הניה רוטנברג

במרכז העשייה האמנותית היום, עומד שילוב בין צורות שונות של אמנות, שילוב בין דיסציפלינות שונות - אמנות גבוהה עם תרבות פופולרית, אמנות והחיים עצמם - לכדי שלמות חדשה, שלא היתה ידועה קודם לכן. להמחשת העניין, מהכיוון המחולי, בחרתי להתמקד בשלוש בכורות שהועלו במהלך השנה: "הפרפר הכתום" מאת רמי באר בביצוע להקת המחול הקיבוצית; "קרוב" של רנה שינפלד ו"כוח האיזון", לכוריאוגרפיה של אדם בנג'מין [Benjamin] בביצוע להקת ורטיגו.

שלמות חדשה: מערכות יחסים בין אמנויות

"קרוב" מאת רנה שינפלד
"Close Up" by Rina Schinfeld

בספרה "הפוליטיקה של הפוסטמודרניזם" [1] טוענת התיאורטיקנית לינדה הטשאון [Hutcheon], שמגוון שילובים של שיטות שונות הוא מסממני התרבות הפוסטמודרנית. למערכות היחסים בין ריקוד, אמנויות ודיסציפלינות אחרות יש מסורת ארוכה. למשל, ע[illegible] פי מחקרו החדש של ד"ר יוסף גרפינקל, קיימות עדויות על שיתוף פעולה בין ריקוד וציור, כבר בחברו[illegible] חקלאיות עתיקות, באלף השמיני לפנה"ס[2]. עם זאת, מבקרי וכותבי אמנות מפרשים את אופיין של מערכות היחסים באמנות בדרכים שונות, דבר המקשה על מציאת גור[illegible] משותף לקיומן של מערכות יחסים אלו.

סטפן דייויס [Davies][3], הבוחן מוסיקה תָכְנִיתית ("פרוגרמטית", המתכוונת לתאר משהו: מאורע מראה טבע, רעיון, בניגוד ל"מוסיקה אבסולוטית") כמערכת יחסי כלאיים [hybrid relationship] אמנותית, טוען שכל ניסיון להבין מוסיקה תכניתית במונחים מוסיקליים טהורי[illegible] מוטעה מיסודו. דייויס מסביר שאי אפשר להבין עבודת אמנות תוך התעלמות מהסוגה (ז'אנר) שלה, מכיוון שכל סוגת אמנות קובעת, מעצם מהותה, חלק מהמאפיינים האמנותיים החשובים שלה. לכן, מוסיקה תכניתית היא דוגמה למערכת של יחסי כלאיים בין מוסיקה לבין מילים; כך,

"קרוב" מאת רנה שינפלד
"Close Up", by Rina Schenfeld

עבודת אמנות, המייצגת סוג של מערכת יחסים, כמו זו שבין ריקוד וספרות, יכולה להיחשב כסוגה, כמערכת יחסי כלאיים אמנותית. ג'רולד לוינסון [Jerrold Levinson][4], הבוחן את המושג "אמנות בת כלאיים", מסביר שצורה זו מורכבת משתיים או שלוש אמנויות מובהקות, שכל אחת התפתחה בצורה עצמאית, יש לה היסטוריה משלה והיא נובעת מפעילויות אמנותיות.

במודרניזם, היו מערכות היחסים בין האמנויות ברורות והגבולות בין האמנויות ומבנה היצירה היו ליניאריים ותחומים היטב[5]. הדבר בא לידי ביטוי בתפיסה של האמנות המודרנית כטהורה, וטוהר זה הוא גם הערובה לאיכותה ולעצמאותה. בפוסטמודרניזם, לדברי ג'יימסון [Fredric Jaemson][6] משמש מגוון ההסדרים והמערכות ריאקציה כנגד הצורות הממוסדות של המודרניזם, שכאמור, נחשבו לתרבותיות. כלומר, ההסדרים והמערכות בפוסטמודרניזם נעשים בתיווכם של היצגים [representations] המפרשים את המציאות. היצגים תרבותיים אלו הם בעלי מידות פוליטיות, המובאות לתוך השיח, לא בתמימות פוליטית, אלא בכוונת אמירה כלשהי. הקיטוע וחוסר המקובעות של המציאות העכשווית הפוסטמודרנית, הנובעים מהתנגדות לסדר-על, באים לידי ביטוי גם באמנות ומאפשרים גישה שונה לניתוח מערכות יחסים בין אמנויות. הגבולות בין האמנויות בפוסטמודרניזם אינם מיטשטשים, אלא נשארים בהירים, גם אם הם נחצים לעיתים קרובות. כאשר מספר אמנויות משתלבות יחד לכדי שלמות חדשה, נדרשות מהצופה המתבונן ביצירה ערנות ומעורבות בשיג והשיח של הפירוש בין האמנויות.

נתייחס כאן לשני סוגים במערכת יחסי הכלאיים. הסוג הראשון, מערכת יחסי התמרה (טרנספורמציה), שבה איכויות ראשוניות של אמנות אחת מועברות אל האמנות האחרת, ותרומתן של שתי האמנויות לתוצאה הסופית אינה שוות ערך. מערכת יחסים זו תיבחן באמצעות "הפרפר הכתום" מתוך "פרפרים"[7] של רמי באר - מחול המורכב משלושה חלקים עצמאיים, שהמכנה המשותף להם הוא שנוצרו בהשראת שירים על פרפרים, שכתבו משוררים ישראלים - זלדה, רחל חלפי וב. אב.

מערכת יחסי כלאיים נוספת, יחסי הֶחְבֵּר, היא העמדה - זה לצד זה או בסמיכות [juxtaposition] - של מספר אמנויות, המציגות יחידה גדולה ומורכבת יותר. האמנויות המצורפות שומרות כל אחת על מרכיביה הייחודיים, ויחד הן יוצרות שלמות חדשה, שלעיתים היא יותר מסך חלקיה. שיתוף פעולה זה ייבחן באמצעות "קרוב" של רנה שינפלד, המשתפת פעולה עם אמן הוידיאו האיטלקי פאולו אטצורי [Atzori], במערכת יחסים שתחילתה במספר פגישות והמשכה בדיאלוג בדואר האלקטרוני. שיתוף פעולה מסוג אחר - בין אמנות לחיים - ייבחן ביצירה "כוח האיזון" של להקת ורטיגו, לכוריאוגרפיה של אדם בנג'מין הבריטי. האספקט הפוליטי המשולב ביצירה זאת נוצר סביב שילוב תופעה המצויה מחוץ לעולם הריקוד, עולמם של המוגבלים פיזית. המתח שנוצר עקב טשטוש הגבולות בין עולם האמנות לחיים, באמנות הפוסטמודרנית, מאפשר דיאלוג עם העולם סביב והכנסת פירושים נוספים ליצירה. ההינתקות מהאסתטיקה המודרנית, שאחד מסממניה הבולטים הוא ההפרדה המכוונת בין האמנות והחיים, מתאפשרת הודות להתפקחות משיח-העל, הבנוי על הסיפורים "המודרניים", להם מיוחסים האמת והצדק. פונקציית הסיפר בתרבות הפוסטמודרנית, טוען ליוטר [Lyotard], מאבדת את מרכיביה - "מתפרקת ומתפזרת בעננים של יחידות לשוניות סיפוריות... שכל אחת מביאה איתה סגולות פרגמטיות מיוחדות לה"[8].

ריקוד בהשראת שירה

"הפרפר הכתום" של רמי באר, סולו לרקדנית, נעשה בהשראת שירה של זלדה - "הפרפר הכתום", העוסק בתקווה שבמפגש וברגע הגלמוד של הפרידה. על הבמה ניצב מתקן העשוי מוטות מתכת, ועליו תלויה במהופך הרקדנית, יעל זוקמן, לבושה במכנסיים קצרים הדוקים ובחזייה בעלת תפרים מודגשים בצבע שחור (בעיצובה של לאורה דנולסקו). הרקדנית מתנועעת כשרגליה למעלה וגופה, ראשה, זרועותיה ושערה שמוטים למטה; לאחר מכן היא יורדת מהמתקן ומחליקה - דרך משטח שולחן השעון עליו בשיפוע - אל הרצפה. היא רוקדת על הבמה, קרוב לשיפוע הארכיטקטוני, נמשכת אליו כמו היתה פרפר הדבק בפרח - "כוכב האני הסודי שלו" (זלדה) - מתרפקת עליו, משתרעת ונוגעת בו בגופה. עיצוב התאורה במופע תורם למיקוד תשומת לב הצופה והדגשת המרחב המצומצם של המבנה שסביבו מתנועעת הרקדנית, ביחס לבמה החשוכה. הרקדנית מתנועעת בתוך המבנה, מפלסת דרכה בתוכו, יוצאת ונמשכת אליו שוב, כאילו היתה קשורה אליו בעבותות בלתי נראים. גופה וזרועותיה מתחבטים בשולחן המוטה, כאילו היו כנפי פרפר.

מלמעלה משתלשלת קובייה וכשהיא מוצבת על הבמה, הרקדנית נכרכת בה בתנועות רכות וזורמות, מתפתלת ומשתרעת עליה כאילו אינה יכולה בלעדיה. באר ממחיש כאן את הרעיון שמביעה זלדה בשירה, שהמפגש עם הקובייה-פרח מעורר "תקוה סואנת וחסרת פשר/ בכל הלבבות". ההתמקדות בתנועת הגוף הזורמת והאלסטית, השיער הארוך והגולש המכסה את פניה, הריקוד עם הגב אל הקהל, כל אלה מסיחים את הדעת ממראה פניה של הרקדנית. באוירה המסתורית שנוצרת, מכונסת הרקדנית/פרפר בתוך עצמה, בתוך הריקוד והמרחב המצומצם המואר שלה, כאילו אינה חשה בקהל הצופים המתבונן בה. לבסוף, היא נוטשת. עייפה היא נסוגה בצעדים מדודים ואיטיים, וכשגבה מופנה אל הקהל היא נבלעת בחלל השחור - "תבל הרגע הגלמוד" (זלדה) - בו מקיץ הפרפר.

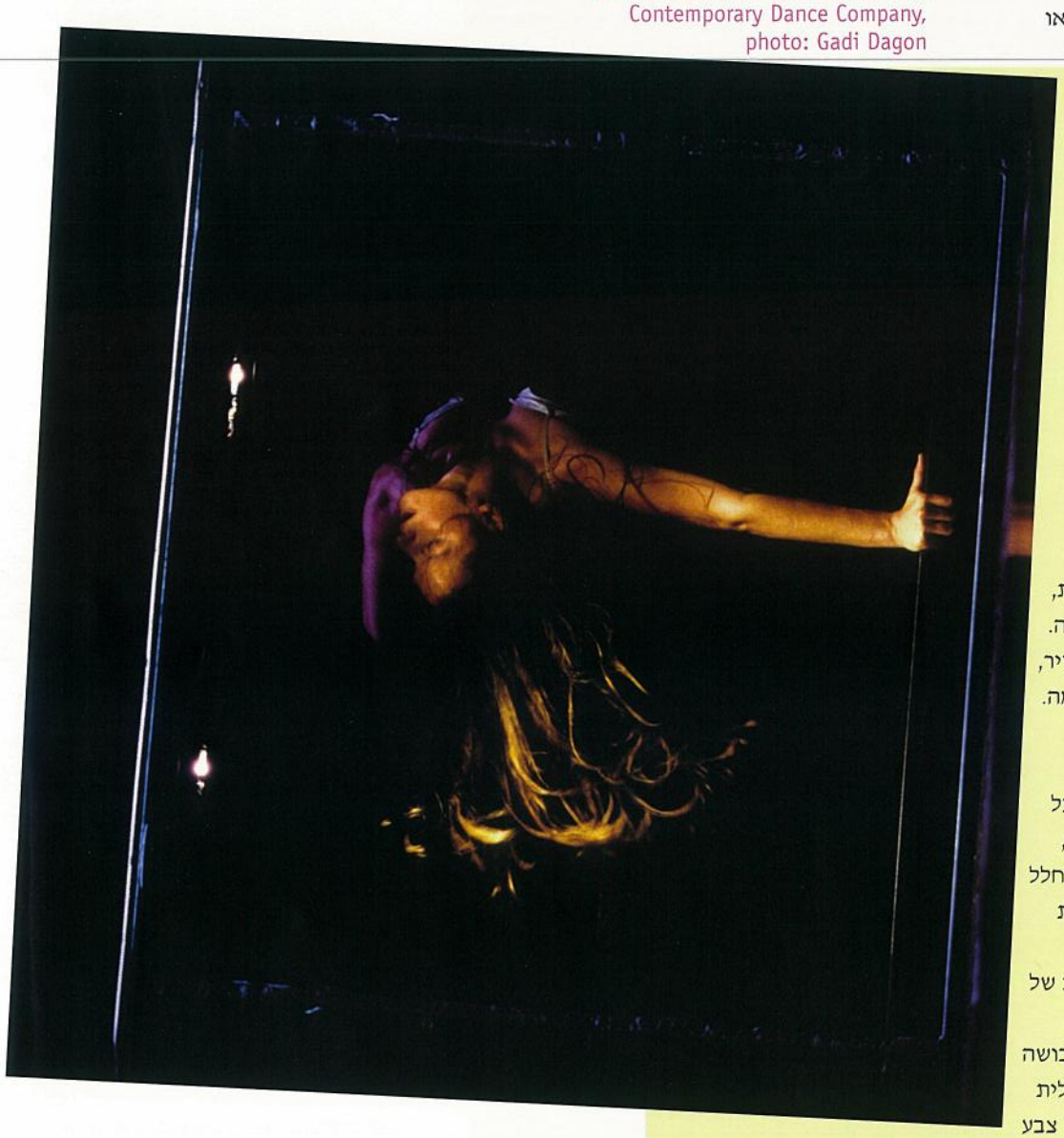
ריקוד האוירה הפיוטי של באר, שנוצר כאמור בהשראת שירה של זלדה, מתקשר אסוציאטיבית גם עם המיניאטורה של אנה פאבלובה "הפרפר" ללחן של דריגו [Drigo]. ריקוד זה, יחד עם "מות הברבור" ו"השפירית", נחשבים לאבני חן של המחול הפואטי. אבל שלא כמו פאבלובה, שיצרה השתקפות של עולם הטבע, המתורגם לאמנות המחול והוא לא בהכרח מציאותי, יוצר באר פרפר בעל הקשרים תרבותיים, השייך לזמן ולמקום מסוימים. בריקוד של באר, המושפע מרעיונות של אמנות אחרת, אפשר לראות שמרכיבי אמנות השירה מועברים לכיוון היצירה הכוריאוגרפית, ומשקל איכויות אמנות הריקוד גדול לאין ערוך מתרומת השיר. באר משקף ביצירתו את רעיונות שירה של זלדה, באמצעות שילוב של פירושים פיזיים של תנועה, מרחב, מוסיקה ותאורה, לכדי שלמות חדשה, שבה משקל תרומתן של שתי האמנויות לתוצר הסופי אינו שווה ערך.

בין אמן הוידיאו לכוריאוגרף

הריקוד "קרוב" של רנה שינפלד ובביצועה הוא דיאלוג בין שתי צורות אמנות: מחול וטכנולוגיית וידיאו דיגיטלית. דימויים דו-ממדיים, שראשיתם בטלוויזיה או בוידיאו-דאנס המאוחר יותר, מזוהים כמאפיינים של החברה הפוסטמודרנית. אמן הוידיאו, פאולו אטצורי, השתמש בחומרי התנועה של רנה שינפלד כבסיס ליצירת אמנות-וידיאו דיגיטלית, דו-ממדית. הוא התבסס על צילומים של שינפלד רוקדת בסטודיו (צילמה נילי אצלן), ומחומרי גלם אלה נולדה יצירה דיגיטלית, שבחלקה מקושרת עם הדימויים של שינפלד ובחלקה מפושטת לכדי צורות שאינן מזכירות אותה כלל. ביצירה רובד נוסף - שיריה האוטוביוגרפיים של שינפלד עצמה. הריקוד, הבנוי מקטעים-קטעים, נשען על שימוש באבזרים, מאפיין בולט בעבודתה הכוריאוגרפית של האמנית.

לבמה נכנסת שינפלד ופוסעת בזהירות בין גבעות קטנות של נוצות, הסדורות ברווחים קבועים על הבמה. היא חופנת נוצות ומפזרת אותן באויר, מפירה את הסדר והארגון שעל הבמה. האור הנופל על הנוצות מדגיש את השתהותן באויר במהלך נפילתן האיטית. בזמן ששינפלד מתנועעת על הבמה, מרוכזת בעצמה ובתנועותיה, מוקרנות על שני מסכים התלויים בחלל הבמה, כאילו היו שני חלונות, צורות בלתי מוגדרות, שבמהלך הריקוד הולכות ומתבהרות כתמונות תקריב של חלקי גוף של האמנית, בעיקר פניה וכפות ידיה. בקטע אחר, שינפלד, לבושה בשמלת ניילון לבנה (בעיצובה של גלית בכור), נושאת בידיה קערה המכילה צבע כחול; היא צובעת את ידיה ובתנועה מסוגננת מדפיסה את הצבע על השמלה. התנועה האיטית מבוצעת לצלילי מוסיקה ערבית של עומר פארוק, המהפנטת בחזרותיה הרבות ויוצרת אוירה של פולחן. בהמשך מקרבת שינפלד בידיה שני וילונות המשתלשלים מלמעלה, שגם עליהם מוקרנות השתקפויות פניה השקועים במים. היא מתעטפת בבדים, כאילו היא מנסה להתקרב אל ההשתקפויות שלה ולהתמזג איתן - כלומר, עם ה"אני" הוירטואלי המוקרן על המסכים. אבל שינפלד, אמנית בעלת נוכחות בימתית מרשימה, עדיין שומרת על החיץ והחלון, על המסגרת שדרכה אנו מתבוננים בה.

באמצעות הדו שיח שנוצר בין התנועה על הבמה לבין התמונות המוקרנות על המסכים, מנסה שינפלד הכוריאוגרפית למזג את האיכות התנועתית עם הוירטואלית ולקרב אל שתיהן גם את הצופה. אמנות הוידיאו מאפשרת לה להיחשף לפוטנציאל הגלום במחוות, חלקי הגוף הקטנים, או הקמטים ליד העיניים, אשר מכיסא הצופה אי אפשר להבחין בהם. בקטע אחר, העוסק במוות ופרידה, נחרתת היציאה הדרמתית שלה בזיכרון. המסכים, סמל לחייה האמנותיים, מתקרבים וסוגרים על הרקדנית,



"פרפרים" מאת רמי באר, להקת המחול הקיבוצית, צילום: גדי דגון
"Butterflies" by Rami Be'er, Kibbutz Contemporary Dance Company, photo: Gadi Dagon

הצועדת לירכתי הבמה כשגבה מופנה לקהל. היא צועדת לעבר הנעלם, אל המרווח שבין שני חצאי הקלעים האחוריים. כשהמסך סוגר אחריה לאט, היא נבלעת ונעלמת, כאילו צעדה במנהרת זמן. השפעה נוספת של אמנות הוידיאו על סיפורה האישי של שינפלד - "סיפור שלא נגמר מתחדש מתפשט" - היא ההקשר הפוליטי שמביא אטצורי ליצירתו, כפי שאפשר לראות בקטע "אש ומים" (שינפלד), המלווה על ידי המוסיקה הערבית של עומר פארוק.

עבודה זאת של שינפלד מציגה מערכת יחסים שבה אמנות הריקוד ואמנות הוידיאו מצטרפות ומציגות עבודה מורכבת יותר; עבודה שבה אמנות אחת משלימה את השנייה ותורמת לה מאיכויותיה. במערכת יחסי הֶחְבֵּר זאת, שומרת כל אמנות על זהות מרכיביה - המאפיינים אותה, והיוצרים בו בזמן שלמות חדשה. בתוך אותה שלמות, אין אמנות אחת משתלטת על השנייה, אם כי הן חוצות, לעיתים, זו את גבולה של זו.

בין האמנות לחיים

את טשטוש הגבולות שבין האמנות לחיים אפשר לראות בעבודה "כוח האיזון", בביצוע להקת ורטיגו, לכוריאוגרפיה של אדם בנג'מין, שבה רוקדים רקדני הלהקה עם אורחים נכים. בשנת 1991, בלונדון, הקים בנג'מין, כוריאוגרף בריטי, ביחד עם סלסט דנדקר [Dandeker] את להקת [CandoCo] שהורכבה מאנשים לא מוגבלים ואנשים בעלי מגבלה פיזית. בנג'מין ודנדקר האמינו שלכל עבודה כוריאוגרפית יש מגבלות. יחד הם בחנו את מקסימום פוטנציאל יחסי הגומלין בין הרקדנים, ניידים או נייחים, עם או בלי כיסאות גלגלים. את ניסיונו האישי הביא בנג'מין לפרויקט הקהילתי של להקת ורטיגו, שבו בחנו הרקדנים אספקטים שונים בגבולות האיזון וחוסר האיזון. היצירה התבססה על סדנאות משותפות לכל הרקדנים, אותן הנחו בנג'מין ונעה ורטהיים, המנהלת האמנותית של הלהקה. בסדנאות אלה התנסו המשתתפים במחול המודרני ויחד התנועעו בסגנון ה"אלתור במגע" [Contact Improvisation] בסביבה שאפשרה להם "להקשיב" האחד לשפת הגוף של השני - גם מבחינת משקל, מוגבלות ויכולת; כך, למדו המשתתפים לקבל זה את זה, תוך כדי ריקוד משותף באותו מרחב.

הריקוד נפתח כשרקדן אחד מכסה בסדין שורת כיסאות וממשיך ומכסה בסדין רקדן היושב על כיסא גלגלים. הרקדן המוגבל מסיר את הסדין אבל הראשון שב ומכסה אותו, כאילו היה חפץ. כבר מתחילת הריקוד, מכניס בנג'מין את השיח הפוליטי לריקוד, את ההתייחסות, או יותר נכון, את אי-ההתייחסות של החברה, במקרה זה הישראלית, אל הנכה והשונה. נושא זה עובר לאורך כל היצירה ובא לידי ביטוי בעוצמה רבה בקטע בו פונה רקדנית, ישובה על כיסא גלגלים, לקבוצת רקדנים, העומדת כגוש שחזיתו פונה אל הקהל; כשהיא שואלת אותם ביידיש "מה אתם מסתכלים?" - מודגשת השונות והזרות שלה, והקבוצה, הכוללת בתוכה גם נכים, נשארת במבנה הנוקשה שבו היא נתונה, אדישה ומתנכרת לזעקה המשוועת להתייחסות. כאשר מתעתע בנו הכוריאוגרף ורקדנית הרוקדת בכיסא גלגלים יוצאת מתוכו וממשיכה להתנועע ללא כל מגבלה פיזית, מאתגר אותנו בנג'מין לחשוב: היכן בעצם נמצאת המגבלה? באחר, או ביכולת (או באי היכולת) שלנו לראות ולתפוס את ההוויה של האחר?

רובד אחר, משמעותי יותר בעבודה, קשור בבדיקת גבולות האיזון של רוטינות חיי היומיום של מוגבלים, עם אספקטים אמנותיים, שכולם מתמזגים לכדי עבודת מחול מקצועית. לדוגמה, כאשר רקדנית נכה, יחידה על הבמה, הולכת שעונה על קביים וגבה אל הקהל, היא ממקדת את תשומת לב הצופים בתנועותיה האיטיות ובאיכותן השונה מזו של אדם לא מוגבל. כאן לא מנסה בנג'מין לחפות על המגבלה, אלא להתייחס אליה ואל התנועה האישית של הרקדנית, כחומר תנועתי אמנותי בריקוד. כשבנג'מין נותן לה להתנועע לבד על הבמה, הוא מאתגר את הצופים לזנוח את המרכיב הרגשי שיכול להתלוות להתבוננות באנשים/רקדנים נכים, ונותן להם כלים אחרים, המאפשרים השתחררות מהקשרים קודמים. כך, מצליח בנג'מין למקד את העבודה בריקוד עצמו ולא בנכות.

הצורך להתמודד עם פתרונות תנועתיים, שבהם על הרקדנים הבריאים להתייחס למגבלות התנועה של הנכים, ועל הרקדנים המוגבלים להתמודד עם מגבלות התנועה של הבריאים פיזית, הופך בריקוד לאתגר אמנותי. רקדני הלהקה כולם לוקחים סיכונים מחושבים בהתייחסותם זה לזה, כאשר הם מתנועעים על הבמה. בריקוד, נשען אחד מרקדני הלהקה בגופו על רקדן בכיסא גלגלים. אבל הפיזיות הנראית כשברירית, על כל מוגבלויותיה, מתברר כאמינה ובעלת יכולת. הרקדן המוגבל נושא את משקל גופו של הרקדן האחר, מתנועע איתו ואף מתמסר פיזית לאחר. יותר מזה, הרקדנים המוגבלים משתמשים ביכולת ההתקדמות המכנית שלהם באמצעות כיסא הגלגלים, הגבוהה במקרה זה מיכולת תנועה של אדם לא מוגבל, ומניידים את הרקדנים במהירות על הבמה ממקום למקום. וכך, משמשות המוגבלויות של הרקדנים להרחבת הטכניקה ואפשרויות התנועה של הלהקה כולה. נעשה שימוש נרחב בכיסאות הגלגלים כאמצעי לבחינת כוח האיזון, למשל, כשהם מוטים לאחור כאילו הם מסכנים את יושביהם, הם משמשים בסיס לרקדנים הבריאים הנשענים על הרקדנים המוגבלים, או, כאמור, לרקדנים בריאים הנעים באמצעותם במהירות במרחב; מכל אלה, נוצרת אסתטיקה חדשה, נוצרת שפת תנועה חדשה, שבמקום להיות מגבילה היא הופכת לעשירה יותר.

מראי מקום

1. Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London & New York: Routledge, 1995.
2. גרפינקל, יוסף, "ריקוד בראשית החקלאות", *מחול עכשיו* 5, יוני 2001, עמ' 4-9.
3. Davies, Stephen, *Musical Meaning and Expression*, New York: Cornell University Press, 1994.
4. Levinson, Jerrold, "Hybrid Artforms", *Journal of Aesthetics Education*, 18:4, 1984, pp. 5-13.
5. Langer, K. Susan, "Deceptive Analogies: Specious and Real Relationships among the Arts", *Problems of Art*, New York: 1957, pp. 75-89.
6. Jameson, Fredric, "Postmodernism and Consumer Society", *Postmodernism and its Discontent: Theories, Practices;* Kaplan, Ann, Ed. London, New York: Verso, 1988, pp. 13-29.
7. מופע שהוצג ב-4 יולי 2001, בקיבוץ עין השופט.
8. ליוטר, ז'אן-פרנסואה, *המצב הפוסטמודרני*, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תרגום: אש, גבריאל, 1999, עמ' 8-9.

"פרפרים" מאת רמי באר, להקת המחול הקיבוצית, צילום: גדי דגון
"Butterflies" by Rami Be'er, Kibbutz Contemporary Dance Company, photo: Gadi Dagon