

## המופע כמדיום אמנותי: התבוננות לאחור והתקדמות

ד"ר הניה רוטנברג  
ינואר 2008

שנות השבעים הביאו בכנפיהן שפע של מופעים, שהתקבלו לראשונה כמדיום של ביטוי אמנותי העומד בפני עצמו (Goldberg, 1988; Henri, 1974). האמנות הקונספטואלית שפרחה באותה תקופה – המתעקשת על אמנות של רעיונות על פני התוצר, ועל אמנות שאי אפשר לקנות או למכור – היתה בשיאה, והמופע שימש לעתים כהדגמה או כביצוע של רעיונות אלה. פעילות אמנותית זאת היתה צורת אמנות של התקופה שהוצגה במרחבים כמו מרכזי אמנות בינלאומיים, פסטיבלים שמומנו על ידי מוזיאונים או מכללות לאמנות שהציעו קורסים במופע.

הפעילות העשירה והמגוונת של מופעים בשנות השבעים הביאה להתבוננות ממוקדת בתיאטרון החזותי. עד אותו זמן היה קושי למקם את המופע בהסטוריה של האמנות, ולכן הוא נשאר באופן שיטתי מחוץ לתהליכי ההערכה של ההתפתחות האמנותית, במיוחד בתקופה המודרנית. ההתבוננות הממוקדת באמנות המופע הביאה גם לבחינת המסורת הארוכה של ארועים שבהם פנו האמנים למופע החי כאחד האמצעים לביטוי רעיונותיהם. חקירת העבר הדגישה את התפקיד החשוב של ארועים אלה בהסטוריה של האמנות. לורי אנדרסון (Laurie Anderson),<sup>1</sup> אמנית צעירה שפעלה בשנות השבעים, כתבה ממרחק של זמן על החוויה שלה במפגש הראשון עם ההסטוריה של המופע:

כאמנית צעירה בשנות ה-70 בניו-יורק הייתי בטוחה שכל מה שעשינו נוצר בפעם הראשונה, שהמצאנו צורת אמנות חדשה. היה לזה אפילו שם קצת מסורבל בעל צליל חדש 'אמנות המופע', והמבקרים והצופים התאמצו להגדיר את ההכלאה ה'חדשה' ששילבה כל כך הרבה מדיות ושברה כל כך הרבה חוקים הקשורים בנושא, מה אמורה להיות אמנות. וכך, כשהתפרסם ספרה של גולדברג Performance: Live Art 1909 to the Present בשנת 1979, הייתי מופתעת לגלות שכל מה שעשינו היה בעל הסטוריה מורכבת ועשירה.<sup>2</sup>

Goldberg, 2004, p. 6.

אכן, לאורך ההסטוריה התקיימו מופעים מסוג זה כמו למשל טקס שבטי, מחזה ימיביינמי, מופע ראווה רנסנסי או ערב שאורגן על ידי אמנים בסטודיו בפריס בשנות העשרים, שהמשותף לכולם הוא האפשרות של האמן להופיע ולהיות נוכח בחברה בזמנית. המופע היה יכול להיות בעל אופי אזוטרי, שמניסטי, פרובוקטיבי או בידורי. דוגמאות שיוחסו לאיש הרנסנס הציגו את האמן כיוצר ומנהל מופעי הראווה, תהלוכות ניצחון שדרשו ארכיטקטורה ארעית מורכבת או ארועים אלגוריים שעשו שימוש ביכולות המולטי-מדיה.

ההתבוננות המרוכזת בעמדות הרדיקליות של פעילויות אמנותיות במאה העשרים הצביעה על כך שהמופע היה גורם מזרז או מדרבן בהסטוריה של האמנות; בכל פעם שנראה היה שאסכולה, בין אם היתה קוביזם, מינימליזם או אמנות קונספטואלית, הגיעה למבוי סתום, השתמשו האמנים במופע כאמצעי לשבור את הקטגוריות ולהצביע על כוון חדש (Goldberg, 1988). יותר מזה, בהסטוריה של האוונגרד במאה העשרים אפשר לראות אמנים שהובילו את המדיה שבה פעלו עד כדי שבירת המסורת שלה, כשהמופע משמש כחוד החנית של אותה פעילות, כמקדם האוונגרד.<sup>3</sup> אמנם רוב הכתיבה על הפוטוריסטים, הקונסטרוקטיביסטים, הדאדאיסטים והסוריאליסטים מתרכזת במוצרי

<sup>1</sup> לורי אנדרסון (נולדה בשנת 1969) היא אמנית אוונגרדית שזכתה להכרה בינלאומית בתחילת שנות השמונים. היא הופיעה במיצגים חדשניים שבהם שילבה מדיות אמנותיות וטכנולוגיה מתקדמת, אותם הציגה בחללים אלטרנטיביים ואפילו ברחוב.

<sup>2</sup> התרגום של המחברת.

<sup>3</sup> המונח 'אוונגרד' הוא מונח צבאי צרפתי, שעד שנת 1848 יוחד לתאור קבוצות רפובליקניות או סוציאליסטיות מתקדמות. לאחר מכן אומץ המושג על ידי עולם האמנות במשמעות של אמנות 'מתקדמת', הצריכה למלא תפקיד דומה של מנהיגות במאבק נגד הבורגנות. לאחר שנת 1910 השתמשו במונח כדי לתאר חידושים בתרבות שהציבור לא בהכרח הבין, ללא כל קשר לדעה פוליטית (א. בולוק וא. סטאליבראס, 1996). כיום התגלגל המונח לפירוש אנאכרוניסטי, מכיוון שסוגים שונים של אמנות, מוסיקה וספרות המיוחסים לאוונגרד, מקובלים ונתמכים באופן רשמי על ידי הממסד.

האמנות שלהם, אבל תנועות האמנות התחקו אחרי שורשי הסוגה או ניסו להתמודד עם סוגיות שונות באמצעות המופע: הם בחנו את רעיונותיהם ובהמשך אף ביטאו זאת ביצירתם.

מאמר זה יאיר את התפתחות הפעילות והאסתטיקה של התיאטרון החזותי במהלך המאה העשרים, כדי להסביר את התהליכים שעברו עליו עד שהגיע להכרה כסוגה אמנותית. ההתבוננות במקורות ההשראה השונים של המופע החזותי יקושרו עם השפה התיאטרלית החדשה שנוצרה, זאת הדוחה את המסורת, המטשטשת את הגבולות בין אמנות וחיים ומתקשת על הארעיות. אבל, השפה התיאטרלית החדשה שנוצרה אינה עשויה מקשה אחת, אלא היא מורכבת מקשת מגוונת של קולות שכל אחד מציג תפיסה אלטרנטיבית של התיאטרון החזותי. ההתייחסות הביקורתית לאופייה האקטואלי והממשי של התופעה מדגישה אמנם את היותה ברת חלוף ואת התהליכים הפרקטיים המייצרים אותה, אך יחד עם זאת גם את הצורך בפרשנות שתביא את כל הגורמים האלה בחשבון, כזאת המודעת להקשרים החדשים של התיאטרון החזותי.

### האסתטיקה של המופע האמנותי

אחד הפילוסופים שהשפיעו רבות על התנועות הרדיקליות של ראשית המאה העשרים היה פרידריך ניטשה, שהתייחס לאיכות הדיוניסית ואמר:

נחוץ עולם חדש של סמלים, הפעם סמליות גופנית שלמה, לא עוד סמליות של פה בלבד, של פנים, של מלים, כי אם תנועתיות מלאה שבמחול, המטלטלת בקצב את האברים כולם. מכאן ואילך מצטמחים לפתע ובסערות-פרא גם שאר הכוחות הסמליים שבמוסיקה, לריתמיקה, לדינאמיות, להארמוניה. כדי לתפוס התפרקות מוחלטת זו של כל הכוחות הסמליים האלה, חייב אדם עצמו כבר לעמוד באותו שלב עליון של ביטול עצמו, המבקש להתבטא בלשון הסמלים של הכוחות ההם: עבדו הדיתראמבי [dithyramb]<sup>4</sup> של דיוניסוס, לא יובן, איפוא, אלא על ידי מי שכמותו!

אצל ציטרון, 1998, עמ' 223.

ניטשה מבקר את אירופה המודרנית שהתכחשה ליסוד זה ומיקמה אותו בעמדה נחותה מול התבוניות, לעומת התרבויות הלא-אירופאיות שבהן נשמר יסוד זה. ואכן, אפשר לראות כי התנועות כמו דאדא ופוטוריזם פנו במופעים שלהן ליסוד 'הדיוניסי': לפולחני, לריקודי, לפרוע, לסוחף, לחושני, למפתה, לאלים ולעתים אף למסוכן.

אנטונין ארטו (Antonin Artaud), התאורטיקן, המשורר, השחקן והבמאי הצרפתי, נהה אחרי שפת סמלים טוטלית, והאמין שרק על ידי גילוי מחדש של השפה, באמצעות הגוף, ניתן יהיה להחיות את התיאטרון.<sup>5</sup> ארטו (1995) ראה את התיאטרון כמשקף את 'המחלה התרבותית', שכנגדה יש למחות, 'מחלה' הנובעת מהנתק שיצרה החברה המערבית המודרנית בין החיים לתרבות. בחברות מסורתיות, מהן שאב ארטו את השראתו, ל'אמנות' יש תפקיד חיוני, והיא הכרחית כמו פעולות החיים האחרות. ההשתתפות בה אינה וולונטרית, אלא בלתי נמנעת. ארטו טען שהתיאטרון המערבי המודרני בחר להתקיים באמצעות המלים במסגרת התרבות ובנפרד מן החיים (ציטרון, 1998). הוא שאף לשינוי שישים קץ לרודנות המילה בתיאטרון, להשיב את הפעולה הפיסית לבמה, ולהפוך את החזיון לעיקר. רק אז, הוא טען, יחדל התיאטרון מקיומו הסתמי וישוּב לתפקד כפעילות בלתי נפרדת מהחיים. ארטו כתב:

כאשר אני אומר שלא אציג מחזות כתובים, כוונתי לכך שלא אציג מחזות המבוססים על הכתיבה ועל הדיבור, ובמופעים שאעלה על הבמה יהיה מרכיב פיזי מכריע שאין לקבע אותו ואין לכתוב אותו בשפת המלים הרגילה; וגם המרכיב הדיבורי והכתוב יהיה כזה במובן החדש.

אצל ציטרון, 1998, עמ' 223.

מאבקו של ארטו ברודנות המילה בתיאטרון המערבי המודרני היווה השראה לאוונגרד התיאטרלי במאה העשרים.

<sup>4</sup> הדיתראמב הוא במקור מזמור יווני עתיק שהושר לאל דיוניסוס והיה בעל אופי פראי והאקסטטי, אך גם כינוי של האל דיוניסוס.

<sup>5</sup> ארטו (1896-1948) היה משורר, סופר, שחקן, במאי, מחזאי ותיאורטיקן של התיאטרון. בראשית דרכו נמנה עם התנועה הסוריאליסטית, אך בשנת 1927 פרש ממנה והקדיש עצמו לתיאטרון.

האלמנט החזותי נמצא בכל תיאטרון, ו'קהל הצופים' הבא בהיכלות התיאטרון מעיד על כך. המרכיבים החזותיים בתיאטרון הקונבנציונלי במערב בנוסף לשחקן הם התפאורה, התלבושות, האביזרים והתאורה. אבל, בבסיסו משועבד התיאטרון למילה (logos), לסיפור ולמסר הרעיוני (ציטרון, 1998). התיאטרון העניק במהלך כמה מאות שנים את מעמד הבכורה למרכיב הספרותי בתוכו, למחזה הכתוב, כשהבמאי, השחקנים והמעצבים בתיאטרון, כולם משרתים את המילה. התיאטרון החזותי, בניגוד לתיאטרון המסורתי, הציע עולם של דימויים הפונים ישירות אל החושים והדמיון. התיאטרון החזותי אינו מכוון להבנה רציונאלית הקשורה בשפה מילולית, אלא להתרחשות הקורמת עור וגידים לנגד עינינו ובנוכחותנו. ציטרון (1998) ממשיך וטוען שהנושא והסיפור אינם נעדרים לחלוטין מהתיאטרון החזותי, אלא שהם אינם מכוונים את התיאטרון החזותי באופן בלעדי. בתיאטרון זה יש כמיהה לטוטליות שתבטל את ההפרדה בין האמנויות לבין החיים ובין האמנויות לבין עצמן.

הערעור על מעמדה של המילה שעמדה בראש הפירמידה התיאטרלית התאפשרה מהתקרבותם ומערובותם של משוררים ואמנים פלסטיים לתיאטרון. אמנים אלה לא חשו מחויבות למורשת התיאטרונת, ולכן יכלו ביתר קלות למרוד בהיררכיה הפנימית שלה. הראשונים שעשו זאת באופן מוצהר, טוען ציטרון (1998), היו הפוטוריסטים האיטלקיים. בעקבותיהם הלכו הדאדא, הסוריאליסטים, חלק מהאקספרסיוניסטים, הבאוהאוס, יוצרי הפנינג, המיצג ותיאטרון הדימויים.

אמצעי הביטוי הראשוני של אותם פורשים שחיפשו אמצעים אחרים לחוות אמנות בחיי היומיום, מפוטוריזם ועד היום, היו המניפסטים. המופע היה הכלי עימו ניתן היה להגיע לקהלים גדולים, כמו גם לזעזע את הצופים עד כדי הבאתם לבחון מחדש את תפיסותיהם לגבי האמנות ואת יחסה לתרבות. במהופך, גברה גם התעניינות הקהל במדיום, במיוחד בשנות השמונים של המאה העשרים, שנבעה מתשוקה גלויה של הציבור לחדור לעולם האמנות, להיות צופה של הריטואלים והקהילה המיוחדת שלו ולהיות מופתע מהבלתי צפוי באמצעות ההצגות הלא שמרניות שהועלו (Goldberg, 1988).

הפילוסוף בן-עמי שרפשטיין קושר בספרו טבעה האוניברסאלי של האמנות (1989) את התקוות של אמנות חדשה להתחדשות עם מותה של המסורת. הוא טוען שעל מנת למשול בדברים החדשים יש לחלצם תחילה מהקשרם, ואז אם צריך, גם לפרקם. כדי להתעורר לחיים במובן חריף, על האדם לנתק את עצמו מכל מה שהוא יכול, או ליצור לעצמו מופת של בידוד בתקווה למשוך אחרים לתוכו. האמן סבור שצורה קבועה המגובשת סופית, כזאת שאי אפשר לשנות, היא קץ היכולת להתחדש ולקוות באמצעות היצירה.

כאשר המטרה הדומיננטית באמנות היא תהליך היצירה, טוען שרפשטיין (1989), מיטשטשים ההבדלים בין הרצון לשנות את האמנות, את החברה, הטבע או התודעה של בני האדם. התשוקה של האמן להפוך את החיים לסדרת מעשי יצירה מטשטשים גם את הגבולות בין היוצר לצופה. בשל הניתוק מהמסורת, האמן יחפש טכניקות, גישות ונושאים שיביאו לו תשומת לב מיידית. התקווה לעתיד מתמקדת בעתיד המידי, בהווה מתמשך. תחושת החופש המעודדת את ביטולם של החוקים המודעים ומנצלת הליכים אקראיים, מעודדת את סילוק הגבולות בין אמנות לחיי היומיום. ויותר מזה, התשוקה לאמנות רדיקלית באמנות מובילה להשתמעות של דברים החורגים מעבר לאמנות גרידא. הפלישה הזועפת של האמנות לחיים, הנוסטלגיה וההגזמה המופגנים, מעידים על התשוקה למידי יותר. הרעב לאינטימיות מעתיק למדיום את הטקטיקות של חיי היומיום, שבאמצעותם היא תובעת את מה שלא ניתן לה, באמצעות בדיחה, צעקה או שאלה ישירה.

השפה התיאטרלית החדשה של התיאטרון החזותי מורכבת מתנועה, צליל, צבע, צורה, אור והבעה משחקית. שלא כמו בתיאטרון המסורתי, בתיאטרון החזותי המילה אינה משעבדת אליה את כל האמצעים האמנותיים. 'רודנות' המילה בתיאטרון המסורתי היא שהפכה את השחקנים למגשי טקסט, את התפאורים ליוצרי סביבה להגשת טקסט ואת הבמאים לאחראים על אופן הגשת הטקסט. לעומת זה, עבודות בתיאטרון החזותי נוצרו ברובן על ידי האמן המבצע, ובוצעו במרחבים כמו גלריות אמנות, מוזיאונים, בתי קפה, פאבים או אפילו בקרנות הרחוב. לעתים רחוקות שחקן הציג דמות כלשהי, והתוכן עקב רק לעתים אחרי עלילה או סיפר מסורתי. המופע יכול היה להיות סדרת מחוות אינטימיות או תיאטרון חזותי גדול, אורכו היה בין כמה דקות ועד כמה שעות, הוא היה מבוצע רק פעם או מספר פעמים, עם או בלי תסריט, מאולתר ספונטנית, או מוצג לאחר חודשים רבים של חזרות.

## נקודות מבט שונות על התיאטרון החזותי

המונח תיאטרון חזותי מתייחס למגוון מופעים בינתחומיים המשלבים אמנויות שונות ומהווים חלק מהפעילות האוונגרדית במאה העשרים. ועוד, התיאטרון החזותי, המתקיים מזה שנים בשולי התיאטרון המסחרי והפרטוארי בעולם, כבש לעצמו בשנים אחרונות מקום מרכזי בפסטיבלים בינלאומיים אך גם חדר בהדרגה לתיאטרון הקונבנציונלי. בחינת השמות השונים שנתנו חוקרים והסטוריונים לסוגה מצביעים על נקודות מבט והיבטים אותם כל אחד בחר להדגיש.

אדריאן הנרי (Henri, 1974) מתייחס למופעים במאה העשרים כ**אמנות טוטלית** (total art-work). הוא סבור שמכיוון שהאיכות המשותפת של פעילויות אלה היא ה'מוזרות', הם אינם יכולים להתאים למסגרות אמנותיות קיימות. את הפעילויות האוונגרדיות שהתרחשו במאה העשרים – כמו פוטוריזם, קונסטרוקטיביזם ודאדא – הוא מקשר עם מסורת מוגדרת היטב, כמו אמנות הגוף בשבט אפריקני או עיצוב חגיגות הניצחון בתקופת הרנסנס על ידי לאונרדו דה וינצ'י ואחרים. הנרי (1974) מקשר אמנות זאת עם המושג הגרמני Gesamtkunstwerk, 'שילוב אמנותי' בשפה הגרמנית, המיוחסת למלחין ריכרד ואגנר.<sup>6</sup> כמו בדרמה-המוסיקלית של ואגנר, המיוחד בסוגה זאת הוא הצפת הקהל במגוון רשמים חושיים לא כאינפורמציה אלא כחוויית. הוא מוסיף שהמאפיין הייחודי של האמנות הטוטלית, הוא בהיותה אמנות סביבתית.

רוזלי גולדברג (Goldberg, 1988) מכנה את הסוגה שפרחה במאה העשרים, **מופע אמנותי**. היא סבורה שמאפייני הסוגה הם המתירנות, היותה מדיום הפתוח למגוון רחב מאוד של אפשרויות, ביצועה על ידי אמנים חסרי סבלנות למגבלות של צורות אמנות מבוססות והצגתה באופן ישיר לציבור. מסיבות אלה הבסיס של אמנות המופע היה מהפכני קיצוני (אנרכיסטי). מטבעו, מתנגד המופע לכל הגדרה פשוטה או מדויקת מעבר להצהרה פשוטה שהוא אמנות חיה המבוצעת על ידי אמנים. כל הגדרה נוקשה יותר שוללת מיד את אפשרויות המופע עצמו, מכיוון שהוא קושר באופן חפשי מדיות שונות – ספרות, שירה, תיאטרון, מוסיקה, ריקוד, ארכיטקטורה וציור, כמו גם וידאו, קולנוע, שקופיות וסיפר – כחומרים, ופורש אותם בשילובים שונים. אכן, אין צורת אמנות שהביטוי שלה מכיל מניפסט ללא גבול שכזה, מופע שבו כל מבצע יוצר את הגדרותיו הן במסגרת התהליך והן באופן המיוחד של הביצוע.

ביטוי אחר שפרח בשנות הששים הוא **הפנינג**, שאחד מאבותיו הראשונים של המושג הוא המלחין ג'ון קייג' (John Cage), והביטוי הכרונולוגי הראשון שלו היה תיאטרון הדאדא. נקודת המוצא הרעיונית של ההפנינג היא האחדות החושית המתבטאת בשילוב מדיומים (עפרת, 1976), ולכן מושם בו הדגש הפנינג על גיוון, מורכבות ושונות. דארקו סובין (Suvin) מגדיר את ההפנינג

[כ]סוג של תיאטרון-ספקטאקל, המשתמש בטיפוסים שונים של סימנים ומדיומים המאורגנים סביב פעולת אנשים-מופיעים בדרך המאוחדת מבחינת ההומוגניות והתמאטיקה ובאופן שמיבני הזמן והחלל אינם מייצגים כלל מציאות אחרת.

אצל עפרת, 1976, עמ' 46.

מייקל קירבי מגדיר את ההפנינג כ"מופע המשתמש בחומרים מגוונים (סרטים, מחול, קריאה, מוזיקה וכו') במיבנה מפורק אשר ביסודו אינו מייצג שום דבר שמעבר לעצמו" (אצל עפרת, 1976, עמ' 46). עפרת (1976) ממיינת את ההפנינג לשני סוגים: (1) מתמקד ביחס שבין האדם למרחב, לסביבה; (2) עוסק ביחסים בין אדם לאדם.

סובין (Suvin) מסווג את ההפנינג מבחינה צורנית לארבע קבוצות (אצל עפרת, 1976, עמ' 47):

1. **אָרוע**: פעילות אחת לא מילולית, שכוונתה להפעלה תפיסתית של הצופה או לאמירה מטפורית הפונה להכרתו של הצופה.
2. **סַצִינה אלאטורית**: פעילות שהמבנה שלה ערוך לפי המקרה. הדגש הוא על יצירת מערכת פעולות על בסיס מקריות מוחלטת.

<sup>6</sup> המונח Gesamtkunstwerk מיוחס למלחין ריכרד ואגנר שהאופרות שהלחין שילבו מוסיקה, תיאטרון, מחול ואמנות חזותית לסינתזה טוטלית. ואגנר חשב שבטרגדיה היוונית העתיקה המדיות היו שלובות האחת בשניה, אבל בנקודה מסוימת בזמן נפרדו. הוא היה ביקורתי לגבי האופרה של זמנו שהדגישה את המוסיקה ולא הכילה דרמה איכותית.

3. התרחשות (Happening Proper): פעילות הדורשת שחקנים המתערבים בקהל המשתתפים ומפעילים אותם, או שמשחקים תפקיד כלשהו (סצינות אלאטוריות או פסיכודרמה).

4. תיאטרון פעולה: הפנינג כמופע בימתי שבו מבוצעות פעולות בימתיות הגוררות פעולות הצופים.

הייחוד בהפנינג, לעומת יצירת אמנות אחרת, היא בהיותה בעת מבנה פתוח וספונטני. תכנית ההפנינג נכתבת מראש כשהיא מורכבת מרשימת מצבים או דימויים, ולעתים נוספות לה הערות או הוראות פעולה. התכנית היא סצנריו לפעולה שמרכיביה מאורגנים, לעתים, בטכניקת הפלת גורל, האנשים המשתתפים הם ישות פתוחה ומקרית, והביצוע המשותף יהיה בהתאם פתוח ובלתי צפוי בכל שלביו.

### מקורות השראה והתפתחויות של התיאטרון החזותי

שורשיה של הפעילות האמנותית הרדיקלית בשנות הששים והשבעים, שהגדרות רבות ניתנו לה, מצויים בראשית המאה העשרים ואפילו בסוף המאה התשע-עשרה באירופה (Henri, 1974). בתקופה זאת החלה הפנייה של תיאטרון לעבר התנועה והעדפתה על פני הטקסט המילולי. השאיפה להתחדשות ולפריצת גבולות היא שהביאה להתקרבות בין שני המדיומים. כבר בסוף המאה ה-19 החלו אנשי תיאטרון אוונגרדיים לעשות שימוש בתנועה על מנת לנסות להשתחרר מכבלי התיאטרון המסורתי, ובעיקר מהמבנה המסורתי שהכתיב אריסטו: אחדות הנרטיב, הריאליזם והטקסט. הם עשו זאת על מנת לפרוץ את גבולות המדיום וליצור תיאטרון חדש רב-תחומי, שבו התנועה והמחווה ישמשו כלי מרכזי בלתי אמצעי להבעת והעברת רגשות. גם לידת המחול המודרני בראשית המאה העשרים והמרידה שלו בכבלי מסורת הבלט הקלאסי שימשה כר נוח לניסיונות חדשים במחול. במקום מגבלות המוסכמות והאסתטיקה של הבלט התבסס המחול המודרני על תנועה יומיומית, או על תנועה כביטוי אישי.

הניסיונות המוקדמים של חיפוש אחר אמנות אחרת, אמנות טוטלית או מופע כולל אפשר לראות, כפי שנאמר קודם לכן, בעבודתו של המלחין הגרמני בן המאה ה-19, ריכרד ואגנר, שטבע את המושג 'שילוב אמנותי' (Gesamtkunstwerk). השפעה אחרת מסוף המאה ה-19 היתה הזרם הסימבוליסטי, שגרס כי האמנות קשורות זו לזו ומשפיעות על הצופים באמצעות הפנייה אל החושים. ציטרון (1998) טוען שפריצת המסגרות של משקל וחרוז בשירה הסימבוליסטית היו מקור השראה לשירה חדשה, ודוגמא אחרת של מלחמת התיאטרון החזותי ברודנות המילה. "המשורר המבצע נתפס כנואם או כשחקן כריזמטי השולח מלים רבות-עוצמה אל קהל ומלווה אותן במחוות גופניות מסוגננות" (ציטרון, 1998, עמ' 221). השירה החדשה הוצגה בחלל ציבורי כמופע תיאטרלי, ולא נשארה עוד בחלל האינטימי שבין הקורא והדף.

הפוטוריזם האיטלקי נחשב כביטוי האמנותי הראשון של שילוב מדיות (Henri, 1974). קונסטרוקטיביזם היתה קבוצה אוונגרדית אחרת שהיתה מעורבת בסוגיות חברתיות ברוסיה בין השנים 1917-1923. הם היו פונקציונליסטים ומטרתם היתה אוטופיה חזותית סוציאליסטית אמנותית שאפשר ליישם אותה בכל שטחי החיים. תכניותיהם היו לעתים כל כך אידיאליסטיות עד שלא היו ברות מימוש. כשמלחמת עולם ראשונה היתה בעיצומה, והמהפכה היוותה קטליזאטור לאנרגיות של אמנים רוסים צעירים, החלה לתסוס בשוויץ הניאוטרלית קבוצת אמנים אנרכיסטים שנקראה בשם דאדא. האמנות שלהם היתה מחווה שלילית ואבסורדית המכוונת נגד התרבות שיצרה את המלחמה. הם היו לתנועה האמנותית הבינלאומית הראשונה, ומהירות התפשטותה היה מדהים.

רקדניות מהסטודיו של רודולף פון לאבאן (Rudolf von Laban), מייסד מחול ההבעה (Ausdruckstanz) הגרמני, השתלבו בשנת 1916 עם הפעילות של דאדא בקברט וולטר (Preston-Dunlop, 1996). מחול ההבעה, שיצא נגד המסורת של הבלט הקלאסי, הגיע לשיאו בגרמניה בין שתי מלחמות עולם והשתייך לזרם האקספרסיוניסטי באמנות. סגנון זה נטש את הוירטואוזיות הריקודית והתבסס על אימפרוביזציה שבוטאה בתנועה יומיומית ומחוות דרמטיים כאמצעי להבעת עולמו הפנימי של האמן.<sup>7</sup> העקרונות המהותיים בסגנון המחול של לאבאן היו מודעות לגוף, המתח

<sup>7</sup> בין תלמידיו הבולטים של לאבאן היו מארי ויגמן (Mary Wigman) וקורט יוס (Kurt Jooss), שלכל אחד מהם היתה דרך סגנון אמנותית ייחודי משלו.

שבין התנועה והתנוחה, המודעות לדינמיקה של הגוף ולתצורות שהגוף בתנועה עושה במרחב. על בסיס מודעות זאת, נבנה הביטחון וחופש הגוף (הנחוה) לחקור את האפשרויות. אמנם אלתור בפעולה היה הנכס המשותף ביותר לדאדא ולרקדנים של לאבאן, אבל הפעילות הריקודית של הרקדניות היתה מורכבת מרעיונות תנועתיים שהוצגו כיצירות יותר פורמליות.

אנשי תיאטרון אוונגרדיים באירופה בסוף המאה ה-19 ניסו להשתחרר מכבלי המסורת מכיוון שסברו שהמילה והטקסט הם אמצעים מלאכותיים, חסרי ישר ויכולת ביטוי ומגבילים את החוויה התיאטרונית. הם חשבו שלעומת המלים המתארות, המחוות והתנועות יכולות להביע תחושות באופן ישיר ובלתי אמצעי. כפי שהזכר קודם, ארטו סבר שעל מנת ליצור קומוניקציה ישירה על התיאטרון להפנות עורף למילה ולהיות מושתת על שפת הגוף.<sup>8</sup> הוא קרא לשחרר את התיאטרון מתלותו בטקסט הכתוב ולאפשר מרחב שבתחומו יפעלו צלילים וקולות, תנועות ודימויים (ארטו, 1995). במאי אחר שהתייחס לסכנה שבהפרדה בין אמנות התיאטרון והמחול הוא אוג'ניו ברבה (Eugenio Barba) שאמר כי "ההפרדה בין מחול לתיאטרון, שמאפיינת את התרבות שלנו, יוצרת פצע עמוק ויש בה סכנה: היא גורמת לשחקן להתכחש לגופו ומעודדת את הרקדן להתמקד ב"וירטואוזיות" (אצל אשל, 2002, עמ' 6).<sup>9</sup>

גורדון קרייג (Gordon Craig) ואדולף אפייה (Adolph Appia) היו בין הבמאים והתאורטיקנים הבולטים בתיאטרון של תחילת המאה העשרים. בשנת 1905 כתב קרייג את המאמר החשוב "אמנות התיאטרון" (פורסם בשנת 1911) שבו קרא ליצור אסתטיקה לתיאטרון שתהיה אנטי סיפורית ואנטי ריאליסטית.<sup>10</sup> הוא צידד בתיאטרון מופשט, רוחני ופולחני שבו ייחד לתנועה מקום מרכזי, אם כי בסופו של דבר לאמצעים הויזואליים היתה חשיבות גדולה יותר. קרייג, שהיה מאהבה של הרקדנית והכוריאוגרפית איזדורה דאנקן, הושפע גם מהגימנסטיקה הריתמית של ז'אק דאלקרז.<sup>11</sup> אפייה, שהושפע גם הוא מהשיטה של דאלקרז, הוסיף וטען שעל התיאטרון החדש להתבסס על תנועה ואור (Clarke, 1967).

בגרמניה שבין שתי מלחמות עולם יצא גם הדרמטורג והבמאי, ברטולד ברכט (Bertold Brecht), כנגד הריאליזם והאשליה. ברכט הוא אבי טכניקת 'הניכור' שהיא בסיס חדש של משחק שבו השחקן מציג את הדמות אך אינו מזדהה עם התפקיד. תיאטרון האבסורד שדחה את המילה כערך ראשוני בתיאטרון, טוען עפרת (1976), הביא לכך שהתיאטרון המודרני גילה את מהותו הראשונית, החוויה התיאטרונית הצרופה, המבדילה אותו מספרות וקולנוע. ביסודה של החוויה התיאטרונית המורכבת מונחת פעילות והיפעלות התופסת את מקום השפה וחיקוי המציאות. האנסמבל של ברטולד ברכט בברלין, שחשיבותו בתפיסה של תיאטרון כמולטי-מדיה היה דידיקטי אך גם מבדר, עשה שימוש בטכנולוגיות מודרניות כמו קולנוע יחד עם טכניקות של קברט. מרטין אסלין (Martin Asslin) פרסם בשנת 1961 את ספרו תיאטרון האבסורד, שבו התיאטרון משתחרר מההתפתחות הדרמתית כפי שבאה לידי ביטוי בתיאטרון המסורתי. הוא גילה יחס ספקני אל המילה והעדיף את הפנייה אל החושים והתנועה הגופנית על פני התפתחות עלילתית, דמויות והגיון. רעיונות אלו באו לידי ביטוי בהצגה מחכים לגודו מאת סמואל בקט (Samuel Beckett).

ברוסיה בין השנים 1913-1935, התפתח תיאטרון אוונגרדי שבו ניתן תפקיד חשוב לתנועה. מי שנחשב אז כאבי תיאורית הביו-מכניזם היה הבמאי וסבלוד מיירהולד (Vsevelod Meyerhold),

---

<sup>8</sup> השפעתו של ארטו על החשיבה התיאטרונית במאה העשרים היתה מיוחדת במינה, אם כי דעותיו לא גובשו לכדי שיטה ולא נוסו בעשייה נסיונית רצופה. החשיבות היתה בעצם העלאת השאלות הנוקבות באשר לנושאים המהותיים לאירוע התיאטרוני, וקשורים בהעמקת חקר העשייה התיאטרונית.

<sup>9</sup> במאי, תאורטיקן ממוצא איטלקי שהיגר לנורבגיה בשנת 1954, והקים את תיאטרון אודין (Odin) בשנת 1964. הוא למד אצל גרוטובסקי בפולין ופרסם אתה ספר התיאטרון העני (1968) שבו הוא משווה בין שיטות אימון תיאטרוני של המזרח והמערב.

<sup>10</sup> קרייג (1872-1966) היה מעצב, שחקן תיאטרון שהיה הראשון לכתוב בבריטניה ספר על תיאוריה של תיאטרון. שיתוף הפעולה שלו עם סטניסלבסקי על המלט (1912) תועד ונלמד. הוא נדחה על ידי הממסד הבריטי ואומץ על ידי הצרפתי והרוסי. רעיונותיו דומים לשל אפייה שחשיבתם השפיעה על דורות של במאי תיאטרון.

<sup>11</sup> יתכן שהכרות האינטימית של קרייג עם דאנקן היא שהביאה אותו להכיר מקרוב את ההתפתחויות החדשות בעולם המחול.

שדרש מהשחקנים שיהיו בנוסף אקרובטים ובעלי מיומנויות גופניות. גם בתיאטרון זה דחה הבמאי את המילה לטובת מחוות, צעדים ותנוחות (van Baer, 1991).

מלחמת עולם שניה והחורבן שבא בעקבותיה באירופה הביא להגירת אמנים לארה"ב ובעקבותיהם נע מרכז האוונגרד האמנותי לניו יורק. אחד מהאמנים המובילים את האוונגרד בשנות החמישים והשישים היה המוסיקאי והתאורטיקן ג'ון קייג' (Cage). קייג', שהושפע מהרעיונות התיאטרליים של ארטו, מהחידושים של הצייר מרסל דושאן (Marcel Duchamp), מפילוסופיית זן בודהיזם ומרעיונות הפוטוריזם והדאדא, יצר תפיסה אסתטית חדשה. הוא ארגן אירוע מולטימדיה בשנת 1952 ב-Black Mountain College, שבו לקחו חלק פסלים, ציירים, מוסיקאים ורקדנים. והשפיע מאוחר יותר על אירועי אוונגרד אחרים.

המופעים שהועלו ב-Black Mountain College היוו את הבסיס הרעיוני להתפתחות תיאטרון מחול ג'דסון. ב-6 ליוני 1962 הועלה הקונצרט הפומבי הראשון שהיה מרתון של כשלוש שעות שבו צפו כשלוש מאות אנשים. וכך, עם מקום מפגש קבוע לסדנאות ומרחב זמין לקונצרטים, נוצרה קבוצת מחול ג'דסון, כשתכניות ריקוד שונות נוצרו במהלך השנה. בין חברי הקבוצה היו איבון ריינר (Rainer), סטיב פאקסטון (Paxton), דויד גורדון (Gordon) וטרישה בראון (Brown). כבר מההופעה הראשונה כללה הקבוצה גם כוריאוגרפים שהיו חסרי הכשרה ריקודית, כמו אמנים ויזואליים, מלחינים וסופרים. חוסר הרשמיות והגמישות של הסדנאות איפשר ליוצרים להשתמש בחומרים שהגיעו מחוץ לעולם הריקוד אותו הביאו האמנים מהמדיות השונות. היה זה מקום מפגש לאמנים, מקום שהביא להפריה הדדית של רעיונות משדות שונים, שפתחו אופקים חדשים לגבי האפשרויות של אמנות הריקוד והאמנויות האחרות.

בשנות החמישים התפתח בניו יורק תיאטרון ניסיוני שבו תפסה התנועה מקום חשוב. התיאטרון החי (Living Theater) של הבמאים ג'וליאן בק (Julian Beck) וג'ודית מלינה (Judith Malina) הפך בשנות השישים לסמל התיאטרון הניסיוני באמריקה. מלינה ובק שילבו אסתטיקה ופוליטיקה רדיקלית עם תפיסה אנרכיסטית-פציפיסטית, כל זאת במטרה לשנות את פני החברה. עבודתם גן העדן האבוד (Lost Paradise, 1958) נוצרה, כמו שאר עבודותיהם, בתהליך של אימפרוביזציה בתנועה ובמלל ובעבודה קולקטיבית. הם השתמשו בנושאים פולחניים כדי להעצים את התקשורת, להביא לאקסטזה ולעורר את הרוח הקדושה כדי להתכונן לפעולה מהפכנית (Beck, 1974).

סוגי תיאטרון אחרים שהתרחקו מהטקסט ופנו לכוון התנועה הם תיאטרון לחם ובובה (Bread and Puppet Theater) שנוסד בשנת 1961 בניו יורק על ידי פיטר שומאן (Peter Schumann). הוא יצא נגד ההדגשה המוגזמת של השכלתנות במערב כפי שזה בא לידי ביטוי בטקסט התיאטרלי. שומאן השתמש בבובות ענק, בתנועות ובדימויים כדי ליצור תיאטרון לא נרטיבי, תיאטרון המעלה סיפורים אלגוריים בעלי השלכות פוליטיות חריפות, כמו מלחמת וייטנאם (עפרת, 1976). התיאטרון הפתוח (The Open Theater) של ג'וזף צ'ייקין (Joseph Chaikin, 1974) נוצר בשנת 1963 ופיתח שפה תיאטרונית עזה במקוריותה ורבת השפעה בארה"ב ואירופה. באמצעות שפה מופשטת זו עסק התיאטרון שלו במחאה נגד תופעות אורבניות, טכנולוגיות, או קפיטליסטיות המאפיינות את תרבות המערב וגורמות לדיכוי הפרט.<sup>12</sup> הוא הדגיש את הנוכחות והחשיבות של השחקן מעבר לדמות שהוא מציג על הבמה, ושילב עבודה תנועתית עם תרגילי נשימה וקול בתהליך היצירה.

בפולין, בין השנים 1959-1964, יצר הבמאי יז'י גרוטובסקי (Jerzy Grotowski) את תיאטרון המעבדה, תיאטרון אוונגרדי שבו תפסה התנועה מקום מרכזי. עם שחקני התיאטרון הוא פיתח את עקרונות 'האכזריות' של ארטו. גרוטובסקי, שיצר בהשפעת תיאטרון מחול קטאקלי הודי, העלה את תפיסת עולמו בספר לקראת תיאטרון עני (1968). באנגליה ומאוחר יותר בצרפת פעל הבמאי פיטר ברוק (Peter Brook) שהושפע ואיחד את רעיונותיהם של ברכט, גרוטובסקי ואנשי התיאטרון החי. עבודתו מתבססת על התפיסה שההיבטים של נסיון החיים מובעים באמצעות צליל ותנועה. יחד עם קבוצת שחקנים מארצות רבות, שאינם חולקים שפה משותפת, הוא הקים את 'המרכז למחקר תיאטרוני' בו ניסה לפתח שפה תיאטרונית חדשה, שאינה נסמכת על השפה המדוברת אלא על מחוות הגוף (עפרת, 1976). את רעיונותיו הוא פרסם בספר החלל הריק (The Empty Space, 1968).

<sup>12</sup> צ'ייקין עבר לתיאטרון הפתוח לאחר שנטש את התיאטרון החי.

אמן חשוב אחר הוא רוברט וילסון (Robert Wilson) האמריקאי, שיצר בשנת 1973 את המופע איינשטיין על החוף (Einstein on the Beach) עם הכוריאוגרפים לואינדה צ'ילדס (Lucinda Childs) ואנדרו דה גרוט (Andrew de Groat) והמלחין פיליפ גלאס (Phillip Glass). ביצירה זאת, ששילבה את כל המדיומים כמו באופרה, תפסו את מקום העלילה והטקסט סצינות תנועתיות קצרות המתארות דימויים כמו בחלום.

### גישות חדשות למופע

הנסיגות השונים שנעשו במהלך המאה העשרים לאפיין את ההיבטים של המופע היו, בדרך זאת או אחרת, חלקיים. היו כאלה שהתייחסו לצורת-אמנות מסוימת, אחדים לתקופה מסוימת ואחרים התמקדו בהיבט פילוסופי או אסתטי מסויים. יש הסטוריות של המחול, התיאטרון, האוונגרד, המוסיקה מודרנית, אמנות המופע וכו'. לעומת אלה והדרכים המגוונות שבהן מתארים את תהליכי ההשתנות של המופע במהלך המאה, יש מעט התייחסות למופע המשלב את כל המדיות ועומד דיסיפלינה בזכות עצמו (Huxley & Witts, 1996).

מכיוון שרוב המופעים משאירים אחריהם רק סימנים ו'עקבות' (ציורים, צילומים וסרטי וידאו), חקירת השורשים של המופעים הופכת לחשובה מאוד (Huxley & Witts, 1996). כדי להבין את הגיון של המופע יש לקחת בחשבון את התהליך כמו גם את התוצר האמנותי הסופי; העיסוק בתהליך הוא הכרחי כדי להבין במלואו את הצורה. הוקסלי ווויטס (Huxley & Witts, 1996) טוענים שהמופעים במאה העשרים הם רחבים בהיקפם אך גם משתנים בתדירות בהשפעת הטכנולוגיות והפוליטיקות המשתנות. בחלקו זה נובע מהצורך לייצג את עצמנו בתקופות שונות, מה שמביא לגיוון במופעים שהאמנים-יוצרים מציגים לנו. בנוסף, הכותבים על מופע חוקרים את ההסטוריה העשירה ומוצאים תובנות חדשות שמקורן בעבר.

מתעוררת השאלה כיצד אפשר לסמן את גבולות הטריטוריה הרחבה המכילה לצד טקסטים ספרותיים וויזואליים גם את נראות השוני בין טקסט, תיאטרון ובידור (Huxley & Witts, 1996).<sup>13</sup> קל יותר להתייחס לקטגוריות של הדיסיפלינות המסורתיות – מחול, מוסיקה, דרמה, תיאטרון, ואמנות חיה – אבל במופע הסכנה נמצאת באובדן המיקוד. התעמקות בדברי האמנים על המופע במאה העשרים יביא לזיהוי מגוון סיבות או מטרות שהביאו להתנסויות שלהם, גם אם הסיבה היא לא יותר מאשר התנסות לשם התנסות. יחד עם זאת, המטרות והדאגות של האמנים הם רק לעיתים נדירות תופעה יחידה ולרוב הן משתנות לאורך הזמן.

דוגמא לתהליכי השתנות אלה הוא תיאטרון המחול של פינה באוש, המציג שינוי לא רק במאפיינים הסגנוניים של תיאטרון המחול, אלא גם באופי ובמטרה של המופע שלה (Huxley & Witts, 1996). באוש אינה עוסקת רק באיכויות פורמליות של תיאטרון אלא גם באמצעים הטכניים להשגתן, כשהחקירה האישית שלה היא רק חלק מהמטרות החברתיות והפוליטיות של הריקוד. זה מסביר את השינוי של הצורה כוריאוגרפית המוכרת מפולחן האביב (1975), דרך הזיכרונות המתעוררים בקפה מולר (1978) ועד לשאלות שהיא מעלה ב-1980: פינה באוש (1980). באותה מידה הצופים בתקופות השונות בעבודתו של פיטר ברוק יכולים להבחין בשינוי באופי עבודתו שהיא גם הצהרה על אופייה המשתנה של ההתנסות שהוא והאמנים שעובדים איתו חווים. זה השפיע גם על האג'נדה הפוליטית והאישית של ברוק, שסטה מהזרם המרכזי בעבודה שלו על שייקספיר כדי להתנסות בשנות השבעים ב-חלום ליל קיץ, ובהמשך ב-The lk (1975), ולנושאים יותר פורמליים ורוחניים ב-Mahabharta (1985) וב-The Man Who (1993). גם עבודתה של טרישה בראון משקפת שינויים משמעותיים מ-Trillium (1962) דרך Rule Game (1964), Man Walking Down the Side of a (1969) ועד Set and Reset (1983). יחד עם זאת, מה שהשתנה הוא ההיקף והמורכבות של ההתנסות שלה, ולא הרצון שלה להתנסות.

הקושי לאפיין מופע כשלמות אחת הוא בכך שיש דרכים רבות, לכאורה, לעשות זאת. כשאנו מתבוננים ב'הסטוריות המבוססות על דיסיפלינה' נראה לעין שלא מתקיימת חפיפה ביניהן. המחול המודרני מתואר בדרך כלל דרך דורות של כוריאוגרפים שיצרו אותו, או בהשוואה פורמלית לבלט. באופן דומה, מוגדר התיאטרון המודרני באמצעות סוגי התיאטרון שהם בדרך כלל ייחודי דיסיפלינה, כמו תיאטרון האכזריות, או בימאי תיאטרון וכו'. מוסיקה מודרנית מוגדרת במונחים פורמליים כמו סדרות, ואמנות המופע מתייחסת או קשורה לתנועות אמנות שמהם צמחו הרעיונות – לדוגמא,

<sup>13</sup> היה זה שלמר שעשה לראשונה את ההבחנה בין ריטואל, תיאטרון ובידור עוד בשנת 1924, כשהילל את הסוגים השונים שהמופע מכיל.



דאדא. זה נדיר יחסית למצוא בטקסטים של דיסיפלינות ספציפיות התייחסות גם לאמנים מדיסיפלינות אחרות. מכיוון שמאפיינים אלו אינם מספקים פרספקטיבה רחבה ושלמה של מופע, דרושה דרך שתאפשר התמקדות בנושאים חוצי דיסיפלינות – כאלה שאינם מערערים על הגישות המסורתיות של פרקטיקה וביקורתיות.

הוקסלי וויטס (Huxley & Witts, 1996) מציעים ארבעה היבטים חשובים של פרקטיקה של מופע במאה העשרים:

א. תהליכים של יצירת מופע

המושג 'יצירת מופע' שווה ערך להמחזה, כוריאוגרפיה או קומפוזיציה שאינם מתאימים לדיון בהקשר של המופע. תאור מופע דורש טרמינולוגיה חדשה המודעת לדרך שבה השתנה הטקסט של המופע. גם המונח 'מחבר' דורש מבט בוחן מכיוון שהוא תורם רק חלק אחד ל'טקסט' הכולל של המופע. ואכן במופע הכותבים אינם נחשבים עוד ל'מחברים' עם כל המורכבויות של 'סמכותיות' שהמושג הזה מכיל בתוכו (בארט', 2005).

ב. האפשרויות הפורמליות של מופע

אחד הדברים העולים הוא הקשר בין המסורת והאוונגרד. יש דוגמאות רבות המראות שהאוונגרד הופך בשלב מאוחר יותר לחלק מהאורתודוקסיה. דוגמא אחת היא ההתנסות בצורה התיאטרלית של ברכט בשנות השלושים. באופן פרדוקסלי, המחזות שלו היו חלק מהגישה השמרנית בחינוך לתיאטרון בריטי בשנות השמונים. אם קודם לכן המתח נמשך ככל שהאמנים ניצרו לשמור או לזנוח את העמדה האוונגרדית, במהלך המאה השתנו מתחים אלה. אמנים שונים חיפשו להתקדם אם על ידי אתגור המסורת או על ידי המצאתה מחדש, או על ידי גלישה מרדיקליות לאורתודוקסיה, כשהם מתייחסים לאחד או יותר מהנושאים שזוהו. השיקולים הפורמליים מובילים לדיון על מופע ואמנות חיה במונחים ברי-השוואה, זאת מכיוון שאפשר כיום לראות אלמנטים של מופע ממלאים את צורות המופע המסורתיות יותר.

ג. האפשרויות הטכניות של מופע

המצאות טכניות רבות של התיאטרון במהלך המאה העשרים עסקו בחזותי ובפיסי, ולא בטקסטואלי. המחזה – הטקסט הכתוב המפורש על ידי השחקנים – הוא רק צורה תיאטרלית אפשרית של זמננו. המצאות טקסטואליות אחרות עסקו בפירוש, או בהצבת הטקסט עם מדיה אחרת. אמנים אחרים יצרו המצאות טכניות ופורמליות שבתחושה הפילוסופית והפוליטית הרחיבו את האפשרויות של מופע לכדי הצהרה חדשה שאומצה על ידי אחרים.

הטכנולוגיה יצרה מראה חדש של העולם, והתיאטרון יכול, כתוצאה מכך, לטפל בצורה מורכבת בנושאים מורכבים, ובתגובות מורכבות של החיים במאה העשרים. הרבה מההמצאות הטכנולוגיות שאנו מתייחסים אליהן כמובן מאליו פותחו על ידי אלה שהיו מעורבים עם מופעים חיים, כמו קולנוע, מופע חי או הרחבת השימוש במרחב. יצירות חשובות אחרות עסקו בפירוש מחדש של טקסטים קלאסיים, או בהמצאת עולמות חזותיים ומילוליים חדשים שקשורים פחות למסורת התיאטרון המוגדרת על ידי טקסט. אחת הדרכים לראות את התרומה של המאה העשרים למופע היא בשבירת צורות אורתודוקסיות.

ד. המטרות החברתיות ו/או הפוליטיות של מופע

אירועים פוליטיים שונים שהתרחשו במאה העשרים – שתי מלחמות עולם, מלחמת וייטנאם, עליית ונפילת הקומוניזם באירופה – היו מוקד למופעים שבהם נתנו האמנים את פירושם האישי, ביניהם ברטולד ברכט וג'וליאן בק (Julian Beck). בפולין שימש התיאטרון ביטוי של זהות לאומית ופוליטית, ולעתים אפשרות לברוח ממציות קודרת. רעיונות של זהות לאומית שונה נוכחים בבוטו היפני של טאצומי היג'יקאטה (Tatsumi Hijikata). לעומת זה, עבור מבצעים רבים המחויבות האישית לעבודה ולמה שהיא אמרה בתקופה מסוימת היתה בעלת חשיבות גדולה יותר מאשר ההצהרה אישית.

## לסיכום

ככל שמושא האמנות מתקרב לחיים ומתרחק מהאמנות במובנה המסורתי, כך הוא גם נזקק לפרשנות שתשבץ ותשלב אותו באורח מודע יותר בהקשרו. יוצא שכלל שהאמנות קרובה יותר לחיים, באופן פרדוקסלי, הצדקתה נעשית מורכבת יותר משום שאין במושאים שלה משהו שיעשה אותה בבירור ראוי לצפייה. תפקיד הפעולה והתיאוריות והבסיס שעליהן הן נשענות במופע החוצה את הגבולות בין הדיסציפלינות שונות, משמעותיים בהקשר לאפיון המופע. בשנים האחרונות הוצגו

תיאוריות מופע חדשות המושפעות מתיאוריה ביקורתית, מפסיכואנליזה, ומתיאוריה פמיניסטית, שייצרו דיונים בין תאורטיקנים ומבצעים ותרמו להבחנה בשוני שבו נוצר המופע בהקשרו הפוסטמודרני.

## ביבליוגרפיה

- Baer van, Nancy. Theatre in Revolution. Fine Arts Museum of San Francisco, 1991.
- Goldberg, RoseLee. Performance Art. London: Thames and Hudson, 1988.
- Goldberg, RoseLee. Performance: Live art since the 60s. Thames and Judson, (1998) 2004.
- Henri, Adrian. Total Art: Environments, Happenings, and Performance. New York and Toronto: Oxford University Press, 1974.
- Huxley, Michael & Witts, Noel. Introduction, Huxley & Witts (Eds.) The Twentieth-Century Performance Reader. Routledge, 1996, pp. 1-14.
- Kirby, M. Total theatre. New York: Dutton, 1969.
- Preston-Dunlop, Valerie. Notes on Bodies in Dada, Foster, C. Stephen (Ed.) The History of Dada: Dada the Coordination of Cultural Politics. New York: G.K. Hall & Co., 1996, pp. 171-196.
- ארטו, אנטוניו, התיאטרון וכפילו. מצרפתית: עמר אוולין, תל אביב: בבל, (1938) 1995.
- אשל, רות. "תיאטרון ומחול נקודת המפגש", מחול עכשיו, 8, מאי 2002, עמ' 4-9.
- בארט, רולן ופוקו מישל, מות המחבר ומהו המחבר?, תל-אביב: רסלינג, 2005.
- בולוק, אלן וסטאליבראס, אוליבר (עורכים) מילון פונטנה למחשבה מודרנית. תל אביב: הוצאת עם עובד, (1977) 1996.
- עפרת, גדעון. התיאטרון הראדיקאלי: התיאטרון החדש של סוף שנות השישים. האוניברסיטה העברית בירושלים, 1976.
- ציטרון, עתי. "החזירות והמלים, מאבקו של התיאטרון החזותי ברודנות המלה", מות, גליון 6, 1998, עמ' 219-228.
- שרפשטיין, בן-עמי. טבעה האוניברסאלי של האמנות. עם עובד: ספרית אופקים, 1991.