



צילום מתוך עבודת מחול עכשווית המושפעת מאלתור מגע של הרקדן והכוריאוגרף מתן לבקוביץ, המדגימה קומפוזיציות שיווי משקל דינמי הכוללת צורות קוויות ואת האלמנטים "אופקי" ו"אנכי".  
Matan Levkovich and Luan Manfredi, photo: SensoReye production

# ההיבטים האסתטיים של אלתור מגע (Improvisation Contact)

## קובי חיינה

### הקדמה

לפני כשנה נקלעו כמה אנשים באקראי לאחד המפגשים של אלתור מגע (ג'אמים בלעז), שהתקיימו מדי שבוע במרכז הקהילתי במוסררה בירושלים. הם היו, כנראה, בדרכם לחוג או לפעילות אחרת שהתקיימה באותה עת במרכז הקהילתי. משהו משך אותם להיכנס לאולם המופעים שבו התקיים הג'אם ולצפות במתרחש במשך דקות ארוכות. אפשר שהתעוררה בהם סקרנות בשל אופיה הלא מוכר של הפעילות וייתכן שנשארו שם לצפות במאלתורים בשל חוויה שניתן לכנותה "חוויה אסתטית".

האירוע עורר בי שאלות בדבר הפוטנציאל האסתטי והאמנותי של אלתור מגע (Improvisation Contact). בביטוי "פוטנציאל אסתטי" אני מתכוון לאפשרות הטמונה באלתור מגע לעורר בצופה חוויה אסתטית, בשל מאפיינים חוזרים ותבניות טיפוסיות לצורת התנועה הזאת ובשל התכונות האסתטיות שאפשר לייחס לה. כלומר, אין מדובר בתכונות ובמאפיינים של אלתור מגע קונקרטי, אלא במשהו המשותף לאלתורי מגע רבים.

אני סבור שבחינה של הפוטנציאל האסתטי הטמון באלתור מגע יכולה להעשיר את החוויה של העוסקים בסגנון תנועה זה, לאפשר להם הבנה רחבה יותר של עיסוקם ולהגביר את הסיפוק שהם מפיקים ממנו. כמו כן, ההבנה של הפוטנציאל האסתטי והמגבלות האסתטיות של אלתור מגע עשויה לתרום להתפתחותו כשפה אמנותית ובתוך כך לתרום לתהליכי יצירה של רקדנים וכוריאוגרפים בני זמננו, המשלבים יסודות של אלתור מגע ביצירתם.

המונח "אסתטי" והמונחים הנגזרים ממנו, כמו "חוויה אסתטית" ו"תכונות אסתטיות", מורכבים וסבוכים. מקורם במלה היוונית "אייסתזיס", שפירושה תפישת החושים או הרגשה. המונח משמש כיום במגוון רחב של הקשרים ומשמעויות, אבל לרוב הוא נקשר למושגים כמו יופי, חן, טעם טוב וכיוצא באלה. כיום הדיון הפילוסופי באסתטיקה התרחב מעבר למושג היופי והוא עוסק גם בשאלות בדבר טבעה של האמנות, טבעה של החוויה שהיא מספקת, ביקורת האמנות ופרשנותה.

נקודת המוצא של מאמר זה היא איפוא חוויית הצפייה באלתור מגע וזיקתה לחוויה האסתטית. ייעשה ניסיון לקשור בין החוויה האסתטית לתכונות המאפיינות את אלתור המגע, מתוך הנחה שטיבה של החוויה האסתטית

הגוף, של תנועותיו ושל תגובותיו. במוקד החקירה עמדה השפעתם של חוקי הפיסיקה - הכבידה, המומנט, האינרציה והכוחות הצנטריפוגליים - על הגוף, על החוויה הגופנית ועל מהלך התנועה, מהירותה, רציפותה, צורתה ואיכותה.

פקסטון היה רקדן בקבוצת המחול המהפכנית של מרס קנינגהאם וחבר בקבוצת המחול הניסיונית "Theatre Dance Judson", שפעלה והופיעה בניו יורק והפכה אחר כך לקבוצת תיאטרון-מחול-אלתור שכונתה "Grand Union". בחורף 1972 הוזמנו חברי הקבוצה לאוברלין קולג' (Oberlin College) באוהיו, ללמד שיעורי טכניקה ושיעורי ביצוע. פקסטון, שהיה לו גם רקע באתלטיקה ובאומנויות לחימה, יצר בסיום התקופה ביחד עם אחד עשר הסטודנטים שאתם עבד (גברים בלבד) מופע שכונה *מגנזיום* (*Magnesium*). מופע חלוצי זה נחשב לביטוי הראשוני של אלתור מגע, ולמרבית המזל הוא תועד בווידיאו.

המופע התרחש באולם ספורט, שחלק מרצפתו כוסתה במזרנים בהירים. הקהל המצומצם יחסית (כנראה סטודנטים אחרים) ישב בשולי האולם. בעבודה הרקדנים נפלים לרצפה שוב ושוב, בדרך הנראית כמו **התנסות** בנפילה ולא כביצוע של צורות נפילה ידועות מראש. היצירה המאולתרת אינה מלווה במוסיקה, אבל ברקע נשמעים כל העת קולות הנפילה של הרקדנים על המזרנים. לעתים נוצרות אינטראקציות, לרוב בין שני רקדנים, הנראות כמו נפילה של רקדן אחד לעבר גופו של רקדן אחר.

הרקדנים מתנסים גם במניפולציות על הגוף, כמו משיכת גופו של רקדן עמית מהידיים וסיבוב של גופו על הרצפה. בה בעת, חלק מהרקדנים מחפשים את "המנוע הפנימי" כדי לחולל תנועה ונפילה - מעין חיפוש של תנופה המביאה להסתחררות בחלל. חלק מהתנועות נראות כתנועות של אתלטים: קפיצות והתגלגלויות על הרצפה. לעתים הרקדנים מתגלגלים זה על זה.

בסך הכל מתקיימות במרחב תנועות רבות בו זמנית, והאינטראקציות בין הרקדנים מתחלפות ומשתנות ללא סדר והכוונה. התנועה מהירה, פראית, כמעט אלימה ומסוכנת, הרקדנים נראים כמאבדים שליטה בגופם או כמוותרים עליה. הם מתמסרים לכוח המשיכה והאינטראקציות ביניהם דומות למאבק, התגוששות או חמיקה. לעתים הרקדנים נשענים זה על זה או ממש מתנגשים זה בזה באוויר. לא ניכר עיקרון מארגן לסך כל התנועות, לא ניכר תיאום בין הרקדנים במרחב וגם אין תיאום בזמן. אין נרטיב, או רצון להביע דבר כלשהו, מלבד חיפוש סומטי אחר המפגש עם האדמה או המפגש הפיסיקלי של גוף בגוף.

עם זאת, בתשע הדקות המתועדות של היצירה יש שני רגעים החורגים מהמתואר לעיל. באחד מהם מתקבצים כל הרקדנים סביב רקדן אחד השרוע על המזרן ומרימים אותו יחדיו. הוא נשען שכוב על חלקי גוף שונים שלהם, עד שהוא מחפש את הדרך חזרה לרצפה ומנסה להשתחרר ממגעם ומתמיכתם. לכמה רגעים מתחלפים הכאוס והפיזור שאפיינו את התנועה עד כה בהתקבצות של כל הרקדנים לפעולה אחת, שיש לה מעין תכלית משותפת. לכמה רגעים נוצרים יחסים מוגדרים בין הרקדנים ונראה כי מתגבש נרטיב. לאחר מכן שוב מתפרק המכלול לאוסף של אינטראקציות ותנועות אקראיות ולא מתואמות.

הרגע השני מתרחש כאשר שני רקדנים (פקסטון הוא אחד מהם) נעמדים זה מול זה בחזות צמודים. ראשיהם מוסטים זה מזה, כאילו הם נמנעים ממגע בפנים. הם שוהים במצב זה כמה שניות, ובסופו של דבר מניח פקסטון את ראשו על הכתף של הרקדן האחר, בדרך של התמסרות והרפיה, עד לנפילה משותפת ומהירה של שניהם אל הרצפה, בחזרה אל התווה ובוהו של מרחב הנפילות. זהו רגע שיש לו איכות הבעתית ולירית, שעליה אעמוד בהמשך, בחלק העוסק בנייתוח הסטרוקטורליסטי של אלתור מגע.

תלוי בתכונות אלה. ניתוח של חוויית הצפייה באלתור מגע מסתמך על חקירה פנומנולוגית של צפייה באלתורים שונים, חלקם מתוך הקלטות היסטוריות של המופעים והמיצגים הראשונים של אלתור מגע, שחלקם יתוארו בהמשך. כן מוצעים כאן שני אופני ניתוח נוספים של אלתור מגע: ניתוח צורני וניתוח סטרוקטורליסטי. הניתוח הצורני מעוגן בהשקפות הקלאסיות, שלפיהן התכונות הצורניות של יצירת האמנות הן הבסיס ליופי ולריגוש האסתטי.

אולם נראה כי בראשית הדברים יש להרחיב מעט את היריעה בדבר מהותו של אלתור המגע ואופן התפתחותו. הסקירה ההיסטורית שתוצג להלן מראה כי תהליך ההתפתחות וההתגבשות של אלתור מגע כצורת תנועה מובחנת הוא למעשה תהליך של אסתטיזציה של חקירות גופניות ראשוניות וגולמיות.

### אלתור מגע - בין אמנות לריקוד חברתי

אלתור מגע מוגדר בדרכים שונות ויש אף המסרבים להגדירו. הוא מתואר כטכניקה של תנועה, כשפה תנועתית, כאמנות-ספורט או כריקוד חברתי. ביסודו הוא צורת תנועה במרחב, אשר כפי שמרמז שמה מבוססת על שני עקרונות כלליים: **שמירה על מגע פיסי** בין המשתתפים (לרוב בצורת דואט) ו**אלתור** של התנועה.

אלתור מגע הוא פרי של חקירות גופניות ומהלכים ניסיוניים וחלוציים שהחלו בארצות הברית בתחילת שנות ה-70 כחלק מתהליכי בחינה מחדש של מוסכמות ועקרונות של המחול המודרני. העיסוק בו באותן שנים ובתחילת שנות ה-80 היה בעיקר במישור הפרפורמטיבי והאמנותי. בעשורים האחרונים התפשט העיסוק באלתור מגע לארצות רבות מחוץ לארה"ב (ובכללן ישראל) ומשתתפים בו חובבים ורקדנים מקצועיים. הפעילויות מתקיימות במסגרת שיעורים, סדנאות, התנסויות חופשיות במפגשים חברתיים פתוחים (ג'אמים) ואף בפסטיבלים שנמשכים כמה ימים. עם השנים ועם התרחבות מעגל העוסקים בתחום נסב השיח על אלתור מגע בעיקר על האופי החברתי שלו, על ערכיו החברתיים (כמו שוויון וקהילתיות) ועל ההיבטים התרבותיים והמגדריים הכרוכים בו. לרוב השיח על אלתור מגע מבוסס על נקודת המבט האישי והרפלקסיבית של המשתתפים בו. מטבע הדברים עולות בו סוגיות הנוגעות לחוויות הגוף של המשתתפים, לחוויותיהם הרגשיות ולמצבי התודעה שלהם בעת הפעילות. כמו כן עולות סוגיות הנוגעות לדפוסי התקשורת בין המשתתפים ולהיבטים אינטימיים הכרוכים במגע.

### תהליך ההתגבשות של אלתור מגע כצורת תנועה מובחנת

נובק (Novack, 1990) מבחינה בין שני שלבים בהתפתחות אלתור המגע כצורת תנועה: השלב הראשון, בשנות ה-70, התאפיין ביצירות או במופעים אינטנסיביים, בתנועה לא נשלטת שיש בה אף סיכון. בשלב השני, החל בשנות ה-80, הפך הסגנון לנטול מאמץ, שוטף, רצוף ונשלט. תיאור זה של התפתחות עקרונות אלתור המגע והפיכתו ל"סגנון" משקף את התגבשות תכונותיו האסתטיות הבסיסיות. עם זאת, נראה שכבר בשנה הראשונה להתפתחותו החל אלתור המגע להתגבש כשפה תנועתית עם עקרונות אסתטיים וערכים אמנותיים מובחנים.

### ניסיונות ראשונים

"אני בוחר את המעבר מלמעלה למטה", אומר הכוריאוגרף והרקדן סטיב פקסטון (Steve Paxton, 1939) בתחילת הסרט הקצר *Chute* (1978), שבו מתועדים שלבי ההתפתחות הראשונים של אלתור המגע כסגנון או כשפה תנועתית. המשפט התמציתי והיחידתי מעט מלמד על אחד הנושאים שעמדו בבסיס האקספרימנטים של פקסטון ועמיתיו - חקירה מחדש של

לרקדנים כיצד להמשיך. מבוכת הרקדנים אינה מוסתרת ולעתים היא ניכרת בחיך או בצחוק קל המופיעים לאחר התגברות על רגעי המשבר. נראה כי לצד החקירות וחיפוש אחר הצורות הנכונות, ההתנסות כרוכה גם בשעשוע ובהנאה גופנית, וככל הנראה יסודות אלה הפכו את העיסוק באלתור מגע לנפוץ כל כך.

### הערך האמנותי של אלתור מגע

לפי האסטיקן בירדסלי (Beardsley, 1963) יש שלוש אמות מידה בסיסיות לערך באמנות: אחדות, מורכבות ועוצמה. מהמתואר לעיל עולה כי בתקופה קצרה יחסית, כשנה, הפך אלתור המגע מניסיונות תנועה מגושמים ולא מאורגנים למהלכים רצופים ומורכבים המגשימים את אמות המידה שציין בירדסלי. **האחדות** באלתור מגע נובעת מהמשכיות התנועה לאורך זמן, מהשמירה על מגע עקבי רצוף בין הרקדנים ומהתזמון של תנועותיהם. **המורכבות** נובעת מהשתנות תדירה של מצבי הגוף ושל נקודות המגע בין הרקדנים ואילו **העוצמה** של הריקוד היא תוצר של שימוש יעיל בגוף וניצול מתוחכם של הכוחות הפיסיקליים כדי לחולל תנופה ותנועה מהירה.

### הצפייה באלתור מגע כחוויה אסתטית

פילוסופים שונים ניסו לעמוד על טיבה של החוויה האסתטית ומאפייניה, ומטבע הדברים אין בנמצא מאפיין אחד מוסכם של חוויה זו. עם זאת, רוב התיאורים מתמקדים בכמה מאפיינים של החוויה, שיש ביניהם דמיון. אפשר, למשל, לציין את התחושה של השתהות או עימדון (Stasis), שהיא מעין עצירה של הזרם הבלתי פוסק של מחשבותינו לנוכח המושא האסתטי; את שלילת הרצון, שהיא תחושה של התפוגגות רצונותינו המלווה בשקט ובסיפוק. מאפיין נוסף החוזר בתיאורים שונים הוא התחושה של הנאה או הפקת נחת, הנקשרת גם לחוויה של יופי. יש המדגישים את התעוררותם של רגשות ואת ייחודיותה של החוויה האסתטית ועוצמתה ויש המדגישים את האופי המיטיב שלה, עד כדי תחושה שיש בה כדי לסייע לנו להמשיך לחיות בשל גילוי של אמת עמוקה על עצמנו. עם זאת, בשל עוצמתה וייחודיותה חוויה אסתטית טהורה ויציבה היא נדירה למדי (Collinson, 1992).

סאלי בינס, שחיברה ספר מקיף על המחול הפוסט-מודרני (Banes, 1987), מתארת כמה היבטים אסתטיים הנוגעים הן לתכונות אסתטיות האינהרנטיות לאלתור מגע והן לטיבן של החוויות האסתטיות האפשריות בעת צפייה במופע של אלתור מגע. היא טוענת שאלתור מגע יכול להפוך לסדרת אירועים דרמטית ומרהיבה לצפייה, אך בו בזמן מציינת שאלתור מגע יכול להיות מתיש לצפייה, משעמם או מפחיד. לטענתה, מקורם של "הריגוש וההנאה" אצל הצופים טמון בשיתוף הפעולה בין הרקדנים ובהתחלפות בלתי צפויות במצבים המרחביים ובמצבי הגוף, מהסיכון המחושב, מהתחושה שהתנועה קלילה ומהביטוי המטפורי של יחסים חברתיים מופשטים. היא נוגעת איפוא באופן כללי ובקצרה בכמה מההיבטים האסתטיים המרכזיים והמעניינים ביותר של אלתור מגע ורומזת גם על מגבלותיו האסתטיות.

אף שהיא מציינת את הביטוי המטפורי של יחסים חברתיים כמקור לחוויה האסתטית, נראה כי ככלל, היבט זה של אלתור מגע הוא הזניח יותר בנוכחותו ובעוצמת ההשפעה שלו על הצופים. להיבט זה יש פוטנציאל רב לייצג לצופה מכלול רחב של מצבים נפשיים ופיסכולוגיים, ובתוך כך לעורר הזדהות, לרגש ולחשוף אמיתות קיומיות, ובמובן זה להדגיש פן נוסף של החוויה האסתטית. אבל אופן ההתפתחות של אלתור מגע וההקשר ההיסטורי שלו מלמדים שהיבטים פסיכולוגיים ונפשיים אלה לא היו כלל במוקד העניין של יוצריו. נובק מציינת במפורש כי אלתור מגע נוצר בהקשרים אמנותיים שנתנו עדיפות לפורמליזם על פני ייצוג של

השלב הבא בהתפתחות אלתור המגע כסגנון אירע כחצי שנה לאחר *מגזיום*: בקיץ 1972 קיבץ פקסטון סטודנטים ועמיתים ממקומות שונים בארצות הברית להציג אלתור מגע בגלריה בניו יורק. התיעוד שיש בידו הוא סרט שאורכו כתשע דקות מ-1979, הכולל קטעים מתוך אימוני ההכנה למיצגים ומתוך המיצגים עצמם.

בקטעים אלו המפגשים בין הרקדנים ממושכים יותר, והם נמשכים כחצי דקה עד דקה. בדרך כלל המפגש מתחיל בקפיצה של רקדן אחד לעברו של האחר ונמשך בנפילה משותפת לרצפה ובתנועה משותפת על הרצפה, כתוצאה מהתנופה שנוצרה בשל הנפילה. המפגשים יוצרים רצף בעל היגיון פנימי. למשל, מהלך רצוף של תנועה מעמידה לשכיבה. לעתים גם תנועת הנפילה לרצפה מתארכת, משום שהרקדן שמקבל את משקלו של הרקדן האחר משתמש בכוח שנוצר ומנתב אותו לסחרור ספירלי בטרם נפילה. הכוחות הפיסיקליים העצומים תורגמו לצורה יעילה ורציפה, בין היתר כדי להתמודד עם הסיכון הטמון בהעברת משקל רב מרקדן לרקדן. האימונים לקראת המיצג הראו כיצד הרקדנים חיפשו את התיאום הנכון של רגע קבלת המשקל ואת ההכנה הנכונה של הגוף וכיצד הם גילו את השימוש בכוח המומנט כמחולל תנועה יעילה.

פקסטון מסביר בסרט כי עם הניסיון גדל הידע הסומטי של הרקדנים ואתו גדלה היכולת של הגוף להתאים את עצמו למורכבות המרחבית והתנועתית. הוא מדגיש את החשיבות שיש לתזמון, להכנה נכונה של הגוף, לשימוש במומנט (הנוצר בנפילה) ולהארכתו וכן לגילוי של הפעולה הפשוטה ביותר האפשרית, למשל, לא להתנגד למשקל או לכוח הכובד אלא להיענות להשפעתם עלינו. חלק ניכר מהעקרונות האלה נובעים מרצון להפוך את התנועה המשותפת לבטוחה יותר ולהימנע מפציעות, אבל אפשר לראות בהם עקרונות מסדירים, שיצרו מסגרת צורנית לאלתור ולמעשה גם מסגרת של עקרונות אסתטיים הנוגעים לרציפות התנועה, תזמונה ועיצוב צורתה.

גם בסרט זה יש רגע יוצא דופן, שבו מתנסים פקסטון ודניאל לפקוף (Daniel Lepkoff) בריקוד אטי יחסית, שאין בו נפילות לרצפה ובו ניכר הקשב ביניהם. האינפורמציה בנוגע לכיוון התנועה והובלתה עוברת בין הרקדנים באמצעות מגע עדין של כפות הידיים והעור. כך נוצר לכמה שניות דואט רגיש, כמעט מדיטטיבי, המסתיים במחווה של השענת ראש על חזה.

בחורף 1973 הופיעו פקסטון ורקדנים עמיתים נוספים כמו ננסי סטארק סמית (Nancy Stark Smith) בסן פרנסיסקו (ב-Firehouse Theater), במופע שכונה *אתם תבואו, אנו כבר נראה לכם מה אנו עושים* - שם מעורר סקרנות המרמז על חוסר היכולת להגדיר מראש מהו המופע.

חלקים ממופע זה מתועדים בסרט בשם *Vision Peripheral* שנערך בשנת 1975. סרט זה מלווה בתובנות מוקלטות של פקסטון ושל סטארק סמית על הטכניקה של אלתור מגע, על החוויה הגופנית-המנטלית של המשתתפים ועל התקשורת בין המאלתרים. בסרט אפשר לראות כי אלתור המגע הוצג לרוב כדואט (עם זאת, יש גם כמה רגעים שבהם מתועד טריו, שנמשך זמן קצר יחסית) וכי הדואטים נעשו ממושכים יותר מבעבר ונמשכו דקות אחדות. בסרט גם נראים רצפים ברורים יותר של תנועה משותפת ומגע. לאורך הדואטים ניכרים עקבות החיפוש והחקירה הגופנית, שנראה כי תכליתה לשמור על קשב הדדי, על תמיכה ומגע ועל תנועה יעילה והמשכית.

מהלכים אלו מביאים ליצירת מבנים במרחב ופירוקם לרצפים תנועתיים עם היגיון פסיקלי, אבל גם לרגעים שבהם התנועה נעצרת או שלא ברור

## היסוד האשלייתי באלתור מגע

חווית המיקוד וההנאה האסתטית מאלתור מגע נובעת גם מיסודות אשלייתיים שיש בו ברגעים מסוימים. האשליה היא מרכיב יסודי בתחומי אמנות שונים. בתקופה הקלאסית הודגש כוחה של האמנות בשל יכולתה ליצור אשליית חיקוי של מציאות, אבל כיום החיקוי אינו נתפש כמרכיב הכרחי או עיקרי של האמנות והיא כוללת לעתים אשליות מסוג אחר, למשל אשליות אופטיות. בכל הנוגע לאמנויות הבמה, השימוש באשליה מוכר יותר בתחומי התאורה והתפאורה או בסוגות כמו התיאטרון השחור, הפנטומימה והמיצג.

האשליה או התעתוע הם פתח לקריאה דו משמעית של היצירה האמנותית ולהרחבת אפשרויות הפרשנות שלה (דוגמאות פשוטות לאפקט זה הם ציורים דו משמעיים או משפטים דו משמעיים). לרוב, בדומה להזרה, האשליה היא שימוש בתחבולה תפישתית כדי ליצור מצב הנראה כחורג מהמוכר לנו, משום שיש בו התגברות על חוקי הטבע או על דפוסי התפישה הפסיכולוגית של המרחב ושל הזמן, והדבר מעורר השתאות והתפעלות. במחול האשליה הנפוצה ביותר נוצרת כתוצאה מיישום של טכניקות תנועה שאינן ידועות לקהל הצופים, המאפשרות לרקדנים להשיג הישגים תנועתיים יוצאי דופן.



קארן נילסן, ננסי סטארק סמית (שנה לא ידועה, אמצע שנות ה־80). צילום באדיבות הצלם ביל ארנולד Karen Nelson, Nancy Stark Smith. Photo: Bill Arnold

באלתור מגע ניתן להצביע על שני סוגים של אשליות: אשליות תנועתיות ואשליות אופטיות. האשליה התנועתית, כמו בכל סגנון מחול אחר, נובעת משימוש מושכל של הרקדנים בכוחות הפיסיקה כדי לחולל תנועה מלאת כוח ותנופה באמצעות שימוש נכון בגופם שלהם, או בגוף של רקדנים אחרים, באופן שנראה לצופה כאילו מדובר בהתגברות על כוח הכבידה או על קושי פיסי ניכר. החתירה לתנועה יעילה ואלגנטית יוצרת אצל הצופה תחושה שעל ידי פעולות קטנות וכמעט לא מורגשות מתקבלת תנועה דרמטית והמשכית של הגוף, כמעט יש מאין. נראה כי אפקט "המכונה הנצחית" (בלטינית: Perpetuum Mobile) שכבש את דמיונם של מציאים ומדענים רבים לאורך ההיסטוריה נוכח לעתים גם ברצף של אלתור מגע והוא מקור להתפעלות.

האשליות האופטיות הנוצרות באלתור מגע נובעות מהחיבור בין שני גופים וממבנים שנראים כאילו נוצר בהם גוף כלאיים חדש. לגוף זה יש איברים המוכרים מהגוף הרגיל, אך מספרם ומיקומם שונים מהמוכר. כמו כן מתקבלים מצבים הנראים דו משמעיים, שבהם אי אפשר לשייך בקלות את איבריו של כל רקדן לגופו שלו, ונוצרת התחושה כאילו איבריו של רקדן אחד שייכים לרקדן אחר. מראה גוף הכלאיים, או גוף הקולאז', מתקבל

רגשות ומצבי נפש. בהמשך אציג את הפוטנציאל הזה ביתר פירוט, כחלק מהניתוח הסטרוקטורליסטי של אלתור מגע. כמו כן אציג הסברים נוספים למקורה של החוויה האסתטית, שלא צוינו על ידי ביינס.

התבוננות בחוויות הצפייה שלי באלתור מגע העלתה במקרים מסוימים מאפיינים דומים לאלו שתוארו לעיל. ככלל, החוויה האסתטית היא חוויה מורכבת, רגישה מאוד לנסיבות, ולרוב היא אינה יציבה ואינה ממושכת. כאשר אנו עוסקים בהתבוננות בחוויות הצפייה במחול או במיצג תנועה, המורכבות הגדולה של המחול כמדיום אמנותי, המתקיים גם במרחב וגם בזמן, מקשה עלינו עוד יותר לזקק את מאפייני החוויה.

אף על פי כן, ניתן להצביע על מאפיינים מסוימים שחוזרים בחוויות הצפייה. אפשר גם לשים לב לשינויים באופיה של החוויה ובעוצמתה ולנסות להסבירם. המאפיינים החוזרים עולים בקנה אחד עם מאפייני החוויה האסתטית. ביניהם אפשר לציין תחושת השתהות, תחושת סקרנות עד כדי השתקעות בריקוד, דריכות ומתח, התפעלות, ריגוש וחוויות יופי. לכל אלה היו עוצמות משתנות, בהתאם להשתנות הריקוד הנצפה. לנוכח מורכבות החוויה נדרשת איפוא בחינה קפדנית יותר ומעודנת יותר של השתנותה, כדי לקשור זאת לתכונות של הריקוד.

## אלתור מגע כהזרה

באופן כללי, אפשר לקשור את ההשתהות והסקרנות לנוכח אלתור מגע לתכונות בסיסיות כמו רציפות והשתנות, ולתיאום התנועות במרחב ובזמן. תכונות אלה תורמות לתחושת הלכידות של הריקוד ושל מורכבותו, וכפי שצוין לעיל אלה ערכים אמנותיים בסיסיים. יותר מכך, לדעתי הם תנאי הכרחי לקשב של הצופה.

יסוד נוסף באלתור מגע, שתורם לחוויה של השתהות וסקרנות ולא נדון עד כה, הוא תחושת ההזרה שהוא עשוי לעורר. הזרה מוכרת בדרך כלל כתחבולה אמנותית בספרות. את המונח טבע הפורמליסט הרוסי ויקטור שקלובסקי בתחילת המאה ה־20 והוא משקף את הרעיון שמטרת האמנות היא להאיר את המציאות המוכרת באור חדש ומוזר, כאילו היא אינה ידועה לנו כלל. ההזרה חושפת היבטים מפתיעים ולעתים גם מביכים במה שנדמה לנו כמוכר היטב (אבן, 1978).

באלתור מגע ניתן להצביע על הזרה של הגוף ושל יחסיו עם גופים אחרים. באופן פרדוקסלי, תפישת הגוף של חלוצי אלתור המגע היתה של "גוף יודע" - גוף אינטליגנטי, בעל יכולת תגובה ותקשורת, המחולל תנועה נטורליסטית ללא תיווך של מושגים. לעומת זאת, במתבונן מהצד התנוחות הנוצרות באלתור מגע, היחס האינסטרומנטלי לגוף, המניפולציות עליו והאינטראקציות הגופניות (הכוללות מגע קרוב של חלקי גוף שונים ולא שגרתיים אלו באלו), עשויים לעורר תחושה של הזרה של הגוף. לפיכך אפשר להצביע על מתח שנוצר בין מה שניתן לכנות "הגוף הנטורליסטי" (תפישת הגוף המקורית באלתור מגע), "הגוף החברתי" ו"הגוף הפוליטי" (תפישת הגוף החברתית והפוליטית). מקורו של מתח זה הוא בפער שבין אופן השימוש "הטבעי" בגוף באלתור מגע לבין הנורמות החברתיות הרווחות והכללים הנוגעים למשטור הגוף וליחסיו עם גופים אחרים.

יוצא איפוא כי באלתור מגע, ההזרה היא תוצר לוואי של מתח אינהרנטי בין תפישות שונות של הגוף ושל אופן הפעלתו ולא תוצר של תחבולה אמנותית מכוונת. חוויות הצפייה באלתור מגע מושפעת ממתח זה, והוא עשוי לעורר סקרנות ומבוכה.

בתחומי אמנות שונים ומשתקף בתולדות האמנות. כפי שמראה אשל (אשל, 1996), בתולדות המחול אפשר להבחין בתנועת מטוטלת - לעתים הודגשו ההיבטים הצורניים ולעתים הודגשו ההיבטים של תוכן והבעה.

באלתור מגע, הקומפוזיציות הנגזרות מהתנועה היעילה המגלמת את חוקי הפיסיקה הן לרוב קומפוזיציות דינמיות, איסימטריות, טעונות במתח. אך שהריקוד מאולתר, מתקבלות תבניות צורניות שחוזרות על עצמן. לקומפוזיציות אלה אין נקודת מבט אחת מיטבית וניתן להבחין בהן מכיוונים שונים. בנקודה זאת מהדהדת תפישת החלל של פקסטון, שלפי השקפתו חלל התנועה באלתור מגע הוא חלל ספירי (חצי כדורי), בעוד שהחלל הבימתי המקובל הוא מלבני ויש בו משמעות למונחים "קדמי" ו"אחורי". נקודת שיווי המשקל הצורנית אנלוגית לנקודת שיווי המשקל הפיסי של הגופים הרוקדים. הצורך לשמור על יציבות מחייב להניח את מרכז הכובד של הגוף על נקודת תמיכה בגופו של הרקדן הנושא את המשקל. כדי להניח את מרכז הכובד בנקודות "נכונות" מבחינה אנטומית הרקדנים מותחים את הגפיים. מתיחת הגפיים גם מאפשרת לפתח את התנועה ולחולל אותה, על ידי שימוש בהם כבמנוף או כבמשקולת. באופן זה מתקבלות קומפוזיציות קוויות ומאורכות ובמקרים רבים מתארגנים הגופים במצבים הבינאריים "אפקי" ו"אנכי" או בתנוחות המבוססות על הישענות בזוויות ישרות (זוויות המאפשרות העברה יעילה של משקל).

עם את, חשוב לציין כי בשל התנופה וזרימת התנועה האופייניות לאלתור מגע, יש קושי ללכוד בעין קומפוזיציות יציבות לאורך זמן. התנועה הרציפה מאפשרת לתפוש את השתנות המבנים המרחביים, היווצרותם והתפרקותם. כפי שאראה בהמשך, השתנות זו מהותית להנאה האסתטית.

### ניתוח סטרוקטורליסטי של אלתור מגע

המתח בין צורה לתוכן באלתור מגע עשוי להתבהר באמצעות יישום גישה סטרוקטורליסטית לניתוחו. גישה בין תחומית זו, המשמשת לניתוח תופעות לשוניות, תרבותיות ואמנותיות, מבוססת על ההנחה כי ביסוד התופעות המורכבות מצויים מבנים המכונים "מבני עומק", המכוננים את המציאות האנושית. את מבני העומק אפשר להבין כמערכת שיש לה מרכיבים בסיסיים, הנתונים ביחסים מוגדרים. כמו כן יש כללים המאפשרים לחולל שינוי ביחסים אלה וכך לפתח את המערכת ולהעשיר את מורכבותה. לרוב המרכיבים הבסיסיים של מבני העומק הם בעלי אופי בינארי-ניגודי. מנקודת מבט סטרוקטורליסטית אפשר לראות את אלתור המגע כשפה המורכבת מתבניות בסיסיות ולעמוד על מבני העומק האפשריים שלה.

מאמר שפירסם פקסטון עצמו ב־1975 (פקסטון, 1975), מיישם גישה סטרוקטורליסטית (גם אם לא מודעת) להבנת עקרונות בסיסיים של אלתור מגע. בתוך כך חושף פקסטון את מבנה העומק של אלתור המגע כמערכת חברתית. פקסטון מזהה את המרכיבים **פעיל**, **סביל** ואת דפוסי התקשורת בדואט, **דרישה ותגובה**, כרכיבים המצויים בבסיס המהלכים של המשתתפים באלתור המגע. כמו כן הוא מצביע על מכלול הצירופים האפשריים (בדואט) ועל השפעתם על אופיה של התנועה במרחב ועל המגע. בטבלה שלהלן המחשה של הצירופים הבסיסיים האפשריים לכל משתתף:

בגלל זווית הראייה שלנו ובגלל היגיון פנימי שאנו בכל זאת יכולים לתפוש במבנה החדש. הצילום המובא כאן מתאר מצב כזה, שבו במבט ראשון אי אפשר להבחין לחי מהרקדניות שייכים הידיים, הטורסו והרגליים, שכן גופה העליון של קארן נילסן (בגופייה הלבנה) נראה להרף עין כהמשך של רגליה של ננסי סטארק סמית. מצב זה גורם להשתהות של הצופה, אולי בגלל הניסיון לפענח את המורכבות שנוצרה.



דניאל לפקוף, ג'ולין המילטון, 1985. הצילום באדיבות הצלם ביל ארנולד

Daniel Lepkoff, Julyen Hamilton. Photo: Bill Arnold

### חווית היופי וההיבטים הצורניים של אלתור מגע

"הצורות העיקריות של היופי הן סדר, סימטריה ובהירות". ציטוט זה מאת אריסטו ממחיש את ההשקפה הקלאסית כי מקורו של היופי ביחסים צורניים. היסוד הצורני נתפש כמהותי לאמנות גם בהגות המאה ה־20 וההוגה המוביל של זרם זה הוא קלייב בל (Clive Bell). מהסקירה עד כה אפשר להבין כי היסוד הצורני היה יסוד מוביל בהתפתחות האלתור מגע ובסגנונו, אם כי לא במובן הקלאסי של יצירת יחסים גיאומטריים מובחנים (כמו חתך הזהב), או הרמוניה צורנית, אלא במובן של חתירה לצורת התנועה היעילה והפונקציונלית. אריה בורשטיין מצוין (בורשטיין, 2011) כי באלתור מגע יש עיסוק ענייני בצורה ומצטט אמירה המיוחסת לפקסטון: "אם זו פיסיקה, זה קונטקט. אם זו כימיה, זה לא...". אולם הוא טוען שהחוויה של הריקוד עשויה להיות הבעתית או רגשית. מתח זה בין צורה לתוכן טבוע

אנליטית של הגוף ותנועתו. עם זאת, כפי שצוין לעיל, כבר בראשיתו של אלתור המגע היו רגעים יוצאי דופן, טעונים רגשית ומכמירי לב, שבהם יסוד נפשי חבר ליסוד צורני. כזה הוא הרגע הקצר *במגניזום* שתואר לעיל, שבסופו מניח פקסטון את ראשו על הכתף של הרקדן האחר, בדרך של התמסרות והרפיה, עד לפילה משותפת ומהירה של שניהם אל הרצפה. רגע דומה מיוצג בצילום להלן, של הרקדנים דניאל לפקוף וג'ולין המילטון.

בהקשר אמנותי יש איפוא מקום לממש את האפשרויות הקיימות באלתור מגע לבטא מצבי נפש יחסים פסיכולוגיים וקיומיים. יסודות אלה יכולים להצטרף לאחדות ולמורכבות שכבר מובנות באלתור מגע ולהוסיף להן עוצמה רגשית.

מבע הפנים, קרבת הראשים וצורת האיחזה של הרקדנים זה בזה, שהיא ספק חיבוק ספק תמיכה, מדגימים את הפוטנציאל ההבעתי-הרגשי של אלתור מגע.

### ביבליוגרפיה:

- אבן יוסף, 1978 (תשל"ח). *מילון מונחי הספרות*, הוצאת אקדמון האוניברסיטה העברית.
- אשל רות, 1996. "בין תוכן לצורה במחול", *מחול עכשיו*, גיליון 8, עמ' 20-25.
- בורשטין אריה, 2011. "מה אנו מלמדים כשאנו מלמדים מחול - ומה עם קונטקט אימפרוביזציה?", *מחול עכשיו*, גיליון 21 עמ' 34-37.
- לורנד רות, 2001. *היופי בראי הפילוסופיה*, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, עמ' 237.
- קאנט עמנואל, 1961. *ביקורת כוח השיפוט*, מוסד ביאליק, ירושלים, עמ' 52.
- Banes Sally, 1987. *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance* (Middletown: Wesleyan University Press).
- Beardsley Monroe, 1963. "The Discrimination of Aesthetic Enjoyment," *British Journal of Aesthetics*, p. 297.
- Collinson Diane, 1992. "Aesthetic Experience," in O. Hanfling (ed.), *Philosophical Aesthetics: An Introduction* (Oxford: Blackwell), pp. 176.
- Paxton Steve, 1975. "Contact Improvisation," *The Drama Review*, Vol. 19, pp. 40-42.
- Sibley Frank, 1959. "Aesthetic Concepts," *The Philosophical Review*, Vol. 68, No. 4 (Oct., 1959), pp. 421-450.

### הערות

<sup>1</sup> מונחים אלו מושאלים מהמחקר האנתרופולוגי על הגוף. הם הוצגו על ידי האנתרופולוגיות ננסי שפר'יז ומרגרט לוק ב־1987 במאמר בשם "The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology".

**קובי חיינה** הוא אדריכל ובעל תואר שני באדריכלות מהפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים בטכניון ותואר שני בפילוסופיה מאוניברסיטת חיפה. מתנסה בקונטקט אימפרוביזציה זה שנים אחדות. גרסה מקוצרת של מאמר זה הוצגה בכנס השנתי השני של האגודה הישראלית לחקר המחול.

	רקדן פעיל	רקדן סביל
רקדן דורש (דרישה)	פד	סד
רקדן מגיב (תגובה)	פת	סת

בדואט יש איפוא שישה צירופים תיאורטיים אפשריים: פד+סת, פד+פת, סד+פת, סד+סת, פת+פת, פד+פד. צירופים אלה משתנים תדיר, גם הם על פי חוקיות מסוימת. למשל, צירוף של שני רקדנים במצב סביל יביא לכך שהמגע "יישבר" כתוצאה מהסבילות הכפולה והדבר יחייב את אחד המשתתפים בדואט להפוך לפעיל ולדרוש תגובה (כדי לשמור על עקרון העל - רציפות המגע). גם מצב שבו יש שני רקדנים פעילים - אחד בדרישה והאחר בתגובה, יביא בסופו של דבר לעצירת התנועה ולכך שאחד מהם יהפוך לסביל - כדי לצאת ממצב ריקורסיבי וכדי להמשיך את התנועה המאולתרת.

פקסטון מציין שמעולם לא טרח ללמד את הצורות הללו והן נוצרו בטבעיות. עם זאת, הוא מדגיש את "הרווח הטמון בהימנעות מהן כתפקידים קבועים במסגרת היחסים החברתיים של האלתור". כמו כן, פקסטון לא עומד על הערך האסתטי הגלום בתבניות שהוא מצא. ביינס מציינת, כאמור, כי הריגוש וההנאה של הצופים נובעים משיתופי הפעולה שהאחריות מועברת בהם הלוך ושוב בין בני הזוג. כלומר, **ההתחלפות התדירה והשיטתית** בתפקידים (שיש להם אופי בינארי-ניגודי) וביחסים (שגם להם יש אופי בינארי-ניגודי) בתוך דואט של אלתור מגע יוצרת מערך משתנה ומורכב של תבניות יחסים של הגוף, המבוסס על חוקיות סמויה, שאפשר לתופשה וליהנות ממנה. מאפיינים אלו עולים בקנה אחד עם אמות המידה הבסיסיות לאמנות - "אחדות" ו"מורכבות" שכבר צוינו לעיל.

היחסים החברתיים מתגלמים איפוא בחוקים פסיקליים בסיסיים, שגם הם בינאריים וניגודיים (הפעלת כוח, התנגדות לכוח), וביחסים מרחביים ניגודיים (למעלה, למטה) המצויים בהשתנות מתמדת, או ליתר דיוק בהתחלפות, בדומה למופעים של גל. ההתחלפות יוצרת עניין אסתטי משום שאינה צפויה. עם זאת היא אינה שרירותית, משום שהיא יכולה להיות מובנת כחלק מהחוקיות של מכלול השינויים המהירים.

התחושה שיש הצדקה לשינוי ושהוא אינו שרירותי, בלי להכיר את החוקים שבבסיס השינוי, היא אחד התנאים להפקת הנאה ולחוויה של יופי. עמד על כך הפילוסוף עמנואל קאנט, שאיפיון את היפה כמה שיש לו צורה של תכליתיות ללא תכלית אובייקטיבית (קאנט, 1961). הפילוסוף דייוויד יום טען, ברוח דומה, כי "יופי הוא מעין סדר או מבנה של חלקים אשר בהתאם לחוקיות בסיסית של טבענו... מותאם להעניק עונג וסיפוק לנפש" (מצוטט אצל לורנד, 2007).

יתר על כן, מלבד ההבנה של מערך התפקידים המופשטים בדואט ומלבד ההבנה של זרם החילופין שלהם, לתפקידים וליחסים שפקסטון תיאר יש גם היבט עומק פסיכולוגי וחברתי המוכר לנו מעצמנו ומיחסי היומיום שלנו, למשל במערכות יחסים כמו זוגיות, חברות ומשפחה. לפיכך, אפשר לראות במבני העומק **פעיל וסביל** וביחסים **תגובה ודרישה** גם מבנים פסיכולוגיים וחברתיים. אפשר שהם יעוררו הזדהות וייתנו ביטוי מופשט ולירי למציאות מוכרת. במובן זה, לאלתור מגע יש פוטנציאל הבעתי רגשי עשיר, שיכול להביא לידי ביטוי מעודן יסודות מהותיים בקיום הנפשי שלנו, בתוך מסגרת צורנית בהירה.

נראה כי פוטנציאל זה בדרך כלל אינו מתממש במלואו, משום שהעוסקים באלתור מגע מרסנים על פי רוב את המצבים הקיומיים והפסיכולוגיים או לכל הפחות מעדנים אותם במידה ניכרת. הדבר קשור קשר הדוק לחסרות של אלתור מגע ולנקודת המוצא האסתטית של התפתחותו כחקירה