

סטודיו

מגזין לאמנות

studio

israeli art magazine



172

ינואר - פברואר 2008
45 ש"ח

january - february 2008
US \$10

גיליון מיוחד ודיסק, עורך-אורח: אהד פישוף

Special Issue and CD, Guest-Editor: Ohad Fishof



2205-8537506-501632

Studio 172
January-February 2008

Special Issue
Guest Editor: Ohad Fishof

Editor in Chief Yael Bergstein
Design Ankati
Text Editing Einat Adi
Production Manager Nitzan Wolansky
Advertising Manager Rachel Michaeli
Advertisement Design Nadav Shalev
Commercial Collaborations Shir Alon
Founders Ilana and Tuli Bauman
General Manager Hanan Rogalin
Distribution Steimatsky

4, Ahuzat Bayit St.
POB 29772, Tel Aviv 61290
Tel: 972-3-5165274, Fax: 972-3-5165694
www.studiomagazine.co.il
studio1@netvision.net.il

Thanks to Stewart Brand, Danielle
Engelman/The Long Now Foundation,
David Toop, Qin Qin Li

Studio Art Magazine is a participant
in the documenta 12 magazines project,
www.documenta12.de

Cover: José Guadalupe Posada, from the
series The Big Cemetery of Lovers,
broadside, type metal engraving, ca 1900

סטודיו 172
ינואר - פברואר 2008

גיליון מיוחד
עורך-אורח: אהד פישוף

עורכת ראשית יעל ברגשטיין
עיצוב אנקטי
עריכת טקסט עינת עדי
מפיקת מערכת ניצן וולנסקי
מנהלת פרסום רחל מיכאלי
עיצוב מודעות נדב שלו
שיתופי פעולה מסחריים שיר אלון
הפקת דפוס אייל דולין
לוחות והדפסה דפוס מאירי
מו"ל חבצלת מוסדות תרבות
וחינוך של השומר הצעיר
מייסדים אילנה וטולי באומן
מנכ"ל חנן רוגלין
הפצה סטימצקי

רחוב אחוזת בית 4
ת.ד. 29772, תל-אביב 61290
טל: 03-5165274, פקס: 03-5165694
www.studiomagazine.co.il

מערכת והפקה
studio1@netvision.net.il

מודעות
studio15@netvision.net.il

ISSN 0792-4038
יוצא לאור בתמיכת משרד המדע,
התרבות והספורט - מינהל התרבות,
ובתמיכת עיריית תל-אביב-יפו

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות

תודה מיוחדת לאגודה לקידום האדם
תודות: אבנר בן-גל, מיכאל גורדון, אסף גברון,
אורן הדר, אדם רבינוביץ, בניה רכס, נועה צוק,
גל תושיה, ספריית מוזיאון תל אביב, ולכל
המוזיקאים שמשתתפים בדיסק

סטודיו משתתף בפרויקט המגזינים
של דוקומנטה 12: www.documenta12.de

בשער: חוסה גואדלופה פוסאדה, מתוך הסדרה
בית הקברות הגדול של הנאהבים,
תחריט, 1900 לערך

סטודיו_01
studio_01

דיסק מיוחד לסטודיו, בעריכת אהד פישוף
Special CD for Studio, compiled and edited by Ohad Fishof

על הגיליון

ניגשתי לעריכת הגיליון בלי נושא מאחד. בדיעבד, אני מגלה שחלק גדול ממה שמודפס כאן קשור בזמן. שעונים מוזכרים בשלושה מאמרים. התגלמויות שונות של חשיבה עתידנית שבות ועולות, וכך גם סאונד ומופע, עולמות היצירה הקרובים אלי ביותר. גם המילים "ספק", "אמונה", "אמפתייה", "דמיון", "בריאן" ו"אינו" מופיעות יותר מפעם אחת. בודלר גרס שכתובה על אמנות חייבת להיות פואטית. הטון הוא מנגינת החיים של הטקסט. הוא הדבק שמחבר בין אינטלקט, אינטואיציה, רגש, דמיון ורוח. הוא מהותי, בין השאר, מכיוון שהוא מרמז ישירות על המקום המסתורי שממנו כותבים; צוהר אל הלא נודע. מישל וולבק: "לעולם לא תכיר באמת את אותו חלק בכך עצמך הדוחף אותך לכתוב. תכיר אותו רק בצורות מקורבות, וסותרות. אגואיזם או מסירות? אכזריות או חמלה? הכול אפשרי. זאת הראיה, שבסופו של דבר אתה לא יודע כלום" (להישאר בחיים, בבל, 2007, עמ' 25).

כתיבה במיטבה היא קצה של קרחון המבצבץ מאוקיינוס. קריאה היא הצלילה של הדמיון אל תוך האוקיינוס, אל מחוות שמעבר לאלו המתוארים. הרעיון הזה, על השאלות שהוא מעורר, משמש כעיקרון מנחה בחיבור שיוצרת דורית לויטה־הרטן בין מדע בדיוני לאמנות (עמ' 40). בה בעת, זהו עבודה מפגש פסגה בין תשוקות אישיות.

הצורך לבנות גשרים בין המודע ללא־מודע ולגבש עמדה שמכילה את אי הידיעה רלוונטי גם לטקסים השאמאניסטיים של מרקוס קואוטס (עמ' 32), ובאופן שונה, לסדרת עבודות המופע האקזיסטנציאליסטיות של טצ'ינג שה (עמ' 8). דרך נוספת לתקוף את הבעיה היא להציג דמויות ארכיטיפיות כשלדים, אסטרטגיית הרנטגן הזו, שמוכרת עוד מימי־הביניים ושימשה גם את המאייר המקסיקני חוסה גוארלופה פוסאדה (1852-1913), קסמה לאלן גינזברג, משורר ובודדיסט, שהעתיק אותה לעולם המילים ב"בלדת השלדים", שחותמת את הגיליון. (בינתיים, בעמ' 16, דייוויד טופ משוטט בין התגלמויות של דקומפוזיציה ומתים־חיים בעולם הצלילים.) הענווה שעליה מדבר וולבק וסצינות הממנטו מורי המקאבריות של פוסאדה מתקשרות במונח מסוים לבחירה של גינזברג בצורה המחורזת. עם חרוזים, אתה לא הבוס. אתה והשפה מכופפים זה את זה במידה שווה. היא הגל, אתה הגולש. אתה מתמסר לה, משדל, ובמידה כלשהי נותן לה בסופו של דבר להשתמש בכך.

על הדיסק

אני שמח במיוחד על האפשרות שניתנה לי לאסוף ולערוך את הדיסק המצורף לגיליון. מוזיקה נוטה להצטופף בנישות. לרוב זה יותר עניין של ארגון שיווקי מאשר של עיקרון אמנותי. אין הרבה פלטפורמות לאוספים שאינם תלויי ז'אנר, כמו האוסף הזה. מה שבכל זאת משותף לקטעים בסטודיו 01 הוא העובדה שאת כולם יצרו מוזיקאים ישראלים. ההזמנה של סטודיו סיפקה לי הזדמנות להרים את הראש, להביט לצדדים, לגלות מה נוצר בשנים האחרונות בסביבתי הקרובה, לרכז על דיסק אחד חלק מהקטעים הבולטים לטעמי, ולבסוף להוסיף גם כמה רצועות משל עצמי.

אהד פישוף

3

הקדמה. אהד פישוף
Introduction. Ohad Fishof

4

סטודיו_01. דיסק מיוחד לסטודיו
Studio_01. Special CD for Studio

6

קרנבל - מודל לתרבות. בריאן אינו
Carnival - A Model for Culture. Brian Eno

8

אמנות השמועה. על עבודות הפרפורמנס של טצ'ינג שה. אהד פישוף
The Art of Rumor. On Taching Hsieh's Performance Work. Ohad Fishof

16

כורסה חורקת, אף שאיש אינו יושב בה: דקומפוזיציה ונוזלות. דייוויד טופ
A Chair Creaks, though No One Sits There: Decomposition and Liquidity. David Toop

30

יומרה. בריאן אינו
Pretension. Brian Eno

32

רוחות בקהילה. ראיון עם מרקוס קואוטס. אהד פישוף
Spirits in the Community. An Interview with Marcus Coates. Ohad Fishof

36

זר בטרינג עם גרית על הראש. רשמי מופע בחולון. מרקוס קואוטס
A Stranger in a Tracksuit with a Badger on his Head. Marcus Coates

40

קורלציה בין תשוקות. ראיון עם דורית לויטה־הרטן. אהד פישוף
Correlation of Desires. An Interview with Doreet LeVitte Harten. Ohad Fishof

49

Things to Come. מתוך הצעה לתערוכה. דורית לויטה־הרטן
Things to Come. From an Exhibition Proposal. Doreet LeVitte Harten

50

תפקידים ומשחקים. בריאן אינו
Roles and Game-Playing. Brian Eno

56

שעון להווה ממושך: שעון/ספרייה. סטיוארט ברנד
The Clock of the Long Now: Clock/Library. Stewart Brand

62

בלדת השלדים. אלן גינזברג
The Ballad of the Skeletons. Allen Ginsberg



מזרע המזרחי
המזרחי
עיריית ח'ל-אביב-פ



חבצלת
מוסדות חינוך וחינוך של ימנו והעיד



סטודיו_01

studio_01

- 1 **פדה פורן Panda Porn**
Rarity No. 5 (Edit)
מוזיקה, עיבוד והפקה: עלמה בן יוסף ותומר רחנשל; קולות: צרלי מגירה; מתוך *Rarities*, מיני־אלבום וספר צילומי זירוקס (2007, Woolwung)
Composed, arranged and produced by Alma Ben Yossef & Tomer Rosenthal; Vocals: Charlie Megira; From *Rarities*, a mini-album and book of Xerox works (Woolwung, 2007) www.futurevessel.com/woolwung
- 2 **מושי חונן Moshi Honen**
Hex Guitar
מוזיקה, עיבוד, ביצוע והפקה: מושי חונן, 2006
Composed, arranged, played and produced by Moshi Honen, 2006
- 3 **בני המה Bney Hama**
בני המה Bney Hama
מוזיקה, עיבוד והפקה: ישי אדר ואהד פישוף; מילים: אהד פישוף; שירה וקולות: ישי אדר ואהד פישוף; קולות נוספים: נועה צוק; חצוצרות: דירק קונש; גיטרה: יורם שדה
Composed, arranged and produced by Ishay Adar & Ohad Fishof; Lyrics: Ohad Fishof; Vocals: Ishay Adar & Ohad Fishof; Additional vocals: Noa Zuk; Trumpets: Dirk Kunesch; Guitar: Yoram Sade
- 4 **ישי אדר Ishay Adar**
The Road to Bint Jbel
מוזיקה, עיבוד והפקה: ישי אדר; מתוך פסקול הסרט בופור (אק־דאק, 2007)
- 5 **מקסים וואראט Maxim Waratt**
מיה Maya
מוזיקה, עיבוד וביצוע: מקסים ווארט; הפקה: אהד פישוף; מיקס: אהד פישוף ובניה רכס; מתוך יצירת המחול Max מאת אהד נהרין
Composed, arranged and performed by Maxim Waratt; Produced by Ohad Fishof; Mix: Ohad Fishof & Binya Reches; From the soundtrack to *Max*, a dance piece by Ohad Naharin
- 6 **אבטה בריהון Abatte Barihun**
קטע מתוך אמבסל
Excerpt from *Ambassel*
מוזיקה, עיבוד והפקה: אבטה בריהון; סקסופון: אבטה בריהון; קרן: פנטהון מלטה; מתוך האלבום *Ras Dashen* (2004)
Composed, arranged and produced by Abatte Barihun; Saxophone: Abatte Barihun; Krar: Phentahun Melesa; From the album *Ras Dashen* (2004)
- 7 **רן סלוין Ran Slavin**
If You Should
מוזיקה, עיבוד והפקה: רן סלוין; מתוך האלבום *Tropical Agent / Ears in Water* (2004, Crónica)
Composed, arranged and produced by Ran Slavin; From the album *Tropical Agent / Ears in Water* (Crónica, 2004) www.ranslavin.com
- 8 **ליטרשפיך Lieterschpich**
Stockfish
מוזיקה, עיבוד והפקה: ליטרשפיך; ליטרשפיך: אביעד אלברט, נבט יצחק, רון קציר, עלמה בן יוסף, עוז וולט, ערן זקס, רני זגר, דודיק אופנהיים; מתוך האלבום *I Cum Blood in the Think Tank* (תופת פרופט/HCB, 2007)
Composed, arranged and produced by Lieterschpich; Lieterschpich members: Aviad Albert, Nevet Yitzhak, Ron Katsir, Alma Ben-Yossef, Oz Vult, Eran Zax, Rani Zager, Dudik Oppenheim; From the album *I Cum Blood in the Think Tank* (Topheth Prophet/HCB, 2007) <http://www.myspace.com/doomdub>
- 9 **אהד פישוף Ohad Fishof**
After Chorus
מוזיקה וביצוע: אהד פישוף, אורי קצנשטיין, אור מורן; מילים: עיבוד והפקה: אהד פישוף; נוצר עבור התערוכה "לאחר", מוזיאון פתח־תקווה (אוצרת: הדס מאור, 2006)
Composed and performed by Ohad Fishof, Uri Katzenstein, Or Moran; Arranged and produced by Ohad Fishof; Created for the exhibition "After," Petach Tikva Museum of Art (Curator: Hadas Maor, 2006) www.myspace.com/141534054
- 10 **דידי פייר Didi Fire**
קטע מתוך *One African Engine*
מוזיקה, עיבוד והפקה: דידי פייר
Composed, arranged and produced by Didi Fire
- 11 **פוחלץ Poochlatz**
Not Just a Conflict
מוזיקה, עיבוד והפקה: מאור אפלכאום; מילים וקולות: רני זגר; קלרינט: רוטלאן גרוס; מתוך האלבום *Victims of Self Preservation* (הוצאה עצמית, 2006)
Composed, arranged and produced by Maor Appelbaum; Lyrics and vocals: Rani Zager; Clarinet: Ruslan Gross; From the album *Victims of Self Preservation* (self-release, 2006) myspace.com/poochlatz
- 12 **אסף אבידן Asaf Avidan**
Your Anchor
מוזיקה, מילים, עיבוד והפקה: אסף אבידן; מתוך האלבום *The Reckoning* (עתיד לצאת ב־2008)
Composed, arranged and produced by Asaf Avidan; Lyrics: Asaf Avidan; From the album *The Reckoning* (to be released in 2008) www.myspace.com/findlovenow
- 13 **קטב מריירי Quetev Meriri**
יעקב פרנק Jacob Frank
מוזיקה, עיבוד והפקה: חיים רחמני, יהוא ירון, שי לוינשטיין
Composed, arranged and produced by Haim Rachmani, Yehu Yaron, Shai Lowenstein www.myspace.com/haimrachmani
- 14 **התזמורת הטروفית של איליאן פאנסנסוי Illiane Pansensoy's Tropical Orchestra**
Words & Boats
מוזיקה, מילים, עיבוד והפקה: טליק; התזמורת הטروفית של איליאן פאנסנסוי: טליק, יהוא ירון, חיים רחמני, בוריס מרצינובסקי, עופר סמילנסקי, שי לוינשטיין. עידו עזריה, סתו בן שחר
Composed, arranged and produced by Talik; Lyrics: Talik; Illiane Pansensoy's Tropical Orchestra members: Talik, Ido Azaria, Boris Martzinovsky, Haim Rachmani, Yehu Yaron, Shai Lowenstein, Stav Ben Shachar, Ofer Smilanski www.myspace.com/pansensoy
- 15 **Mighty Human Man**
How I kept on living after everything has let me down
מוזיקה, עיבוד והפקה: עידן אלמוג; מתוך האלבום *de pleted / mighty human man - DMmPPPs^{} (תדר, 2006)*
Composed, arranged and produced by Idan Almog; From the album *de pleted / mighty human man - DMmPPPs^{} (Teder, 2006)* www.tedermusic.com
- 16 **Windy & Destiny**
Words for Such a Riot II (Edit)
מוזיקה, עיבוד והפקה: מיכל ואמיר נוי; מתוך האלבום *Words for Such a Riot* (אירסיי, 2007)
Composed, arranged and produced by Michal and Amir Noy; From the album *Words for Such a Riot* (Earsay, 2007) www.myspace.com/windyanddestiny
- 17 **בניה רכס Binya Reches**
BoneFire
מוזיקה, עיבוד והפקה: בניה רכס; מתוך פסקול המופע עשרים של קבוצת זיק (פסטיבל עכו לתיאטרון אחר, 2005); כולל דגימות מתוך "A celestial bow, stone rivers and silver stars overlaid in red" של Wadada Leo Smith & Anthony Braxton; לזכרו של אודי אבן
Composed, arranged and produced by Binya Reches; From the soundtrack to the performance *Twenty by Zik Group* (The Israel Fringe Theater Festival, Acre, 2005); Contains samples from "A celestial bow, stone rivers and silver stars overlaid in red" by Wadada Leo Smith & Anthony Braxton; In memory of Udi Even
- 18 **אלברט בגר Albert Beger**
קטע מתוך *Rain is Coming*
מוזיקה: אלברט בגר; סקסופון טנור: אלברט בגר; תופים וכלי הקשה: חמיד דרייק; נבל ציידים אפריקאי: ויליאם פארקר; מתוך האלבום: *Evolving Silence Vol. 1* (מפיק: יוסי אקצוטי, אירסיי גאז, 2005), הופיע לראשונה באלבום *Art of the Moment* (2000)
Composed by Albert Beger; Tenor saxophone: Albert Beger; Drums and percussion: Hamid Drake; African hunter's harp: William Parker; From the album *Evolving Silence Vol. 1* (produced by Yossi Acchoti, Earsay's Jazz, 2005), first published in the album *Art of the moment* (2000) www.albertbeger.com

קרנבל - מודל לתרבות

בריאן אינו

מה הופך קרנבל למעולה? חשבתי על השאלה הזו כשעקבתי מדי שנה בשנה אחר הפיכתו של קרנבל נוטינג היל בלונדון לשני בגודלו בעולם (אחרי זה של ריו). המסקנות שלי: קרנבל הוא מוצלח כשמספר הצופים בו אינו עולה בהרבה על מספר המשתתפים. קרנבל הוא טוב כשרבים מהצופים לוקחים בו חלק פעיל (רוקדים ושרים). קרנבל הוא טוב כשהמשתתפים בו מציגים טווח מיומנויות שנע מהמינימלי ביותר ועד המהמם לחלוטין (הראשון הוא הזמנה לא לחשוש - "היי, גם אני יכול לעשות את זה"; השני - הזמנה להתפעל). קרנבל הוא טוב כשמעורבים בו אנשים מכל הגילאים, המינים, הגזעים, הצורות, המידות, סוגי היופי, הנטיות והמקצועות. קרנבל הוא טוב כשיש יותר מדי דברים להסתכל עליהם והכול מתערבב ואתה צריך למצוא בתוך כל זה את הסדר של עצמך. קרנבל הוא טוב כשהוא מכבד ומתגמל כל מיני סוגים של יכולת - שירה, קפיצה, צחוק מידבק, לבוש משונה, כתיבת הלהיט של הקרנבל, נענוע של האחוריים, נאום בשבחי ישו תוך עמידה על ארגו בכניסה לחנות כלי עבודה, טיגון דגים מלוחים על חבית, המצאת עיבודים סימפוניים לתזמורת של תופי סטיל, תכנון ובניית דברים מדהימים ובלתי אפשריים. קרנבל הוא טוב כשאנשים מנסים להתעלות זה על זה, ואז מוחאים כף בהנאה לאלה שמתעלים עליהם בתורם. קרנבל הוא טוב כשהוא מספק לאנשים אליבי להיהפך למישהו אחר. קרנבל הוא טוב כשהוא מאפשר לאנשים להציג את הצד הכי טוב שלהם ולהיות, לזמן קצר, כמו שהיו רוצים להיות כל הזמן. קרנבל הוא טוב כשהוא נותן לאנשים את ההרגשה שהם באמת בני מול שהם חיים בדיוק כאן ועכשיו. קרנבל הוא טוב כשהוא מותיר אנשים בתחושה שהחיים, על כל הביטויים המזורים שלהם, הם הכי נפלאים ונוגעים ומצחיקים ושווים שאפשר.

עכשיו, החליפו "קרנבל" ב"תרבות". זהו חזון לעתיד התרבות.

מאנגלית: עינת עדי

Brian Eno, "Carnival - A Model for Culture," *Whole Earth*, Winter 1998.

בריאן אינו (נ. 1948, בריטניה) הוא מוזיקאי, אמן, מפיק והוגה, אבי מוזיקת האמביינט ומדיוצרים המשפיעים ביותר במוזיקה בת-זמננו. גוף העבודה שלו, המשתרע על פני שלושה עשורים, כולל אלבומי סולו, מיצבי סאונד, שיתופי פעולה, ועבודות הפקה לאמנים דוגמת דייוויד בואי ו-U2.



מתוך אורפאו נגרו, בימוי: מרסל קאמו, 1959, ברזיל
From *Orfeu Negro*, dir. Marcel Camus, 1959, Brazil

אמנות השמועה

על עבודות הפרפורמנס של טצ'ינג שה

אהד פישוף

תמיד תהיתי לגבי ההשפעה של עבודות מופע על בסיס פעולה. יתכן שהגריסה השקטה של התודעה על ידי הגמוניה של אובייקטים - הרעיון המחריד שמאחורי כל ערך חייב להסתתר איפשהו חפץ גשמי - מקהה את היכולות המעודנות של התפיסה שלנו להכיל בטבעיות משהו ערטילאי כמו סיפור.

מישהו עושה משהו. אתה שומע על זה. זו אינטראקציה עקיפה, התניית אהבים עם עובדות. זה לקיים מערכת יחסים עם סיפור, ולמרות שגם הרעיון הטריטוריאלי הזה מזור כשלעצמו כשחושבים עליו - נניח בספרות, האופן שבו מילים שמישהו הציב ברצף על דף מעוררות כך תגובה רגשית כשאתה מעביר עליהן את העיניים - המקרה של סיפורי מופע מוזר עוד יותר, כי נעדר ממנו רגע החוויה. הרגע שבו שמעת או קראת על כריס ברדן, או ויטו אקונצ'י, או טצ'ינג שה (Tehching Hsieh) הוא כמעט אף פעם לא מובחן, זכור, מוגדר בוודאות על ציר של זמן. המפגש שלך איתם לא מתקיים בזמן. הם מחלחלים, שוקעים, משתלבים בתוך מאגר הידע שלך בלי רגע מכונן. כמו משמעויות של מילים מסוימות, הם נהפכים לחלק ממה שאתה יודע, מבלי שיוותר זכר לתמונת התודעה שלך בלעדיהם. מכיוון שהם לא מוזהים עם זיכרון ממשי, אין להם מקום בארכיון הפנימי של דברים שקרו לך. הם מרחפים, נטולי קואורדינטות, מתהווים לכדי נקודות ציון על מפה של משהו שלא קיים. ואז מה? אתה חושב עליהם לפעמים. המחשבות מצטברות. שום דבר מכל זה אינו מוחשי יותר ממחשבה. אבל הפרדוקס הוא, שהסיבה היחידה שיש למערכת היחסים המופשטת הזו איזושהי משמעות מלכתחילה היא שהסיפורים האלה קרו באמת. במושגי חיים, הם ממשיים יותר מכל ציור או פסל (כל זה נכון כמובן רק אם לא ראתה את העבודות האלה במו עיניך; לרוב, המיעוט שראה כה מצומצם עד שהוא זניח). מישהו עושה משהו. השמועה מתפשטת. זה ייהפך להיסטוריה, או ייעלם כמו משק כנפיים



טצ'ינג שה, מופע באורך שנה, 1978-79, ניו-יורק
Tehching Hsieh, One Year Performance, 1978-79, New York. Photo: Cheng Wei Kuong, Copyright © Tehching Hsieh, New York



טצינג שה, מופע באורך שנה, 1981-82 (סתיו, חורף, אביב, קיץ), ניו יורק
Tehching Hsieh, One Year Performance, 1981-82 (Fall, Winter, Spring, Summer), New York, Copyright © Tehching Hsieh, New York

של זכוב ביום קיץ. זוהי גם הנקודה שבה יחסי ציבור נעשים חיוניים, הנקודה שבה הרכילות מתחילה להשיק לפילוסופיה (כאן צריך להילחם בפיתוי להזכיר את העץ שנפל ביער). ישנו כמובן התייעוד. לפעמים הוא עומד בפני עצמו (כמו במקרה של הסרט שמתעד את עבודת השעון של טצינג שה). במקרים אחרים, הוא מס השפתיים שמשלמים לזיכרון, בתקווה שלא ישים לב שעובדים עליו בעיניים.

תיעוד העבודה של טצינג שה הוא רשימה נקייה, ליניארית; ביוגרפיה אמנותית סדורה, ערוכה, נטולת ספחים או קצוות פרומים: התחלה, אמצע, סוף, אחרית דבר. אלה סיפורים בלתי נתפסים של כפייתיות, בדידות, משמעת וריסון, שמדווחים באנגלית מעט שבורה, במשפטים קצרים. אלה תרגילים בהישרדות: בבידוד, ברוטינה, בעולם שבחוץ, ביחסים בינאישיים, בתודעה. יש פער מצמרר בין הלקוניות של התייעוד והדיווח הביוגרפי לדרמה של חוויית החיים המשוערת שהשורות הקצרות והיבשות האלה מתארות. התעוזה שנדרשה כדי לקיים את האמנות של שה לא יכולה אלא ליצור מעטה בלתי חדיר של פרטיות, מרחב עצום של ספקולציות ומטאפורות שנפער בין שתי הגדות שעליהן ניצבים, בנפרד, האמן והקהל; בין סיפור המעשה לחוויית הפעולה.

טצינג שה מעביר את הזמן. שניות, דקות, שעות, ימים. לא מעביר את הזמן. הזמן עובר מעצמו. הוא שורד. מתקיים. לפעמים רק קיים. חי. אתה שומע על זה. ואז מה? אתה חושב על זה. יצא לי כמה פעמים לעמוד מאחורי הקלעים של תיאטרון ולהתבונן ממושכות בקהל שיושב באולם (יש תיאטראות עם חור הצצה, שמישהו הואיל לייצר בשלב כלשהו בדיוק למטרה הזו). מבטים חתומים, שינויי תנוחה על הכיסא, מאבקים קטנים בחוסר נוחות גופני, עיניים ממוקדות בנקודה אחת. זה מרתק כי זה אבסורדי, בלתי נתפס. הבמה יכולה להתפוצץ מרוב דרמה, מאמץ, שקט או יופי צרוף. זה יכול להיות רגע של התרגשות עילאית עבור חלק מהצופים, אבל אין לו שום ביטוי חיצוני. מפגש הפסגה מתקיים כאן ועכשיו, עמוק בתוך הדמיון. ההבדל הוא, שאצל טצינג שה לא היה תיאטרון ולא היה כיסאות ולא היה במה ולא היה מופע ולא היה קהל. מישהו עשה משהו.

* *

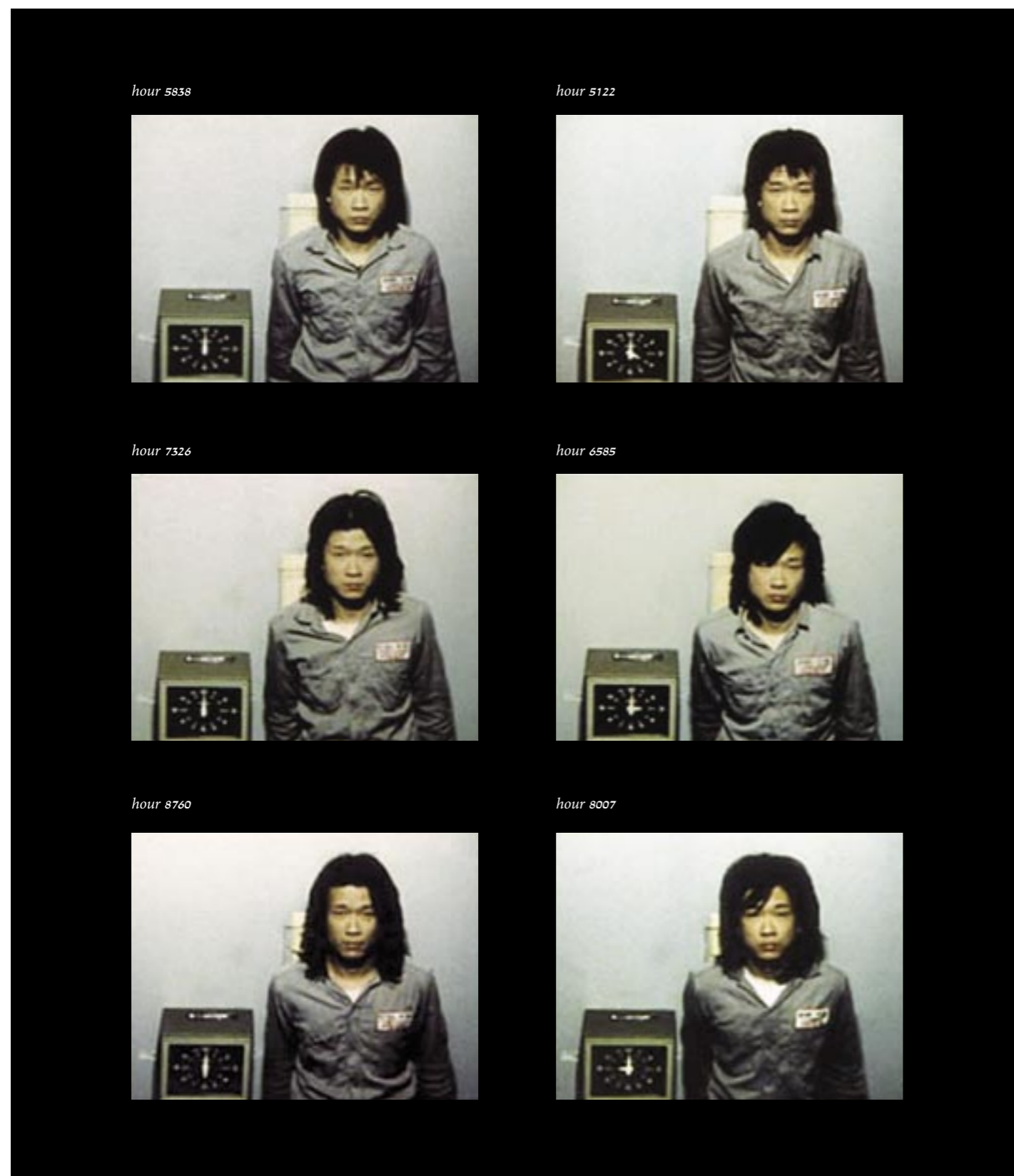
טצינג שה הגיע לארצות-הברית מטייוואן ב־1974, כחייל בן 23. כשמכלית הנפט האיראנית שעליה שירת עגנה בפילדלפיה, הוא ברח. עריק מהצבא ומהגר בלתי חוקי, הוא המשיך לניו יורק. בארבע השנים הבאות הוא עבד ככרטיסן באוטובוס. בכסף ששלחה לו משפחתו מטייוואן הוא רכש חלל במנהטן, שיפץ אותו, חילק ליחידות, שמר אחת לעצמו, הפך אותה לסטודיו והשכיר את השאר, מהלך נדל"ני שהותיר אותו עם הכנסה קבועה של מאה וחמישים דולר לחודש, עובדה שאפשרה את העתיד לבוא.²

ב־1978 הוא החל את חייו החדשים כאמן פרפורמנס ניו יורקי. בין 1978 ל־1986 הוא יצר חמש עבודות, חמישה מופעים בני שנה כל אחד.³ בעבודה הראשונה הוא בנה כלוב בסטודיו שלו וחי בו במשך שנה מבלי לצאת ממנו, לדבר, לכתוב, לקרוא, לצפות בטלוויזיה או להאזין לרדיו. הוא חרט קו על הקיר עבור כל יום שבילה בכלוב, וצילם את עצמו פעם אחת בכל יום. עוזר דאג בשתיקה לארוחות, שהוגשו בשעות קבועות, ולפינוי הצרכים, שנעשו בדלי. הסטודיו נפתח לביקורי קהל 18 פעמים במהלך השנה.⁴

בעבודה השנייה (81-1980), הוא דפק שעון בכל שעה במשך שנה, לילה ויום. מצלמת 16 מ"מ צילמה פריים אחד בכל פעם ששה ניגש להשחיל את הכרטיס לחריץ, מפיקה שנייה של חומר מצולם כל 24 שעות. הרצף שיוצרים 8,760 הפריימים האלה נהפך לתייעוד המוכר והממצה ביותר שנותר מסדרת המופעים בני השנה.⁵ שה גילח את שערו בתחילת השנה ונתן לו לצמוח באופן טבעי עד סופה. התהליך הזה נדחס לתוך כשש דקות של זמן מסך.

בעבודה השלישית (82-1981) הוא נדר להתקיים ברחובות ניו יורק במשך שנה מבלי להיכנס לבניין או תחת כל קורת גג אחרת.⁶ בסרטון בן 30 דקות שמתעד את העבודה, שה נראה מתרחץ בעזרת דלי שמולא במים מברז כיבוי, פורש קופסאות קרטון למצע שינה; מתחמם מאש בחבית; מצטייד בכסף מתוך צרור שהוסתר בקפידה בתוך סכך של שחיים. אפשר לראות אותו גם מתנגד למעצר, מנסה למנוע משוטרים לגרור אותו לתוך תחנת משטרה אחרי שהסתבך בקטטה. בסופו של דבר הוא אולץ להפך את נדר כיפת השמיים למשך 15 שעות, הזמן שבילה במעצר.

בעבודה הרביעית (84-1983) הוא שיתף פעולה עם האמנית לינדה מונטאנו. הם חיו ביחד, מחוברים בחבל שאורכו כמטר וחצי, במשך



טצינג שה, מופע באורך שנה, 1980-81, ניו-יורק
 Tehching Hsieh, One Year Performance, 1980-81, New York, Copyright © Tehching Hsieh, New York



5 שה איחר להתעורר 134 פעמים במהלך השנה - נפקדויות שעון שזכו לתיעוד קפדני, בפיקוח נטריוני ובחתימת עדים, כמו שאר פרטי הפעולות שמרכיבות כל אחד מחמשת המופעים בני השנה.

6 מבחינה טכנית, התנאים היו מחמירים יותר מאלו של חסרי בית אחרים; עבור שה גם מסעדות, חנויות, תחנות רכבת או בתים נטושים היו מחוץ לתחום.

7 "יתכן ששיעורים דושאניים שכאלה היו מעניינים פחות, אלמלא הרושם העז שהותירו האתגרים הקודמים שהציב לעצמו", כתבה ג'יל ג'ונסטון. Jill Johnston, "Tehching Hsieh: Art's Willing Captive," *Art in America*, September 2001; http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_9_89/ai_78334704/pg_1

8 אף על פי שהעבודה החמישית תואמת את ההשתלשלות הכרונולוגית וההיגיון הפנימי של פרויקט החיים שסדרת המופעים בני השנה מהווה, קשה להתעלם מהתחושה שהמייאוס שהיא משקפת קשור באופן כלשהו גם לחיים במחיצתה של מונטאנו, שמצטיירת כאישיות שתלטנית, קורנת נירוטיות של העידן-החדש. עגנת הסכסוך שממשיכה לרחף מעל תנאי החוקה המשותפת של שה ומונטאנו על העבודה מאששת את הסברה הזו: "היא הפכה את העבודה לשלה. אני גם לא אוהב את התמונה שבה היא משתמשת: היא מקדימה, אני מאחור. לפעמים השם שלי אפילו לא מוזכר. אני קצת כועס, כי הרעיון לעבודה היה שלי והסכמנו להתחלק בה באופן שווה. היא טוענת שהמבקרים אשמים. אני אומר לה, אל תיתממי." Delia Bajo and Brainard Carey, "In Conversation: Tehching Hsieh," *The Brooklyn Rail: Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, August/September 2003; <http://www.thebrooklynrail.org/arts/sept03/tehchinghsieh.html>

9 רעיון לנושא לגיליון עתידי של סטודיו: אמנים בולטים בתחומם, שבשלב מוקדם פרשו באופן מוחלט מעשייה אמנותית.

10 את ראשית דרכו האמנותית בטייוואן עשה שה כצייר מופשט. עבודות מאותה תקופה נשלחו לארצות-הברית ונמכרו כולן במכירה פומבית שהתקיימה ב-1994, מהלך כלכלי שהכניס לשה חצי מליון דולר ואפשר את תנאי הפרישה והעיסוק של חייו הפוסט-אמנותיים.

www.one-year-performance.com/menu.html

טצינג שה ולינדה מונטאנו, אמנות/חיים, מופע באורך שנה, 84-1983
Tehching Hsieh and Linda Montano, Art/ Life, One Year Performance,
 1983-84, Copyright © Tehching Hsieh, New York

שנה. הם לא נגעו זה בזה ולא קיימו יחסי מין עם אחרים. מונטאנו נהגה להתעורר מוקדם, לעשות מדיטציה, להתאמן, לראות טלוויזיה. שה ישן עד מאוחר. לפעמים הם יצאו לרוץ ביחד. פעמיים ביום הם הוציאו את בטי, הכלבה של מונטאנו, לטיול. שה עבד בנגרות. מונטאנו עבדה בגלריה בחצי משרה. שניהם לימדו. חלק גדול מהזמן הם ישבו גב אל גב, מול שולחנות העבודה שלהם. הם גם צילמו תמונות והקליטו קלטות.

אחר כך הגיעו שתי העבודות האחרונות.⁷ בין ה-1 ביולי 1985 ל-1 ביולי 1986 שה נדר לא ליצור אמנות, לא לצרוך אמנות, לא לקרוא או לדבר על אמנות. זו היתה העבודה שחתמה את סדרת המופעים בני השנה.⁸

העבודה השישית והאחרונה, *Earth*, נמשכה 13 שנים, בין 1986 ל-1999. "אני אצור אמנות בתקופה הזו. אני לא אראה אותה בציבור. התוכנית הזו תחל ביום הולדתי ה-36, ה-31 בדצמבר 1986, ותימשך עד ליום הולדתי ה-49, בדצמבר 1999", הוא כתב בהצהרה המתארת את המשימה. באירוע שהתקיים בג'ארדסון-צ'רץ' בניו-יורק לציון השלמת העבודה, שה מסר הצהרה קצרה: "נשארת בחיים. עברתי את ה-31 בדצמבר 1999".

שה הפסיק ליצור אמנות, או לקרוא לעצמו אמן.⁹ יש לו חלל בברוקלין וקרן קטנה שמזמינה אמנים להתגורר ולעבוד בחלל לתקופות יצירה.¹⁰ הוא גם עוסק בנגרות. בשנת 2000 יצא DVD-R המתעד את פועלו האמנותי.

1 או שבר.
 2 אלו העובדות הידועות, בהתבסס על מה שסופר בראיונות לאורך השנים.
 3 העבודה השישית, *Earth*, ארכה 13 שנים, ואם כי במונחים ברורים היוותה המשך ישיר לחמש העבודות שקדמו לה, הרי שבמונחים אחרים הרגה מהרצף ההדוק של המופעים בני השנה - יותר אחרית דבר מאקורד סיום.
 4 כששחרר את עצמו לחופשי ויצא לרחוב, הוא דיווח על רגישות מועצמת לאגרסיוויות המובנית של הרחוב המטרופוליני: "הרגשתי שאני מוקף בזאבים".

כורסה חורקת, אף שאיש אינו יושב בה: דקומפוזיציה ונזילות

דייוויד טופ

כיצד לתאר ולנתח תהליך מבפנים, ללא האדרה עצמית, ללא הגומה, ובכל זאת לעניין את הקורא האדיש? כיצד לשלוף מהזיכרון כל תקרית קטנה שהשפיעה על התוצאה הסופית? כיצד לדלות ממנו רגעים משמעותיים של התגלות והבנה שהתרחשו בעבר הקרוב והרחוק ואת ההשפעה שיתכן שהיתה להם על אופן יצירתה של עבודה אחת? אלה מחשבות לא סדורות; אולי הן נוגעות לנושא.

יתכן שהיצירה החלה בחדר, אם כי זה לא ממש סביר. אם היא בכל זאת החלה בחדר, יתכן שהחדר היה שקט. ואם כך היה, כפי שאני נוטה להניח לשם הטיעון, הרי שאותו חדר שקט לא היה סתם חדר אחד ויחיד. שכן חדרים שקטים הולכים ונערמים בחיינו, חדר בתוך חדר בתוך חדר, חדרים בחלומות, וכיום, חדרי מייספייס וחדרי צ'אט וירטואליים, כולם מקופלים בתוך חדרים לא מוכרים שבקושי זוכרים או שבוחרים לשכוח: חדרים של אימה ועונג, פעולה ושעמום, ביטחון וסכנה. האווירה שלהם מצטברת, נערמת לצד הרגשות שעלו בחדרים שבהם משהו גדול היה מונח על כף המאזניים: כיתה, חדר מבחנים, חדר שינה.

שעונים קופצים לזיכרון. שעונים הגדירו פעם את ההרגשה שהתעוררה בחדרים: שעונים מתקתקים, מודדים את הזמן, לאט, בשקט, כנוכחות, כאווירה פנימית, מחלקים את הזמן בצלצולים שלהם ואו מתחילים מחדש את הצעידה הכבדה והקבועה שלהם דרך... דרך מה בדיוק? היה נדמה שהזמן קופא עם כל תקתוק, ואם השעון היה נעצר, ההרגשה שהחדר עורר היתה משתנה באופן דרמטי. "קולותיהם הדהים של השעונים חורו ושנו את חלוף השעה כל הלילה", כתבה וירגיניה וולף בחדרו של ג'ייקוב.¹

פעם, דממה של חדר אוכלסה, הוסדרה ואפילו הוגדרה על ידי שעון. לא מדובר באמת בדממה, כמובן, אלא בתקתוקים, מעין עוויתות במרווחים קבועים, שסביבן נאספה הדממה כמו נשרים סביב גווייה הממתינים לסימן שמבושש לבוא - אות שיבשר על תחילתה של הילולת הדקומפוזיציה. כיום יש לנו שעונים דיגיטליים, שעונים קטנים שמופעלים על ידי סוללות, שעונים עם תקתוק כל כך חמקמק שרק הקשבה פרנואידיה באמצע הלילה יכולה לגלות; ובנוסף, ישנו הרעש הוויזואלי של תצוגת הקפרות של טלוויזיות, תנורים, מיקרוגלים, מחשבים וטלפונים - כך שחדרים שקטים, והאנשים שבתוכם, מרחפים כיום באוויר פחות מקוטע, כזה שנוכח יותר מתחת לסף המודעות. כל הציוד האמור מקרין פליטות אלקטרומגנטיות; הדממה שלו היא אשליה. באמצעות המכשור הנכון, הפליטות הללו יכולות להיהפך לגשמיות, בדיוק כמו יצירי האוויר שממלאים את סיפוריו של ה. פ. לאבקרפט.

ישנם רעשים קטנים אחרים; אולי הם מגבשים אניצים למוצקויות, מדביקים חתיכות לכדי צורות, שומרים על שפיותם של אנשים או מגנים עליהם מפני הבדידות והריק. זורד' פרק כתב על איש שבהה בחלל הריק בזמן שהרדיו שלו התנגן בווליום כל כך נמוך, עד שלא היה ברור אם הוא בכלל יכול לשמוע אותו. ובכל זאת, כשמאדאם נוֹשֵׁר ניגשה לכבות את הרדיו, הוא עצר בעדה:



מתוך Playtime, 1967, בימוי: זק טאטי, צרפת/איטליה, צבע
From Playtime, 1967, dir. Jacques Tati, France/Italy, color

הוא נהג להקשיב כל לילה למצעד הפזמונים, טען. כשהייתי נער מתבגר, הקשבתי למצעד הפזמונים בווליום נמוך; לילה, סדינים, הורים ישנים... התענגתי גם על המלנכוליה, כנהוג, ומכיוון שמדובר בשנות השישים, היו מספיק חומרים שזינו את שני הצרכים הללו. אחת הבלדות החושפניות ביותר של בריאן וילסון, "בחדר שלי" - עשירה בחיבורים נוקבים של שבריריות, פגיעות ובידוד הגובל בפרישות כרונית - דיברה על חדר השינה בעולם, כחבר, כשותף לסוד, כמקלט, כאוון, כמקום של הקשבה, ריק מאנשים אחרים. מילות השיר, שנכתבו על ידי גארי אָשֶׁר, ניבאו במידה מסוימת את פרישתו הידועה לשמצה של וילסון אל הפיג'מה: שקיעה אל המיטה בתוך מערבולת של אוכל רוי-קלוויות, טלוויזיה וקוקאין, שהתחילה בקיץ 1973 והסתיימה בסוף 1975. מארק רותקו, שגם הוא היה ידוע במצוקותיו, כתב כמה דברים מעניינים על האוויר. "החלל הטקטילי - או, למען הפשטות, הוא נקרא לזה האוויר - המצוי בין האובייקטים או הצורות שבתמונה, מצויר כך שהוא מעורר את הרושם שמדובר במוצק", הוא כותב. "כלומר, האוויר בציר טקטילי מיוצג יותר כחומר ממשי מאשר כריק. יתכן שנתפוס זאת יותר בקלות אם נדמיין צלחת של גלי, או אולי מֶרְק רך, שבתוכה מוטבעים אובייקטים בעומקים משתנים".

הדברים האלה רלוונטיים לאמן סאונד דיגיטלי, או לכל מוזיקאי אחר שעובד בתוך - אם זה אכן בתוך - מחשב. יתכן שנמיר את המֶרְק הרך והגלי בקולה של מערכת חימום מרכזי, של קומקום שזה עתה רתח, של מגהץ אדים מושבת, של כלב ישן, של תאורת ניאון במטבח, של תנועת מכונות מרוחקת שנשמעת דרך חלונות כפולים, של רדיו דולק בווליום מכוון לאפס. מבחינה הגיונית, אוויר מוקלט הוא לכאורה בלתי ניתן לשמיעה - פשוט לא כלום. אלא שללא נוכחותו, סצינה יכולה להיחפף לבלתי מתקבלת על הדעת. בתחום הקולנוע, אחת הדוגמאות המפורסמות ביותר לכך מתרחשת בסרטו של ז'אן-לוק גודאר, חבורה נפרדת. אחת הדמויות אומרת: "דקה של דממה יכולה להימשך הרבה זמן". מיד אחר כך קוטע גודאר את הסאונד למשך דקה אחת. כך הוא מוכיח את הטענה. כשצופים בסרט, דקה אחת של דממה אכן נמשכת הרבה מאוד זמן, משום שבמשך הדקה הזו של ריק שמיעתי, הקהל נעשה מודע מאוד הן למדיום הקולנוע והן לעצמו, כשהוא נורק באופן זמני מהחלל של הסרט אל החדר שבו הוא חווה אותו. זה סיפור ישן, אבל הוא רלוונטי למה שאני מנסה להגיד.

נדמה לי שהאופן שבו אנחנו חשים את האוויר במקרה שכזה קשור למה שאנטוניו דמסיו כינה "תחושות רקע", בספרו השיגיאה של דקארט. "תחושת הרקע היא הדימוי שיש לנו על נוף הגוף, כאשר אינו נרעש עקב רגש מסוים", כתב. בלעדי תחושות הרקע ייצוגו של ה"אני" היה מופר. לפי דמסיו, תחושות רקע בעיקרן עוסקות במצבים גופניים, ו"זהותנו

האישית מעוגנת באי כוזב זה [של אחידות חיה] אשר על גבו ולעומתו יכולים אנו להיות ערים לאינספור דברים אחרים המשתנים ללא הרף סביב האורגניזם".²

מה שמזכיר לי: מעולם לא מצאתי עותק של הדיסק שהוא שיצא בגרמניה לפני כמה שנים. שמו היה Alone No More - כשלעצמו כותרת אפשרית לשיר של ארתור לי או ניק דרייק. רצועות של הקלטות אוויר, כמו "חולצה שגוהצה בחיפזון" ו"סופסוף המקרר שוב מלא", כוונו אל החתך הדמוגרפי האירופי החדש של מבוגרים החיים בגפם ועוצבו כך שידמו את נוכחותו של בן-לוויה. הן נוצרו מתוך כוונה להתסיס את האוויר הסטטי והאינטרוספקטיבי שנוטה להיקרש במקומות של בדידות. במקרה של חיים ומוות, סרטם של פאוול ופרסברגר מ-1946, השליח מהצד האחר עוצר את הזמן ועם הקיפאון משתררת דממה מוחלטת. דייוויד ניֶבֶן, שאמנם נמצא בלימבו בין החיים למוות אך מתפקד בעולם החיים, מצלצל בפעמון, וצופיו של הסרט מבינים שהקולות בעולם נאלמו, שהאוויר עצמו מוחזק בלימבו.

כשתיאר, במידה מסוימת של סלידה, את ממלכת הזוחלים של איי גלאפאגוס, כתב הרמן מלוויל בסיפורו *The Encantadas, or Enchanted Isles*, "שום קול, שום געייה, שום יללה אינם נשמעים - הצליל העיקרי של החיים כאן הוא הרחש"; תיאור שיכול להתאים גם לסלון הפרוורי. הקלטה של חדר ריק מטילה אותנו הישר אל ממלכתו של הנחש.

אוויר יכול גם להיות יותר מדי, כמובן. לעתים קרובות זה מתקשר לרעיון הדממה, מושג שימושי בלי הרבה משמעות או עם משמעויות עודפות. פרק 34 של מוֹבִי דִיק, "שולחן התא", מחייה זיכרונות ילדות של מה שמלוויל מכנה "דממה נוראית". בזמן הארוחות על סיפון הפיקווד, קפטן אחאב אוכל בדממה. למרות שאין איסור רשמי על שיחה, כל הקצינים נענים לכובד-הראש האילם שלו. סטארבק נבהל כשסכין מתחככת בצלחת, וסטאב, שנחנק בשקט המאולץ, נושם לרווחה לשמע עכברוש שמתרוצץ בבטן הספינה. המחזה העצוב הזה עומד בניגוד לחושניות ולהתלהבות שמאפיינים את ההנאות הגסטרונומיות במקומות אחרים על הסיפון. "בשעה שאדוניהם החובלים כאילו התייראו מחריקת צירי לסתותיהם", כתב מלוויל, "הנה לעסו הצלצלנים את מוונם בתיאבון שהכריזו על עצמו בקולי קולות".³ מלוויל מתחיל לחדור אל הלא-מודע - אל הדממה והגוף המרדני, שליחים חבולים מהמעמקים.

מרק רותקו, ציור קיר, חלק 4 (אדום על אדום-חום), מתוך ציורי הקיר למסעדת ארבע העונות, בניין סיגראם, ניו-יורק, 1959, 266.5x238.8 ס"מ
Mark Rothko, Mural, Section 4 (Red on Maroon), from the Seagram Murals, 1959, 266.5x238.8 cm



יתכן כמובן שאין אלא קשר רופף בין זיכרון של האזנה ראשונה, שהתקיימה לפני ארבעים שנה, לבין האזנה מחודשת בהווה. אבל הרצועות האלה נחרתו בזיכרוני משום שאני חושב עליהן לא כעל משהו שהוקלט בחלל מאוכלס, ניתן למדידה, אלא כמשהו שקיים בתוך מקררי בשר עצומים, עשויים פלדה מבהיקה, או אולי בתוך עב"ם רוטט מרוב אנרגיה חשמלית שמרחף מעל מדבר מוהאבי. זוהי תופעת לוואי של ה־slapback echo, אפקט שהולך ומתגבר ככל ששירו של הוקר מתקדם. הקול שלו מוכפל; רקיעת הרגל האופיינית שלו משכפלת את עצמה לכדי צבא של רוקעים; תפקידי הגיטרה המובילים, שנוספו בתאריך מאוחר יותר על ידי מוזיקאי לא ידוע, מוקלטים בחצי מהירות, תוך שימוש בטכניקה מהפכנית שפיתח לס פול, ממציא ההקלטה הרב־ערוצית והגיטרה החשמלית, שגורמת לתוצאה הסופית להישמע גבוהה באופן ביזארי, מהירה באופן בלתי סביר ומתוחה. הוקר שר־מדבר: *"One night I was laying down. I heard mama and poppa talking. I heard poppa say to mama, 'Let that boy boogie-woogie, it's in and it's got to come out.'"* כשאני שומע את הקטע הזה של השיר - כשלעצמו גרסה מ־1952 לשיר מפורסם יותר שנקרא "Boogie Chillun" - אני הוא המציץ. אני מסוגל לדמיין את חדר השינה שממנו הגיעה השיחה הזו לאוזניו ואת רגע השחרור שחוזה כשלחישות מחדר סמוך חדרו מבעד להמהומי של הלילה העירוני.

באשר להאזין וולף: הוא מיילל היסטוריה שבעל־פה, מבזק חדשות על דליקה מפורסמת במועדון ריקודים במיססיסיפי בשם *The Rhythm Night Club*, אירוע שבו קיפחו את חייהם יותר ממאתיים בני אדם. לפי וולף, בת הזוג שלו נהרגה בשריפה ביחד עם עוד ארבע חברות. כשהשיר מסתיים, הבניין קורס. הלהקה המלווה נשמעת די קונוונציונלית, אבל קולו של וולף, שמתפרץ דרך היונספֶרה ורוטט בתוך חלקיקי הד מעוננים, נשמע כאילו נורה על קרן מהחלל החיצון. כמו ברק ורעם, כמו מלאך נקמות, נדמה שהוא מסתכל על המתרחש מלמעלה ואפשר להרגיש בו־זמנית גם את הרוחק המחריד שבחדר הנשרף וגם את אימתו של המשקיף הגלובלי. שני הזמרים, בבדידותם המוחרת, מחליקים דרך עולמות אקוטיים ומוחשיים כאחת. ההתקה הזו, שמתאפשרת הודות לתחבולות של אולפן ההקלטה, נראית שגרתית כיום, אבל אז, עבורי, היתה כאן דרמה - אולי כמו הדרמה שחוזה אותו ילד קטן השומע קולות שמקורם חורג מטווח הרגישות שלו, מהגבולות הצרים של חלל גופו - דרמה שהשליכה אותי, המאזין האלמוני, מהיומיומי החוצה, אל טריטוריות לא מוכרות, מסתרורות, חושניות וזורמות. התמונה המעורפלת והאגדית הזו, של פרספקטיבות חדרות בחלל ונקודות שמע מוכפלות, המושגת באמצעות האשליה שיוצרים מכשירים כגון אקו, ריברב ודילי, נחקרה בספרו של פיטר דויל, *Echo & Reverb*, בו הוא מתאר את כלי הנגינה כתותב, כהפרדה של

אני אוהב לצפות בסנוקר בטלוויזיה, גם בגלל האוויר שמזמזם בְּכפות, מנוקד ברשרוש של חולצה, בצעד מדוד, בנקישת הכדורים, בהקראת המספרים, במחיאות הכפיים שנשמעות מפעם לפעם. להבדיל מקהל של מוזיקה קלאסית, צופי סנוקר מסוגלים לשבת במשך פרקי זמן ממושכים בלי להשתעל. החוויה משעממת באופן פרודוקטיבי, כה נינוחה, רפויה, ויחד עם זאת מלווה בהתקפים קצרים של מתח בלתי נסבל ופורקן, שנשמעים יותר ויותר כמו מפגש מיני שמתארך. "הלילה אינו אלא אנחה ממושכת בין הלמות הפטישים", כתבה וירגיניה וולף, "נשימה עמוקה שאתה יכול לשמוע בעד החלון הפתוח, אפילו בלב לונדון".⁴ כך תופסת וולף את הרצף האורגני ששורד את המצאותיה של המודרניות.

בשנה הראשונה ללימודים שלי בהורנוי קולג' אוף ארט, ב־1967, התחברתי עם כמה אנשים מעניינים. אחת מהם, פנלופה, שנהגה להתלבש בסגנון פרה־רפאליטי, סיפרה לי על השאיפה הפרטית שלה, לשבת דומם בחדרה לפרקי זמן ממושכים, כשכל עווית בלתי נתפסת כמעט של אחד משירי פניה הופכת את התנהגותה לצורה של אמנות. את ההשראה היא קיבלה מווירגיניה וולף, אמרה; ואכן, היא היתה יכולה להיות חברה בחוג בלומסברי אילו איזו תאונה קוסמית היתה מסיטה את תאריך הלידה שלה כשישה עשורים לאחור. לא היה לי שום עניין בוולף באותו הזמן, לא בגלל שהיא היתה סנובית, או, כמו ט. ס. אליוט ועזרא פאונד, אנטישמית - עובדות לא נעימות שהתודעתי אליהן רק מאוחר יותר - אלא בגלל שבאותו הזמן קראתי את וויליאם בורוז והאזנתי לג'ז חופשי ולבלוז משקיגו, כך שבלומסברי נראתה כאי נידח, אף שהיתה במרחק של נסיעת אוטובוס. שמו של הטקסט הזה לקוח מוולף, מחדרו של ג'ייקוב - עדות לאופן שבו הטעם שלי השתנה, עד כדי כך שהוא כולל גם את מי שאני סולד מהערכים שלו. זהו הקטע המדויק: "אדיש עומד האוויר בחדר ריק, רק מנפח קלות את הוילון. הפרחים נעים בצנצנת. סיב מסיבי הכורסה הקלועה חורק, אף שאיש אינו יושב בה".⁵

אני חוזר שוב ושוב לאוויר ולחררים, והדיבור על הבלוז מזכיר לי שתי רצועות ספציפיות ששמעתי כשנה או שנתיים לפני שפגשתי את פנלופה ואת עוויות הפנים המינימליות שלה. מדובר ב־"Walkin' the Boogie" של ג'ון לי הוקר וב־"The Natchez Burning" של האזלין וולף (Howlin' Wolf).

למעלה מימין, בכיוון השעון: ג'ון לי הוקר; אנסמבל המוזיקה הספונטנית (ג'ון בוטצ'ר, ג'ון סטיבנס, רוג'ר סמית'), אולם קונוויי, לונדון, 1994; האזלין וולף, המיטב מס' 2 Top right, clockwise: John Lee Hooker; Spontaneous Music Ensemble (John Butcher, John Stevens, Roger Smith), Conway Hall, London, 1994, Photograph: Z. V. Vasovic; Howlin' wolf, His Best, Vol.2



הפונקציה מהגוף, הפרדה ש"מעשירה ומחייה חומר חסר חיים ברצון אנושי".

יתכן שהצורך הסבוך בתותב נובע מכך שצליל הוא משהו שקל כל כך לדמיין, משהו שהחשידה האנושית כל כך רווייה בו, אבל שבה בעת קשה כל כך להחצין בדרגה כלשהי של מורכבות. קשה, אלא אם כן מנהלים משא ומתן עם הקול ועם החיבור בינו לבין החשיבה וההתבטאות המילולית; או: קשה, אלא אם כן עורכים ביקור חוזר בפוטנציאל המזוהה של הגוף - אותו קונגלומרט תזמורתי נפיץ, קצבי, סטטוסקופי, שמוזמם, מהמהם, שורק, מתפקע, נוחר, מרחרח, מטפטף, מקיז, מפיל ומתז - שהוא הכול חוץ מחומר נטול חיות. חיים שלמים של עיסוק בצליל הם כמו חולצת הרעש שמתאר בן מרקוס בספרו *The Age of Wire and String*: "בגד, בד או שארית, שסופגים ומכילים צליל ומשמישים לאחסון הודעות לצורך מסעות. אי אפשר לשכך את העוצמה שלהם. הם יכולים להרוס את האדם שמאכלס אותם".

פנווררר - הקול שבקע מפליקס בהזוג המוזר; פתיחת סינוסים לילית, מרוכזת בעצמה בצורה כה נחרצת עד שהיא בלתי רגישה לחלוטין לממד האנטי-חברתי של גוף השמע החוץ-טריטוריאלי. פרנקשטיין מגיח מדלת פתוחה, מזכיר לי שרוחות רפאים ואימה הם חלק מכל העניין הזה. בשנות השישים המוקדמות התחלתי לקנות כל עותק שיכולתי למצוא של המגזין האמריקאי *Famous Monsters of Filmland*. דימויים מהסרטים של רוג'ר קורמן הובילו אותי לכתביו של אדגר אלן פו. מאז התגלית הזו, הדחף הכפייתי שמחזיר אותי שוב ושוב לסיפוריו של פו הוא הכרה בפחד שמעוררים חללים קלסטרופוביים ונסתרים, דוחק ודממה מוחלטת והיפראקוויס - רגישות יתר לרעשי רקע רגילים, או, כפי שאני הייתי מכנה זאת, קשב פרנואידי. "הלב המסגיר", "החתול השחור", "נפילת בית אשר", "עלילת ארתור גורדון פים": התחושה שהם יוצרים היא של כיתור מבודד בתוך קורים של סאונד מעיק וממאיר, בחללים עם חיים משל עצמם; הלב הפועם שמסגיר את רוצחו שלו, הנקישות והצרחות של מי שנכלא ללא הצדקה.

"[...] רק צלילים מיוחדים, המופקים מכלי-מיתר, לא השרו עליו תחושת זוועה"⁶, אומר המספר של "נפילת בית אשר" בתארו את רודריק אשר. לי נראה שמדובר כאן בלשמוע כמו שאחרים רואים. ב"עלילת ארתור גורדון פים", המספר הכוזב שיצר פו מספר על כליאתו בבטן אונייה, מבודד וקרוב למוות כתוצאה מהרעלה, רעב והתייבשות, מתנועע בעלטה מוחלטת בתוך חללים מסוכנים. "כשצנחתי", הוא אומר, "נשמטה סכין הביתור מחגורת מכנסי ונפלה בקול קרקוש על הרצפה. צליל מתוק מזה לא בא אל אוזני מעולם, אף לא של העשירה במנגינות"⁷. יותר משהאוויר של פו, מעין אנטי-אוויר רעיל, הוא ג'לי או מ'ק רך, שלא לומר לא כלום שקוף. הוא פחם דחוס, זפת, פיה, במבליק, אפר, שטיפת דיו, הצללת עיפרון, שמן מכוניות,

חול וולקני - כולם מעורבבים בתוך מים דלוחים וסחי שחור ואז נמוגים לתוך כלי קיבול עד מילויים.

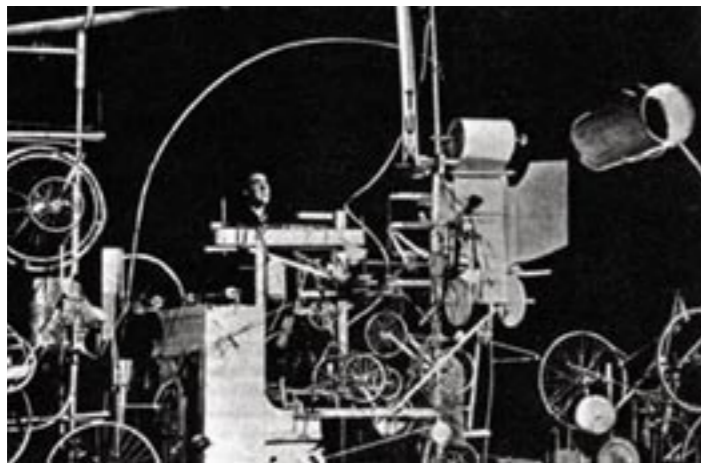
במשך רוב חיי סבלתי מקוצר ראייה כרוני. לפעמים אני תוהה לגבי המשמעות של הקושי לראות אויבייקטים מרוחקים באופן ממוקד. זה בטח מפתח את החושים האחרים, מגביר תחושות של מרחק בינאישי, מייצר חוסר איזון בהיררכיית החושים המובנית-חברתית או, במשך הזמן, מחדד את המיקוד השמיעתי שלי.

אני זוכר מקרים רבים בילדות שבהם שמעתי לפתע, בזמן ששכבתי בלילה במיטה בחשיכה מוחלטת, צלילים, צלילים ועזרים; הייתי מתרכז חזק וחודר עמוק יותר ויותר אל תוך הרעשים הללו. דימיתי אותם לסוג של קריאה סונארית שעקבה אחרי התקדמותו האיטית, הזהירה עד אין קץ, של פולש העושה את דרכו סביב שולי המיטה שלי. הייתי שוכב בשקט גמור, חושב שהדממה המוחלטת שלי תבטל את הנוכחות הזודונית שבחדר השינה. אדגר אלן פו דיבר ישירות אל הפחדים שכבר היו קיימים בי ואף הזין אותם.

הזיכרון הזה, שהיה קבור זמן רב, שב אלי מוקדם יותר השנה. החתולה שלנו גססה מלוקמיה והיתה מאוד חסרת מנוחה בלילות. הצלילים המוכרים שלה - בדרך כלל מוכרים כל כך עד שלא היו מעירים אותנו - נהפכו לנייר לקמוס של מצבה. לילה אחד התעוררתי מקולות נקישת דקים ביותר שולוו בסוג של צליל יניקה. תנועתה של החתולה, הכחושה עד כאב, על פני רצפות העץ היתה כמו נקישותיו של עכביש עצום מעבר לכל דמיון; קולות היניקה נבעו מהאופן שבו שתתה, פעולה שעכשיו, בגלל הגידול בלסת שלה, היתה כל כך מוגבלת עד שכדי להימנע מהתייבשות היה עליה לטבול את כל פניה בתוך המים כדי לספוג לקרבה אף כמות קטנה ביותר. בחשיכה, ללא ראייה, הקולות האלה נעשים מפלצתיים. חדירה אל הפרטים הקטנים ביותר של השמע, בין אם כפרקטיקת קשב ובין אם כמתודולוגיה ליצירת סאונד, עשויה להיראות כהיקסמות מדממה, שלוה, מדיטציה, זן, כל הדברים האלה; אבל לאמיתו של דבר מדובר בהתמודדות עם הרעש שקיים בכל רבדיו של הספקטרום הדינמי. בלילות האביב אני יושב לפעמים בגינה שלי ומחכה בשקט בחשיכה, עד

למעלה מימין, בכיוון השעון: בריאן וילסון; ג'ון לייטמן, *Flat Time I-10*, 2004, תחריט צילומי על נייר, 59.8x80.3 ס"מ; תקליט ויניל; האיש עם עיני הרנטגן, בימיו: רוג'ר קורמן, 1963, ארצות-הברית; אנדרה מאסון, מנקין, 1938, צילום: דניס בלון; ז'אן טינגלי, הומאז' לניו יורק, גן הפסלים של המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו יורק, 1960

Top right, clockwise: Brian Wilson; John Latham, *Flat Time I-10*, 2004, etching on paper, 59.8x80.3 cm; Man with the X-Ray Eyes, dir. Roger Corman, 1963, USA; André Masson, *Mannequin*, 1938, photograph: Denise Bellon; Jean Tinguely, *Homage to New York*, MoMA's Sculpture Garden, 1960



לייתם היתה באירוע שהתקיים ב־1968 (זה רק ניחוש מחושב, לא קיים שום תיעוד ממשי של האירוע). הייתי בקהל בערב של מיצגים שנקרא "Float", שהתקיים ב־Middle Earth, מועדון פסיכדלי בקובנט־גרדן שבלונדון. הערב כלל מיצגים של אמנים כגון סטיוארט בריסלי, ברוס לייסי וקרלייל רידי, אבל היתה זו תרומתו של לייתם שהפנטה אותי. הוא ביתר ספרים לגורים באמצעות מסור חשמלי שקובע לרצפה, מהסוג שבו משתמשים סוחרי עצים. וכאילו שהרעש לא היה מספיק אכזרי, הצליל של גוף המסור הוגבר באמצעות מיקרופון מגע. כל כך נהייתי ממתקפת הרעש הו, שהרמתי חתיכה של ספר מהרצפה ולקחתי אותה הביתה. קריאה קונווציונלית בכרך המפורק הזה יצרה באופן אוטומטי שרשרת פנטסטית של דימויים. הספר היה רומן רומנטי, בית גידול שופע מליצות לשירת נונסנס אקזוטית. טקסטים שבורים נהפכו במקרים מסוימים לשירה, והקראתי קטעים ארוכים מתוכם לתוך טייפ, בקול שטוח שהתעלם מהנתקים החוזרים ונשנים בתחביר ובמשמעות, כגון אלה שבקטע הבא ששרד: "...וכך הם הגיעו ל־playa וידיי יכלו לגעת בחולות הזוהבים, שאדוותיהם השקטות מלפפות את גופו אל תוך הלב במבט לאחור מהיד הזורמת הלחוצה אל שוליו של כובע מעל חיוור ספינת חלומות, לרוחב החרד עלו צללים... לבד, בחדר אחר בדיוק כזה, של תנועת מכוניות ממלמלת".

אור קלוש במרחק הצביע על היפר־טקסט; קורס, מפורק. הנרטיב הליניארי, נויל כשהיה, עשוי היה להעמיד את הקורא בפני שאלה שהיא פרפרזה על זו של ו.ג.ט. מיטשל: מה רוצים סיפורים? כמובן שהיו תקדימים לפעולת הקריעה, ההצתה והביתור הזו, במיוחד בטכניקת ה־Exquisite Corpse של הסוריאליסטים, שמדהדת בעבודות כגון אֶכּוּל התולעים והמקומט של האנס בלמר - גוף ובניין שמתמוססים לכאורה ומתפרקים לחלקים שמרכיבים אותם, מטרימים את הקהילות שנמסו ואת הנופים המופצצים והשרופים של שנות הארבעים המתועדים בספרו המופלא, גם אם בקושי קריא, של ו.ג. זבאלד, על ההיסטוריה הטבעית של ההרס. "ניתן להשוות את הגוף", כתב האנס בלמר, "למשפט שמזמין אותך לפרק אותו, כך שבמהלך סדרה אינסופית של היפוכי אותיות תכניו האמיתיים יקבלו צורה". עבור דור מסוים, בתקופה שאחרי מלחמת העולם השנייה, זיכרונות של בשר חרוך וערים מושחרות היו צורבים במיוחד. העתיד טמן בחובו לא רק נוק לפני השטח, אלא השמדה מוחלטת. תרבות הפְּצָצָה, כינה זאת גף נאטל.

כמו שכתב ויליאם בורוז בנובה אקספרס: "הרקב הדוחה מנוגה הבזיק מסביב לעולם". בקטע המתאר את וירוס הדממה שמשוחרר ברחבי העולם כדי להילחם בנגע הפלייבקים וחיקויי השפה העל־קוליים שהפיצו גמדי המוות (הם יכלו לדקלם עיתון שלם בעשר שניות בקולך שלך, ולגרום לך לחשוב שאתה הוא הדובר), בורוז דיבר על טכנולוגיה שבאמצעותה יוכלו מכונות ליצור נוסחאות של אסוציאציות: "כל אובייקט, רגש, ריח,

שאני מצליח לשמוע את קולות הלעיסה הזעירים של החלזונות והשבוללים שאוכלים את עלי הצמחים שלי. זה מטריד הרבה יותר משהו משרה שלווה. הקשבה פעילה - כך ניתן לתאר את זה; רטטים חושיים הנחוויים כצללים שמרצדים סביב חוויית מוצקות, שלרוב מתעלמים מהם, מלבד אולי בשפתם של משוררים: העולם הלבן של סמואל בקט - "רמץ. (הפסקה) רחש ניסוט, מתגנב, מזויע...".⁸

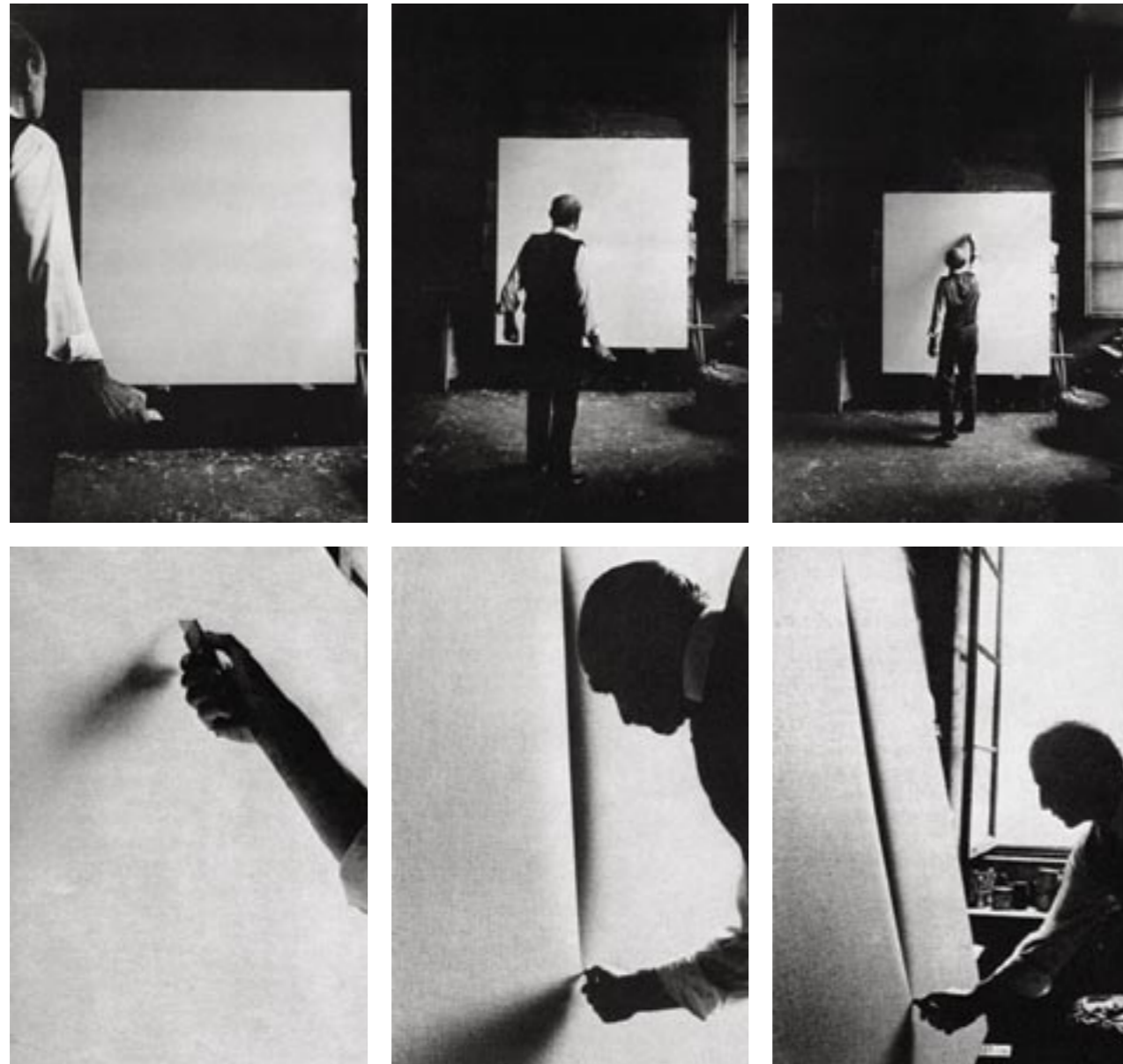
יאסונארי קאובאטה (Kawabata) - "הנוף הלילי היה חמור, כאילו שקולם של מרחבי השלג הקופאים הדהד עמוק בתוך האדמה". קרייג ריין (Raine) - "במיטה אנחנו מקשיבים לאודים / מסיטים את משקלם ומתנשקים ברכות, / בוברים בשמחתם". מייקל הארטנט (Hartnett) - "אני שומע את האורות מוזמזמים / וסיגריה מתלקחת / אור רך מלטף את ראשי". פרננדו פסואה - "דממה עולה מתוך קולו של הגשם ומתפשטת בקרשנדו של מונוטוניות אפורה על פני הרחוב הצר שאני מתבונן בו". טום רוורת' (Raworth) - "שומע את הנייר שומע את קולו של העט / כמו סיאנס: אני אכתיב את המילים הללו".

האם ההקשבה היא זו שפעילה, או שמא הסאונד איננו שדה שעוטף אותנו ושדרכו אנחנו עוברים, אלא כוח תוקפני וכובש? פרוסט חשב שמדובר באפשרות האחרונה כשכתב על האיש החולה עם האוזניים הפקוקות, שקורא בדממה כה עמוקה עד שנראה כאילו אצבעותיו של אלוהים הן שהופכות את דפי הספר שלו; ועבור הילד, הרגיש לכל שינויי התודעה ולכל אפשרות של התערבות על־טבעית, חולי וחום יכולים להחמיר את החשד שצליל והעדרו נתונים לשליטתו של עולם חוץ־אנושי. העיסוק המורבידי שלי באֶל־מתים קיבל תהודה במשיכה הגוברת שלי לתהליכים של הירקבות, שחיקה, שריפה והרס, שניכרים באמנויות הפלסטיות, בוודאי מאז שנות החמישים. אני חושב על ג'ון לייתם, אנטוני טאפייס, גוסטב מצגר, פרנץ קליין, לוסיו פונטנה, אלברטו בורי, ז'אן טינגלי ואחרים, מרבדים תחבושות, מתיוזים חומצה, משסעים בדים, הורסים מכונות, מופצצים ספרים או לועסים ויורקים אותם, במעין התנפלות על העור ופני השטח של האמנויות.

היה רגע מכונן עבורי: הפעם הראשונה שבה נתקלתי בעבודתו של ג'ון

ג'ון לייתם, פילוסופיה והפרקטיקה של 1960, ספרים חתומים ומצוירים, חלודה, אטבים, חוטי חשמל, צינורות נחושת, רשת חוט ברזל, לוח חשמלי, גבס על בר על לוח, 76x96x23 ס"מ
John Latham, Philosophy and the Practice of, 1960, signed and painted books, metal rust, clips, copper tubes, electric wires, wire-mesh, electric instrument panel, plaster on canvas on hardboard, 76x96x23 cm. Collection Nicholas Logsdail, Courtesy John Latham Estate and Lisson Gallery, London





לוסיו פונטנה, מילאנו, 1964
Lucio Fontana, Milan, 1964. Photograph: Ugo Mulas

מילה, דימוי המוצבים לצד אובייקט, רגש, ריח, מילה או דימוי אחרים יתקשרו אליהם". כמו תמיד אצל בורוז, מדובר בחיבור בין טכנולוגיות ניסיוניות וחצי-מופרכות, כפי שרק מיזוג של סיינטולוגים, אלכימאים, ה-CIA וה-KGB עשוי היה להגות, שמקורו בחזון על האקסטזות המסטרנות של תנאי הקיום הנוכחיים.

אלוויס פרסלי הגיח מתוך הפסקול שהלחין טורו טאקמיצו (Takemitsu) לסרטו של הירושי טשיגאהרה (Teshigahara), המפה ההרוסה, וכמו במקרים רבים אחרים, הבהיר שטבעה של הקלטת האודיו הוא כשל מפגש ספיריטואליסטי. פרסלי עדיין היה בחיים - אפילו במצב של קאמבק - ב-1968, כשטאקמיצו סימפל את השיר שלו, "I Need Your Love Tonight". אבל מבחינה צורנית - הכלאה של אלוויס מעוות ומבוחרת אלקטרונית ביחד עם הקונצרטו לכינור בדרו מינור של ויוואלדי - היצירה היא כישוף עכשווי, שבו אלמנטים סימבוליים מאוגדים יחדיו על מנת לייצר אפקט בעולם המוחשי. ויוואלדי ופרסלי מקפלים בתוכם זה את זה, את מקומם בדיסטוריה, את המפה, את היובא התרבותי, את המעיינות והפלגים הרבים שהובילו כל אחד מהם לנהר המוזיקה שלו.

ומה בדבר המלחין, המכשף שמשתעשע עם המהויות ההפכפכות הללו?

המתחים משוחחים עם החיים, זומבים משוטטים על פני כדור הארץ: התהליך מובן מאליו כיום, אפילו יותר מדי, לאחר המאש-אפים המסומפלים של החיים והמתים שהופיעו באלבום האפור של די.גיי. דיינגר מאוס ב-2004. האלבום הזה, שברובו זמין רק להורדה מהאינטרנט, ייצר חלל שבו קולות אקפלה מהאלבום השחור של גייזי מושמעים על גבי רצועות רקע שהורכבו מפרגמנטים מתוך האלבום הלבן של הביטלס.

אנחנו מתרגלים למפגשים הבלתי אפשריים האלה. ב-myspace.com ניתן ליצור חברויות עם אנשים מתים. יש לי שם חברים מתים, גופות שעימן שיתפתי פעולה בחיים אף שמעולם לא נתנו ביטוי לאף סימן רגיל של חברות.

אחת העבודות המוזרות ביותר שבהן עבדתי, לזמן קצר אך בלתי נשכח, היתה בתקופה שבה למדתי עיצוב גרפי בוטפורד סקול אוף ארט, בשנים 69-1968. עבדתי עבור אדם שמכר ציורי שמן גרועים ביותר ללקוחות שחיפשו אמנות וולה אך גנרית כדי להעניק רושם של תרבותיות לעיצוב הפנים שלהם. אחת המשימות שלי היתה לתקן ציורים שכללו מרכיבים לא פופולריים, למשל נוף שנחצה על ידי עמודי טלגרף. הסיכוי שהבוקי ריאליזם שכאלה יימכרו היה נמוך, ולכן היה צורך להעלים אותם ולהחזיר את הנוף למצבו הקדמוני. משימה נוספת היתה לחתום על ציורים: להעתיק בזדירות את השמות מתוך מחברת של חתימות מזויפות, שהומצאו כולן עם אותה תשומת-לב לפנטזיה - אם כי בפחות כישרון - שאפיינה בשנות

החמישים את שיטת מתן השמות הזוהרת באכזריותה, שהפכה גברים אנגלים צעירים ולא מרגשים בני מעמד הפועלים, כמו סמית, וויצ'רלי, היקס ופאוול, ליצורי פופ נוצצים עם שמות כמו סטיל, פיורי, ויילד, פאנור, פרייד, איגר ופיים. קיבלתי הנחיות איזו עבודה להתאים לאיזה שם, וכך הפכתי תמונות שיוצרו בחופזה על ידי זקנים מקומיים ואנונימיים לגוף עבודות של אמנים בודהמיים דמיוניים.

"מפגשים בלתי-אפשריים?" שואל זיגמונט באומן (Baumann), "בעולם של חיים חסרי חיות ושל מתים שאינם מתים, הבלתי סביר נהפך לבלתי נמנע, היוצא מן הכלל הוא שגרתי. הכול אפשרי, אפילו הכרחי, מרגע שניתן לבטל או לדחות את החיים ואת המוות, מרגע שלשניהם יש מעמד שווה של 'עד הודעה חדשה'. אחרי הכול, זו בדיוק היתה ההבחנה שהעניקה לזמן את הליניאריות שלו, שהבדילה בין ארעיות לבין משך, ושהפיחה היגיון ברעיון של התקדמות, התנוונות ונקודות אל-חזור". כבדרך אגב, עולה וזכרו של אוסף התקליטים של אחותי, מ-1959 עד 1962 בערך: שירים הומוריסטיים, מונולוגים קומיים, שירים ממחזות-זמר וסרטי מיוזיקל, מנגינות-נושא של סרטים, שירי רוקנרול, זמרי פופ סנטימנטליים, קטעי גיטרה אינסטרומנטליים, זמרת ג'ז מבצעת שיר תיאטרון גרמני, מוזיקה קלה אינסטרומנטלית, שירי קאונטרי-אנדר-סטון וכן הלאה. מגוון הזאנרים הזה הושמע דרך הרמקול הבודד של פטפון Dansette. מכשיר שאפשר להעמיס על ציר כעשרה תקליטי 7-אינץ' שהתנגנו במהירות 45. התקליט התחתון היה מופל אוטומטית אל המשטח המסתובב, כמו ראש ערוף אל תוך סלסלה, ונחרר, נשרט ונחרת על ידי המחט שהיתה מחוברת לתחתית ראש הפטפון, עד שזו הגיעה לחרוץ היציאה - הגיהוק של הסריטה הספירלית - והתהליך היה מתחיל מחדש, עד להשלמת הסדרה.

עוקב וליניארי ככל שהיה, מנגנון הטריפה האוטומטי הזה (שהקדים את ה-iPod Shuffle, למרות שעדיין לא היה מדובר ברצפים האקראיים שמאפשר מאגר מידע קולי שמאוחסן באופן דיגיטלי) הציע דמוקרטיה של זאנרים - מקום שאינו שונה בהרבה מדיסניוורלד שבפלורידה - שבה תרבויות העולם היו נסחפות זו אל מסלולה של זו, כולן לבושות בתחפושות כמעט זהות: שחורות, פלסטיות, מנוקבות במרכזן ומעוגלות. כתיאור של סביבה, ההטחה האוטומטית הזו של מוצרים תרבותיים מגוונים, אם כי אחידים מבחינה חיצונית, אל עבר רגעים אקסטטיים של מימוש דומה במקצת לשרה תעופה, עם רוטינות הצ'ק-אין, ההמראה והטיסה המוסדרות בקפידה; סוג של חלל שתואר באופן כל כך רהוט, יפה ומלא הומור על ידי ז'אק טאטי בסרטו Playtime, שנעשה לפני ארבעים שנה. מישל שיון (Chion) כותב על האוויר בסרטיו של טאטי: רוחות הפרצים והחשמל; האוויר השקוף שמתהר ערפילים, אדים, אור-צל; למעלה בעננים, שמיים ומוזיקה; והאופן שבו תשומת הלב שלו לקולות "תרומת לרושם שהוא עובד עם אובייקטים חלולים וחסרי-משקל". בקטע שיכול להיקרא גם

היתה לחשוב במונחים של דקומפוזיציה, כלומר במונחים של ריקבון גופני: גידול שופע של מושבות שמרים, פטריות, חיידקים, רקב וקורוזיה. שלושים ושש שנה מאוחר יותר, אני משוטט במרחב הדיגיטלי ומקבץ שברי ביצועים ממוזיקאים, אמני סאונד, פונוגרפים, כותבים ואמנים, שנאספו מחדרים שונים, אולי אפילו לא חדרים, ואז הורכבו ליצירת אנסמבל יחיד בתוך חדר. מערכת היחסים הזו היא נזילה, ניתנת לשינוי בהתאם לנסיבות, מפורקת, דקומפוזיציונית באופיה, חסרת צורה סופית. הכורסה חורקת, אנחנו יכולים לשמוע אותה, אבל איש אינו יושב בה. דמיינו את החדר הזה: לא בדיוק חדר שניתן לתאר בכתב, כמו בספרות, שכן החדר הזה חי, יש לו ממד מרחבי, ולא בדיוק כמו החדרים שבתיאטרון, בטלוויזיה, בקולנוע, בטלוויזיות במעגל סגור, או אפילו במשחקי המחשב הסוחפים ביותר, שכן הוא לא מקבע את המבט ואין בו את סוג הפרטים שיכולים להימסר במילים או בדימויים. הקול בתוך החדר הזה נותר יותר נוזלי מאשר מוצק. התחושה היא כאילו בנית חדר דומם נטול נוכחות פיזית ואז מילאת אותו בצליליו של אנסמבל צללים, בצליליהם של חדרים – בתוך חדרים רבים, בצליליו של הבידוד.

מאנגלית: אריאל קריל

הטקסט מבוסס על הרצאה בכנס "Isolation", שהתקיים באוניברסיטת מלבורן ובבית הספר לאמנות של טסמניה, הובארט, אוסטרליה, בדצמבר 2006. קטע מוזיקלי של דיוויד טופ, ששמו כשם המאמר, מופיע בדיסק אוסף שיצא לכבוד הכנס. ניתן להאזין לקטע ב: www.myspace.com/davidtoop.

דיוויד טופ (Toop, נ. 1949, בריטניה) הוא מוזיקאי, כותב, ואוצר סאונד. פרסם ארבעה ספרים: Rap Attack (1984), על ההיסטוריה של ההיפ הופ; Ocean of Sound (1995), מסע פואטי במוזיקת המאה העשרים; Exotica (1999), על אקזוטיקה במוזיקה; ו-Haunted Weather (2004), על סאונד, שקט וזיכרון במוזיקה דיגיטלית. הוציא שבעה אלבומי סולו. בשנת 2000 אצר את "Sonic Boom", תערוכת אמנות סאונד גדולה בגלריה הייזווארד, לונדון. פרופסור אורח באוניברסיטה לאמנויות של לונדון וחוקר בכיר במחלקה לאמנות ועיצוב ב-London College of Communication.

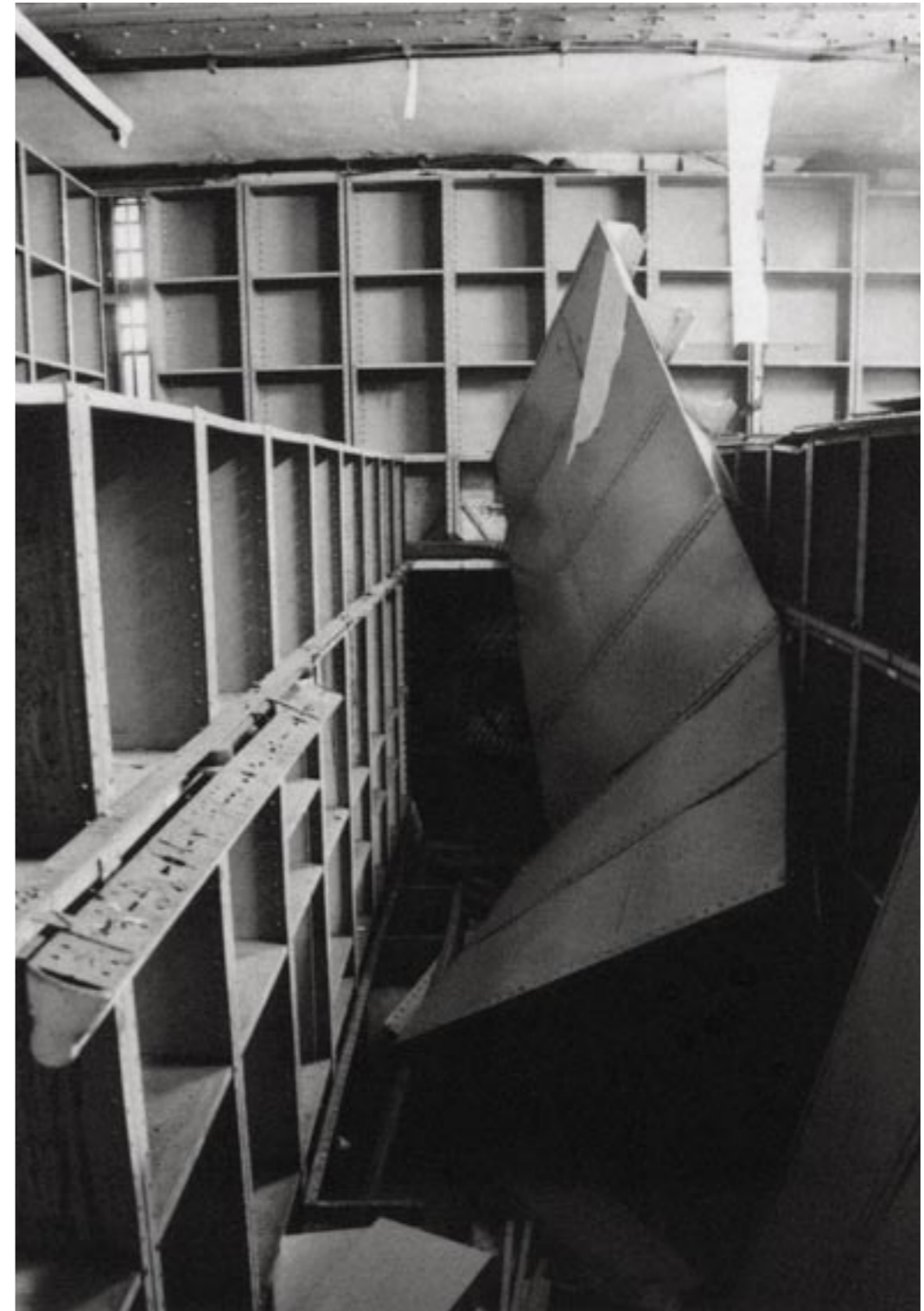
- 1 וירגיניה וולף, חדרו של ג'ייקוב, תרגום: ניצה בן-ארי, זמורה-ביתן, תל-אביב, 1986, עמ' 86.
- 2 אנטוניו דמסיו, השיגאה של דקארט: רגשות, היגיון והמוח האנושי, תרגום: דפנה בנאי, כנרת, תל-אביב, 1998, עמ' 190, 191, 195.
- 3 הרמן מלוויל, מובי דיק, תרגום: אליהו בורשטינר, הוצאת מ. ניומן, ירושלים ותל-אביב, 1971, עמ' 147.
- 4 וירגיניה וולף, חדרו של ג'ייקוב, עמ' 141.
- 5 שם, עמ' 153.
- 6 אדגר אלן פו, "נפילת בית אשר", מתוך הקובץ המכתב הגנוב ואחרים, תרגום: אלינוער ברגר, יראה אור בסדרת הספרייה החדשה (הוצאת הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה) בקיץ 2008.
- 7 אדגר אלן פו, "סיפורו של א' גורדון פים", שם.
- 8 סמואל בקט, "דמץ", מתוך סמואל בקט: כל יצירותיו בדרמה, הוצאת הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה וודו כץ, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב, 2007, עמ' 373.

כתיאור של הלחנה במרחב הדיגיטלי, שיון כותב את הדברים הבאים: "ניתן לומר שעבור טאטי, שדות תעופה, מלונות, מסעדות אינם מקומות ציבוריים רגילים שבהם אנשים נפגשים. לא, אנשים נתקלים זה בזה, אבל הם אף פעם לא באמת נפגשים. לא, לא, החללים האלה הם חדרים שבהם אנשים באים במגע זה עם זה מבלי שההיתקלויות הללו יובילו אי פעם למשהו". טאטי מטרים את רעיון הסופר-מודרניות והאל-מקום (non-place). מארק אוֹזֶה (Augé) כותב: "כיום, ביקורים באל-מקומות מספקים חוויה – שאין לה תקדים היסטורי ממש – של אינדיווידואליות מבודדת המשולבת בתיווך לא אנושי (כל מה שנדרש הם הודעה או צג) בין היחיד לבין הסמכות הציבורית [...] מכלול הגורלות האנושיים נחוזה באנונימיות של האל-מקום ובכידות".

העולם המרושת-דיגיטלי מעורר יותר ויותר עימותים בין גרסאות של קישוריות שלכאורה אינן מתיישבות זו עם זו, כל אחת מהן עמוסה בסתירות הבלתי אפשריות של קהילתיות שמושגת דרך ברירות ומרחק. ב-1970, לאחר ניסיונות לחקות את טכניקת הגיטרה הווירטואוזית של נגני בלוז אפרו-אמריקאיים בגיל העמידה, שהגיעו ממקומות בלתי סבירים באקוויטיות ובנידחות שלהם – שיקגו, רולינג פורק, מקומב שבמיסיסיפי, דטרויט וכן הלאה (ומדובר במקומות שמבחינתי, היו יכולים להיות על מאדים) – נטיתי לעבר הסצינה העולה שהיתה מוכרת בבריטניה כ"אלתור חופשי" ולפעמים סתם כ"מוזיקה חופשית". האלתור, שב-2006 הוא עדיין חלק מאוד פעיל ומתפתח של המוזיקה העכשווית, נראה באותו זמן כמענה לצורך גלגול מחדש את האלמנטים הקהילתיים והספונטניים של המוזיקה ולהעניק להם צורה אירופית מובהקת, לדחות את הרעיון של סמכות יחידה בכל הנוגע לקביעת התהליך המוזיקלי, ליצור שוויון בין התפקידים השונים בתוך כל קבוצה של נגנים, לפתח מוזיקה שתוכל להיווצר מרגע לרגע ושתוכל לעקוב אחר הצורה של עצמה, כמעט כמו כתיבה בלתי נראית בזמן, באוויר ובזיכרון. המוזיקה הזו הגיחה כקונטרפונקט לג'ז החופשי האפרו-אמריקאי ולתנועה לזכויות האזרח, ועבור חלק מהמשתתפים לפחות היא היתה חלק מפרץ הסוציאליזם, הקומוניזם, הפעולה הקולקטיבית והאמונה בבחירה חופשית שהתחולל באותו הזמן במערב אירופה ושבשלב זה של ההיסטוריה יתכן שקשה להעריך אותו נכונה. האם היה זה חרחורו האחרון של המודרניזם, תשוקה אחרונה לשנות את העולם באמצעות הצורה והתהליך של עשייה מוזיקלית, מתוך שכנוע עמוק שמדובר במוזיקה האמיתית והנכונה ביותר?

על אף שהייתי מעורה עמוקות בסצינת האלתור הזו – עד כדי כך שלקחתי חלק בסדנאות האלתור הראשונות שהעביר מתופף הג'ז המנוח ג'ון סטיבנס, שהיה בזמנו אחד מממציאי השפה – ההעדפה האישית שלי

גוסטב מצגר, 100,000 עיתונים, מיצב בשיתוף קהל, 2003, לונדון
Gustav Metzger, 100,000 Newspapers, a public-active installation, 2003, London



יומרה

בריאן אינו

יומרה היא המילה המזלזלת שמשמשת לתיאור ניסיונות של אנשים להיות משהו אחר ממה שהם "באמת". היא מושמצת בעיקר באנגליה, משום שאנחנו כל כך חשדניים כלפי אנשים שמנסים "לחרוג מהמעמד החברתי שלהם".

באמנויות, למילה "יומרה" יש משמעות מיוחדת: ניסיון לעשות משהו שהמבקר חושב שאין לך זכות אפילו לנסות. אני מאוד שמח שהוספתי את התרומה הקטנה שלי למאגר הזוהר של דברים שמתוארים כ"יומריים" - אני שמח שתבעתי בעלות על דברים שלא היתה לי "זכות" להם ואני שמח שניסיתי להיות משהו אחר כדי לגלות איך זה מרגיש.

החלטתי להפוך את המילה "יומרה" למחמאה. ההנחה הרווחת היא, שיש אנשים "אמיתיים" ויש אחרים שמתיימרים להיות משהו שהם לא. קיימת גם תפיסה לפיה יש משהו פגום מוסרית בהעמדת פנים. הנחות היסוד שלי ביחס לתרבות, כמקום שבו אפשר להסתכן פסיכולוגית בלי להיענש פיזית, גורמות לי לחשוב שהעמדת פנים היא הדבר הכי חשוב שאנחנו עושים. זאת הדרך שבה אנחנו עושים את הניסויים המחשבתיים שלנו ומגלים איך הדברים יכלו להיות אילו היינו אחרים.

רוברט ווייאט אמר פעם שמאז ומעולם היינו במצב של ילדים - מוצאים את עצמנו שוב ושוב מול דברים שאיננו יכולים להבין ולכן מצויים בצורך מתמיד לנחש ולאחר. העמדת פנים היא מה שילדים עושים כל הזמן. כך הם לומדים. איזו סיבה יש למישהו לחשוב שצריך לוותר על זה מתישהו?

מאנגלית: עינת עדי

מתוך: Brian Eno, *A Year with Swollen Appendices: the Diary of Brian Eno*, Faber and Faber, London, 1996, p. 381.



גבריאל אורוסקו, אי בתוך אי, 1993, הדפס סיבכרום, 40x50 ס"מ
Gabriel Orozco, *Island within an Island*, 1993, cibachrome print, 40x50 cm

רוחות בקהילה

ראיון עם מרקוס קואוטס

אהד פישוף

- א.פ. ברבות מעבודותיך, הקול עוזר לך ללבוש צורה של בעל חיים. מה הופך את הקול למכונת אמפתיה יעילה - כלי עזר להצבת עצמנו בנעליו של יצור אחר?
- מ.ק. העמדה הפיזית היא נקודת פתיחה ברורה ובלתי מעורערת לחקירה של קרקע משותפת עם מינים לא אנושיים. יתכן שזו עמדה שממנה אנחנו חוקרים הכול באופן יחסי. אני מתעניין בפוטנציאל של ידע פיזי-גנטי כנקודת מוצא לחקירה של תודעות חוצות מינים. לעתים קרובות, נקודת הפתיחה לחקירה שלי היא השמעת קול, תוצאה של חוויה בסיסית נפוצה - הרפלקס הפיזי של נשימה ושל אוויר שמרעיד את מיתרי הקול. זהו אמצעי תקשורת אבל אולי גם ביטוי של קיום. אולי אנחנו חולקים עם מינים אחרים את הדחף להפיק צלילים פשוט מפני שאנחנו יכולים?
- שירת ציפורים התפתחה לכדי תקשורת מורכבת ויעילה, שבמוכנים רבים אינה שונה כל כך משלנו. לציפורים יש קריאות היכרות (צלילים יחידים וקצרים, בתדר גבוה - "שלום"), קריאות אזהרה (צלילים קצרים ורפטיטיביים בתדר גבוה - "זהירות!"), שירים של טריטוריה (ברומה לשירים של אוהדי כדורגל). הן מושכות ומגרות בני זוג עם שירים (בלדות, סרנדות). הן משנות ומפתחות את השירה שלהן בתגובה לשירים ולצלילים סביבם. לציפורים יש דיאלקטים מקומיים. הן משתמשות בחיקוי, חלוקה למשפטים, חזרה, אלתור, עוצמה ומשך על מנת לאתת על הכוונות שלהן. הייתי מרחיק לכת ואומר, ששירת הציפורים כל כך משוכללת עד שניתן לדבר בהקשר הזה על התפתחות של תרבות, במיוחד באיזורים שבהם שרות רבות מהן. ההתנהגות הזו נראית כל כך מקבילה לשלנו. קל להסיק שהיא משקפת בסיס משותף ברור, אבל זה גם מוזר, מכיוון שביולוגית אנחנו כל כך שונים מציפורים.
- א.פ. ב- Dawn Chorus הקלטת מקהלה של ציפורים, כל ציפור בנפרד. האטת את ההקלטות וצילמת אנשים חוזרים על הצלילים המואטים בסביבה הטבעית שלהם, מוקדם בבוקר. אחר כך האצת את החומר המצולם בחזרה למהירות המקורית. התוצאה היא מקהלה של אנשים-ציפורים. מה לימד אותך חקר הצלילים של בעלי חיים על השימוש שלנו בצלילים קוליים?
- מ.ק. אני עובד הרבה עם המקצב של צלילי חיות. אני מאיץ ומאט את המהירות של צלילים מוקלטים, על מנת לחשוף צלילים שאינם גלויים לאוזן האנושית ואלמנטים משותפים למינים רבים. אני מאמין שלקרבה של הצלילים האלה לבני האדם - במיוחד שירת הציפורים על מורכבויותיה - היתה השפעה יסודית על האופן שבו השפות שלנו



מרקוס קואוטס, מסע לעולם התחתון, 2004, הצבת די.וי.די. בשני מסכים, 30 דקות
 Marcus Coates, Journey to the Lower World, 2004, 2-screen DVD installation, 30 min



מרקוס קואטס, בשם תושבי העיר חולון, פגישה עם ראש עיריית חולון, 2007, צילום: מור קטיפה ומוניקה מולנר
 Marcus Coates, On Behalf of the People of Holon, Meeting with Holon Mayor, 2007

התפתחו, כמו גם על מיומנויות החיקוי והשירה, שבהן השתמשו בתרבויות מסורתיות לציד וריפוי.

א.פ. עד כמה אנחנו יכולים לבטוח בהנחות שלנו לגבי החוויה הפנימית של יצורים אחרים?

מ.ק. באיזו רמה אתה יכול למצוא קשר למין אחר? אני חושב שאנחנו יכולים להניח שלכל חיה יש תחושת קיום. מעבר לכך, זה תלוי בחיה ובכך האנוש. אני מתעניין בקוטביות של הדרכים שלנו לנסות להבין חיות - אנחנו מאנישים מצד אחד, ומנתחים מדעית מצד שני. זה אומר הרבה על האופן שבו התרבות הגדירה את המבט שלנו על עולם הטבע וכתוצאה מכך את המבט שלנו על עצמנו.

א.פ. ערכת את המסעות השאמאניסטיים שלך עם קהילות שונות. האם חוויות תגובות מגוונות, או שהתגובות פחות או יותר זהות בכל הקבוצות?

מ.ק. המסע השאמאניסטי מציב את הניסיון לגלם מין אחר בהקשר היסטורי, כשאנשים נבחרים נהפכו לחיה על מנת לעזור לקהילה שלהם. אני מתעניין בתפקיד הזה ככאמן: איך להשתמש בכישורים שלי לטובת החברה. התגובה מהקהל נעה בפראות בין אי אמן לצחוק היסטרי לאמפתיה כנה.

א.פ. אני מעוניין לשמוע על החוויה של הטראנס השאמאני והאופן שבו אתה מפרש אותו לעצמך, לא מבחינה אמנותית אלא כחוויה פנימית.

מ.ק. אני תופס את זה כמצב של דמיון טהור, שבו המודעות לטביבה מתחלפת בחלום בהקיץ. אולי עבור אנשים מסוימים זו מעין מדיטציה. אני לא רואה את זה כמאוד מיסטי או מיוחד. עבורי זה מקום רגיל להיות בו, וכך זה ודאי עבור אנשים רבים אחרים. קראתי ששאמאנים מסוימים מאמינים שפיהוק מסמן טראנס - מצב של פעולה לא מודעת. המיומנות המיוחדת של השאמאן היא היכולת לעבור ממצב מודע (להיות נוכח עם הקהל/הלקוחות שלך) למצב לא מודע (עולם הרוחות). מתוך בחירה. זו מיומנות שפיתחתי ושימרת מאז ובהיותי ילד ובהיותי אמן.

א.פ. לבריאן אינו היתה פעם הגדרה מעניינת לתפקיד של האמן בחברה: "סוג של שאמאן עכשווי [...] מיישמה שהתפקיד שלו זה לחולל מסה קריטית של תחושת ביטחון (confidence) בעזרת כל אמצעי שהוא".

מ.ק. הטקסים השאמאניים שלי מתרחשים בהקשר של מיצג. הטקס החי והסרט שנוצר בעקבותיהם הם באמת על אודות הקהל ולמענו. הוא

זה שיוצר את המשמעות של העבודה. אני נקודה שסביבה יכולים הצופים להיאסף כדי להתרכז בבעיה הקולקטיבית שלהם. אני מנסה להשרות ביטחון בעזרת כוחם של הקולקטיוויות והדמיון, למטרות מאוד פרקטיות.

אם לפרט חלק מהבעיות שעבדתי איתן, אז בנורווגיה נשאלו שאלות על זנות וסחר בבני אדם; ביפן - דברים שקשורים לשיווק אורז וחניית אופניים בלתי חוקית; בליברפול - בעיות דיור ואיבוד הלכידות הקהילתית.

א.פ. המתח בתיעוד הווידיאו של מסע לעולם התחתון קשור לא מעט בתערוכת של אמונה וספקנות. אפשר להרגיש את המאבקים הפנימיים מסתחריים בחדר. מה שבסופו של דבר מאחד את כולם הוא לאו דווקא שכנוע ברור בתהליך, בטקס, אלא יותר מודעות גוברת למידת הפגיעות של אמונה באשר היא. העבודה שלך חושפת בכוונה את המכניזם הזה. באופן מאוד לא ניו־אייגי, ובשונה מאסטרטגיות החיקוי שמאפיינות את החיבור שלך לעולם החי, אתה לא מנסה להתלבש לתפקיד (שאמאן "אותנטי") באופן משכנע, או ליצור את הרושם שאתה מבין לגמרי מה הולך. נדמה לי שחלק מההצלחה שלך להגיע לקהלים שאין להם דבר עם שאמאנים או תקשורת עם רוחות של חיות קשורה לעובדה שאתה משאיר מקום לספק, במקום להילחם בו כמשהו שמאיים על ההצלחה של מה שאתה מנסה לעשות.

מ.ק. אני ספקן לגבי אמונות ניו־אייגי, כמו לגבי כל צורה אחרת של אמונה מאורגנת. אני נאמן לאותנטיות של הדמיון שלי, עד כמה שהוא עשוי להיות שברירי ולכאורה לא קשור. אני אף פעם לא משוכנע בכוח שלי כאינדיווידואל להשפיע מהותית בתרומה שלי לחברה - החברה לא העניקה לי את התפקיד הזה, אני חייב להמציא אותו כל הזמן. נדמה לי שאמונה בחוסר ודאות עוזרת לכך.

מאנגלית: דן שדור

מרקוס קואטס (Coates, נ. 1968, בריטניה) הוא אמן מופע ווידאו. ביוני 2007 הציג תערוכת יחיד גדולה בגלריה ווייטצ'אפל, לונדון. בדצמבר הציג בחולון, במסגרת פסטיבל "הפורדה", את עבודת הפרפורמנס בשם תושבי העיר חולון.

עבודתו של קואטס *The Dawn Chorus* מוצגת בתערוכה "עבודות בתרגום", המרכז לאמנות דיגיטלית, חולון, 13 בדצמבר 2007 - 1 במרץ 2008

זר בטרנינג עם גרית על הראש

רשמי מופע בחולון

מרקוס קואוטס

המרכז לאמנות דיגיטלית בחולון הזמין אותי להציג את מיצב הווידאו הרב-מסכי *The Dawn Chorus*, במסגרת התערוכה "עבודות בתרגום", ולהופיע במסגרת פסטיבל "הפזורה" לאמנות סאונד ומוזיקה ניסיונית. ההופעה המרכזית שלי היתה בכיכר וייצמן בחולון, אזור קניות פתוח וגדול. ניצבתי במרכז הכיכר על במה קטנה עם מערכת הגברה. העוזר שלי, יוסי עטיה, עבר בין הצופים ואסף מהם שאלות. את השאלות האלה לקחתי - בכל פעם אחת - למסע בעולם הרוחות, שם פגשתי רוחות של חיות וציפורים שעזרו לי למצוא להן תשובות. ההופעה נמשכה שלוש שעות, ובמהלכן עניתי על שש שאלות מהקהל.

במהלך המסע ליוו אותי צלילים מגוונים, כולל שירת ציפורים מהמזרח התיכון, במיוחד ציפורים שמצויות בישראל, וגם רדיו בשידור חי שבחרתי באופן שרירותי - בעיקר תחנות של רוק נוסטלגי, פרסומות ומוזיקת פופ. לבשתי תחפושת שכללה חליפת אדיס (בצבע של ציפור אש), נעלי ריבוק (ריבוק זה סוג של אנטילופה דרום-אפריקאית), גרית ככיסוי ראש וראש ארנבת על החזה. הרכבתי משקפי שמש מהסוג שמוצמד למשקפי ראייה, וכיסיתי בהם את עיני בכל פעם שיצאתי למסע.

הופתעתי ממספר האנשים שבאו לראות ולהשתתף, וגם מהמעורבות שהם גילו.

השאלות שהם שאלו היו שאלות אישיות מאוד:

1. בדיוק פרשתי מהמשרה, מה עלי לעשות עכשיו?
2. האם עלי ללכת בעקבות הלב שלי, לא משנה מה?
3. למה אנחנו חיים אם אנחנו נידונים למות, מה משמעות החיים?
4. הבן שלי משרת בצבא והוא מאוד אומלל, מה עלי לעשות?
5. הבת שלי אנוקטית, איך אני יכולה לעזור לה?
6. מה תהיה הבת הקטנה שלי כשתגדל?

יצאתי למסע עם שאלה אחת בכל פעם (בלי לדעת מי שאל את השאלה) וחזרתי לקהל עם הסיפור של המסע הקצר שלי - הציפורים הספציפיות שפגשתי, ופרשנות על הרלוונטיות של ההתנהגות שלהן לשאלה שנשאלה. יוסי תרגם את דברי לקהל. בהתחלה חלק מהשאלות הפחיד אותי, בגלל המשמעות האישית הברורה שלהן. יחד עם זאת, המסעות באו לי מאוד בקלות והפרשנות של הסיפורים נראתה לי ברורה וישירה.

תשובות:

1. מין - עורב; התנהגות - ריחוף משחקי ברוח לצד הר; פרשנות - זכור ממה נהנית כילד, חווה מחדש את אותה תחושה של אושר ומשחק וקח אותה איתך בברותך, שלב אותה בעתיד שלך.
2. מין - נץ; התנהגות - ציד, צלילה והרג; פרשנות - למרות שבמהלך המסע זה נראה לי אכזרי, יש בזה גם יופי. זו התנהגות מיוחדת של ציפור שהתפתחה להתנהג כך, בשונה מכל דבר

מרקוס קואוטס, בשם תושבי העיר חולון, כיכר וייצמן, 2007, צילום: מור קטיפה ומוניקה מולנר
 Marcus Coates, On Behalf of the People of Holon, Weizman Square, Holon, 2007





אחר בעולם. התכשורת לפעולה האכזרית הזו תהרוג את הציפור.
ללכת בעקבות הלב זו פעולה בלתי נמנעת בחיים, זה מה שנועדת לו כבן אנוש. אם תתכחש לכך תהרוג חלק מעצמך.

3. מין - סיס; התנהגות - מערה חשוכה עם אלומות אור שמגיעות מחורים בתקרה. באלומות האור קלטתי להרף עין ציפורים ששייטו במעגלים במרומי המערה; פרשנות - רוב הזמן אנחנו חיים בחשיכה, ללא תחושת מטרה. לעתים נדירות מאוד אנחנו חווים רגע קצרצר של בהירות, שבו הכול נהיה ברור לנו - האופן שבו הדברים מתחברים זה לזה, קנה המידה והחשיבות של חיינו, כל מה שיכול להעניק לנו תחושה של משמעות יחסית. אולי זה טוב שהרגעים האלה קצרים וחמקמקים, שאנחנו לא יכולים לרדוף אחריהם אלא רק לחכות שהמשמעות תיקרה על דרכנו להרף עין, בתנאים שהיא קובעת ולא לפי התנאים שלנו.

4. מין - אוריה (עוף ים); התנהגות - צוק מאונך גבוה מאוד, על הגבול בין יבשה וים. אוריות מקננות על רכסים מאוד גבוהים ומסוכנים, הגוזלים קופצים מהקן לפני שהם יכולים לעוף ונוחתים בים, שם הם שוחים ותופסים דגים - ולעולם לא חוזרים לקן שעל הצוק. הציפורים ההורים מביאים לגוזלים הקטנים דגים עד שהם מסוגלים לשרוד באופן עצמאי; פרשנות - הבן שלך זקוק לתמיכתך, אבל חשוב שהוא יקבל את ההחלטות שלו בעצמו ויפתור בעיות באופן שמתאים לו. אם תהיה יותר מדי עזרה או התערבות, חלק מהכוח שלו יילקח ממנו וזה יפריע לו בעתיד.

5. מין - חרטומן ארך-רגליים; התנהגות - שפך נהר בזמן שפל, כמו מדבר של בוץ שלמראית עין אין בו חיים ומזון פרט ללהקות ציפורים

וחרטומנים. לציפורים האלה יש חרטומים מעוקמים ארוכים מאוד, שאותם הם תוחבים עמוק לתוך הבוץ כדי לחפש תולעים; פרשנות - אמת נסתרת. נראה שהסיבה הבסיסית למחלה של בתך לעולם לא תהיה גלויה בפניך ובפני המשפחה שלך. את חייבת לנסות לא להאשים את עצמך במחלה שלה ולא להאשים אותה באופן שבו היא פוגעת בך. מי שעשויות לעזור לבת שלך הן נשים אחרות שסובלות מאותה הבעיה. יתכן גם שקרובי המשפחה שלהן יכולים לעזור לך.

6. מין - ברווזון; התנהגות - ברווזון מיוחד שרץ בעודו גדל במהירות. אני רצתי אחריו והוא ברח. הוא נהפך לציפור מוזרה ממין אחר, עם מקור מאוד ארוך. ברגע שהפסקתי לרדוף אחריו גם הוא עצר, חזר לצורה המקורית שלו והמשיך לגדול ולהיהפך לברווז; פרשנות - העתיד של ילדך ודרך החיים שלו אינם נתונים להחלטתך. לבת שלך יש את הגורל שלה, שעשוי להתיישב או לא להתיישב עם המשאלות שלך עבורה. מה שלא יהיה אותו עתיד, היא חייבת להתפתח לתוכו כשהיא מקבלת תמיכה אבל בלי שכיוון ההתפתחות ייקבע עבורה.

התגובה של הקהל אלי היתה חמה ותומכת. לעתים קרובות ילדים קטנים בקהל חצו את המחסומים ונכנסו לתוך מרחב המופע. בנקודה מסוימת, כששכבתי על הרצפה במהלך מסע מאוד ארוך ומפריך, רבים מהם הקיפו אותי וליטפו אותי כמו חיה. אחרי הטקסים אנשים ניגשו והודו לי וביקשו לשאול אותי שאלות נוספות בפרטיות, בקשה שסירבתי לה. היה מרשים עד כמה האנשים היו פתוחים ונכונים לבטוח בור שלובש חליפת טרנינג וחיות מתות.

הטקס עם ראש עיריית חולון (לא קלטתי את השם שלו) התקיים במשרד שלו, עם גלית אילת כמתורגמנית. הוא שאל אותי שאלה על אלימות וסכסוכים בקרב אנשים צעירים. שאלתי אותו אם זה מתקשר לסכסוך הישראלי-פלסטיני. הוא אמר שזה חשוב שאנשים צעירים ילמדו לפתור סכסוכים למען העתיד שלנו.

עמדתי מולו, לובש את חליפת הארידס שלי וגירית וראש ארנבת, ויצאתי למסע עם השאלה שלו. זימנתי רוחות מוכרות רבות על ידי כך שקראתי להן (בעיקר ציפורים בריטיות): עורבים, תרנגולי-בר, תרנגולות-מים, אנפות, קוקיות וינשופים. רקדתי וקראתי לצידו במשך כמה דקות בזמן שהוא ישב בכיסא שלו. חזרתי אליו וסיפרתי לו על מין מסוים של ציפורים שראיתי מאוד בביור - חופמי ירוק או קיווית. ראיתי את הציפור מתנהגת לפי דפוס מאוד מסוים, מה שגרם לי לחשוב שהבעיה הזו לא ייחודית אלא קשורה לנושא אוניברסלי, שכולם יכולים להתחבר אליו.

הקיווית היא ציפור שמקננת על הארץ וככזו היא פגיעה לטורפים, כמו שועלים וציפורים אחרות. היא טיפחה אסטרטגיה הגנתית מסוימת כדי להרחיק טורפים מהעוללים שלה בקן. במסע שלי, היא הלכה לפני בזמן שהלכתי בשדה ואז התרחקה ממני, גוררת כנף אחת על הארץ כאילו היא שבורה. זה מעניק לטורפים אשליה שיש שם ארוחה קלה ומרחיק אותם מאזור הקן. הייתי מודע לסוג ההתנהגות הזו במין הזה, אבל גם הייתי מודע לכך שהכוונה שלי אינה לפגוע בעוללים שלה. המשכתי ופירשתי את זה: הציפור לא יכולה להבחין מי מהווה איום ומי לא, ולכן היא מאמצת את דפוס ההתנהגות הזה כבריית המחדל שלה בכל מפגש עם

יצור או סיטואציה לא מוכרים. זה נראה לי משמעותי כאסטרטגיה במצב של סכסוך, שבו הרבה פעמים שני הצדדים מאמצים את עמדת הקורבן ואז מהלך האירועים נקבע באופן בלתי נמנע על פי תבנית הפעולה הזאת. אם מזדהים עם עמדת הקורבן, אין ספק שזה מסוכן. זו עמדה שנושאת אתה לעתים קרובות תחושה של עליונות מוסרית, עמדה שממנה פעולות ענישה מוגזמות עלולות להיראות הגיוניות ומוצדקות כנגד תוקפן (אמיתי או לא). אחר כך המשכתי והצהרתי שאמפתיה במצב של סכסוך היא הכרחית ושאני לא יודע בדיוק איך לעודד או לעצור תהליך "ברירת מחדל" כזה של הזדהות, בין אם כשמדובר ביחידים או באומות, אבל סביר להניח שצריך להתחיל בחינוך. ראש העיר אמר שזה הזמן הטוב ביותר - הזמן שבו האנשים פתוחים. הוא הודה לי על המאמצים שלי והעיר שנראה שאני באמת יוצא למסע, שאני מאמין ברוחות האלה ולא מעמיד פנים. אמרתי שלמדתי להקשיב לדמיון שלי ולראות אותו כאמת.

מאנגלית: דן שדור

מרקוס קואוטס, בשם תושבי העיר חולון, פסטיבל "הפזורה", המרכז לאמנות דיגיטלית, חולון, דצמבר 2007

למעלה: מרקוס קואוטס, בשם תושבי העיר חולון, פגישה עם ראש עיריית חולון, 2007, צילום: מור קטיפה ומוניקה מולר
Above: Marcus Coates, On Behalf of the People of Holon, Meeting with Holon Mayor, 2007

קורלציה בין תשוקות

ראיון עם דורית לויטה-הרטן

אהד פישוף

א.פ. את עובדת על תערוכה שתעסוק במדע בדיוני ואמנות פלסטית. תוכלי לספר על הפרויקט - ובפרט על הרומן שלך עם מד"ב?

ד.ל.ה. אני אספק את החומר ואתה יכול לערוך אותו כרצונך. אני זקוקה לנקודת התחלה, שתסמן את הטריטוריה הפיזית. מרחב העבודה שלי הוא אפשרות.

השולחן שלי הוא האקסיס-מונדי, אם כך, ולשמאלי אתה יכול לדמיין את החומרים הכבדים - מה שצריך כדי לשרוד בכתובה על אמנות: האגמבנים, הריראים, הבנימינים. זה מציל את התרמית שלי, כי כשאתה מביט ימינה אתה רואה את הקיר המכוסה ספרי מדע בדיוני. האוסף שלי כולל כ-4,000 כותרים - הוצאות ראשונות, ספרות זולה אמיתית של שנות השלושים, מחקר אקדמי בתחום ואיורים. אני אוספת את הדברים האלו כבר 42 שנה. לפני עידנים, כשאמזון ואייבוקס עוד לא נולדו והאינטרנט היה בגדר חלום רטוב, נהגתי לעלות לרגל כמה פעמים בשנה, עם שתי מזוודות ריקות, ל-*Forbidden Planet*. חנות בלונדון שהתמחתה במדע בדיוני. לא ראיתי דבר בעיר פרט לכוכים של החנות הזו ולאיי מטמון אחרים של יד שנייה - אני ועדרי נערים עם פצעי בגרות. היום אני מזמינה באינטרנט ויש לי רשת של מודיעים. החיים טובים.

אני קוראת אובססיבית של מדע בדיוני - מכורה לחומר, אם תרצה. יום ללא קריאה הוא יום מבוזבז מבחינתי. אני גם מארגנת תערוכות. שים לב שאני לא קוראת לעצמי אוצרת. לא מאז שכל לימור או ענת חותמת בתואר הזה. לא מאז שאוצרים נהפכו לצרי אופקים כמו סטארבקס. התערוכות שאני מארגנת הן תערוכות נושא ענקיות ומזוורות, וככל שהנושא שאני עוסקת בו קשה יותר, אני מאושרת יותר. כך הצלחתי לארגן את התערוכות "מלודרמה" בספרד, "כוח" בלוקסמבורג, ו"העברים החדשים" (עם יגאל צלמונה) בברלין. שתי התערוכות הבאות בדרך. אחת מדון, ששמה הזמני הוא "Things to Come" (בעקבות שם הספר של ה. ג. וולס, *The Shape of Things to Come*), תעסוק במדע בדיוני ותכלול 160 אמנים, דגמים, איורים, סרטים ומסמכים. אני שולחת לך את ההצעה לתערוכה, שאמורה להיות מוצגת ב-2010, כדי שתתרשם [ר' עמ' 49].

למרות שלפחות על פי הקונצנוס אין בסולם הערכים שני קצוות מרוחקים יותר ממדע בדיוני ואמנות פלסטית, ותוך הסתייגות מנטיות פוסטמודרניות למחוקק הבדלים ולהעלות את תחום המד"ב למחוזות הספרות הגבוהה - יש לי סיבות להאמין שיותר מדבר אחד מאחד בין התחומים.

ההיגיון הוא בערך כזה:

כשאתה מסתכל על תמונה, אתה יוצר משמעות על ידי פירוש מילולי של מה שאתה רואה. עיניך מספקות למוח את חומר הגלם, אבל התרגום של מה שאתה רואה למילים הוא שמעניק לו משמעות. כך שמבחינה מסוימת, אתה קורא את התמונה ולא רק חווה אותה ויוזאליית. כשאתה קורא מד"ב, אתה עושה את הפעולה ההפוכה. נאמר שקראת על כוכב



גלן בראון, הקבר של בוקליין, 1988 (מועתק מ"ערים צפות" מאת כריס פוס, 1981), שמן על בד, 221x330 ס"מ
Glenn Brown, Böcklin's Tomb, 1998 (copied from "Floating Cities" by Chris Foss, 1981), oil on canvas, 221x330 cm, courtesy of the artist



חדש, או על חיזור מירח של *Tau Ceti*. מעולם לא ראית חיזור, אז כשהסופר מתאר אותו המוח שלך מתחיל לדמיין אותו, ולבסוף אתה מוצא את עצמך במוזיאון משלך. המעבר בין מילים לתמונה הוא טראומטי בשני התחומים, מכיוון שהמשמעות, שמוגדרת גם כערך - כלומר כטעם - ושיש לה השלכות מוסריות, תמיד ממוקמת בו מחדש.

גם במד"ב וגם באמנות פלסטית, הדמיון הוא המטריצה שעל פיה אנחנו מודדים איכות. אנחנו תופסים דמיון כמשהו אינסופי, מקום של חופש טהור, ארץ של נודדים פורעי חוק. הדמיון מניע את הרעיון של החדש ושל התקדמות, וכך אנחנו מוצאים את עצמנו עדיין בתוואי הטריטוריאלי של המודרני, מקום שבו כל פוסט הוא בגדר אשליה נחמדה.

אבל כשמדובר בדמיון, טמונה בחדש ובכל מה שכרוך בו גם מגבלה אדירה. החדש עשוי להיות וריאציה, אבל הוא לעולם לא מנותק מעברו ולכן אף פעם לא חדש, לא באמנות ולא במד"ב. לדוגמה, אם תיקח את כל טיפוסי החיזורים שתוארו בתחום הזה, או אפילו בכל מדיום ספרותי או ויזואלי אחר, תוכל לספור אותם על אצבעות יד אחת ועדיין יותרו לך אצבעות פנויות ללקק. ישנם החוקרים, האפורים, הזוחלים, ולפעמים, כשנחה הרוח, המופשטים. ידידנו מ-*Tau Ceti* יהיה שייך לאחד מהסוגים האלה או יהיה היבריד שעשוי מחלקיהם - אבל לעולם לא יעבור את הגבול. כך שאמנות חזותית ומד"ב עוסקים בעצם באותו הדבר, והוא חוסר האפשרות לתאר את מה שלא קיים. הרגע הפרדיגמטי שלהם מתקיים כשהעובדה הזו מוזהה באופן ברור, מוזקת ומבוּפָּה. אז הם בשיאם.

מובן שזוהו גם יופיו של המד"ב. פרדריק גיימסון אמר פעם, שהיעוד העמוק ביותר של המד"ב הוא להדגים ולהמחזי, פעם אחר פעם, את חוסר היכולת שלנו לדמיין את העתיד. והייתי מוסיפה, שכמו גיבור טראגי (ואני מזכירה לך שבתחום הזה, הרעיון הוא הגיבור ולא שום דבר אחר). המד"ב מנסה להציע מבנה אוטופי שמניח שפעולה כזו היא אפשרית. חשיבה כזו, שמונעת על ידי משאלות לב, חוסר העכבות האוטופי הזה, מנטליות הקסר הזו, היא בלבו של כל ספר מד"ב טוב והיא שמרתקת את הקוראים. יש גורמים אחרים שקושרים בין מד"ב ואמנות. לדוגמה, נוכחותו של מספר לא אמין. באמנות חזותית, עבודה שנעשתה על ידי מישהו אחר מסופרת או מפורשת על ירך, ומאחר שאתה חיצוני לתהליך היצירה מדובר בדעה ולא בעובדה, דעה שהיא מטבעה בלתי אמינה. אותו הדבר קורה במד"ב (וגם, באופן קיצוני, בספרות גותית) כיוון שתבנית הבסיס של הסיפור והדרך שבה הוא מסופר מבוססות על אסטרטגיה של יצירת פקפוק אצל הקורא. לדוגמה, בספרו של קליפורד ד. סימאק (*Simak*) מ-1952, עיר, הסיפור

מתחיל כך: "אלה הסיפורים שהכלבים מספרים כשהאש מיתמרת אל על והרוח נושבת מן הצפון" (תרגום: דוד חנוך, ינשוף קלאסיק, 2007). הכלבים מחליפים כאן את זקני השבט, אבל כלבים לא בדיוק ידועים בנטייה לשמר מסורות שבטיות. סימאק, אם כך, כמספר בלתי אמין, פותח את הספר בתחושה של פקפוק, אבל זהו פקפוק שהופך את הסיפור לכזה שווה לספר. ככל שהסיפור מתפתח, סימאק מרחיב את הפער שבין פקפוק ואמונה, ובפער הזה מצוי ערכו של המדע הבדיוני. זה קצת כמו שמישהו אומר לך, "תאמין לך"; ברור לך שהכלל במצב כזה הוא לא להאמין, ועל ידי כך להגיע לסוג של אמת.

בתקופה שבה האמנות טווה טקסט משל עצמה, קיומו של מספר בלתי אמין מקרב בין התחומים. כך מתאפשרת הפקתה של תערוכה על מדע בדיוני שמתבססת על אמנות בת זמננו. האמנות עברה שינוי פרדיגמטי עמוק, שאנחנו עדיין בעיצומו. אנחנו נוטים לדבר על אמנות כאילו היא משהו קבוע, כאילו שהאופן שבו אנחנו תופסים אותה לא משתנה. זו הסיבה שאוצר המילים שמתייחס לוויזואלי הוא או מאובן או שאול. חסרות לנו המילים הנכונות למה שאנחנו רואים, כי אנחנו מבינים אותו כפי שהוא היה ולא כפי שהוא. אבל זה כבר נושא אחר.

אגב, אני קוראת עכשיו את *Spook Country*, הספר האחרון של ויליאם גיבסון. מדהים איך שהוא לא מסוגל לתת לאובייקט להיות בלי להצמיד לו מטאפורה, לרוב יותר מאחת. הוא בטח דיסלקטי, כמוני.

1) בעיר, סימאק לוקח את הספק צעד נוסף קדימה: הכלבים עצמם מלאי ספקות לגבי האמינות של סיפורי העם שלהם על בני האדם.

2) מה הופך מד"ב ל"אמנות בהיפוך" יותר מספרות כתובה אחרת? האם זה העדר הרפנס? האם באמת קשה יותר, בהגדרה, לדמיין מושבת ירח ב-2131 או טלפורטציה מאשר דייג יפני מהמאה ה-19 או רוצח סדרתי ממרכז ארצות-הברית? אני משער שתשובה אפשרית אחת היא, שבמקרה של מד"ב לא רק הסיפור, אלא גם העולם שבו הסיפור מתרחש צריך להיבנות מהיסוד (וכמובן, את יכולה לומר שבמד"ב הסיפור הוא רק תירוץ ליצירת העולם שסביבו). לעתים, האתגר במד"ב הוא יצירת עולם שלם מכלום, גיאוגרפיה שלמה מוויפת לחלוטין. ספר כמו *Flatland* (אדווין אבוט, 1880) עוסק בדיוק בזה. והו, אגב, אחד האלמנטים שגורמים לרבים להירתע ממד"ב - הדגש על תיאור.

מוטוהיקו אודאני, ברניס, 2003, פלטיק מחוקק בפירגלס, פלדה, חומרים שונים, קוטר 300 ס"מ לערך
Motohiko Odani, Berenice, 2003. FRP, steel, other media, dia. approx. 300 cm

3) מה שאמרת על כך שהחדש הוא אף פעם לא באמת חדש, מזכיר לי רעיון של פרימן דייסון: "הספרות מפספסת את העתיד כיוון שאין לה מספיק דמיון". סטטיסטית, המציאות היא תמיד היוצא מן הכלל, הסכום הכולל של כמעט אינסוף אירועים שהסבירות שלהם לא גבוהה. הספרות מתקשה להתחרות בזה מסיבה פשוטה: ספרות חייבת לעשות מאמץ לשכנע אותנו באמיתותה; המציאות לא.

מעבר לכך, אולי יש גם בעיה עם המילה "חדש". זו אחת מאותן מילים נחמדות, שנוטות להיות בלתי שימושיות מכיוון שהן מתארות משהו כללי מדי או יחסי מדי. עבורי, גם מד"ב וגם אמנות פלסטית מסוגלים לגרום לתחושת התעלות, שבתוכה אתה מרגיש את הדמיון שלך פורח. אני יודע שזה נשמע עמום (המילה "התעלות" היא קצת חסרת תועלת, בדיוק כמו המילה "חדש"), אבל אני משוכנע ברגש שאני מנסה לתאר - ואני חושב שהוא לא תוצאה של היכולת לדמיין משהו חדש (מה זה?), אלא תוצאה של היכולת לדמיין משהו אחר. זה גם תרגיל באבולוציה (מה יקרה אם) וגם תרגיל באמפתיה (איך זה ייראה דרך עיניים אחרות).

ד.ל.ה. מסכימה עם 1, 2 ו-3. ועדיין, יש הבדל בין מושבת הירח והדיוג היפני, כי עבור האחרון יש לנו שני מודלים שאפשר להתבסס עליהם - דייג ויפני. אתה יכול לומר את אותו הדבר על מושבה וירח, אבל ההבדל הוא שהם שייכים מראש לסדר אחר, יש הסתברות נמוכה יותר לחוות אותם באופן חושי; הם, מראש, אובייקטים תיאורטיים שלא קיימים במציאות, ולכן הם יוצרים מרחב שבו הדמיוני יכול להתקיים. אז אפשר לומר שבמד"ב אפילו הדמיון הוא קונסטרוקט, מבנה דמיוני. ומכיוון שאין לו פרנס במציאות הנחוית, הוא מתקיים בשני מודסים סותרים: יש בו ענווה, משום שהוא מודה בהיותו יציר מוחי חסר ערך פרקטי, אבל זהו גם בדיוק מה שמאפשר לו להתקיים כספקטקל - מאחר שהוא לא תלוי בשום דבר חומרי, הוא חסר גבולות. הכפילות הזו שמתקיימת במדע הבדיוני היא גם היופי שלו.

בנוגע למה שאמרת על התעלות, ועל אף עמימותה של המילה, יש הרבה מה לומר בהקשר של מד"ב על תחושות של פליאה והשתאות (Sense of Wonder, או בקיצור SOW), על רגעים של התגלות ועל שובו של הנשגב. נטייה זו נדחתה מהתחום

מימין למעלה, בכיוון השעון: Ramelzee; אנדרגאונד רויסטנס, Message to the Majors, 1992; הרהאנטרס, Return of the Headhunters!, 1997; סאן רא Top right, clockwise: Ramelzee; Underground Resistance, Message to the Majors, 1992; Headhunters, Return of the Headhunters!, 1997; Sun Ra, photograph © P.Thaller



מסיבות רבות, אבל לדעתי עדיין משחקת בו תפקיד מרכזי.

א.פ. 1) אשמח לשמוע עוד על תחושת הפליאה בהקשר של אמנות ומד"ב.

2) במוזיקת המאה העשרים יש מסורת עשירה של פוטוריזם - האפשרות לדמיין את העתיד דרך הפסקול שלו. בעצם, מוזיקה שיחקה תפקיד מרכזי ביצירת הדימויים השכיחים ביותר (ולעתים קרובות הקלישאתיים ביותר) של העתיד בתרבות המערבית העכשווית. האם יש מסורת מקבילה באמנות החזותית? האם יש אמנות עם אובססיה לעתיד?

ד.ל.ה. בכל מה שנוגע לקשר בין מוזיקה לעתיד אין לי מושג, אין לי הרבה ידע בתחום, אבל בהחלט יש מה לומר על אמנות ואובססיה לעתיד. ראשית ניתן לשאול, איזה מין עתיד מצטייר מתוך האובססיות האמנותיות השונות. העתידים של טאטלין ומלביץ רחוקים מאוד מאלה של קונס ובארני. אלה האחרונים מתפקדים כמו השקעה כלכלית בסחורות עתידיות - כלומר, המבנה הרעיוני של העתיד שלהם נסמך על ההווה - בעוד שאצל שני הראשונים ההווה לא קיים, לא רלוונטי, ולפיכך העתיד פתוח יותר למשא ומתן. ישנו עוד מרכיב באובססיה לעתיד באמנות: התשוקה לחדש, השימוש והשימוש לרעה בו. זה נכון שהפוסטמודרניזם ניסה לבטל את המושג הזה, אבל הוא עשה את זה תוך שימוש באותן אסטרטגיות עצמן. בכך הוא חשף את עצמו כהיפר-מודרניזם, ולא באמת כשלב בסולם הדה-אבולוציה.

עבור אמנים, כמו עבור כלל האנושות, העתיד הוא גן עדן ללא מחויבויות, מצב של קיפאון, מאובן כמו עצם של דג בסלע. התפיסה הזו מקבלת לגיטימציה נוספת על ידי המוזיאון, שאליו, במקרה הטוב, היצירה תגיע בסופו של דבר. ניתן לומר שהאובססיה ביחס לעתיד היא במהותה תרגיל נוסטלגי חו הסיבה שנוח לנו איתה. אין בעתיד שום דבר לא מוכר עבורנו והוא גם לא יכול להיות חדשני.

לכן מד"ב כל כך מתאים לאמנות. יש כאן קורלציה בין תשוקות, בתערוכה יש מבחר רחב של אמנים שעוסקים בתשוקות הללו.

א.פ. ניתן לזהות סוגים שונים של גישות מד"ב שהשפיעו על עולם המוזיקה (אני שוב חוזר לאנלוגיה הזו). גישה אחת מושתתת על דרמטיזציה של האלמנטים הפוטוריסטיים של ההווה, במטרה להדגיש את המוזרות של מה שלרוב נתפס כטריוויאלי. זו אסטרטגיה אמנותית שיוצרת ריחוק אנתרופולוגי מההווה - עמדה שממנה הכאן והעכשיו יכולים להיראות פנטסטיים, בלתי מובנים, אקזוטיים (אולי זה מתקשר לרעיונות שלך על המלודרמה באמנות). יש לי הרגשה שתחושת הפליאה של המד"ב קשורה לתהליך הזה.



מקדשים-מוזיאונים, כוהנים-אוצרים, טקסטים קדושים, אובייקטים טמירים שתפיסת הערך שלהם נקבעת לא לפי ערכם הממשי. גם במד"ב אנחנו נמצאים בתחום הדתי, עם החיזור כאחר המוחלט, *Deus Absconditus* אם תרצה, כולל התגלות דתית או סממנים פנתאיסטיים ברוח שפינוזה.

בנוסף, תחושת הפליאה יוצרת מרחב ביניים שהוא יותר אינטליגנטי מזה שנוצר בפנטזיה או בספרות מיינסטרים; מרחב בין הקורא או הצופה לבין הרעיון הנקרא או הנצפה. במרחב הזה, שבו משרוטים בביור קווי מתאר של מרחק או הבלד, מתקיימת אפשרות, שהותקפה ונרצחה לאחרונה: זהו מרחב עיוני שמי שנמצא בו לא יכול לדבר על מות הסובייקט, מכיוון שהוא עצמו משרוט על ידי המרחק שהמרחב הזה יוצר. וכך הסובייקט - בין אם הוא קיים או לא, בהתאם לתיאוריות האחרונות - לפחות משרוט ומוגדר. לא תמצא מרחב כזה באף עולם פרט למד"ב, מכיוון שהסובייקט במד"ב מוגדר ישירות על ידי מה שהוא לא. זו גם הסיבה שרק סיפורי חיזורים ספורים נכתבו מנקודת מבטו של החיזור. רבקה אור (Ore) היא סופרת מד"ב אחת שהצלחה להגבר על המכשול הזה.

או חשיבותה של תחושת הפליאה היא לא ביצירת הילה של מחוקי-לעולם-הזה, אלא להיפך - ביכולת שלה לאשש את מקומנו ביקום היחיד שיש לנו. במובן הזה, ניתן לומר שזוהי גישה פוזיטיביסטית חסרת כוונה.

מכיוון שתחושת פליאה לא יכולה, בהגדרה, להתרחש בהווה - שהוא רציונלי - היא רכיב פוטוריסטי מובהק. זו הדרך היחידה להקרין את העתיד בחזרה אל ההווה - אוטופיה שנטענת מחדש, מתגלה ונחווית בחושים.

מאנגלית: אורית גת

הראיון נערך מתוך התכתבות אי-מייל ענפה, שהתקיימה באוקטובר-דצמבר 2007.

דורית לויטה-הרטן (נ. 1948, ישראל) היא כותבת, מבקרת אמנות ומארגנת תערוכות. חיה בגרמניה מ-1980. בין התערוכות שאצרה: "בי-נציונל: ישראל-ברית-המועצות", קונסטאהלה דיסלדורף, מוזיאון ישראל, ובית האמנים, מוסקו (1991); "Heaven", קונסטאהלה דיסלדורף, טייט גלרי ליברפול (2000); "אקסודוס: אמנות גרמנית עכשווית", מוזיאון חיפה לאמנות (2001); "כוח", מוזיאון לאמנות קוינו לוקסמבורג (2002); "מלודרמה", MARCO, מוזיאון לאמנות עכשווית, יוגו, ספרד (2002-2003); "העברים החדשים: מאה שנות אמנות בישראל" (עם יגאל צלמונה), מרטיץ-גרופיס באו, ברלין (2005).

מאתיו בארני, מתוך קרמאסטר 3, 2002, הדפס סיבכרום במסגרת אקריליק, 137.2x111.8x3.8 ס"מ
Matthew Barney, from *Cremaster 3*, 2002, C-print in acrylic frame, 137.2x111.8x3.8 cm

דוגמה נוספת לאימוץ של גישות מד"ב על ידי מוזיקאים היא פוליטית. יש מסורת שלמה של מוזיקאים שחורים שמאמצים דימויי מד"ב כדרך להעניק לתחושות של אחרות מסגרת סיפורית הרואית. המוזיקאים הללו הופכים את עצמם לחיזורים ועל ידי כך גם נחלצים מאחיות החנק של הגדרות גזע ומעמד סוציו-אקונומי בעולם האמיתי וגם הופכים את השונות והבידוד החברתי מחיסרון ליתרון (יש ספר של קודו אשאן, *More Brighter than the Sun*, על פוטוריים שחור במוזיקה. הוא קצת טרנדי, אבל עדיין מהווה סיכום טוב של צורת המחשבה הזו).

או שאלותי הן: האם מצאת במחקר שלך השפעות דומות באמנות החזותית? האם גם שם משמשות גישות של מד"ב כמכשיר ליצירת ריחוק אנתרופולוגי מההווה, שעוזר לנו לחוש פליאה כלפי המובן מאליו?

ד.ל.ה. אני לא בטוחה שיש לי רקע מספק כדי לענות. האפרו-פוטוריסט היחיד שאני מכירה הוא המאסטר הבלתי ייאמן סאן רא, שבא משבתאי אבל אימץ לעצמו כהעדפה אסתטית ייחוס שמוכיל למצרים העתיקה. אני לא יודעת הרבה על מד"ב ומוזיקה ולכן אני מהססת למתוח הקבלות.

אני ספקנית ביחס לתבונה הפרויקט האפרו-פוטוריסטי. לדוגמה, ההקבלה של מארק דרי (Dery) בין עבודת וחטיפות חיזורים דרך הנרטיב של בלייד ראנר מחמיצה את הנקודה, מכיוון שעבודת האנדרואיד בסרט היא שדומה יותר לעבודת השחורה. אנב, בדיוק סיימתי לקרוא את *Night Replicant* של גטר. אני מעריצה את חזון הפילם-נואר שלו, שמכיר קצת את איך שריצד מורגן תופס את העתיד הקרוב, או את מערך הכוכבים ההיברידי של ציינה מייוויל (Miéville). הספר הוא חלק שלישי לבליד ראנר ואני ממליצה עליו בחום.

בקשר לפליאה - דרקו סובין (Suvin) ותיאורטיקנים רבים אחרים בתחום עשו בה שימוש לרעה. באוצר המילים של סובין, שניסה להציל את המד"ב ממלחעות הנחיתות הז'אנרית, הפליאה היתה משולה לביטוי סנטימנטלי-עצלני והוא אימץ טרמינולוגיה שיצרה עולם בפני עצמו. הפליאה מעולם לא שיחקה תפקיד מרכזי אצל תיאורטיקנים, מכיוון שהסגנון שלהם אקדמי ובהקשר הזה "פליאה" לא נתפסת כהגדרה תקפה.

אבל אני נותרת נאמנה למושג הזה. מכיוון שהוא משקף את היותו של המד"ב חלק מדת חילונית. במובן זה, גם מד"ב וגם אמנות חזותית יוצרים העתקים של קדושה, או לפחות של המוסדות שלה. שניהם ממלאים ריק בעולם שהקדושה נגולה ממנו. התערוכה "מלודרמה" נבנתה למעשה על בסיס הרעיון הזה. תחושה על עולם האמנות ועל סממני המערכת הדתית שהוא כולל:

מתוך ההצעה לתערוכה "Things to Come" (שם זמני)

דורית לויטה-הרטן

מדע בדיוני מבטא במונחים אסתטיים, באמצעות חלומות דיסטופיים ואוטופיים על העתיד, את מערכת הערכים של התרבות שבה נוצר. התערוכה תציג ביטויים של מד"ב באמנות הגבוהה ובתרבות הפופולרית, כשהם מחולקים לפי אשכולות דימויים:

1) החלל הסופי והאינסופי: במד"ב יש סוגים שונים של חלל מדומיין - היפר-חלל, הלל-ביניים, מערבולת זמן, תת-זמן ועוד - ולרעיון של אינסופיות החלל יש ממד של פליאה רליגיוזית. גם באמנות המודרנית עשו בחלל מעשים ממששים שונים - מתחו, עיקמו, גדרו, הפכו, חסמו, ועוד ועוד - ולרבות מההתייחסויות יש ממד רליגיוזי או מיסטי, מהחיפוש של קנדינסקי אחר הלל אידיאלי ועד החיפוש אחרי המרחב האינסופי של קזימיר מלביץ'. שניהם יוצגו בקטגוריה הזו, וגם אלכסנדר רודצ'נקו, ג'קסון פולוק, קורנליה פרקר, פרד תומאסלי, ואחרים.

2) חייזרים: קיומם של יצורים תבוניים מחוץ לכדור הארץ הוא תימה מרכזית במד"ב. החיזור הוא תמיד ה"אחר", וככזה מהווה אמצעי להבנת הזוהות התרבותית שלנו. בקטגוריה זו יוצגו בעיקר קטעי סרטים ותמונות ממוגינים של מד"ב, לצד עבודות של אמנים שמתייחסים לדמות החיזור כמטאפורות לאחרות (כמו רוברט לונגו, שן שאומין, צ'רלי ווייט) והמאיריים החשובים ביותר בתחום (פרנק ר. פול, מייקל ווילן, ג'ים ברנס, וירג'יל פינלי ואחרים).

3) מסעות מדהימים: ברעיון המסע גלום קיומו של מקום אחר, אקזוטי - כלומר, מדובר במסע שהוא יותר פסיכולוגי מאשר גיאוגרפי, שמצביע על מאפיינים של אוטופיה ודיסטופיה בתרבות המוצא. בין האמנים שיוצגו בקטגוריה זו: רוברטו מאטה, ג'יין ולואיז וילסון, אולג קוליק, ועוד.

4) ספינת החלל: ככלי שמאפשר קולוניזציה, זהו אייקון מרכזי בתחום - וכמטאפורה להתגברות על מגבלות התנועה והמהירות, זהו אייקון של המודרניות. בתערוכה תוצג ההשפעה של תנועות אמנות כמו הפוטוריזם והקובו-פוטוריזם על עיצוב הדימוי הזה בתרבות הפופולרית. בין האמנים שיוצגו: נורמן בל ג'ס, דויד אלפרו סיקיירו, ג'יאקומו באלה, סילבי פלורי, ביוון דאהלם, וכן מאיריים כמו ג'ון ברקי וכריס פוס.

5) תת-אנוש - מכונות, מחשבים, רובוטים: אמנים רבים הוקסמו מהרעיון של שילוב בין אדם למכונה, החל בדמויות ה-Triadic Ballet של אוסקר שלמר, עבור בבובה של מקס ארנסט באנטומיה מ-1921, ועד אמנים אחרים שיוצגו, כגון פרדריק קיסלר, כריס קנינגהאם, נאם ג'ון פאיק, ועוד.

6) על-אנוש - אנדרוידים וסיבורגים: כמו בתימות האחרות, גם כאן מדובר באייקונים מרכזיים של התרבות הפופולרית, שמבטאים יחס אמביוולנטי לשינוי - חשד ופחד לצד תקווה להתפתחות האנושות. בין האמנים: ג'ף קונס, לי בול, דניאל לי.

7) נופים אורבניים: לארכיטקטורה יש תפקיד מרכזי בסרטים עתידניים, וגם רוב עבודות האמנות שעוסקות בעתיד מתמקדות בה - זוהי התבנית שמאפשרת את האוטופיה או הדיסטופיה המדומיינת. בהקשר זה יוצגו קטעים מסרטים כגון מטרופוליס, בלייד ראנר ואחרים, וכן עבודות של אמנים ואדריכלים כמו איליה גריגורביץ' צ'אסניק, קרסטן הולר, ג'ון בראון, פרנק לויד רייט, זאהה חאדיד, איאן מונרו.



גלן בראון, ההמרה הטרגית של סלוודור דאלי (בעקבות ג'ון מרטין), 1998, שמן על בד, 222x323 ס"מ
Glenn Brown, The Tragic Conversion of Salvador Dali (after John Martin), 1998, oil on canvas, 222x323 cm, Courtesy of the artist

תפקידים ומשחקים

בריאן אינו

במהלך העבודה על *Outside*¹, ניסיתי למצוא דרכים חדשות לגרום לאימפרוביזציות לפנות למקומות שאלמלא כן לא היו מגיעות אליהם. הבעיה העיקרית עם אימפרוביזציה היא אחת משתיים: או שהיא יותר מדי הומוגנית (כולם מוצאים מקום נוח בטריטוריה משותפת מוכרת ונהיים חדגוניים עד אין קץ), או שהיא יותר מדי כאוטית (אנשים עושים דברים שלא משתלבים זה בזה בשום דרך מעניינת).

חשבתי אז הרבה על משחקיות. זאת היתה גישה שרוי אסקוט יזם בבית הספר לאמנות איפסיץ בזמן שלמדתי שם, ובאותה תקופה ראיתי את זה עובד במשפחה של אשתי. בחג המולד ובתקופות אחרות, כל המשפחה נהגה לשחק משחקים מורכבים ביותר, שאפשרו לאנשים שבדרך כלל היו נחבאים אל הכלים להיהפך פתאום למאוד מוחצנים ומצחיקים. מתוך התבוננות בהם, עלה בדעתי שהדבר הנפלא במשחקים הוא, שמבחינה מסוימת הם משחררים אותך מלהיות אתה עצמך: אתה מקבל "היתר" לצורות התנהגות שבמצבים אחרים הן לא מתאימות, מביכות, או לגמרי לא הגיוניות. בהתאם לכך, המצאתי משחקי תפקידים למוזיקאים.

במשחק הראשון נתתי לכל אחד מהמוזיקאים הנחיות לתפקיד. איש מהם לא ידע מה היו ההוראות שהנחו את האחרים - כך שכל אחד היה ביקום תרבותי שונה. בהתחלה, אנשים קיבלו תפקידים שהיו קשורים לכלים שלהם, אבל באימפרוביזציות מאוחרות יותר החלפתי ביניהם (אבל שוב, ללא ידיעתם). כל אחד גילה מה היו ההנחיות שקיבלו האחרים רק אחרי שסיימנו. הניסוי השני, "הערות על המוזיקה המקומית של מחוז אקרוקס"², היה ניסיון לדמיין תרבות מוזיקלית חדשה ולהמציא תפקידים למוזיקאים בה.

הרעיון הוא לא שמשחקים מהסוג הזה ישלטו בהתרחשויות, אלא שהם יתנו לך מקום אחר להתחיל ממנו. אם זה מצליח, התקווה היא שאפשר יהיה להיסמך על האינטליגנציה המוזיקלית והסקרנות של השחקנים כדי לחקור טריטוריות חדשות באופן פורה. מאחר שהיינו קבוצת שחקנים שהיה סביר להניח לגביה שזה אמנם יעבוד - ריבס גיברלט, ארדל קיזילקאי, מייק גארסון, סטרלינג קמפבל, דייוויד בואי ואני - התוצאות שהשגנו היו טובות מאוד.

נקודה מעניינת: בשני המשחקים כתבתי תפקידים עבור טכנאי הסאונד (דייב ריצרדס) ועוזר הטכנאי (דומניק טרקואה). כך שגם הם היו שותפים לאימפרוביזציה. התרומה שלהם התבררה כחשובה ביותר.



דייוויד בואי, רוברט פריפ ובריאן אינו, שנות השבעים
Brian Eno, Robert Fripp, and David Bowie, 1970s

התפקידים:

-

השנה היא 2008. אתה מוזיקאי באחת מלהקות הניאו־מדע החדשות, שמנגנת במועדון מחרתי בגטו האפרו־סיני באוסאקה, לא הרחק מהאוניברסיטה. כל הקהל מסטול ממי־חלומות, סם הזיות שמיעתי כל כך חזק, עד שהוא עובר דרך אדי הזיעה. גם אתה תחת השפעה, ואתה מוצא את עצמך מוקסם מתבניות קצב מורכבות של תו אחד, מעין רסיסי אבן רוזטה של הירוגליפים שמיעתיים, אתה לא מנגן כסולם ספציפי אלא משלח פרצי מידע אקראיים לתוך המופע. אתה הולך לאיבוד בתוך היופי הרצינולי המופשט של מערכת שאף אחד אחר לא מבין לחלוטין, שולח מסרים שלא ניתנים לתרגום. אתה אמן גדול, והקהל מצפה ממך למשהו מאתגר מבחינה אינטלקטואלית.

כילד, התקליט האהוב עליך (באוסף התקליטים של אבא שלך) היה *Trout Mask Replica*.⁵

-

אתה נגן בקולקטיב אימפרוביזציה בסגנון Neo-M-Base. השנה היא 1999, ערב המילניום. העולם עוצר את נשימתו, יש מתיחות במישור הבינלאומי. אתה מנגן יריעות קפואות של סאונד אָטוֹנָלי. הן נתלות באוויר, צלולות, מספקות גוני רקע משתנים לשאר המוזיקה. אתה חושב על עצמך כפועל במישור המוזיקלי של "גיאולוגיה טונלית" - הבסיס ההרמוני שממנו כל היתר צומח. כשאתה משתלב בנגינה, אתה גולש דרך צלילי אפרגיו קרחוניים - איטיים מאוד ומלאי הדר, או פרועים בערבוכיה פנימית מורכבת. בין הגלישות האלה אתה יורה פרצי סטקטו קצרים של טונליות סבוכה.

אתה אוהב את האלבומים הישנים של המהווישנו־אורקסטרה.

-

אתה חבר באחת מלהקות האמנות־ושפה של תחילת המאה ה־21. אתה יוצר לחשים, פרמוטציות שבין דיבור לשירה. השפה שאתה משתמש בה מסתורית ועשירה - בליל של כמה שפות, מאחר שבכל מקרה, רוב הקהל שלך מדבר כעת ניב חדש שמשלב ללא כל מאמץ אנגלית, ספרדית, סינית וְוּלוּף. באמצעות שימוש במחשבים על הבמה, בטכניקות דגימה מיידיות ובמכשירי דייליי עם ההשיה ארוכה, אתה מצליח לבנות עננים דחוסים של מילים במהלך המופע. הקהל שלך רואה כך את הפרשן הגדול ביותר של שירה מופשטת חיה.
סמואל בקט הוא השפעה רצינית.

-

אתה מוזיקאי ב"אסטרואיד", מועדון שממוקם בחלל החיצון (שנע כרגע במסלול שיגור במרחק 180 מיילים מפני השטח של הירח), ומיועד בעיקר

לעובדי ספינות החלל המגולחים, המקועקעים והאנדרוגניים שנאספים בו בסופי השבוע. מדובר בקהל קשוח שאוהב את זה משונה וכבד, קופצני ושלדי, ושרוקד בסגנונות חדשים, סקסיים, אלימים. לאנשים האלה יש טעמים מוזיקליים שעוצבו בשנות העשרה המוקדמות שלהם, באמצע שנות התשעים.

ההשפעה הגדולה עליך כנער היתה של הפאנקדליקס.

-

השנה היא 2005. אתה מוזיקאי בלהקת נשמה־ערבית במועדון תפקידי־מין צפון־אפריקאי. הלקוחות עשירים, מתוחכמים ובלתי ניתנים לזעזוע - המקום הוא לעולם הערבי מה שניו־יורק היתה לארצות־הברית בשנות השמונים. אתה מנגן סוג של פאנקי אטונלי רפטיטיבי, שמדי פעם משולבים בו עיטורים אמביציוויים בטירוף כדי להרשים את החותן שלך לעתיד, השר לענייני רשתות של סיליקוניה, שנוכח בקהל. אתה אוהב את ההקלטות של פאריד אל אטראש.

-

אתה נמצא בפרוור של לאגוס, עמק הסיליקון החדש, שבו ממוקמות כל תעשיות האינטגרציה הענקיות. המקום שופע מועדונים משונים שפונים לקהילה הבינלאומית המגוננת שם - מועדונים שמארחים להקות ניאו־מדע, להקות אמנות־ושפה ולהקות אפרו־טק־חדש. הלהקה שלך היתה אחת מלהקות האפרו־טק החדש הראשונות. המוזיקה שאתה יוצר אקלקטית: זאת מוזיקת ריקודים כבדה, שמתבססת על השפעות שונות, כמו נשמה, סיליקון־טכנו וסוֹפֶּדְלִיה, הכול עם ניחוח אפריקאי חזק. זה מתבטא בעיקר בעיבודים עם הרבה כלי הקשה ומקצבים מורכבים, בחריפות אגרסיבית שמוכירה את המוזיקאי הניגרי הגדול פֶּלָה ראנסום קוטי, וביצירות ארוכות שמתחילות באיטיות ומתפתחות דרך הרבה שיאים ושבירות. אתה נחשב אחד מנגני הקראק־רית'ם הגדולים בסצינת המועדונים.

ההשפעה המוקדמת הגדולה ביותר עליך היתה של טונדה וויליאמס, נגן החצוצרה ומתזמר כלי הנשיפה של פֶּלָה באמצע שנות השבעים.

-

השנה היא 2005. אתה טכנאי־MO עבור להקת הפוֹרְס־פאנק המובילה בנפֶט־א - אזור הסכם הסחר החופשי הצפון־אמריקאי. מקורות המקצוע הם בשנות השישים. או קראו לזה "טכנאי במה". אבל כשהדברים נעשו יותר ויותר מורכבים מבחינה טכנית, נהיה ברור שהרבה החלטות חשובות מבחינה מוזיקלית מוכרעות בשלב הבחירות הטכנולוגיות, שנעשות עוד לפני שהלהקה עולה על הבמה. בים של אפשרויות, האדם שבוחר ביניהן שותף לעיצוב היצירה. כך נולדה ההגדרה של טכנאי

ה־*Modus-Operandi*. התפקיד שלך הוא לארגן את הכמה לפני ההופעות - לבחור כמה אנשים שונים אמורים לנגן; למשל, באיזה בנקים של סאונד לטעון את הסינתסייזורים, באיזה תופים ישתמשו, וכר' - ובכך לייצר עבור המוזיקאים מצבים חדשים מעניינים ומאתגרים. אחר כך אתה צריך לשים לב איזה מהמערכים האלה עובדים ולשכלל אותם, וגם לשים לב איזה לא עובדים ולשנות אותם.

אתה מתרשם בעיקר מאמנים כמו אייפקס־טווין או ממוזיקת אמביינט.

-

אתה טכנאי הקלטה ראשי באולפני גראונד זירו בהירושימה, הסטודיו הכי גדול באימפריית המדיה מאטסואי. השנה היא 1998. אתה ידוע בהפתעות שלך - כשלהקה מקשיבה לתוצאה היא מגלה שיצרת ללא ידיעתה נוף צלילי שבתוכו ההקלטה שלהם ממוקמת. אתה מתייחס לעצמך כ"צייר רקע צלילי". אתה משתמש במניפולציות סאונד, בצלילים סביבתיים, בטריגרים, בלופים או בהכפלות - בכל דרך שעולה על דעתך. אתה עובד בשיתוף פעולה הדוק עם העוזר הראשי שלך, מתייעץ בטעמו לעתים קרובות ומשתמש בספריית הסאונד שלו.

הדמות ההיסטורית האהובה עליך היא שדואו מורטון.⁴

הערות על המוזיקה המקומית של מחוז אקרוקס

המוזיקה הפופולרית של מחוז אקרוקס היא בעיקרה מוזיקה של שזירה ופרמוטציות. היא מאופיינת במוטיבים ארוגים ומרושתים הדוקות. התענוג המוזיקלי הגדול ביותר למאזין האקרוקסי הוא לשמוע את הרישות והאריגה המורכבים של שורות מלודיות וריתמיות מפורטות ביותר - ממש כמו שאנחנו יכולים אולי ליהנות מדוגמה מפורטת של שטיח פרסי עשיר, או מהמרקם הרבגוני של יצורים באקולוגיה.

מוזיקאים אקרוקסים מועסקים לעתים רק כדי ליצור מוזיקה

אינסטרומנטלית. לעתים קרובות יותר הם מלווים; מעצבי סצינה שיוצרים ומפתחים "שדות" שעל גביהם יכולים הזמרים־משוררים ("ה־ציירים") האקרוקסים לשרטט את סיפוריהם העצומים והמורכבים.

בדרך כלל, הסיפורים שנוצרים מפתיעים מבקרים ששומעים אותם לראשונה. לעתים קרובות נדמה שהם משוטטים באופן מעורפל, מתמוססים לשרשרות מילים חסרות פשר, שוב אוספים את עצמם, פונים לכיוון ברור למשך שניות אחדות כאילו הזמר נוכר לפתע מה הוא אומר, ואז מתפרקים באותה מידה של פתאומיות, לפעמים להברות בודדות. שום דבר אינו מלדיב את המאזין האקרוקסי יותר מהתחושה הזו של להיות תלוי על בלימה בין משמעות מבריקה ונונסנס מוחלט. לעתים הצייר חוזר ומפתח מוטיב שהושר (אם כי לעתים תכופות ביותר קשה לעשות הבחנה בין שירה לדיבור, וההבחנה הזו בוודאי אינה חשובה לאקרוקסים), והנגנים עשויים להיצמד למוטיב כאל סוג של מזמור. לרוב, החלקים המושרים האלה מאופיינים יותר בקצב ההגשה מאשר בתנועה ההרמונית שלהם - בדרך

כלל הם איטיים בהרבה מחלקיו האחרים של הביצוע הקולי.

היבט מרתק נוסף באמנותו של הזמר האקרוקסי הוא השימוש ב"מילות־ציר" דו־משמעיות. זאת בדומה לשירת שושלת לי בסין, שהתאפיינה בשריים קצרים ביותר עם מילים בעלות משמעויות מרובות, מה שיצר אשד של פרשנויות אפשריות. המקבילה האקרוקסית עובדת בזכות המבחר הפונטי המוגבל של השפה (ממש כשם שהסינים הסתמכו על מספר קטן יחסית של סימנים פיקטוגרפיים) - יש מעט צלילים יחסית, אבל הרבה וריאציות טונליות והקשריות, ותפקיד הזמר הוא לגרום להדהודים הנסתרים הללו להופיע באמצעות וריאציות בגובה הצליל, בהטעמות ובמיקום. כשעושים זאת היטב, הסתירה וההתאמה בין משמעויות שונות יכולות ליצור מארג מרהיב של מסרים משתנים.

במבט ראשון, הנושא הוא לעתים קרובות פשוט מאוד: פיסות רכילות,

קטעי דיווחים על מוג האוויר, הערות על חי היוםיום של הזמר, דברים שנקראים מתוך פיסות נייר שהקהל מעביר. המיומנות והדמיון של הזמר או הזמרת נמדדים ביכולת שלהם להפיק דההודים עמוקים ומרגשים מתוך מה שנראה כובל קיקיוני. לעתים קרובות מספרים למבקרים את הסיפור על הציירת האגדית וובדי, שכמעט גרמה לנפילתה של ממשלה שלמה באמצעות הסרקזם המדהים והחד שהפיקה מדף של תוצאות מרוצי סוסים.

המוזיקה של מחוז אקרוקס היא אמנם בעלת צליל דחוס ועשיר, אבל מבחינה מבנית היא פשוטה למדי. יש פרק פותח של חומר משייט, לא ריתמי, שנקרא "סחף". בזמן הזה המוזיקאים מרמזים על התפקידים שינגנו ב"שדה" הראשון של תמונת־השיר ומפלרטיים איתם. בדרך כלל יש שני שדות בתמונת־שיר, והם מופיעים לסירוגין. השדה הראשון נמשך לרוב עד כחצי מאורכו הכולל של השיר, עד שבעקבות סימן מהצייר המוזיקאים עוברים לשדה השני. החל מאותו הרגע המעברים בין השדות מוכתבים או על ידי הצייר או על ידי נוסחה קבועה מראש. בדרך כלל יש גם חלק שנקרא "הרשת" או "התבשיל", שבו נוסף אל תוך הקטע חומר צלילי חדש, שלעתים קרובות נקלט מהאוויר, מתוך שידורי מידע אקראיים או מקורות אלקטרוניים מזדמנים אחרים. לפעמים החומר הזה מוקלט ונשמר כרקע או כאווירה של כל המשך היצירה - אנלוגיה בצלילים למה שהצייר עושה במילים. סוף היצירה הוא בדרך כלל חזרה לסחף, אבל עם האלמנטים הנוספים שהתוספו במהלך המופע. בכל רגע במהלך המופע הצייר יכול לבקש "מים"; התרגום לכך הוא פחות או יותר, "הישארו במקום הזה; נגנו באיפוק ובווימה", ובדרך כלל הדבר מצביע על קטע של השהיה עבור הזמר או הזמרת.

כלי הנגינה של אקרוקס התפתחו כמעט כולם מכלי הנגינה של כדור הארץ, אם כי כמה מהם נחפכו עם הזמן לאובייקטים היברידיים משונים ביותר. כלי אחד כזה הוא ה־אורבייטינג וי ("Orbiting V"), כלי מיתר מוגבר, בעל צורה מוזרה, עליו מנגנים אקרוקסים צעירים במהירות עצומה.

כשהאשפים הצעירים האלה, המוקסמים גונאדגטים עתיקים ונדירים, לא מנגנים על הכלי במהירות מטורפת, הם מבדרים את הקהל באמצעות

יצירת ענני צליל שמוינים את עצמם ומשנים את עצמם. הדבר הכי מדליק שמוזיקאי כזה יכול לעשות הוא לפרוט על הכלי לעתים רחוקות ועדיין לחולל פנורמות צליל עצומות שנמשכות זמן רב. כוכב הסקטור המזרחי, אלונס ג'ביר, הצליח להופיע בקונצרט של שבע שעות עם פריטה אחת בלבד על הכלי, כשאת שאר הזמן הוא בילה בשינוי הפרמטרים באוסף הלא ברור של ג'אנק אלקטרוני ארכאי שלרגליו ובשיחות ארוכות עם אנשים בקהל, אפילו אחרי שהיה ברור שהם נרדמו.

כלי אהוב נוסף הוא אובייקט מורכב ובנוי לתפארת דמוי נבל, שמנגנים בו באמצעות פטישי פסתנר כשהוא מונח בשכיבה. זהו כלי דומה לפסתנר הכנף שהיה פופולרי בכדור הארץ בתקופה שלפני הגלקסיה. הוא משמש בעיקר כמקור לחומרי אוסטינדר⁵ אווירתיים. הנגן העכשווי הטוב ביותר בו, ג. נויז'ק, מצליח איכשהו לטשטש את ההבחנה בין המיתרים השונים ולייצר מפלי צליל דיסוננטיים מרהיבים.

המנועי של הלהקה כולל את נגן הבאטרי ואת האוחזים בחרב הגדולה. נגן הבאטרי יוצר רשתות קצב מכל מיני צלילים וממציא את הכלי שלו מחדש כל הזמן. נגני באטרי הם במהותם אספנים של צלילים קצרים לשימוש קצבי, ולרובם יש ספרייה אישית שמורה היטב שכוללת אלפי צלילים כאלה. הנגן פ. מקל'ט סינגבל, למשל, נושא איתו ספרייה עצומה של הקלטות של צלילי רייות, שמשמשים אותו כצלילי הקשה. אומרים שיש לו את ההקלטה היחידה ששרדה של הירייה שהרגה את הדיקטטור האגדי מהמאה ה-20 ג'ון קנדי, וגם הקלטה של הרוצח השוויצרי, הד הלוויטיקה, מפקק את פרקי אצבעותיו רגע לפני שרצח באכזריות את המקדמת האלמונית רוני בין.

אוחזי החרב הגדולה עובדים באופן הדוק עם נגן הבאטרי. הדבר הכי קרוב לזה אצלנו הוא מקל הבאס. נגני החרב הגדולה - בדרך כלל יש שניים או שלושה בכל להקה - מכתיבים לרוב, בפתוחות המוזיקליות, את הסביבה הסגנונית ואת המהירות של השיר. מהר מאוד המוזיקאים האחרים מאמצים עמדה ביחס אליהם. באופן מסורתי, נגני החרב הגדולה הטובים ביותר באים מהיישובים הטורקיים-ארמניים באזורים המערביים של אקרוקס, והאמנות המסתורית שלהם מועברת בתוך המשפחות. אחד הנגנים המומחים ביותר הוא המלומד המדהים אויל קלרק-אידי, נגן שמפורסם ביכולתו לזהות מיידית, תוך כדי נגינה, למעלה מ-4,000 ראגות אקרוקסיות. היחסים בין נגני החרב מורכבים והיררכיים, אבל דומה שהרעיון הוא שהם אמורים להישמע לבסוף כמו נגן יחיד מיומן לעילא, כשהם נשורים זה בזה באופן שלא מאפשר להבחין ביניהם כלל. לרוב, הדבר מושג באמצעות נגינה של כל נגן בריגיסטר אחר - מה שאנחנו היינו מכנים בריטון, בס ואולטרה-בס. אחד מנגני החרב הגדולה הבולטים החדשים באולטרה-בס הוא המהגר בנגורט גרייטהום, שאינו טורקי-ארמני

אלא נאטובי ממוצא פיני.

ה"מקדמת" היא ההתגלמות הפיזית של הצייר. התפקיד שלה הוא להעביר באופן ויזואלי את התכנים הרגשיים של עבודת הצייר אל שאר הנגנים - לפעול כמעין התגשמות פיזית של רעיון. אילו היתה נולדת לשכבה חברתית גבוהה יותר, אין ספק שגם היא היתה ציירת. אבל המקדמות מגיעות אך ורק מהמעמדות החברתיים של הטמאים האסורים במגע. זה לא אומר שהן לא זוכות לפרסום ותהילה - למעשה, אמרות-הכנף שלהן מחלחלות לכל שכבות החברה. המקדמת המיתולוגית הבלגית-אירית אן ארברי, למשל, טבעה אמרות כנף פופולריות רבות, כגון "על המבריק ביותר ללמוד מהבור ביותר", "העתיד יהיה כמו בושם", ו"החי על הקונדום ייפול על הקונדום". בזמן מופע, המקדמת ממלאת תפקידים שונים - היא רוקדת על מנת להביע משמעויות שונות שמופיעות במשחקים המילוליים של הצייר, למשל, או צועקת הנחיות מילוליות דחופות כגון: "להחזיק!" או "להמשיך!" או "לאט לאט!". ההערות של מקדמת פופולרית מתקבלות לעתים קרובות במחאות כפיים סוערות של הקהל, ופעמים רבות הן זוכות לפופולריות והערצה משום שהן נתפסות כמייצגות את קולו של העם.

במחלקה הטכנית של כל להקה אקרוקסית יש אוסף מרשים של טכנולוגיה מתקדמת, לשם יצירת מניפולציות על הצלילים שהנגנים מפיקים. המפקח הטכני במצב כזה נקרא "המותח", והתפקיד שלו הוא להרחיב את המוזיקה באופן אלקטרוני. במחלקה הטכנית יש גם את "אחראי הקהל". אף להקה אקרוקסית לא אוהבת לנגן בלי קהל תומך, ולכן כולן נושאות דיגמות אלקטרוניות של רעשי קהל שאפשר להוסיף למופע אם הקהל הממשי לא מספיק רועש. אחראי קהל טוב מגיב לכל שינוי במוזיקה במהירות ובראונות, וממהר לייצר אווירה מוטרפת שמשרתת את עצמה לקהל הממשי. לאחרונה החלו אחראי הקהל והמותחים לקבל תפקיד יותר אקטיבי במוזיקה של אקרוקס.

מאנגלית: עינת עדי

מתוך: Brian Eno, *A Year with Swollen Appendices: the Diary of Brian Eno*, Faber and Faber, London, 1996, pp. 382-389.

- 1 אלבום של דייוויד בואי, 1995. (כל ההערות הן של המתרגמת)
- 2 אקרוקס (או אלפא קרוסוס) הוא אחד מחמשת הכוכבים שמרכיבים את קבוצת הכוכבים "הצלב הדרומי".
- 3 אלבום של Captain Beefheart and His Magic Band, 1969.
- 4 ג'ורג' "שדואר" מורטון (נ. 1944), מפיק מוזיקה אמריקאי.
- 5 מטיב או משפט מוזיקלי שחור בהתמדה באותו גובה צליל.



מאיורה דנקי, 2005, יפן
Maywa Denki, 2005, Japan

שעון להווה ממושך

קרן העכשיו הממושך בונה שעון שיפעל 10,000 שנה

סטיוארט ברנד

8. "תאר את מה שמבקר באתר השעון/ספרייה יראה ויחוזה".

אלכסנדר רוז נאנח. כיצד יוכל לתאר בבהירות לשלטונות מס ההכנסה של ארצות-הברית פנטזיה שמשתנה על בסיס שבועי? כמנכ"ל קרן העכשיו הממושך (The Long Now Foundation), כל מה שקיבל ממס הכנסה עד כה הסתכם בשאלות בירוקרטיות ושנה שלמה של עיכובים ברישומה החיוני של הקרן כארגון חינוך ציבורי שלא למטרות רווח, לפי סעיף 501 (ג) 3. מה עוד שהעניין היה דחוף, משום שאחד התורמים הפוטנציאליים של הקרן הצהיר שלא ירשום צק לפני שיגיע האישור ממס הכנסה. רוז עבר על ההתכתבות הקודמת שלו עם מס הכנסה - כל הניסוחים הזוהרים, המאופקים, המסויגים בירוקרטית. מתוסכל, הוא החליט לוותר על כל אלה ופשוט פלט על הדף חלום מוחלט, שילב בתוכו כמה מהיסודות שבהם דנו באותו החודש חברי מועצת המנהלים של קרן העכשיו הממושך, והוסיף כמה קישוטים משל עצמו. אתם רוצים תשובה מפורטת? הנה תשובה מפורטת:

8. נתאר את מה שאנחנו מקווים כרגע שתהיה החוויה שיעורר מכלול השעון/ספרייה המלא. אתה יוצא מכלי הרכב שלך בחנייה הממוקמת בבסיסו של הר, במקום כלשהו במדבריות הגבוהות של דרום-מערב ארצות-הברית. כשאתה מביט למעלה, אתה רואה גרם של מדרגות שטוחות. כל מדרגה חצובה בכבבת סלע שמייצגת פחות או יותר 10,000 שנה בזמן גיאולוגי. טיפוס במאה מדרגות כאלה - מיליון שנה אל תוך העתיד - מותיר אותך נפעם מול גדולתו של הזמן הגיאולוגי. אתה מגיע לגבעה קטנה. לפניך נמצאת מערה. מבעד לפתח שלה אתה מבחין בתנועה כלשהי, גדולה אך איטית. אתה מתקדם ובהדרגה מזהה מטוטלת ענקית שמתנוודדת הלוך ושוב, עמוק בתוך המערה. כשאתה מגיע למרכז, אתה מבין שאתה נמצא בתוך מנגנון השעון עצמו ונעשה מודע לכך שהמטוטלת מקישה במחזוריות של עשר שניות. אתה מתקדם במעלה גרם מדרגות לוליני, שלוקח אותך דרך מעבר עם תקרה נמוכה יחסית אל תוך השכבה הראשונה של מנגנוני שעון. בשכבה הזו אתה רואה את המהיר מבין מכשירי החישוב המכאניים, שמתקתק פעם ביום. ככל שאתה מתקדם במעלה המדרגות,

שעון ל-10,000 שנה, קרן העכשיו הממושך, פרט מתוך פרוטוטיפ מס' 1
The 10,000 Year Clock, The Long Now Foundation, detail from Prototype 1.
Photograph: Rolfé Horn

קומה אחרי קומה, אתה רואה מנגנונים נוספים, כל אחד מהם עם תקתוק איטי יותר מקודמו, כשתקתוק המנגנון האחרון תואם את נקיפת ציר כדור הארץ - ההטיה בכיוונו של הציר ביחס לגרמי השמים, שנוצרת כתוצאה מתנועת הסיבוב של כדור הארץ סביב עצמו, מחזור של 25,784 שנים. השכבות הבאות הן שכבות ההפשטה, שמתאימות את הזמן הסולארי לזמן הממשי ומכוונות להשהיית המנגנון שמגיע את המטוטלת.

כשאתה מגיע לראש המדרגות אתה מוצא את עצמך בתוך חדר עצום, בגובה כמה קומות. הוא מואר במעומעם על ידי נקב שנחצב בסלע הדר, בצידו הדרומי. אתה מזהה שני סלילים ענקיים. כל אחד מהם תלוי במורד קיר אחר ומסתובב בעזרת משקולות תלויות, שככל הנראה שוקלות כמה טונות. אתה מופתע על ידי בוחק פתאומי שחודר לחדר. הוא מגיע מהשמש, שזה עתה התישרה מול החריץ שבקיר. האור מוחזר ממראה בצורת חצי-כדור, מאיר את החדר כולו ומחמם כדור שנמצא במרכזו של לוח שעון ענקי. חימום הכדור מפעיל מנגנון שמסנכרן באופן אוטומטי את השעון עם צהרי-היום המקומיים. אתה יכול לזהות את לוח השעון שמסביב לכדור, שעכשיו מורה על השנה באותה שיטה מסורתית שבה מדרו זמן כשהשעון הזה נבנה. הוא מצביע על שנת 11,567. אתה מסתכל על הטבעות הפנימיות יותר ומוצא דימויים שאתה מזהה כשמש וכירח במצבם הנוכחי, וכן תרשים של שמי הלילה הנוכחיים. באמצעותם אתה יכול לחשב את השעה והתאריך ולהמירם לקנה המידה החדש, המוכר לך יותר. אבל אתה מתרשם מאוד מכך שלאנשים שחיו באותה תקופה עתיקה היתה היכולת לראות את הנולד, לחשוב כל כך רחוק אל תוך העתיד וליצור את המקום הזה.

בשלב זה אתה משוטט ביתר חלקי המתקן ומוצא ספרייה ואנשים העוסקים בשימור ובהערכה של המידע שמאוחסן בה. בדומה לספרייה העתיקה באמת של אלכסנדריה, המידע כאן נתון בנגידה מתמדת קדימה, לעבר שיטות אחסון טובות ודחוסות יותר ויותר. בתא האחסון המרכזי אתה מוצא את 1,000 הספרים המקוריים שאוחסנו כאן, ברמת דחיסה גדולה עד כדי מופרכות של 100 ננומטר לפיקסל. הספרים האלה, שנבחרו על ידי המייסדים, לא בהכרח רלוונטיים לתקופתך. אבל מה שהם החלו עזר ללמד אנשים את ערכו של ידע שנצבר לאורך תקופות זמן ממושכות. בלעדיו, יתכן שהאנושות היתה הופכת את



העקרונות של השעון: מהו השעון ומדוע הוא נחוץ?

השעון הוא מכשיר המודד את הזמן. המושג של הזמן הוא מושג אבסטרקטי, ולכן קשה להגדירו בצורה מדויקת. עם זאת, השעון הוא מכשיר המודד את הזמן בצורה כמותית, וזוהי תכונתו הייחודית. השעון הוא מכשיר המודד את הזמן בצורה כמותית, וזוהי תכונתו הייחודית. השעון הוא מכשיר המודד את הזמן בצורה כמותית, וזוהי תכונתו הייחודית.

עצמה למיושנת עד כדי הכחדה, מבלי שתוכל לבחון את הנתונים העתיקים של הים והאוויר ולמצוא בהם מגמות שמתגלות רק לאחר מאות או אלפי שנים.

האישור ממס הכנסה על מעמדה של קרן העכשיו הממושך כארגון שלא למטרות רווח לא אחר להגיע.
מה השיעור שנלמד כאן? לא להתבייש.
שעון/ספרייה הוא פרויקט ראוותני. ככל שהוא מוגזם יותר, כך הוא עובד טוב יותר. אם הוא רוצה להתחרות בעוצמה האיקונית של ענן הפטרייה או של תמונות של כדור הארץ מהחלל, עליו ליישר קו עם השאפתנות העצומה שטמונה בהם (בואו נפצח את האטום! בואו נעזוב את כדור הארץ!).
התקדים הענק, חוצה הזמנים, הוא הפירמידות של גיזה. המונומנטליות המסיבית שלהן הגדירה את הרגע שבו התחילה ה"היסטוריה". הן הגורם המייצב, מסגרת הייחוס, של כל תרבות שמוכנה להתייחס אליהן ככאלה. הפירמידות מדגימות גם את כוחה של הגחמה. אי אפשר להתווכח איתן, משום שהן לא רציונליות.
השאיפה והגחמה שבבסיס השעון/ספרייה היא למסגר מחדש את העשייה האנושית, לא באמצעות תזה, אלא באמצעות חפץ. כל מה שהחפץ הזה יכול לעשות הוא לאפשר חשיבה לטווח רחוק. אם הוא יצליח בזה, היתר כבר יקרה מעצמו.

היוזם והמעצב של השעון, דני היליס, חושב על הפרויקט במונחים של שלושת ילדיו, שרוצים לדעת מהו הסיפור שלהם ואיך הם משתלבים בו.
"במובן מסוים, נגמר לנו הסיפור של עצמנו, שהיה סיפור ההשתלטות על הטבע. זה לא שסיימנו את החלק הזה, אלא שחרגנו אל מעבר לו ואנחנו עדיין לא יודעים מהו הסיפור הבא".
השעון הוא דרך לגשר בין סיפורים; הוא מגלם בתוכו כבוד להיקף המלא של הסיפור הישן וביטחון בהופעתו ההדרגתית של סיפור חדש. זהו מכשיר לניהול תקופות מעבר. בעולם של חיפזון, השעון הוא מכונת סבלנות.
כפי שאומר היליס, "אם אתה מתכוון לעשות משהו שאמור להיות מעניין במשך עשרת אלפים שנה, זה כמעט חייב להיות משהו שכבר עורר עניין במשך עשרת אלפים שנה. שעונים ואמצעים אחרים למדידת זמן עניינו אנשים במשך הרבה מאוד זמן".
דן וולף, אחד האנשים שעימם עבד היליס בדיסני, העיר: "שעון מסורתי מציג את הזמן בתוך ההקשר של החיים שלנו. השעון הזה מציג את החיים שלנו בתוך ההקשר של הזמן".
הקפיצה שבה מדובר היא מוזן שיא לזמן בסיסי.

המאפיין העיקרי של השעון הוא הליניאריות שלו. הוא מתייחס לכל שנה בדיוק כמו לאחרות, אדיש לתאוצות חוק מור, לגורלות לאומיים, למלחמות, לתקופות חשובות או לשינויי אקלים. בנוכחותו, אין פֶּעֶכְשִׁיו שום דבר מיוחד. אנו נוטים להמעיט גם בערך העבר וגם בערך העתיד ככל שהם יותר מרוחקים מאיתנו. השעון לא. עתיד רחוק ועתיד קרוב זהים; עבר רחוק ועבר קרוב הם שווים־ערך. בזמנים סוערים, השעון מקרין שקט. בזמנים

שקטים, הוא מזכיר לנו ששום שיווי משקל אינו נשאר יציב לאורך זמן.
פרויקט השעון/ספרייה שואף לכך שהעומק המיתי ייהפך, כפי שבריאן אֵינֹו מנסח זאת, ל"אחד מאותם רעיונות מערכתיים שמניעים כל מיני סוגים של התנהגויות מבלי שאי פעם יהיה צורך להתייחס אליהם שוב באופן ישיר. זה מה שעושים מיתוסים מרכזיים: הם גורמים לסוגים מסוימים של התנהגויות להיתפס כמוכרים, כקרובים, כבעלי ערך ותחושת טוב, ובכך מניחים תבניות עמוקות ללכידות חברתית סביב נושאים שאחרת היה קשה מאוד לדון בהם".

על מנת שהשעון יהווה נקודת התייחסות שכזו, הוא חייב לזמן חווייה.
לאחר ביקור באתר השעון, המבקר אמור להיות מסוגל להצהיר ברגש, "וואו, זמן! ואני בתוכי". יותר משמדובר בחווייה מעצבת, מדובר בהפוגה עמוקה, בדומה לרגע ההגעה לגרנד־קניון, שאחריו אתה פשוט רוצה לשבת ולהתבונן זמן מה, לאפשר לחיים שלך להתאים את עצמם לשני מיליוני השנים שנפרשות מולך במבט אחד. יחד עם זאת, הגרנד־קניון, כמו שמי הלילה, מוחץ במידותיו; אין שום דרך להתמודד איתו ברמה האישית.
400 הדורות שמהווים את מסגרת הזמן של השעון הם אנושיים במידתם; זו מסגרת זמן שאמורה להזמין אותך להתמודד איתה באופן אישי, לעשות משהו, להשאיר חותם כלשהו.

במעברי ההרים הגבוהים בעולם, דורות של נוודים בנוים גְּלֶעֲדִי סלע מרשימים. כל אבן היא סמל להכרת התודה שלהם על שחצו את המעבר בבטחה, תוספת קטנה עד גיוחך לסך־הכול העצום של הגלעד. אם מבקרים ויכלו להשקיע באופן כלשהו בתהליך של השעון, יש סיכוי גדול יותר שהם ישקיעו כמה שהוא מסמל, שעשוי לכלול רגשות כמו "יש לנו זמן לעשות סדר בבעיות שלנו", או "אני חלק ממשהו גדול ומלא־חיים", או "תמיד יש אלטרנטיבה לקוצר הרוח הנוכחי שלי - וזו לא חופשה, אלא הכרה בקיומה של אחריות עמוקה יותר".

רעיונות לגבי הדרכים שבהן השעון עשוי לעורר השתתפות יתקבלו בברכה; הנה כמה מהרעיונות המוקדמים.
היליס: "המחשבה הנוכחית שלי היא, שהשעון צריך להיות מונע על ידי האנשים שבאים לבקר בו. אם הוא יישבח, הוא ייעצר".
אינו: "תמיד אהבתי גלגלי תפילה. ניתן לראות אותם בקירות בערים מוסלמיות. אנשים שחולפים על פניהם מסובבים אותם. אנחנו זקוקים לאיזושהי מערכת שתתעד סוג כזה של תרומה אנושית. אולי אנשים יצטרכו לסובב גלגלים קטנים כדי שחלקים חיוניים מסוימים של השעון ימשיכו לפעול. אם הם לא יסובבו אותם, יתחיל תהליך של ניוון".
השעון מקדם אחריות בכך שהוא מזמין אותה.

רעיון נוסף של אֵינֹו נוגע לסביבת סאונר שאולי תעודד מבקרים להגיב בדממה:

מוזיקה שקטה גורמת לאנשים להפסיק לדבר. היא גורמת לאנשים להיות מודעים לכך, שאם ידברו בקול רם הם עלולים להפריע לחווייה של מישוהו אחר. היא מאטה אותם, גורמת להם להבין שהם חווים

השעון: מהו השעון ומדוע הוא נחוץ?

השעון הוא מכשיר המודד את הזמן. המושג של הזמן הוא מושג אבסטרקטי, ולכן קשה להגדירו בצורה מדויקת. עם זאת, השעון הוא מכשיר המודד את הזמן בצורה כמותית, וזוהי תכונתו הייחודית. השעון הוא מכשיר המודד את הזמן בצורה כמותית, וזוהי תכונתו הייחודית. השעון הוא מכשיר המודד את הזמן בצורה כמותית, וזוהי תכונתו הייחודית.

חווייה שמתרחשת בזמן, שיש לה משך, ושלכן אולי נדאי להפסיק להתנועע ממקום למקום ולשבת קצת בשקט כדי לחכות שהחווייה תתפתח.

לפני הרבה שנים ביצעתי כמה הקלטות, שבהן חיברתי מיקרופונים לקצוות של צינורות קרטון ארוכים ואת הקצוות האחרים של הצינורות הנחתי מחוץ לחלונות, כך שכל צינור פנה לכיוון אחר. כל מה שקרה בחוץ גרם לכל צינור להדהד בתדר הספציפי שלו. זה יצר אקורד שהדהד באופן קבוע, כשהעוצמה והגוון של כל תו באקורד משתנים בהתאם למה שמתרחש מחוץ לכל אחד מהחלונות. אני תוהה, האם גרסה גדולה יותר של המערכת הזו יכולה ליצור בחלל של השעון המהום רך קבוע (ומשתנה בקביעות). האטרקציה היא, כמובן, שמדובר ביצירה מוזיקלית שלא דורשת כל אנרגיה או תחזוקה. אפילו צינורות קצרים למדי ייצרו תדרים תת־קוליים, כך שמה שיישמע עם צינור ארוך יותר (לדוגמה, באורך 15 מטר) יהיה סדרה הרמונית מעל התו היסודי, ומכך (כתוצאה מהאפקט הפסיכולוגי שנקרא *fundamental tracking*) המוח שלך יסיק שקיים שם תו יסודי מאוד נמוך.

זהו סוג הרעיונות העיצוביים הפשוטים שהשעון צריך לקבץ סביבו ולשלב בתוכו. המושג, כמו גם החווייה, של *fundamental tracking* מושך במיוחד, משום שלמעשה זה בדיוק מה שהשעון מנסה לעשות: לגרום לנו לחוש את הצליל העמוק והבלתי ניתן לשמיעה של מאות שנים באמצעות הרמוניות ניתנות לשמיעה.

מה הייתם רוצים לראות בשעון שכזה וסביבו? המוזיקאי פיטר גבריאל מציע שמבקרים ייצקו מסיכות פנים של עצמם ואלה ישמשו כלבנים שנוספות למבנה שהולך וגדל. מחשבה של מישוהו על פעמוני רוח נהפכה לרעיון המרשים יותר של פעמוני רעידות אדמה. חוקר הטבע פיטר מרשל הציע לגדל בשעון גבישים ענקיים; התגבשותה של אבן אחלמה גדולה תארך כאלפיים שנה. אֵינֹו היה רוצה לצבוע את הרצפה, באזורים עם מספר המבקרים הרב ביותר, בשכבות צבע בגוונים שונים, כך שהבלאי יהיה ניכר לעין במהרה וייהפך ליופי. אני רוצה להציע שעון־מאות, שיש בו רק מחוג שניות (כדי שיהיה אפשר לראות שהוא עובד) ומחוג שמורה על המאה שבה אתה נמצא.

בעוד שהמוחשיות של השעון מציתה בקלות את הדמיון, הרעיון של הספרייה מעורפל יותר ולובש צורה לאט יותר, מייצר משמעות לאט יותר, אם כי במשך הזמן הוא עשוי לצבור ערך רב. היליס רואה בספרייה בת לווייה אבולוציונית של השעון:

עבורי, השעון והספרייה מכילים שני היבטים שונים של הזמן. השעון הוא זמן ניוטוני, פיזיקלי - הפיך, סדיר, יציב. הספרייה היא זמן מידע. היא מצביעה על כיוון מסוים, היא גדלה, היא לא צפויה. מבחינתי, אחת התעלומות הבסיסיות של היקום היא, איך סוג אחד

השעון: מהו השעון ומדוע הוא נחוץ?

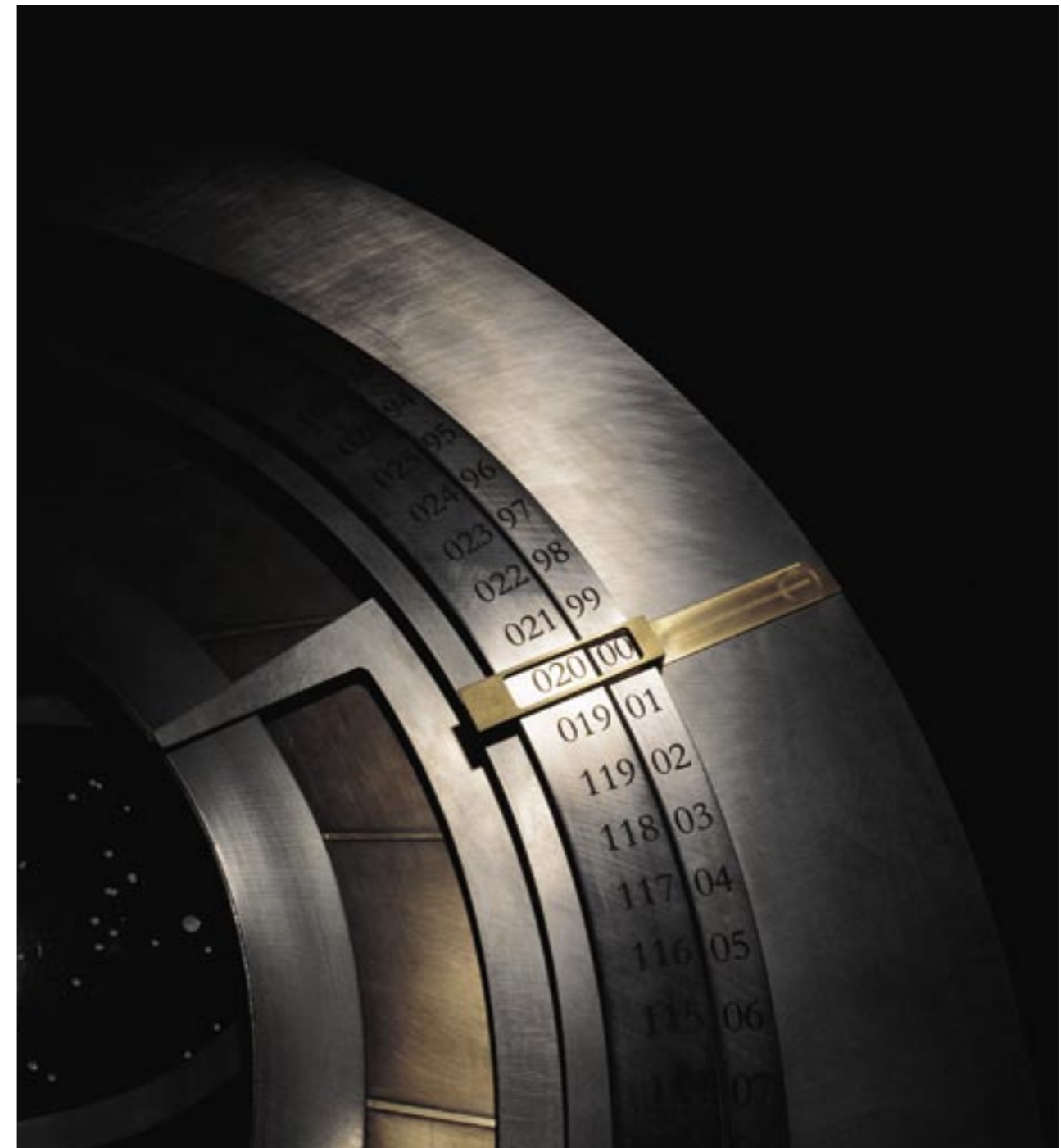
השעון הוא מכשיר המודד את הזמן. המושג של הזמן הוא מושג אבסטרקטי, ולכן קשה להגדירו בצורה מדויקת. עם זאת, השעון הוא מכשיר המודד את הזמן בצורה כמותית, וזוהי תכונתו הייחודית. השעון הוא מכשיר המודד את הזמן בצורה כמותית, וזוהי תכונתו הייחודית. השעון הוא מכשיר המודד את הזמן בצורה כמותית, וזוהי תכונתו הייחודית.

של זמן יכול להיות מורכב מהסוג האחר - איך יכול זמן מידע להיות מושתת על זמן פיזיקלי. במישור מסוים, זוהי השאלה המעניינת ביותר בפזיקה וברת. מדובר בשאלה לאן מתקדם היקום.

כל אחד מסוגי הזמן עשוי להרוויח מנוכחותו של האחר. השעון ממחיש את היקפו של הזמן ההיסטורי - זה שעבר וזה שעתיד לבוא - אבל אינו מציע שום תוכן. הספרייה היא כולה תוכן, במיוחד תכני עבר בעלי משמעות עתידית. שימוש אחד שיתכן שניתן לעשות בה הוא כ"היסטוריה יישומית", מושג שמרתיע היסטוריונים משום שמעצם הגדרתו אינו אובייקטיבי. אלא שאנשים במילא פועלים מתוך הבנה היסטורית; יתכן שניתן לעשות את



שעון ל־10,000 שנה, קרן העכשיו הממושך, פרט מתוך פרוטוטיפ מס 1 The 10,000 Year Clock, The Long Now Foundation, detail from Prototype 1. Photograph: Rolf Horn



שעון ל-10,000 שנה, קרן העכשיו הממושך, פרט מתוך פרוטוטיפ מס' 1
The 10,000 Year Clock, The Long Now Foundation, detail from Prototype 1. Photograph: Rolfe Horn

זה טוב יותר. כמה משירותי הספרייה עשויים לעסוק בעתיד באופן ישיר. שירות אחד שכזה התגלה לדאג קארלסטון, חבר מועצת העכשיו הממושך, בחלום: משלוח הודעות לעתיד. שעון/ספרייה יוכל לספק, בתשלום, שירותי דיוור לכמה דורות קדימה.

יש כבר הרבה ספריות נפלאות. יידרשו מאות שנים של אוצרות ושימושים בעלי-מעוף כדי שספריית מילניום תקנה לעצמה ערך ייחודי. יתכן שערכה יימדד במידת הצלחתה לספק לציוויליזציות תוואי של חוכמה: איטי, איתן, בלתי יעיל לכאורה. מבחינה זו, היא עשויה להיות דומה לגנוטיפ של מין, שמכיל בתוכו הרבה יותר גיוון נסתר (בגנים רצסיביים, מוטציות, וכו') מזה שבא לידי ביטוי בתכונות הגופניות הנראות לעין של האורגניזם. חוסר היעילות של הגנוטיפ הוא בדיוק מה שמאפשר לו לשמר את יכולת ההסתגלות העצומה של המינים.

תקופות אפלות עולות במחשבתו של כל מי שחושב על ספריות ארוכות-טווח – לפחות בקרב אנשי המערב, היות שלאירופה היתה תקופה כזו. לאחר נפילתה של רומא, הלמידה הממוסדת נעלמה למשך חצי מילניום. רק במנזרים הבנדיקטיניים הכפריים נשמרו השיח והחינוך האינטלקטואליים. כך זה נמשך חמש מאות שנה, עד שפתאום, באמצע המאה השתיים-עשרה, תפסו את התפקיד המוביל אוניברסיטאות חדשות בערים מתעוררות כמו פריז, בולוניה ואוקספורד. מאז ועד היום שמרו האוניברסיטאות העירוניות על יתרון האינטלקטואלי (אף שיתכן שהאינטרנט קורא על כך תיגר).

תקופות חשוכות עתידיות תמיד אפשריות. סינגולריות טכנולוגית עלולה לחולל תקופה שכזו – מה אם ההתפתחות שלנו לא תעלה יפה? מתוך מחשבה על הצורך לגשר על פני פערים בציוויליזציה, כל מי שחלם על שעון/ספריית מילניום הניח מלכתחילה שהוא ייבנה באתר מדברי מרוחק. יערות, קווי חוף וערים סובלים משינויים פיזיים מהירים מכדי להיות מועמדים הולמים. אבל נוכח הזיכרון של מה שקרה למנזרים באירופה אחרי 1200 – הם קפאו על שמריהם ונהפכו ללא רלוונטיים – מתבקש ששעון/ספרייה לא יאבד קשר עם התסיסה והיצירתיות העירוניים. לפיכך פוצלה התוכנית הכוללת לשתיים: שעון/ספרייה עירוני, שיוקם מתוך מחשבה על להט ורלוונטיות מתמשכת, ושעון/ספרייה מדברי – בשם הקביעות והפרספקטיבה. במובן מסוים, הם יעזרו זה לזה להישאר נאמנים לעצמם: המהיר לומד, האיטי זוכר; המהיר מציע, האיטי מקיים.

האסטרטגיה בשלב זה היא לבנות את השעון במהירות ואת הספרייה בהדרגה. להתחיל בשעון/ספרייה עירוני ואז, על בסיס ההתנסות הזו, להקים את הגרסה המדברית הגדולה. הגרסה העירונית תהיה חדשה לזמן מה. זו שבמדבר יכולה להיבנות באופן כל כך הדרגתי, עד שהיא אף פעם לא תהיה חדשה.

כל זה מותיר אותנו עם השאלה, מי יטפל בשעון ובספרייה במשך אלפי שנים? המודל הברור ביותר לתפעול מוצלח של אתר כריזומטי הוא מקדש איסקה, מרכז השינטו הגדול ביפן. בעוד שסטונהנדרג נהפך לחורבה תתטית, מבלי שלמישהו יהיה מושג קלוש למה שימש במקור, ובעוד שהפירמידות

בגיזה שרדו שנים של בזיזה ושל הרס הדת שייצגו רק בזכות המסה הפיזית הכבירה שלהן, מקדש איסקה נותר רענן לחלוטין ויפה, והדת שהוא מייצג היא המסגרת הרוחנית החיה של האומה.

ההיסטוריון דניאל בורסטין מדווח, שהמקדש הפנימי באיסקה נבנה לראשונה ב־4 לפנה"ס והמקדש החיצוני ב־478 לספירה. כל עשרים שנה, במשך יותר מאלף שנים, המקדש העשוי כולו מעץ מוקם מחדש – בכל פעם נבנה העתק מושלם לצד המבנה הקודם. הבנייה-מחדש ה־61 התרחשה ב־1993. איסקה הוא המונומנט הגדול ביותר בעולם להמשכיות – רצף בלתי מופר של בנייה, תיעוד ומסורת באי וולקאני לח וחשוף לרעידות אדמה. טקסי הפולחן העתיקים של המקדש נותרו חרווי חיוניות ומשמעות. חומרי גלם מהמבנה הישן שהוחלף ממחוזרים ונשלחים למקדשים אחרים ברחבי יפן. "העוגות והסאקי שמוגשים בטקסי ההתחדשות", כותב בורסטין, "עשויים מאורז שנשתל בטקסיות בדיוק באותם השדות כבר אלפיים שנה". המשכיות והתחדשות מתמדת הולכים ביחד. הדרך לתחזוק מונומנט חי, כפי שמוכיח המקרה של איסקה, היא להקים לעידו מוסד חי. יתכן שקרן העכשיו הממושך תיהפך לסוג כזה של מוסד עבור שעון/ספרייה או תהווה השראה לו. יחד עם זאת, אסור שתאפשר לעצמה להיהפך לדת. זה יוביל בקלות רבה מדי לפנאטיות, לכיתתיות קנאית ותחרות עם הדתות הקיימות, מה שיגרוור את ההתחמקות מהעתיד שאופיינית לדתות.

לכן, מוטו מועיל עבור הצעות לשעון/ספרייה עשוי להיות: "אנחנו לא מתעסקים בנצח". אילו קווים מנחים אחרים עשויים לשרת ארגון שמתכוון לשרוד ולהיות בעל ערך במשך הרבה מאוד זמן? מציאת תשובה לשאלה זו תהיה כרוכה, קרוב לוודאי, בשיחה מאוד ארוכה, שאליה אתם מוזמנים להצטרף. כרגע, קרן העכשיו הממושך מציעה כאפשרויות את הקווים המנחים הבאים:

1. לשרת את הראייה ארוכת הטווח (ואת הרואה לטווח רחוק).
2. לטפח אחריות.
3. לתגמל סבלנות.
4. לשים לב לעומק המיתי.
5. לשתף פעולה עם מתחרים.
6. לא לבחור צד.
7. למנף אריכות ימים.

מאנגלית: אריאל קריל

מתוך: Stewart Brand, *The Clock of the Long Now: Time and Responsibility*, Basic Books, New York, 1999, pp. 46-54

סטיוארט ברנד (נ. 1938, ארצות-הברית) הוא הוגה וכותב. חיבר את *The Whole Earth Catalog*, אחד הפרסומים המכוננים של תרבות הנגד של שנות השישים. ייסד את WELL, אחת מקהילות האונליין הראשונות; את חברת הייעוץ לעתיד, "רשת העסקים הגלובלית"; ואת קרן העכשיו הממושך, שנועדה לקדם חשיבה לטווח ארוך (<http://sb.longnow.org/Home.html>).



חוסה גואדלופה פוסאדה, ריקוד עליז ומסיבה סוערת של כל השלדים, תחריט, 1895 לערך
 José Guadalupe Posada, Gran fandango y francachela de todas las calaveras (Happy dance and wild party of all the skeletons), broadside, type metal engraving, ca 1895

בלדת השלדים

אלן גינזברג

אמר השלד הנשיאותי
 לא אחתום
 אמר השלד היושב-ראש
 ועוד איך, באדום!

אמר שלד בית הנבחרים
 אנחנו מתנגדים
 אמר שלד בית המשפט העליון
 ככה לא מתנהגים

אמר השלד הצבאי
 קנו פצצות כוכבים
 אמר שלד המעמד העליון
 אמהות חדר-הוריות - לכלבים

אמר השלד הבריון
 די לאמנות של רפז
 אמר השלד הימני
 הלאה יפי-הנפש

אמר השלד המיסטי
 מידות האדם - עניין אלוהי
 אמר שלד הרוב המוסרי
 לא נכון, הן שלי

אמר שלד הבודהא
 חמלה היא עושר
 אמר השלד התאגידי
 זה פוגע לך בכושר

אמר שלד הכנסייה הישנה של ישו
 רחמו על האביון
 אמר שלד בן האלהים
 האיידס דורש פתרון

אמר השלד ההומופוב
 הומואים חסל
 אמר השלד השמרן
 לשחורים סתם אין מזל

אמר השלד המאצז
 נשים למטבח
 אמר השלד קנאי הדת
 תנו לבטן שתתפח

אמר שלד הזכות לחיים
 נשמת עוברים - עובדה מוכחת
 אמר שלד הזכות לבחור
 דחוף אותה לתחת

אמר השלד המפוטר
 הגיע רובוט, אני זו
 אמר שלד היד הקשה
 יכנסו בהם עם גז

אמר השלד המושל
 שהתלמידים יאכלו פחות
 אמר שלד ראש העיר
 התקציב צריך לרזות

אמר שלד השמרנות החדשה
 מהרחובות את חסרי הבית לגרש!
 אמר שלד השוק החופשי
 אפשר להשתמש בהם לעל-האש

אמר שלד צוות החשיבה
 השוק החופשי מהמם
 אמר שלד החיסכון וההלוואה
 שהמדינה תשלם

אמר השלד של קרייזלר
 תגמול לך ולי
 אמר שלד האנרגיה הגרעינית
 ולי ולי ולי

אמר שלד איכות הסביבה
 שמים כחולים זה יפה
 אמר שלד חברות הענק
 מה יוצא לך מזה?

אמר השלד של נפט¹
 סחר חופשי, רווח מרשים
 אמר שלד סדנאות היזע
 שכר זעום, תנאים קשים

אמר השלד העשיר של גאט²
 עולם אחד, כולו היי טק
 אמר שלד המעמד הדפוק
 חכו חכו, השעון מתקתק

אמר שלד הבנק העולמי
 עצים זה משאב
 אמר שלד קרן המטבע הבינלאומית
 גבינה אמריקאית שווה זהב

אמר השלד הנחשל
 חסר אורזו בהרים
 אמר שלד המדינות המפותחות
 תתחילו למכור איברים

אמר שלד האיטוללה
 מוות לסופר
 אמר שלד של יוסקה סטלין
 אני יודע על מה אתה מדבר

אמר שלד הממלכה האמצעית
 בלענו את טיבט בביס אחד
 אמר השלד של הדלאי-למה
 בעיות בעיכול יתחילו מיד

אמר שלד המדינות
 מה לעשות, זה גורלם
 אמר השלד האמריקאי
 אני הולך להכות בסדאם

אמר השלד הפטרוכימי
 רעם המפציץ כה ערב לאוזני
 אמר השלד הפסיכדלי
 אני הולך לעשן בעל חי

אמר השלד של ננסי
 אמרו לא לסמים (הקלים במיוחד)
 אמר השלד הרסטה
 היי ננסי, לגלגל לך אחד?

אמר השלד הדמגוג
 לא טוב להתמסטל
 אמר השלד האלכוהוליסט
 שייך הכבד לעזאזל

אמר השלד הנרקומן
 אחי, יש לך מנה?
 אמר שלד האח הגדול
 בכלא, בן זונה

אמר השלד בראי
 מי זה החתיך?
 אמר שלד הכיסא החשמלי
 אוהב את זה פריך?

אמר שלד תוכנית האירוח
 שם עליכם זין
 אמר שלד ערכי המשפחה
 יש ערך לביקס בעין

אמר שלד הניו-יורק טיימס
 זה לא ראוי לפרסום
 אמר שלד הסי.איי.איי.
 רמוים לא אומרים לך כלום?

אמר שלד רשת השידור
 האמינו לשקרים
 אמר שלד הפרסום
 תעשו מה שאנחנו אומרים

אמר שלד התקשורת
 מילה שלי זה מילה של כבוד
 אמר שלד בטטת הכורסה
 אני מה יש לי לדאוג?

אמר שלד הטלוויזיה
 תאכלו את הצהוב
 אמר שלד המהדרורה
 תודה ולילה טוב

מאנגלית: אהד פישוף
 Copyright © 2006, The Allen
 Ginsberg Trust

¹ הסכם הסחר החופשי הצפון-אמריקאי.

² הסכם גאט = אמנה לעידוד הסחר הבינלאומי ולצמצום ההגבלות עליו.