שונים, עם עיצוב שונה ותאורה שונה, תבטא אלמנטים שונים לחלוטין: באירוע אחד הביטוי יהיה קודר, באחר משעשע. באירוע אחד הריקוד יצטיין בקלילות, באחר בדრמטיות (Copeland: 172). הדרך שבה מנחה קנינגהאם

זמן. הרקדנים והתנועות הופכים לקווים במרחב. המבע האמנותי, כמו קולאז' דאדאיסטי, מבוסס על ידי צבע, צורה וקומפוזיציה (Copeland, 2004: 166).

גם העלאת המוסיקה לצד הריקוד היא קולאז'ית: קנינגהאם יצר את הכוריאוגרפיות שלו בדממה, ללא מוסיקה, ורקדניו נחשפו למוסיקה שתלווה אותם על הבמה רק בחזרה הגרלית, מתוך אמונה שמוסיקה ומחול, שתיהן אמנויות שמתרחשות בזמן, צריכות לפעול כל אחת בנפרד, ללא תלות ביניהן. גם המעצב פעל בנפרד והחיבורים התרחשו על הבמה. קופלנד קורא לאלמנט זה רב-קוליות: הדויד היחסים המשתנים בין תנועה, קול ועיצוב (Copeland: 182). המוסיקה, שברבות מיצירותיו של קנינגהאם היתה פרי עטו של ג'ון קייג' (Cage), לא היתה מסונכרנת עם התנועה. הדבר יכול היה ליצור מתח, כי כך התקבלו סיטואציות של ריקוד אטי המלווה במוסיקה מהירה ולהיפך. הרקדנים לא רקדו על פי פעמה מוסיקלית, אלא בהתאמה לפעמה פנימית שלהם. האוטונומיות של הצליל והתנועה זה לצד זה היא קולאז'. הקולאז', באחד הביטויים שלו, משקף את החברה המודרנית העירונית: מקטעים שונים זה מזה שנמצאים זה לצד זה, שהקשר היחיד ביניהם הוא הנוכחות הקרובה, הם אסוציאציה לחוויה האורבנית (Copeland: 167). גם אלמנט זה יוצר מתח ופרדוקס מעצם המפגש והמקריות של הימצאותם זה לצד זה (Copeland: 168). אפקט קולאז' זה מהדהד אל הצופה וגורם לו

במאמר זה תיבחן השפעת הקולאז' הדאדאיסטי כאלמנט מרכזי ביצירותיו של מרס קנינגהאם (Merce Cunningham). הדאדאיזם הוא זרם אמנותי תרבותי אוונגרדי שפעל בשנים 1919-1923. הוא נוסד בשווייץ ולאחר מכן פעל גם בברלין, בהנובר, בפריז ובניו יורק. חבריו עסקו בתחומי אמנות שונים – אמנות פלסטית, שירה וקולנוע. הם שאבו השראה ממודלים אוונגרדיים שצמחו בתחילת המאה ה-20, כמו הקוביזם והפוטוריזם. הדאדאיסטים קראו תיגר על החברה האירופית שלאחר מלחמת העולם הראשונה ובאמצעות האמנות ניסו לזעזע את הקהל כדי להביא לשינוי חברתי ופוליטי. לשם כך פיתחו טכניקות אמנות חדשות, כמו הקולאז'. במקור היה הקולאז' מדיום אמנותי שבו נעשה שימוש בפיסות עיתון, נייר או אריג לכדי יצירת תמונה אחת. ארגון הצורה נעשה על פי שיטת המקריות, בהתאם לאופן הנפילה של הצורה על משטח העבודה. בהמשך השתמשו במושג זה לתיאור יצירה שהחלקים שמהם היא מורכבת מונחים זה לצד זה, כדי ליצור אמירה אמנותית-חברתית.

יצירתו של קנינגהאם עשירה במוטיבים קולאז'יים: המוסיקה מונחת לצד הריקוד, בלי עליונות של אמצעי הבעה אחד על האחר, דואט מונח לצד דואט, ללא הייררכיה בין הרקדנים. בלהקה אין סולנים ואין הבדלי מגדר, במופע אין רגע שיש ואין נקודה אחת שתופסת מקום מרכזי יותר מהאחרת. זוהי למעשה פרשנות אמנותית מודרניסטית, שהופכת את הריקוד לביקורתי כלפי המציאות, מכיוון שהצופה נאלץ להתמודד עם חלקים שונים שמונחים זה לצד זה באותו

הדאדאיסטי מרכזי מרס קנינגהאם

רשימת מקורות

Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. (1961), Cambridge, Massachusetts, and London, England, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, pp. 108-126.
Copeland, Roger. *Merce Cunningham, The Modernizing of Modern Dance* (2004), New York and London, Routledge, pp. 165-182.

הערות שוליים

¹ את רעיון ה־ready made המציא מרסל דושאן. לפי תפיסתו, כל אובייקט יכול להשתנות ולהפוך לאמנות על ידי שינוי ההקשר שבו הוא מוצג. אם משנים את המסגור של אובייקט, תנועה או צליל ומציבים אותו בהקשר אמנותי, במוזיאון למשל, הוא הופך לאמנות. כפי שאמר קייג': "איפה שיש סיטואציה של קונצרט – יש קונצרט".

שרון טוראל סטודנטית לתואר שני באקדמיה למוסיקה ולמחול על שם חבין בירושלים, בעלת תואר שני מהאוניברסיטה העברית בחקר סכסוכים, מרצה בתחום תולדות המחול וכותבת ביקורות מחול. רקדנית ומורה למחול מזרחי. sharontr@gmail.com

במרחב, הבנו שהכל בתנועה. אני ממיר זאת לריקודים", אמר קנינגהאם (Copeland: 177).

אלמנט נוסף ששאב קנינגהאם מהדאדאיזם הוא עקרון ה־'found movement'. במילון התנועות של קנינגהאם, גם עיקרון זה בא לידי ביטוי בקולאז': זה לצד זה מונחות תנועות מרפרטואר הבלט הקלאסי ותנועות יומיומיות. התנועות השונות שמונחות זו לצד זו יוצרות שדה נרחב של תנועות אפשריות (Copeland: 166).

בריקודים של קנינגהאם יש שילוב בין תנועה ל־'stillness', שקט תנועתי, שדומה ל־'silence' ביצירותיו של קייג' (יצירתו המפורסמת ביותר, שכולה silence מוחלט, נקראת 4:33). קייג' בדק את היחסים בין אין ויש, שקט וצליל, הרמוניה ודיסרמוניה, וטען שאם אין שקט אין גם צליל, מפני ששניהם ניגודים המשלימים זה את זה (Cage: 119). "פעם דיברתי על משהו, היום אני מדבר על כלום" (Cage: 109). כך, לטענתו, נוצר חופש מוחלט. קנינגהאם בדק את היחס בין תנועה לשקט תנועתי ("I think stillness is just as much a part of dancing as movement"). הוא הניח את התנועה בצד ה־'stillness' כמו בקולאז'. עיני הצופה משוטטות בין הרקדנים בתנועות ארכיטקטוניות, בין היש לאין (negative space), בין התנועה ל־'stillness'. גם אלה הם הדוידים של קולאז' (Copeland: 180).

את הרקדנים – באירוע אחד בדרך זו ובאירוע אחר בדרך אחרת – וגם פיסות המוסיקה ושינויי החזית והמרחב, היא קולאז'ית.

כשם שאין הייררכיה בין צליל לתנועה ובין דואט לדואט, כך אין אצל קנינגהאם הייררכיה במרחב: אין משמעות לכיוון אחד, למרכז אחד או לנקודה אחת או אחרת. כל המקומות והנקודות בחלל שווים ביניהם (Copeland: 166). הפער והמרחק בזמן ובמרחב מבטאים, בין היתר, את הרעיון שבחלל יש נקודות רבות ולא רק מרכז אחד. כשם שבעולם, בכפר הגלובלי, יש מרכזים רבים, גם ביצירתו של קנינגהאם יש יותר ממרכז אחד. כך היא נהפכת למיקרוקוסמוס של העולם (Copeland: 170). קנינגהאם טישטש את הגבולות בין לפנים ולאחור, בין פנים וחוץ, ויצר השטחה של תפישת המרחב. הדה־צנטרליזציה של תפישת מרחב הבמה אצל קנינגהאם קשורה לאסתטיקה של הקולאז'. כשם שהקולאז' זונח את אשליית העומק, מכיוון שאין בו נקודה שיש לה יתרון על האחרות (ועם זאת, אי אפשר להסיק מכך שאין בו טיפול בשלושה ממדים כמו אסמבלאז'), כך מסיט קנינגהאם את הדגש מהנטייה המסורתית להתמקד בקדמת הבמה. במקום זה ההתמקדות היא עמוק פנימה במרחב, מעין ארגון של "שדה פתוח" ודה־צנטרליזציה (Copeland: 175). ייתכן שלנקודת הראות של הצופה יש יתרון, אבל זוהי נקודת ראות סובייקטיבית שהוא בוחר בכל רגע מחדש והיוצר נמנע מלהוביל אותו לנקודה מסוימת (Copeland: 176). "היום כבר לא מסתכלים על נקודה אחת, לא רק באמנות, אלא בכלל. מאז איינשטיין, שאמר כי אין נקודות מוחלטות