תיאוריה ומחקר

המעבר משנות ה־70 לראשית הפוסט־מודרניזם בפרפורמנס ארט ובמחול

יגאל בן-נון

האמנות הפלסטית זיכתה את המאה ה־20 בשני עשורים שבהם היו פריצות אוונגרדיות ונופצו כללי היצירה המקובלים: שנות ה־20 הדאדאיות של מרסל דושאן ושנות ה־60, שבהן שלטו ההפשטה המינימליסטית והאמנות המושגית, שמחקו את הרגש והצבע ופרצו את מסגרת הציור. השלטת השכלתנות הרעיונית כמרכיב אמנותי הפכה את תהליך העבודה ליצירה בפני עצמה. כמו כן, להערכתי אין אפשרות להבין את המופשט המינימליסטי כמתחים צורניים וקומפוזיציוניים בלבד, אלא רק בזיקה לנשגב ובמשמעותו המושגית. מטבע הדברים, האמנות המושגית עוסקת ברעיון, באידיאל ובשגב ועניינה רק בספירות העליונות של החיים. שפתה גבוהה, והיא אינה יורדת לטריוויאליות של היום־יום ולחילוניות. אם נוסיף למושג גם את אמנות הגוף, שהפכה את הסובייקט לאובייקט, נקבל תמונת־מצב שממנה צמח המיצג במחצית השנייה של שנות ה־60. זוהי גם קרקע גידולו של המיצג הישראלי בראשית שנות ה־70. הרוצים להתעמק בסמיוטיקה של המיצג ולהבין את מהותו חייבים להבחין בתמורות שחלו בשדה האמנותי בין שנות ה־70 לראשית שנות ה־80.

השימוש במלה "מיצג" כתרגום לפרפורמנס ארט בעייתי, ולו מן הסיבה שרוב היוצרים בקטגוריה זו סולדים ממנה. ב־1976 חידש תיאורטיקן האמנות גדעון עפרת מלה עברית מבריקה, שכל חולשתה בעודף תפוצתה. השימוש בה הורחב עד כדי כך, שהיא איבדה את משמעותה המקורית. הדגנרציה של המלה גרמה לכך שבשנות ה־80, בצר להם, קראו אמני מיצג ואחרים ליצירותיהם במגוון שמות, שחלקם שאולים מן התיאטרון: תיאטרון חזותי, תיאטרון אחר, תיאטרון לא־ספרותי, תיאטרון טוטלי, תיאטרון רחוב, תיאטרון אתר, תיאטרון תנועה, תיאטרון של gestes, תיאטרון חפצים, תיאטרון דימויים ואף שמות מתחומים אחרים, כגון מופע, פעולה (אקט), תהלוכה, טקס, אמנות בין־תחומית, interart ועוד. ריבוי השמות מעיד על מידת הגיוון בתחום יצירה זה.

קשה לשער מה היה עולה בגורלו של המיצג בישראל ללא מעורבותו של עפרת כמנהל אמנותי שהזמין אמנים ליצור למסגרות שהקים כאוצר. עפרת פתח לאמנים שני אירועים שהתקיימו בבית האמנים בתל אביב בשנים 1976 ו־1979. נסיבות ההזמנה קבעו, במידה לא מעטה, את אופי היצירה ואת מהותה. באותן שנים מיצג ומושג היו שני תאומים בלתי נפרדים, בדיוק כשם שאי אפשר להפריד בין מינימליזם למושג. המיצג של שנות ה־70 אינו יכול להתקיים ללא הרעיון בהא הידיעה. העיסוק ברעיון הוא נקודת המוצא וגם התוצאה הוויזואלית. ההתרחשות בחלל, האובייקטים, הטקסטים והתנועה משרתים כולם את הרעיון המופשט, בדיוק כפי שבתיאטרון הקונוונציונלי השחקן, המוסיקה והתפאורה משרתים נאמנה את טקסט המחזה. יתר על כן, התמטיקה עסקה תמיד בצורכי הכלל, בחברה, בפוליטיקה, במחאה ובחתרנות האידיאולוגית. זוהי אמנות מגויסת, המתבצעת על ידי אמן מגויס שמדבר לרוב בגוף ראשון רבים. קרקע צמיחתה קשורה גם לימי פעילותו של השמאל החדש ושל הארגונים האידיאולוגיים הקיצוניים דוגמת הבריגדות האדומות וקבוצת באדר-מיינהוף, ששאפו לשנות את העולם באלימות ובהרג כדי להגן על נדכאי אוכלוסייתו.

בהעדר ירושה מן העבר, נאלץ המיצג להמציא לעצמו שפת תנועה ואמצעי ביטוי ייחודיים לו. תנועת האיברים של מבצעי המיצגים אינה דומה כלל לשפת התנועה שבתיאטרון. מבצעי המיצגים אינם מדגישים את תנועותיהם באופן תיאטרלי או בצורה קריקטורית כמו בפנטומימה. תנועותיהם קרובות, ככל האפשר, לריאליה פונקציונלית ונעדרות סגנון ומנייריזם. מבחינה זו, המיצג קרוב יותר לשפת התנועה של הקולנוע מאשר לכל שפת תנועה אחרת. כתוצאה מכך, במיצג של שנות ה־70 לא היה צורך בשחקנים בעלי מיומנות מיוחדת, כשם שליוצרים לא היה צורך ליצור אשליה של מציאות שמכתיב המחזה. במיצג קיימים רק "מבצעים" או "משתתפים", מה שמזכיר את השקפתם של אבות המחול המודרני רודולף לאבאן, קורט יוס ומרי ויגמן (Rudolf Laban, Kurt Jooss, Mary Wigman), שביצעו יצירות מורכבות בלי להיעזר ברקדנים מקצועיים. מבצעי המיצג עשו - בזמן אמת ובמקום אמת - מה שהרעיון הכתיב, או לפחות השתדלו לעשות כך. ההנחה האינטואיטיבית היתה, שאין דבר משכנע יותר באמיתותו מאשר הדבר עצמו.

בשנים הנדונות אין מדובר במציאות היום־יומית ובבנאליה החילונית, אלא בקטעי חיים שהנשגב והמופלא מכבים בהם. זו סיבת קרבתו של המיצג אל הטקס הפולחני, אל האזוטריה הדתית ואל הקמאיות המיתית. אמנם הטקס חי כערך חוץ־אמנותי, אבל קרבת המיצג אליו כה הדוקה, עד שנדמה שהמיצג מוכן להשיל מעליו את המרכיב המעניק לו את ההכשר האמנותי ולפלס לעצמו דרך בגבול הדמדומים המוביל מן השגב האמנותי אל הספירות השמימיות ואל האקטים המאגיים שיגביהו אותו אל המופלא.

בעוד שבתיאטרון המשחק, התפאורה והמוסיקה משרתים את עלילת המחזה, לטקסט המיצגי (אם הוא קיים) אין חשיבות מיוחדת. לעומת זאת, להתרחשות המבוימת בחלל - קרי, לטקס - יש משקל עדיף. יוצא מכך שהאובייקטים הפיסוליים, המוסיקה ושאר אמצעים משרתים במידה רבה טקס זה ומהווים חלק ממנו בדרכם לשרת את הרעיון. על טענתו של קלוד לוי-שטראוס (Claude Lévi-Strauss) שהרומן - ובהרחבה, הספרות והאמנות - היווה תחליף מודרני לצורך הבסיסי של האדם במיתוס, אפשר להוסיף שהתרבות המודרנית לא פתרה לחלוטין את בעיית צימאונה למיתוסים. בקרב אינטלקטואלים ויוצרים בני זמננו עדיין רבה הערגה למופלא. זוהי הסיבה לכך שהיצירה המיצגית עסוקה לא מעט בתהליך של מיתולוגיזציה של החיים המודרניים, כאבחנתו של רולן בארת (Roland Barth) ומטפחת טקסיות וחגיגיות מסוג חדש, כתחליף למיתוס הקמאי.

הסופר יצחק אורפז, בספרו *הצליין החילוני*, ובעקבותיו האוצרים מרדכי עומר וגדעון עפרת, הבחינו בזמנם בסוגיית המיתוס ביצירה בת זמננו. בטקסט שליווה את התערוכה שאצר, **אל מיתוס ללא אל**, טען עופרת שמיתוס זה היה מדי סינתטי, סוג של פולחן ללא אמונה וטקס ללא תוכן ויצא חוצץ נגד הריקנות לכאורה של המודרניזם. להערכתי, מיצגני שנות ה־70 בישראל הצליחו להפריך ביצירתם טענה זו. באמצעות שפה חדשנית ומתקדמת הם שילבו בהצלחה לא מעטה את הרעיון החברתי עם האקט הטקסי. יתר על כן, ביצירותיהם של אחדים מהם טושטש הגבול בין האמירה האמנותית לבין הפונקציונליות של המחאה הפוליטית והחברתית. מיותר להזכיר בהקשר זה את עודף הרצינות ואת שכלתנות היתר שאיפיינו את שנות המושג הישראלי, עד כדי גלישה לפתטיות, לאידיאליזציה ולרומנטיזם ורתריאני. הקצנתה של הרפתקת המושג יכלה להסתיים רק במבוי סתום המוביל להתאבדותה של הסוגה.

להמחשת התמונה אציין, לא באופן שיטתי ומן הזיכרון, את שמותיהם של הבולטים ביותר בין מיצגני שנות ה־70: מוטי מזרחי, משה גרשוני, אביטל גבע, יהושע נוישטיין, מיכאל דרוקס, נורית טולנאי, מיכאל גרובמן וקבוצת לווייתן, פנחס כהן גן, אפרת נתן, מיכל נאמן, מיכה אולמן, גדעון נכטמן, עדינה בר און, יוכבד וינפלד, אירית בלוזר, חזי לסקלי, חיים מאור, ז'אק ז'אנו, גבי קלזמר, בוקי גרינברג ויעקב חפץ ועוד קודם לכן קבוצת העין השלישית בראשות ז'אק קטמור ומישל אופטובסקי. זכורות במיוחד עבודתו של מיכה אולמן מ־1972, שביצע אקט של החלפת אדמה שנחפרה מבורות בקיבוץ מצר ובכפר הערבי מיסר; מוטי מזרחי שצעד לאורך ויה דולורוזה ב־1973 כשהוא נושא על גבו לוח כבד עם דיוקנו העצמי; ופנחס כהן גן שחיבר, בשנים 1972–1973, שרוולים מפלסטיק בין מי מעיין בעין פשחה למים של ים המלח, וגידל בהם דגים כאקט המסמל בעיות של ניתוק וניסיונות השתלבות עקרים. נראה כאילו אמנים אלה נשאו על כתפיהם אחריות ציבורית־חברתית כבדה מנשוא, שבמרחק של זמן מתברר שממשיכיהם בשנות ה־80 נטשו אותה לחלוטין.

קרוב למחצית השנייה של שנות ה־80 חלה תפנית ששינתה את פני המיצג הישראלי. מקור התפנית בתמורות שחלו בתחום האמנויות בכלל ובתגובות נגד הדיקטטורה של הסגנון, נגד המינימליזם ונגד המושג. משנת 1985 החלו להזמין יצירות בתחום הנדון בכמה פסטיבלים ומסגרות, שעיסוקם העיקרי הוא התיאטרון, המחול והמוסיקה. חלק מאותן מסגרות הן יוזמתו של מחבר שורות אלה. האירועים ומקומות ההתרחשות העיקריים היו פסטיבל ישראל, פסטיבל עכו, אירועי תל חי, גלריה תת־רמה, פסטיבל שפיים, מסוף ניצנה, פסטיבל טבריה, גלריה שרת, פסטיבל יפו, תיאטרון נווה צדק, תיאטרון החדר של אמיר אוריין, אירועי דיזנגוף סנטר (תערוכה לבנה ותערוכה שחורה ביוזמתה של זיוה רון), מפגשי אמנים בטבע (ביוזמת חנה שיר, ביער לביא, יער הראל, יער נס הרים ובפארק הירקון) ו"מקלט 209" ברמת אביב, שהוקם ביוזמתם של תמר רבן, ענת שן ודן זקהיים. לפיכך, מי שחשב שהמיצג מת עם הסתלקותו של המושג יכול היה להתבדות.

בשנות ה־80 המיצג לא מת, הוא רק נטש את שמו ושינה את אופיו. הוא התרחק מאביו מולידו בשנות ה־70 וטישטש את הגבולות בינו לבין המחול הפוסט־מודרני, התיאטרון החדש ומופעי מוסיקה חדשניים. כשצופים במיצגי שנות ה־80 המאוחרות מתעוררת השאלה האם מדובר בז'אנר חדש של תיאטרון־מחול או שמא זהו מדיום העומד בפני עצמו. לפני שנענה על שאלה זו יש לאפיין את היצירה החדשה ולתחום מחדש את גבולות ההגדרה. למרות התכונה הרבה, תהליך ההשתנות לא פסק ולא התייצב. עם זאת, נתקשה לשרטט בהכללה את פרופיל המופע המיצגי החדש.

בעוד שבשנות ה־70 אמני המיצג פעלו בתוך חלל אמורפי, שגבולותיו לא הושפעו אף מן היכולת הטכנית לצפות בו, מיצגני שנות ה־80 תחמו לרוב את החלל על־פי חוקיות המופע הפרונטלי. אם בשנות ה־70 חלל היצירה נמתח בין קיבוץ מצר לכפר מיסר, או בין ים המלח לכף התקווה הטובה, אמני העשור שבעקבותיו גזרו על עצמם משמעת בימתית בכל הקשור למרחב, לזמן ההתרחשות ולקצב התזמון. אם הצופים במיצגי שנות ה־70 היו לעתים קרובות מרכיב אינטגרלי מהיצירה והשתתפו בה באופן פעיל פחות או יותר, יורשיהם צימצמו את תפקידם לצופים בתיאטרון. אבל המעבר לבמה לא היה פעולה טכנית בלבד. הוא השפיע על מהות היצירה. כתוצאה מכך, "הרעיון" שהיה הגורם המאיץ וקבע את אופיה פינה את מקומו למרכיב החזותי. לרוב הוויזואליה היא גם מקור ההשראה וגם התוצאה הבימתית, וכל המרבה באפקטים חזותיים משביח את יצירתו. כובד משקלה של הוויזואליה גרם לכך שהיוצרים, בשנות ה־80, הכניסו לחלל הבמה אובייקטים ואביזרים חדשניים, שעד אז נעשה בהם שימוש מוגבל: מוניטורים, מסכים, מקרנים ומחשבים, קרני לייזר ומכונות אלקטרוניות, מקורות אור שונים, מצלמות וידיאו ומכשירים רפואיים. כל אלה כיכבו במיצגים באופן מתוזמן, בדרגת נוכחות של שחקן בהקשר התיאטרוני. אביזרים מתוחכמים אלה יצרו פעולות ויזואליות וסונוריות ברמת פעלולים של עושי קסמים המותירים את הצופה פעור פה. אם הנזירות הוויזואלית תאמה את שנות ה־70 המינימליסטיות, בשנות ה־80 יצר העומס הוויזואלי תיאטרון של דימויים, שעוצמתו טמונה במורכבותו.

האמונים על התיאטרון השגרתי נוטים לראות באובייקטים של במת המיצג תפאורה של הצגה. אבל במופע החדש האובייקט וסביבתו הפיסולית הם עיקר, ומעמדם בהיררכיה הבימתית שווה ערך למעמדו של שחקן בתיאטרון. הרצון להמם באמצעים חזותיים יכול לרמוז לרצון לברוח מן המשמעות הישירה ומן הפלקטיות של האמנות הפוליטית. הדרת הרעיון הובילה לעתים להעדר קומוניקטיביות עד לאבסורד. כוחו של המרכיב החזותי הפך לעוצמה, אך זו גם חולשתו. המעברים חסרי הפשר והעדר הומוגניות פגמו לעתים בקוהרנטיות.

למרות המהפך של שנות ה־80, המושג לא מת. המיתוס הקמאי הפך למניירה וננטש, אבל לא נעלם. היוצרים החדשים אינם משחזרים מזבחות. הקדום פינה את מקומו לעכשווי וקטעי חיים מודרניים הוגבהו לדרגת טקס. כך התבצעה מיתולוגיזציה של חיי היום־יום. פעולות טריוויאליות המתקיימות על הבמה עוברות תהליך סינון שמגביה אותן לדרגת יצירה. כך נוצר קשר בין הבנאליה לבין האמנות. טשטוש הגבול בין האמנות לחיים מביך לעתים את הצופה, שנדרש לצפות בפעולה טריוויאלית רפטטיבית. השולי קיבל עוצמה, קו גבול הפך לחבל דק והאמנים התהלכו עליו בהתגרות.

בד בבד עם התמורות שחלו ביצירותיהם של אמני המיצג שקיבלו את הכשרתם בתחום האמנות הפלסטית, חלו שינויים מרחיקי לכת בזירת המחול. ברגע שהמילון התנועתי של המחול ויתר על הסגנון ועל היכולת הווירטואוזית של המבצע, נוצר דמיון מפתיע בין יוצרי הניאו־מיצג לבין הזרם הפוסט־מודרני במחול. תנועות מסוגננות הוחלפו באקטים ובתהלוכות. תנועות פונקציונליות יום־יומיות כמו שתיית קפה, עריכת שולחן או שינה במיטה, תוך שימוש באביזרים הנחוצים לביצוע פעולות אלה וללא הזדקקות לאמצעים אשלייתיים, קיבלו מקום במופעי מחול. כתוצאה מכך, הרקדן כבר לא ייצג דמות אשלייתית, אלא אב־טיפוס של דמות או לרוב את זהותו של המבצע. יצירותיהם של רות אשל, נאוה צוקרמן, רות זיו־אייל, ניר בן־גל וליאת דרור טישטשו את הגבול בינם לבין אמני המיצג החדש. אחדים מיוצרי המחול ראו באמנות הפלסטית מקור השפעה ויניקה, ואחרים שיתפו פעילה עם אמנים פלסטיים בביצוע יצירותיהם.

לעומתם, יוצרים בתיאטרון אינם אוהבים מיצגנים. בעיניהם המיצג אינו אלא מופע אקספרימנטלי שלא הגיע לבשלות, מופע מינורי שלרמת הצגה לא הגיע. יצירותיהם של המיצגנים נתפשות בעיניהם - דרך עדשות משקפיה של חוקיות הדרמה הקונוונציונלית - כתיאטרון רע. הערכה לא מחמיאה זו תהיה מוצדקת אם נביא בחשבון את אמות המידה ודרכי

ההערכה הנקוטות בתיאטרון הקלאסי. הדמיון החיצוני שקיים לכאורה בין שתי הסוגות הבימתיות גורם לאבחנה מוטעית. מבקרי התיאטרון מעלים טענות נגד העדר התפתחות, מחסור בהיגיון דרמטי, חולשת הזיקה בין הסצינות וריבוי מייגע של מרכיבים ויזואליים ואפקטים בימתיים. "הבנו את הפרינציפ", יאמרו לרוב אחרי רגעים אחדים. מכיוון שהמראה הכללי של המיצג אינו תואם את החוקים שעליהם הם אמונים, התוצאה לדעתם לקויה. על פי עמדה זו נקבע היחס של הממסד התרבותי בארץ למיצג, שעדיין לא העניק לסוג יצירה זה לגיטימציה ומסגרת של התייחסות ותמיכה. בינתיים נופלים המיצגנים בין הכיסאות של התיאטרון, המחול והאמנות הפלסטית.

לאיזון תמונה פסימית זו, המתארת יריבות בין התיאטרון השגרתי לבין המיצג, יש להזכיר את ניצני השפעתו של התיאטרון האחר, התיאטרון הלא ספרותי והתיאטרון הטוטלי. תחילתם עוד בראשית המאה ה־20 ובמרכזי תרבות חשובים בעולם הם הגיעו לשיאי הצלחה. בקטגוריה זו אפשר לכלול את יצירותיהם על אמנים ישראלים שמקור הכשרתם בתיאטרון, אך יצירותיהם הן מיצגיות: מרית בך ישראל, אלי הוז, יורם פורת ואמיר אוריין. לצדם כדאי להזכיר את עבודותיהם של יוצרים כמו נטע פלוצקי, רחל ברקמן, הדס עפרת, מריו קוטליאר, נעמי יואלי ואחרים, שבאו מתחום תיאטרון הבובות ותיאטרון המסכות. קבוצה לא פחות חשובה בהשפעתה על חיי המיצג בארץ כוללת מוסיקאים שיצרו בתחום המיצג: אריק שפירא, יוסי מר־חיים, ארי פרנקל, עדי עציון, נגה אשד ועידו אמין. עם זאת, קבוצת המיצגנים המשמעותית ביותר מבחינה מספרית צמחה ישירות מתחום האמנות הפלסטית. חלקם ממשיכים ליצור בתחומי הציור, הפיסול או הצילום, בעוד שאחרים יוצרים בלעדית בתחום המיצג. אחדים, כעזרא אוריון, עדינה בר־און, יוסי צמח וקבוצת לווייתן, עדיין מושפעים מסגנון העשור הקודם ומן הנטיות הניאו־מושגיות של שנות ה־80, אחרים מהווים אה עמוד השדרה של הדור הצעיר של אמני המיצג במתכונתו החדשה: תמי רבן, דן זקהיים, אלדד זיו, אורי קצנשטיין, אלי דור כהן, עמי ברקמן, קבוצת זיק, חוני המעגל וקבוצת סמרטוט ועוד.

ריבוי הזיקות ויחסי הגומלין בין המיצג החדש לבין התיאטרון, המחול, המוסיקה ותחומי יצירה אחרים עלול ליצור רושם של הרחבת יתר של תחומי הסוגה עד כדי איבוד זהות. למעשה, הדבק המאחד את כל קבוצת היוצרים שהוזכרה לעיל הוא מקורות היניקה המשותפים. ההתייחסות אליהם היא כאל דגמים חיוביים לחיקוי וכאל סמנים הקובעים לא רק את גבולות הסוגה, אלא גם את סגנונותיה ואת שיאי האיכות שלה. החשובים שבמקורות אלה בשנות ה־80 היו יצירותיהם של פיטר ברוק, פינה באוש, תדיאוש קנטור, לינדסי קמפ, רוברט וילסון, לורי אנדרסון, ג'ון קייג', מרדית מונק, יאן פאבר, אריאן מנושקין, קבוצת סנקאי ג'וקו ועוד, ולצדם מורי ההלכה מן הדורות הקודמים יוזף בויס, ויטו אקונצ'י, ביל ויולה, ג'רי רובין, רודולף שוורצקוגלר, איב קלן, אלחנדרו חודורובסקי ועוד.

שנות ה־80 נתנו אותות חדשים בשפת המיצג. לא עוד אלתור, לא עוד רצינות שכלתנית, אלא רצון ליצור מופע מרהיב בעל מקצב מהיר, המזכיר את אווירת הווידיאו־קליפ של זמרי הפופ, עם חיתוכים חדים והקשרים דחוקים. מיצגנים אחדים, שיצירתם נחשפה לקומץ חסידים קטן, חלמו בסתר לבם על הכריזמה של זמרי הפופ שמקיימים עם ציבור מעריציהם תלות הפורטת על נימים חבויות באישיותו של הצופה.

רחוק מאוד מתחום הבידור והזמר פעלה קבוצת היוצרים בתחום הווידיאו־ארט. בלי להיכנס למאפיינים המייחדים מדיום זה, ניתן לציין בבירור שהתמורות שחלו במיצג השפיעו באותה מידה על ראשוני היוצרים בתחום אמנות הווידיאו. בשנות ה־70 יצרו אמנים כמו מוטי מזרחי, רן שחורי, בוקי שוורץ, בני אפרת, אברהם אילת ומישל אופטובסקי יצירות בפילם או בווידיאו הדומות מאוד ליצירות מיצגניות. לעומתם, יצירתם של יוצרים צעירים, שפעלו מן המחצית השנייה של שנות ה־80, מעוגנת היטב במאפייני הניאו־מיצג. היו גם אמנים שפעלו בו־בזמן בשני התחומים ומי שראו בווידיאו אפיק יצירה בלעדי. כדאי לציין בעיקר את מכלול יצירתו המרשים של חוני המעגל, מנהיג קבוצת סמרטוט.

בהקשר הישראלי, מעטים שמו לב לתופעה משנות ה־20 בתחום שילוב האמנויות. הכוונה למסכות החג, שרווחו בארץ עד שנות ה־50. למרות חוסר זיקה ישירה בין יוצרים אלה לבין אמני שנות ה־70 וה־80, קשה להתעלם מן התקדים ההיסטורי שהם יצרו בתחום שילוב האמנויות. מסכות החג לא רק שילבו באופן אינטגרלי תחומי אמנות רבים, אלא גם הפכו את האתר למרכיב עיקרי, בעל משמעות סמלית, היסטורית ומיתית. מסכות החג שילבו מחול אמנותי (שבוצע לרוב על־ידי חברי קיבוצים, שאינם רקדנים מקצועיים), מוסיקה מקורית, כלי עבודה, תבואה חקלאית, תלבושות, טקסטים עתיקים, שירה מודרנית, זמרה ומשחק. נוכחות יצירתם היתה מורכבת: מצד אחד הטקס מבוסס על פולחן מקראי קדום ומצד שני הוא משקף מציאות חלוצית־מודרנית. טקסי החג שילבו גם את השכנים מן הכפרים הערביים על כליהם וזמרתם. כך הפכו האתר והקרקע לחלק בלתי נפרד מן האירוע. המסכות הטקסיות בוימו על־ידי כוריאוגרפים מתחום המחול האמנותי, ובמידה רבה אפשר לראות בהן אינטר־ארט. המסכות נקראו לרוב בשמות עונתיים: חג הביכורים, חג הטנא, חג הקציר, חג העומר, חגיגות בית השואבה, חג המים, חג הכרם, חג ט"ו באב, חגי הנחת אבן הפינה, חגי חומש וחגי עשור, וגם חג שיר השירים וחג האחד במאי. ראשון יוצרי המולטימדיה המוקדמת הוא ברוך אגדתי, שיצר מחול חדשני וערך החל משנת 1921 "נשפים" - נשפי מסכות ונשפי פורים - תוך שיתוף פעולה עם ציירים כישראל פלדי ואריה ספוז'ניקיב (אלחנני) ועם המלחין חנינא קריצ'בסקי והשחקנית מרים ברנשטיין כהן. המסכות החקלאיות הראשונות בוצעו בידי מרגלית אורנשטיין במשמר העמק (1930) ואחריה שתי בנותיה, יהודית ושושנה אורנשטיין, ששיתפו פעולה עם השחקן משה הלוי והסופר מתי מגד בטקסי חג בחיפה ובקיבוצים מעברות, גבעת חיים, גבעת השלושה ודפנה. אחריהן פעלו רחל נדב, תלמידתה של רינה ניקובה (קיבוץ עברון 1945), גורית קדמן (קיבוץ הראל 1953) ובעיקר ירדנה כהן החיפאית בהרי אפרים (1943), בעין השופט (1944–1946), בשער העמקים, בעין המפרץ ובגניגר (1947), בחיפה (1948), באלונים (1950) ובגבעת עוז (1954).

המפגש בין יוצרת הריקודים לאה ברנשטיין לבין המשורר והמלחין מתתיהו שלם הוליד, החל משנת 1927, סדרת חגי טבע שהחלה בקיבוץ בית אלפא, עם גילוי הפסיפס מן התקופה הביזנטית (בחג פורים). חברי בית אלפא עברו לאחר הפילוג בקיבוצם לרמת יוחנן, שם עוצבה החל בשנות ה־40 מסורת של חגי טבע שכללה את חג הגז, חג העומר, חג האסיף, חג הביכורים וט"ו בשבט. כל אלה הפכו את רמת יוחנן לשם דבר בעיצוב דמותו של החג הישראלי ושל טקסי החתונה בנוסח קיבוצי. גם גיבורת המחול העממי בישראל, רבקה שטורמן, יצרה מסכות חג בעין חרוד, החל משנות ה־40, בשיתוף עם הצייר חיים אתר. במיוחד זכורות "מסכת גדעון", שבוצעה לרגלי הגלבוע ובצמח (1956) ובעין חרוד (1960) ועצרת לשואה ולגבורה בקיבוץ לוחמי הגטאות (1961). בכירת אמניות המחול האמנותי המקורי, שרה לוי-תנאי, שהיתה בעלת כישורים מגוונים בתחום הכוריאוגרפיה, ההלחנה והשירה, יצרה מסכות חג מרשימות בקיבוץ רמת הכובש (1943–1944), במשמר השרון (1947) ובנגב (1950). יצירות אלה, שהן ספק טקס פונקציונלי ספק יצירות אמנות בלתי תלויות, הן סוג של אופרות מודרניות המועלות באתר בטבע, שמעניק להן אופי טקסי־מיתי הפועל בו־זמנית על ערכים היסטוריים ועל מציאות עדכנית.

זמן רב לאחר מכן חזר האתר לככב בחלק מן היצירות המיצגיות של שנות ה־80. למרות תהליך המעבר לדיסציפלינה של במה, במיצגים מאותו עשור אנו עדים להפגנות כוח ללא העדר יומרה, שבהן הופכים מיצגנים את האתר, על רובדי משמעויותיו, למוקד כוח אמנותי. ב־1984 פרש דן זקהיים את זירת ההתרחשות האמנותית שלו ברחבי תל אביב במסגרת יצירתו

בבל, מערכת בחירות מקבילה לזו הממלכתית, ושכונת שינקין שימשה לו מטה מרכזי. ב־1987 הוא פיזר קבוצות של מלאכים מכונפים בדרך שבין תל אביב לירושלים ("עקבות של מעלה"). הם התגלו לקהל באופן צפוי יותר או פחות במקומות שונים, ויצרו אתו קשר. בעקבות החלילן מהמלין הוביל באותה שנה המלחין אריק שפירא, ביצירתו *ראשינו עטורים*, תור ארוך של בני־נוער במורדות הר ציון וכישף אותם באמצעות שירי מולדת מתקופת החלום שלפני השבר. קבוצת זיק השתלטה על גיא בן הינום, כדי לקיים בו פולחן־אש שאינו נעדר זיקות לטקסים אליליים. אלדד זיו ועתי ציטרון השתלטו על בניין ירושלמי בן שש קומות וקיימו בחזיתו ולמרגלותיו מופע ראוותני עם התרחשות סימולטנית עמוסת דימויים אקטואליים (*אין זו בן זו*, 1987). יוסי צמח, תושב אמסטרדם (שיחד עם אלדד זיו זכה בפרס ראשון בפסטיבל לתיאטרון רחוב בפסטיבל ישראל), בנה במורדותיהם המזרחיים של הרי ירושלים 40 הרים כחולים מבטון בעזרה קבוצת ישראלים (יהודים וערבים) והולנדים (*הר וכך חול צלו*). סמדר אימור ושלומי מוסקוביץ העלו ב־1988 את המופע *מגגד* בתפר שבין עבר לעתיד על מורדות הר ציון. במסגרת יצירתם *בס* הזמינו אלי הוז ואיתן פימנטל בשנת 1987 את הירושלמים להצטרף לנסיעה באוטובוס שחלונותיו נאטמו, בלי לגלות לנוסעים מה עומד להתרחש ברכב ומחוצה לו. קבוצת סמרטוט, בסיוע דמויות גרוטסקיות, ערכה סעודה מלכותית בלב כיכר ציון ויצרה תמונה סוריאליסטית הממחישה את שיגעון המשיחיות הירושלמית (*הסעודה האחרונה בכיכר ציון*). קבוצת לווייתן, בראשותו של מיכאל גרובמן, ערכה בשבת לאורך רחוב דיזנגוף בתל אביב (1985) את *מסע הלווייתן ממוסקבה לירושלים, לטקס הכתרתו של ולימיר ח'לבניקוב כיושב ראש כדור־הארץ*, בסיועם של הסופרים דוד אבידן וגבריאל מוקד. בחלל הפנימי של אולמות האבירים בעכו (1985) ביצעה תמר רבן את יצירתה *פתח לאזורים רגישים בברזל*, מסלול הזיה פיוטי, המעמת את האנושי עם הדומם. יש לציין בעיקר את יצירותיהם של דודי מעיין וסמדר יערון, *זיכרונות דור שני בחיק העיר העתיקה*, ו*ארבייט מאכט פריי*, שלהן היתה השפעה רבה על אמני מיצג אחרים. המיצג של שנות ה־80, כקודמו בעשור שלפניו, המשיך להתהלך על חבל דק ולהתגרות בגבולות היצירה האמנותית. בשנות האלפיים ממשיכים אוצרים ויוצרים לטפח את הסוגה שבין הפרפורמנס לווידיאו־ארט. אציין רק בודדים מן הזיכרון: יעל ברתנא, בן הגרי, יסמין גודר, שחר מרכוס, בועז ארד, רועי רוזן, נדב בן־נון, קרן רוסו, קרן ציטר, ניר עברון, סרג'יו אדלשטיין, עינת אמיר, מעיין אמיר, אוהד פישוף, אורי קצנשטיין, סיגלית לנדאו, בועז ארד, אבי מוגרבי ועוד רבים.

שנת 1978 קבעה להערכתי את שער הכניסה לפוסט־מודרניזם באמנות. באותה שנה בנה האדריכל ריקרדו בופיל את הקומפלקס העירוני **אנטיגונה** בעיר מונפלייה בדרום צרפת. באותה שנה יצרה פינה באוש בעיירה וופרטל את יצירתה המהפכנית *קפה מילר*. בערך באותו זמן הרשו לעצמם מלחינים להכניס מלודיה ליצירותיהם וזו גם התקופה שבה נסקה הקריירה האמנותית של מרינה אברמוביץ בתחום הפרפורמנס ארט. אחד מתחומי היצירה שבו להערכתי מתרחשת היום תכונה דרמטית מהפכנית הוא המחול הפוסט־מודרני, או ליתר דיוק המחול שלאחר פינה באוש. על בימת המחול התפתחה סוגה שהופכת יותר ויותר לאינטר־ארט. אפשר לומר שהמכנה המשותף ליוצרים בתחום זה הוא שהדגש העיקרי בכל אחת מן היצירות מצוי באחת מן הדיסציפלינות האמנותיות. כתוצאה מכך הצופה יכול להבחין ביצירות שבכל פעם עומד במרכזן מרכיב בימתי שונה. בין השאר: אובייקטים פיסוליים מכניים, אפקטים ממקורות אור, מוסיקה אלקטרו־אקוסטית, מבנה ארכיטקטוני, פעלולי קרקס וקסמים, דימויים מוקרנים, טקסט וגוף אנושי או מקבץ מבצעים בתנועה לא מסוגננת. בין היוצרים החשובים בתחום זה אפשר לציין את גרי סטיוארט, יאן פבר, מרי שוינאר, סשה ואלץ, סנקאי ג'וקו, וים ונדקיבוס, אן תרזה דה קירסמייקר, אורליין בורי, אדוארד לוק, יאן לוארס, סידי לערבי שרקאווי, אכרם חאן, ג'יימס תיירה, אורליה תיירה וויקטוריה תיירה צ'פלין, (Garry Stewart, Jan Fabre, Marie Chouinard, Sacha Waltz, Sankai Juku, Wim Vandekeybus, Anne Teresa de Keersmaeker, Pina Bausch, Aurélien Bory, Edouard Lock, Jan Lauwers, Sidi Larbi Cherkaoui, Akram Khan, James Thierrée, Aurélia Thierrée, Victoria Thierrée Chaplin) וכן שני ישראלים הפועלים עם להקות בחו"ל: חופש שכטר בלונדון ועמנואל גת במונפלייה. האם יצירות אלה יזעזעו את שאר תחומי האמנות?

ד"ר יגאל בן־נון כתב שתי עבודות דוקטורט בהצטיינות. האחת באוניברסיטת פריז VIII, בנושא "היחסים החשאיים בין ישראל למרוקו וההגירה היהודית"; השנייה במכון ללימודים גבוהים בפריז Ecole Pratique des Hautes Etudes בתחום ההיסטוריוגרפיה של המקרא: "שכבות עריכה בטקסטים הקשורים לראשיתה של ממלכת ישראל ולמסורותיה". לימד היסטוריה של צפון אפריקה אחרי מלחמת העולם השנייה באוניברסיטת פריז VIII. עסק באוצרות ובניהול אמנותי ולימד באוניברסיטת בר אילן בקורסי תעודה בנושא אמנות ישראלית.