

## הכול פרפורמנס.

דרור הררי

חוג לאמנות התיאטרון, אוניברסיטת תל אביב

“Performance is world-making.  
We need to understand it” (Taylor 2016, 208).

### הקדמה

לתוך הפרוטוקול העשוי היטב והמחייב של טקס קבלת הפנים לנשיא האמריקני בנמל התעופה בן-גוריון (22 במאי 2017) השתרבבו כמה רגעים מביכים שנקלטו בעדשת המצלמה: מלניה טראמפ, הפוסעת על השטיח האדום צעד אחד מאחורי דונלד טראמפ ובני הזוג נתניהו, דוחה את ידו השלוחה של בעלה, נשיא המעצמה הגדולה ומנהיג העולם החופשי; שרת המשפטים איילת שקד חובטת קלות במרפקו של השר לביטחון פנים גלעד ארדן, בניסיון עקר למנוע ממנו לעדכן את האורח בפייק ניוז בנוגע לאירוע טרור; רגע אחד מיוחד, שאף הוכתר כ”מביש” על ידי כתבי ערוץ 2, היה שייך לחבר הכנסת אורן חזן: ידו האחת אוזחת בסמרטפון והאחרת מצמידה אליו את כתפו של טראמפ, חזן מגניב צילום סלפי עם האורח המכובד בשעה ששרה נתניהו מנופפת בידה לבעלה, מאחורי גבם של המאבטחים, כדי שיעשה משהו עם חבר הכנסת הסורר, והוא, נבוך, מנסה בידו לדחוף את היד המצלמת כדי למנוע את הסלפי המשותף. מה אפשר ללמוד מ”מקרי ידיים” אלה, או מדוע אין לפטור אותם בתור זוטות משעשעות, נשכחות, בשוליו של ביקור מדיני בעל חשיבות היסטורית?

\* ברצוני להודות לעמיתתי ד”ר דפנה בן-שואל, שקראה טיטה של המאמר וכהרגלה האירה את עיניי בהערות נבונות ומדויקות.

1 ראו מתוך שידור חי של חדשות ערוץ 2, 22.5.2017, [www.youtube.com/watch?v=o1tACztUpnE](http://www.youtube.com/watch?v=o1tACztUpnE)



בנימין נתניהו מנסה למנוע מאורן חזן צילום סלפי עם דונלד טראמפ, 22 במאי 2017. צילום: אבי אוחיון, לע"מ.

אפשר לגשת אל ביקור טראמפ כאל אירוע דיפלומטי נתון, תחום ומזוהה: ראשיתו בטקס קבלת הפנים, אחריתו בטקס הפרידה, ובין לבין סדרה של מפגשים, ביקורים ואירועים רשמיים. בראייה זו, לביקור מעמד היסטורי עובדתי המתנקז בסופו של דבר אל רגעי השיא המתועדים של נאומים והצהרות משותפות, שמהווים מסמכים פורמליים שאפשר לחזור ולנתח על מנת להפיק מהם משמעויות. טקסטים מעין אלה – דוגמת "נאום טראמפ במוזיאון ישראל" (23 במאי 2017) – נשמרים בארכיונים ציבוריים ופרטיים ומאוחזרים למטרות מחקר ופרשנות. למעשה, ביקורים דיפלומטיים רבים כלל אינם זוכים לסיקור צמוד של לשכת העיתונות הממשלתית ושל מערכות החדשות ומותירים אחריהם בדיוק את זה: מסמכים (נאום, פרוטוקול פגישה, הסכם חתום) בצירוף כמה תמונות של ידיים נלחצות. אבל אפשר לתפוס את ביקור טראמפ כפרפורמנס, מפרספקטיבה של לימודי פרפורמנס: אירוע מבוים המתרחש בזמן ובמקום מוגדרים ומיועד לעיין המצלמות, למבט ולהשפעה ציבוריים, שמרכיביו המרובים, המתוכננים והמאולתרים – סצנוגרפיה, לבוש, התמקמויות, קומפוזיציות במרחב, בימוי המרחקים הבין-אישיים, תזמון – מכוננים מציאות סיפית יוצאת דופן וחד-פעמית. אירוע קבלת הפנים הוא רשת "גדושה" (גירץ 1990, 15–40) של משמעויות גלויות וסמויות המגולמות בגופים המבצעים פעולות טקסיות והתנהגויות סמליות, שדרכן נגלית לעינינו מערכת שלמה של נורמות חברתיות וערכים תרבותיים. באור הזה יש לראות במקרי הידיים שתוארו לעיל "תקלות" פרפורמטיביות (*misperformance*; Blažević and Čale Feldman 2014); שכתובים לא תקינים של התנהגות שסודקים את פני

השטח הייצוגיים, חושפים משטר כוריאוגרפי של גוף וידיים ומאפשרים למציאות אחרת ולמשמעויות סמויות לפרוץ בעדם. רגעי המיספרפורמנס מוציאים לאור דפוסים של יחסים ופוליטיקות סמויות בין מנהיגים, בין נשות מנהיגים, בין ראש ממשלה לשריו ולאזרחיו ובין גברים לנשים. יותר מכך, הם גם מעצבים יחסים אלה, למשל בין הציבור לנבחרי. לכל אלה לא היינו יכולים להתוודע אילו בחרנו לבחון את הביקור רק מבעד לניסוחים מלוטשים של נאומים, הצהרות ופרוטוקולים.

### הכול פרפורמנס: מינוח וטענה

המונח "פרפורמנס" (performance) הבליח לראשונה בשיח האמנות המקומי בשנות השבעים של המאה העשרים במובנו הספציפי של הצגת פעולה על ידי אמן. הוא נטמע בעברית בהקשרו זה באמצעות התחדיש "מיצג", שהיסטוריון האמנות גדעון עפרת טבע ב-1976 מהרכבת המילים "הצגה" ו"מוצג" – אובייקט אמנותי (עפרת 1976). בשנות התשעים זכה המונח הלוועזי לתחייה מחודשת בישראל כפריט במערכת המושגים המרכיבה את הדיון הפוסטמודרני בסוגיות אונטולוגיות, אפיסטמולוגיות ופוליטיות של המציאות,<sup>2</sup> וכן לציון גילויים אמנותיים פוסטמודרניים חיים ובין-תחומיים (הררי 2014, 21-30). בהקשר לשימושי במסגרת השיח הפוסטמודרני, חשוב להעיר כי את המונח performance אפשר לתרגם לעברית הן במשמעות של "ביצוע" והן במשמעות של "הופעה".<sup>3</sup> בעוד הראשון מתקשר עם עשייה פונקציונלית, השני מרמז על ביצוע עבור יחיד או קבוצה שהם נמעניה ומעריכה של ההופעה (show). אם לראשון אופי של פעילות יום-יומית קונקרטית, לשני מטען של פעילות ייצוגית (representational), שמוציאה לפועל ומשחזרת תוכנית או תבנית קיימת לתכלית אסתטית: טקסט דרמטי, פעולות משחקיות, תנועות ריקוד, פרטיטורה. ברגע שהמונח פרפורמנס מיתרגם רק לאחת מהוראותיו, המטען הסמנטי של האחרת נמוג ואיתו גם עמימותו האונטולוגית-אפיסטמולוגית. ומכיוון שהתרגום המקובל של פרפורמנס לעברית הוא "הופעה" או "הצגה", העברית מעלימה את משמעותו המורכבת של המונח במקור, המזמינה אותנו להתבונן על פעולות יום-יומיות כמופעיים ועל מופעים כפעולות בעלות מרכיב של ממשות (actuals; Schechner 1988, 50-51), פעולות אפקטיביות ובעלות פוטנציאל טרנספורמטיבי. בהמשך אשתמש אפוא במונח המקורי, בנגזרותיו ("פרפורמטיב") ולעיתים גם בהוראותיו השונות.

2 דוד גורביץ' ראה לנכון לבאר את המונח פרפורמנס בלקסיקון המונחים החותם את ספרו פוסטמודרניזם: תרבות וספרות בסוף המאה ה-20, שיצא לאור ב-1997 והיה הראשון שהציע דיון מקיף וביקורתי בתיאוריות פוסטמודרניות ובביטוייהן בספרות הישראלית (גורביץ' 1997, 386).

3 כך מתקבל לדוגמה בחיפוש המילה performance במאגר המונחים המקוון של האקדמיה ללשון העברית, <https://terms.hebrew-academy.org.il>

הטענה שמאמר זה מציג מגולמת באפיקרף הקצר שבראשו ומורכבת משלושה נדבכים: ראשית, הפרפורמנס הוא המנגנון שמכונן ומפעיל את המציאות ועליו להבין אותו כדי להיטיב להבין את המציאות. לימודי פרפורמנס (performance studies) מגלמים תובנה זו ומציעים מתודולוגיה לפענוח המנגנון ולקריאה של המציאות. שנית, נוסף על מערכת מושגית שיטתית לניתוח ולמשמעות של מופעים יום-יומיים, תרבותיים ואמנותיים, לימודי פרפורמנס מציעים גם פרקסיס ביקורתי דקונסטרוקטיבי שחושף נורמות ביצועיות מסדירות – התנהגויות ואינטרקציות – שמעצבות "מציאות" אידיאולוגית. מכאן נגזר הנדבך השלישי: הטענה שתיאוריה של פרפורמנס טרם זכתה בישראל להכרה מספקת כמתודה של מחקר איכותני בדיסציפלינות שונות של מדעי החברה, הרוח והאמנויות וכמרכיב חיוני בדיון הביקורתי המקומי, והיא מזוהה בדרך כלל כמתודולוגיה נישתית הרלוונטית לחקר המופע האמנותי.

אפתח את המאמר בסקירת צמיחתם של לימודי הפרפורמנס באקדמיה האמריקנית כפרדיגמה של מחקר בין-תחומי הניזון מן המפנה הפרפורמטיבי במדעי החברה ובפילוסופיה של השפה. בהמשך אעמוד על כמה מהתובנות המרכזיות של לימודי פרפורמנס, אשר מצביעות על הפוטנציאל הטרנספורמטיבי של הפרפורמנס ועל היותו, תמיד ובהכרח, התנהגות משוחזרת, ומזהות בו פרקסיס ביקורתי וגם מתודה חדשה (פוסטמודרנית) לחשיבה על תופעות. הדיון יסתיים בהערה מורחבת על מצבה טעון השיפור של תיאוריית הפרפורמנס במחקר הישראלי.

### לימודי פרפורמנס והמפנה הפרפורמטיבי

לימודי פרפורמנס הם תחום ידע ומחקר שהחל להתפתח באקדמיה האמריקנית בשנות השבעים והשמונים של המאה העשרים, וגילם את הבשלתה של תודעה חדשה ביחס למציאות. שורשיה של תודעה זו, המכונה "המפנה הפרפורמטיבי", נטועים בגישות חברתיות ולשוניות שצמחו והתעצבו במהלך המאה העשרים. במובנו המזוקק ביותר, המפנה הפרפורמטיבי מאגד מערכת של עמדות תרבותיות המתבוננות במציאות מבעד למשקפיים ביצועיים. ראוי לעמוד על הטווח הסמנטי והאפיסטמולוגי של המונח פרפורמנס בראי לימודי הפרפורמנס. ריצ'רד שכנר, במאי תיאטרון ומחלוצי החוקרים בתחום, מסביר: אפשר להבין את [שם הפועל] to perform במשמעויות האלה: להיות [being], לבצע/לעשות [doing], להציג ביצוע [showing doing], לפרש "הצגה של ביצוע" [explaining showing doing]. "להיות" זהו הקיום עצמו. "לבצע" זו הפעילות של כל מה שקיים, מחלקיקים תת-אטומיים לישויות בעלות תודעה ועד לסופרגלקסיות. "להציג ביצוע" פירושו להופיע: להצביע על, להדגיש, להפגין ביצוע. "לפרש הצגה של ביצוע" אלה הם לימודי פרפורמנס (Schechner 2006, 28). לדידם של חוקרי פרפורמנס, הפרפורמנס הוא המודוס אופרנדי לא רק של פרקטיקות אמנותיות הנקראות באופן מקובל אמנויות המופע או הבמה (performing arts) – תיאטרון,

מחול, מוזיקה ואופרה – אלא גם של פוליטיקה, דת, חברה וזהות, ולמעשה של כלל ההתנהגויות הבינ-אישיות, התהליכים החברתיים והגילויים התרבותיים. בזכות תרומתם רבת ההשפעה ורבת החשיבות של חוקרים במדעי החברה שהשתמשו במטפורות תיאוריות לניתוח ולביאור של תהליכים חברתיים – דוגמת יוהאן הויזינגה (האדם המשחק, 1966 [1938]), ארווינג גופמן (הצגת האני בחיי היומיום, 1980 [1959]) וויקטור טרנר (התהליך הטקסי, 2004 [1969]; Turner 1988) – הפרפורמנס נתפס כפרדיגמה להבנת האופן שבו תרבות מתכוננת והדרכים שבהן חברה מעצבת, חוזרת ומעצבת, מציגה, נושאת ונותנת ומתקשרת את משמעויותיה לעצמה ולאחרים.

לעניין זה כדאי להתעכב על המושג "פרפורמנס תרבותי" (cultural performance) שטבע האנתרופולוג האמריקני מילטון סינגר (Singer 1959). על פי סינגר, תרבות מעצבת את זהותה ומשקפת ומאשרת את ערכיה, אמונותיה ומנהגיה במגוון הזדמנויות של פרפורמנס תרבותי, שהן "מקרים פרטיקולריים של פעילות תרבותית מאורגנת" (שם, xii). אלה כוללים בין השאר הצגות תיאטרון, מחול, קונצרטים, נאומים, פולחנים, טקסים ופסטיבלים, אשר מתפקדים כקפסולות מרוכזות שמבטאות תבניות עומק חברתיות וחולקות מאפיינים משותפים, כגון "מסגרת זמן מוגדרת, התחלה וסוף, תוכנית פעילות, קבוצת פרפורמרים, קהל, מקום ונסיבות" (שם). אין להמעיט בחשיבות החידוש של סינגר, טוענת חוקרת התיאטרון אריקה פישר-ליכטה, שכן עד לשנות החמישים של המאה העשרים רווחה בקרב חוקרים ההנחה שהקוד התרבותי מגולם ומשתמר בתוצרים החומריים של התרבות (טקסטים, מונומנטים, יצירות אמנות), ומשום שהם יציבים וניתנים להעברה, לשימור ולארכוב נתפסו אלה כמושאים הולמים למחקר במדעי הרוח (Fischer-Lichte 1997, 23). הבחנתו של סינגר מפנה את תשומת הלב המחקרית לאפשרות שתרכות מיוצרת, מיוצגת ונמסרת באמצעות פרפורמנס, שמטבעו הוא מגולם, קונטינגנטי ובן חלוף, ולכן הוא פרקטיקה של ידע תרבותי שקשה עד בלתי אפשרי לאחזר.<sup>4</sup> כפי שנראה בהמשך, הגישה המקובלת היום מוסיפה על סינגר וטוענת כי למעשה גם את תוצריה החומריים של התרבות – בין שמדובר באנדרטה, בחפץ טקסי או באיור מנאום הקו האדום של בנימין נתניהו בעצרת האו"ם (27 בספטמבר 2012) – אי-אפשר להבין במנותק מהקשריהם ומתפקודיהם הפרפורמטיביים.

תפקיד חיוני בהתגבשותה של תודעת הפרפורמנס ובהשלכותיה הפילוסופיות והפוליטיות מילא חיבורו רב ההשפעה של הפילוסוף האנליטי ג'ון אוסטיין, איך עושים

4 על פי פישר-ליכטה, הגישה שלפיה התרבות היא בראש ובראשונה חומרית ומורכבת ומיוצרת על ידי מסמכים ומונומנטים הייתה מקובלת במאה התשע-עשרה, והשפיעה לא רק על אופי המחקר במדעי הרוח אלא גם על אתרים שונים של ייצור תרבותי, דוגמת התיאטרון. כך למשל היא טוענת כי קבוצת התיאטרון המפורסמת של חצר דוכסות סקסוניה-מינינגן, אשר תרה את אירופה עם הצגותיה בשלהי המאה התשע-עשרה, הבליטה את הטקסט הדרמטי כמו גם את האלמנטים בני השימור של המופע, כגון תפאורה ותלבושות (Fischer-Lichte 1997, 23–24).

דברים עם מילים (אוסטין 2006 [1962]), ובמיוחד תיאוריית ה"פרפורמטיב" (performative) שלו, שתרמה לתפיסת השפה בתור פרקטיקה ביצועית, פעולה המשולבת בפעילות היום-יומית. אוסטין זיהה בשפה קטגוריה של מבעים לשוניים שמקיימים את התנאי שלפיו "לומר דבר-מה משמע לעשות דבר-מה; מקרים שבהם באמצעות [by saying] אמירת דבר-מה או באמרנו [in saying] דבר-מה, אנו עושים דבר-מה" (שם, 37; ההדגשות במקור). את ה"פרפורמטיב", מבע ביצועי, הבחין אוסטין מן הקטגוריה של ה"קונסטטיב" (constative), שמציינת מבעים תיאוריים ומצייני עובדות. מבעים כגון "הרי את מקודשת לי בטבעת זו", שאומר החתן תחת החופה, "חג עצמאות שמח", שאומר יו"ר הכנסת בנאומו בטקס הדלקת המשואות, או "אני מצטער", הנאמר בסיטואציות יום-יומיות רבות של התנצלות, הם דוגמאות למבעים פרפורמטיביים. זאת מכיוון שעצם האמירה היא ביצוע של פעולה המחוללת מציאות: הרווקה נעשית לאשת איש, יום העצמאות נפתח רשמית, והמתנצל מבקש לתקן עוול או טעות ולהיסלח.

המפנה הפרפורמטיבי במדעי החברה ובפילוסופיה של השפה תרם לגיבושן של תוכנות פילוסופיות ביקורתיות, דוגמת הפוסט-סטרוקטורליזם והפמיניזם, והשפיע על תפיסת הידע ואופני ייצורו באקדמיה (Davis 2008, 1–2). את השלכותיו אפשר לזהות גם בשינויים שחלו בשדה האמנות במחצית השנייה של המאה העשרים, כמו גם בתרומתו לצמיחתם של לימודי פרפורמנס כגישה בין-תחומית החוקרת את "תפקידו של הפרפורמנס בייצור התרבות במובנה הרחב ביותר" (Reinelt and Roach 2007, 5). גישה זו התפתחה בשני מוקדים עיקריים: במחלקה לדרמה באוניברסיטת ניו יורק ובתוכנית ללימודי תקשורת ורטוריקה (מה שקרוי במסורת האמריקנית oral interpretation) באוניברסיטת נורת'וסטרן. בשני המקרים היו השורשים של לימודי הפרפורמנס נטועים בתוכניות ללימודי תיאטרון, עם אוריינטציה עיונית בנוי יורק ודגש על התנסות מעשית בנורת'וסטרן (Carlson 2008, 2). בשני מוסדות אלה לימדו תיאטרון, מלכתחילה, כאמנות עצמאית ולא כנספח למחקר והוראה של ספרות דרמטית (שם, 3); בשניהם החלו בשנות השבעים לשלב בתוכנית הלימודים חוקרים מתחומי ידע שונים במדעי הרוח ובמדעי החברה, מתוך גישה אינטר-דיסציפלינרית שראתה בתיאטרון גילוי אחד, ספציפי והתמחותי של פרפורמנס. אחד המנועים לגישה חדשה זו כלפי התיאטרון היה ללא ספק שיתוף הפעולה החלוצי בשנות השבעים בין ריצ'רד שכנר לאנתרופולוג ויקטור טרנר (Phelan 1998, 3–4). קשר זה הוליד כמה כנסים שבישרו את צמיחתו של הפרפורמנס כמושא למחקר בין-תחומי והיו בסיס לכמה מן החיבורים שנחשבים עד היום ספרי יסוד לכל חוקר פרפורמנס. בהקדמה לספרו *Performance Theory* כתב שכנר: "תיאטרון הוא רק צומת אחד על רצף שנמתח מהתנהגות טקסית אצל בעלי חיים (כולל בני אדם), עבור דרך מופעים בחיי היום-יום – ברכות שלום, הפגנת רגשות, סצנות משפחתיות, ביצוע תפקידים מקצועיים ועוד – ועד להצגות, תחרויות ספורט, מחול, טקסים, פולחנים, ומופעים בקנה מידה גדול" (Schechner 1988, xiii). בהרצאה שנשא ב-1992 בכנס של אגודת התיאטרון

בחינוך הגבוה בארצות הברית (ATHE) קרא שכנר לאימוצה של פרדיגמה חדשה של תיאטרון באקדמיה האמריקנית: "הפרדיגמה החדשה היא 'פרפורמנס', לא תיאטרון. מחלקות תיאטרון צריכות להפוך ל'מחלקות פרפורמנס'. פרפורמנס הוא יותר מאשר גילום של דרמה אירוצנטרית. פרפורמנס משלב חיים אינטלקטואליים, חברתיים, תרבותיים, היסטוריים ואמנותיים במובן הרחב. פרפורמנס מאחד תיאוריה ופרקטיקה" (Schechner 1992, 9).<sup>5</sup> בין שמדובר בדיסציפלינה, באינטר-דיסציפלינה או באנטי-דיסציפלינה (Carlson 1996), לימודי פרפורמנס התמסדו בשנות התשעים כשדה של ידע ומחקר אקדמי שמאגד את משמעויותיו של המונח ואת יישומיו בתחומים של אמנויות המופע, אנתרופולוגיה, סוציולוגיה, פסיכולוגיה ובלשנות (Carlson 1996; Schechner 2006) ומנייד אותו אל תחומי מחקר נוספים כמו פדגוגיה (Lamm Pineau 1994) ולימודי מוגבלות (Sandahl and Auslander 2005).

כיצד מוסיף המפנה הפרפורמטיבי לזה הלשוני או התרבותי שקדמו לו וקשורים בו? טרייסי ס' דייוויס משיבה על כך: "חד-משמעית, עבור לימודי פרפורמנס 'גופים' הם בשר ודם ולא טקסטואליים ופעולת הדיבור נובעת מאנשים [מגולמים] בגופים ממשיים וזהויות" (Davis 2008, 6). לימודי פרפורמנס מאמצים את התפיסה שלפיה, כפי שטוען האנתרופולוג תומס קסורדס, "התרבות מושרשת בגוף האנושי" (Csordas 1994, 6). ומכאן שכל מבע תרבותי, ועל אחת כמה וכמה פרפורמנס, הוא תמיד גם ובהכרח תוצר של עצמי מגולם בגוף (embodied self), של פעולה, חוויה וניסיון חיים.<sup>6</sup> הרעיון שהתרבות מושרשת בגוף משרת את ההבחנה של חוקרת הפרפורמנס דיאנה טיילור בין "ארכיב" ל"רפרטואר", אשר מתמצתת למודל אנליטי קונקרטי את העמדה האונטולוגית, האפיסטמולוגית והביקורתית שממנה לימודי הפרפורמנס בוחנים את המציאות. טיילור מציבה אל מול כלכלת הארכיב הבלתי מגולמת, אשר צוברת, מארגנת ומפקחת על שימורם של ידע ושל היסטוריה חומרית (ספרים, תיעודים, תמונות), את ההיגיון המעשי, התהליכי והחמקמק של הרפרטואר – של פעולות, תנועות, שירה, מחוות – שבו הזיכרון מגולם בגוף וידע מיושם באמצעות

5 עוד על התהוות הפרפורמנס כפרדיגמה מחקרית ועל צמיחתם של לימודי הפרפורמנס כתחום ידע אקדמי ראו Jackson 2004, 29–54; McKenzie 2001.

6 חשוב לציין כי חזית ביקורתית מתפתחת בלימודי פרפורמנס חושבת מחדש מושגים מקובלים בדיון הפנומנולוגי על פרפורמנס – כגון נוכחות, חיות (liveness), גילום גופני, אינטר-סובייקטיביות ואפקט – לאורם של גילויים כמו אינטר-מדיה, סייבר-פרפורמנס, מופעים של (או בשילוב) מכונות, רובוטים או חיות, ומבעד לפריזמה של תיאוריות מתחום הפוסט-הומניזם והחומריות החדשה (new materialism). עם זאת, נראה כי גם אם תפיסתנו את מושג האדם, כפי שהתפתח במסורת ההומניסטית המערבית, עברה תמורות לאורך ההיסטוריה ובעשורים האחרונים, מחשבת הפרפורמנס טרם התגברה על היסוד האנושי המגולם כאלמנט הכרחי בפרפורמנס, שכרוך בהתגלותו (appearance) של משהו או משהו לפני מישו, עבורו, בנוכחותו או במציאות (הממשית או המדומה) שלו. ראו למשל Dixon 2007; Bay-Cheng et al. 2010; Harari 2016b.



פרפורמנס ומועבר באופן חי וגופני בין המשתתפים. הרפרטואר מקפל בתוכו דינמיות והשתנות מתמדת, בעוד תודעת הארכיב שואפת לכאורה ליציבות ולהנצחה (Taylor 2003). לאורך ההיסטוריה תרבויות פרפורמנס שונות צומחות בשוליים ומעצבות רפרטואר של ידע ביצועי מגולם שחומק מפיקוח וחותר תחת מנגנוני הסדרה, דוגמת הקברט, תיאטרון האוונגרד, תיאטרון הרחוב, תיאטרון גרילה ומופעי דראג, וגם תרבות הפארקור (parkour) וגלישת הסקייטבורד בג'ונגל האורבני, קריאת מגילה על ידי נשים או ריקוד נשים עם ספר תורה. כך גם כשהאוצר יונה פישר וסרו' שפיצר, בוגר טרי של בצלאל, יזמו את התערוכה "סדנה פתוחה" במוזיאון ישראל (נובמבר 1975), הם החליפו אפיסטמה אוצרית "ארכיבאית" דומיננטית, שגייסה את אוספי המוזיאון לסיפור הנרטיב הלאומי<sup>7</sup>, בפעולות אמנותיות. בשעה שהמדינה עדיין ליקקה את פצעי מלחמת יום הכיפורים, סערה על רקע סוגיות חברתיות והייתה מפולגת בשאלת השטחים, בחרו האוצרים להציג במוזיאון רפרטואר חי, מגולם ואקטואלי של עבודות פעולה ומיצג, שלא היה אפשר לאגור ולשמר אלא רק לחוות במקום ובזמן. את התערוכה לא ליווה קטלוג – עדות נוספת לרציונל הפרפורמטיבי-רפרטוארי-פוליטי שעמד מאחוריה.

### לימודי פרפורמנס: ארבע תזות

לפרפורמנס פוטנציאל טרנספורמטיבי: לימודי פרפורמנס מזמינים אותנו להסתכל על התרבות לא כעל מערכת נתונה, יציבה וסופית, אלא כעל מערכת דינמית ומשתנה, או כפי שהיטיב לנסח זאת האתנוגרף דווייט קונקרוד, מחלוצי תחום לימודי הפרפורמנס בנורתווסטרן: "לתפיסת התרבות כפועל אקטיבי ולא כשם עצם" (Conquergood 1989, 83). נוסף על כך, בעקבות המפנה הפרפורמטיבי אי-אפשר עוד להבין פרפורמנס כתוצר של התרבות, אלא כשיטת הפעולה עצמה שבאמצעותה החברה מייצרת את משמעויותיה, מתדיינת עליהן, מעצבת את המציאות של חבריה ומעניקה משמעות לחייהם.<sup>8</sup> לדידו של טרנר, פרפורמנס תרבותי איננו מראה המשקפת לחברה את בבואתה, כי אם סוכן של שינוי. זאת משום טבעו הסיפי (לימינלי) של הפרפורמנס, היותו "פעילות מגולמת בגוף אשר ה'ביניות' [betweenness] המרחבית, הזמנית והסימבולית שלה מאפשרת להשהות נורמות חברתיות דומיננטיות, להעמידן למבחן, לשחק עימן ולשנותן" (McKenzie 1998, 218). במילים אחרות, הלימינליות של הפרפורמנס התרבותי היא מנגנון רפלקסיבי של החברה לבחינה חוזרת ונשנית של ערכיה ואמונותיה, לאישורם ולהטלתם בספק.

7 קרסטין סמדרס כותבת כי לאחר המהפכה הצרפתית ובמקביל לשגשוג הלאומיות באירופה השלימו המוזיאונים את תפקיד בתי הספר בעיצוב התודעה האזרחית-לאומית: "הסיפור הלאומי", שחוקק על ידי מתודות מחקר פוזיטיביסטיות, סופר במסגרת תערוכות מוזיאליות" (Smeds 2014, 62).

8 הנחה זו תקפה גם לאופן שבו ידע על אודות החברה ומבעיה הפרפורמטיביים מיוצר ומיוצג.



הפרפורמנס מתאפיין בפוטנציאל הטונספורמטיבי שלו, טוענת פישר-ליכטה, מעצם היותו מציאות חולפת הנבראת "כאן ועכשיו" ממפגש חדר-פעמי בין משתתפים ומרכיבים זמניים. הפוטנציאל הטונספורמטיבי של מציאות זמנית זו מסייע לא רק בכינונה של "קהילה אסתטית", אלא גם בכינונו של קולקטיב חברתי-פוליטי החולק באירוע ובאמצעותו חזון של אוטופיה חברתית "שם ואז" – בוודאי כשמדובר בגילויים של פרפורמנס קהילתי או אקטיביסטי (Fischer-Lichte 2010, 12–13). כמו כן, טוענת פישר-ליכטה, מכיוון שהפרפורמנס כמציאות מתהווה מניה וביה הוא נחוה באופן מתוגבר כנוכחות ומייצר "היקסמות מחודשת מהעולם" (The reenchantment of the world; Fischer-Lichte 2008, 181). לדידה אין מדובר רק בתפיסה רעננה ובגילוי מחדש של עולם התופעות אלא בראש ובראשונה בהכרה הפנומנולוגית המועצמת והמגולמת של "היות(נו) בעולם", של ההיווי ההדדי שלנו ושל העולם.

דוגמה קסומה ונשכחת מעט לפוטנציאל הטונספורמטיבי של הפרפורמנס כפעילות סף ביקורתית המחוללת מציאות זמנית, חלופית ואוטופית היא פעולת הציור המשותפת של האמנים איזיקה גאון ושאוול שיץ. משעות הערב של 23 באפריל 1970 ואל תוך הלילה, ציירו גאון ושיץ על לוח מודעות ששכרו ברחוב המלך ג'ורג' בירושלים.<sup>9</sup> הציור המוגמר הוצג לציבור לתקופה הקצובה שלה נשכר לוח המודעות, כשבוע אחד (שלאחריו נקבר הציור תחת שכבות של מודעות ופרסומות). זה היה אקט פרפורמטיבי "רפרטוארי" חלוצי של פלישה אמנותית אל המרחב העירוני ליצירתו של מפגש רווי בין האמנותי לחברתי, בין האסתטי ליום-יומי, בין הסטודיו לגלריה לרחוב. יוזמה פרטית, צנועה וקריטית של צמד אמנים שקראו תיגר על מנגנוני הפיקוח של שדה האמנות ועל מדיניות התצוגה של גלריות פרטיות. בהיותו שחזור לא תקני של עשייה אמנותית לגיטימית, הציור על לוח המודעות פער פערים בנורמות המסדירות של כלכלת האמנות, ואף יותר מכך – הוא הפגין את נוכחותו הפוליטית-אוטופית של האסתטי בלב היום-יומי. האקט הפרפורמטיבי של ציור אבסטרקטי על לוח מודעות בלב רחוב המלך ג'ורג' חולל למשך שבוע אחד מציאות חדשה, חמקמקה, מוכפלת וסיפית אשר הפכה את לוח המודעות לגלריה זמנית ול"חגיגה זמנית", כהגדרתם של היוצרים (וייל 1970), שזימנה העמדה למבחן של הרגליו ושל תפיסתיו המובנות מאליהן של תושב העיר, אשר חלף טרוד על פני לוח המודעות ואולי השתהה לרגע והצטרף לחגיגה. הגם שפעולת הציור הספציפית הזו נעשתה באישור, היא הקדימה בשנים ספורות פעולות גרילה אמנותיות שתגויסנה באופן בוטה ומובהק יותר להתערבות במציאות.

9 יפה גאון, אלמנתו של איזיקה, תיארה זאת כ"התרחשות לילית חדר-פעמית" (ראו "ריאיון עם יפה גאון, תל אביב 3.8.2013", אצל אברון ברק 2015, נספח III). פרט למקורבים ולמקורבים שצפו בפעולה (אנשי קבוצת משקוף הירושלמית שבמסגרתה פעלו גם גאון ושיץ), גם עוברים ושבים שהודמנו למקום היו עדים להתרחשות יוצאת הדופן.



איזיקה גאון ושאול שץ, פעולת ציור לילית על לוח מודעות בירושלים, 23 באפריל 1970. צילום: יפה גאון.

**פרפורמנס הוא התנהגות משוחזרת:** המפנה הפרפורמטיבי מעמיד בסימן שאלה גישה פוזיטיביסטית לחקר התנהגויות חברתיות ותובע לבחון אותן לא כמציאות נתונה, טבעית או ניטרלית, כי אם – במושגים תיאטרוניים – כמציאות מבוימת, מתורגלת ומאולתרת עם רגישות להיבטיה המופגנים-פומביים; כלומר כמציאות שקיימת ביחס למבט – גלוי/סמוי, חיצוני/מופנם – ועבור נמענים. שכנר טוען כי אחת מתכונות היסוד המשותפות לכל מה שהוא פרפורמנס, בין שמדובר במשחק אמנותי, טקס הילינג או תפקיד חברתי, היא "התנהגות משוחזרת" (restored behavior): "המשמעות של פרפורמנס היא: אף פעם לא בפעם הראשונה. פירוש הדבר – מהפעם השנייה ואילך. פרפורמנס הוא 'התנהגות שנוהגה פעמיים' [twice-behaved behavior] (Schechner 1985, 36). השחקן, השמאן, נשיא המדינה ופקיד הדואר מוציאים לפועל תבניות התנהגותיות שקדמו לביצוען בסיטואציה נתונה, משל היו רצועת פילם קולנועית שהבמאי חותך ומדביק מחדש ועורך לכדי סרט. "רצועת התנהגות" זו עצמאית מהנסיבות שהולידו אותה, מקורותיה אינם בהכרח ידועים, ובה בעת שהיא משוחזרת ומשמשת "חומר" לביצוע "התפקיד" ולהצגתו, אפשר גם לעבדה, לאלתר אותה ולשכתב אותה (שם, 35-36).

את הרעיון שהתנהגות, כמו תפקיד בתיאטרון, נפרדת מהעצמי שמבצע אותה שואב שכנר מהתיאוריה של הסוציולוג ארווינג גופמן, שלה זיקה לתיאוריית התפקידים

(role theory) בחקר הפסיכולוגיה החברתית. בספריו **הצגת האני בחיי היומיום** (גופמן 1980 [1959]) ו-*Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior* (Goffman 1972), גופמן מנתח את האופנים שבהם היחיד מאמץ התנהגויות ומגלם תדמיות חברתיות כחלק מניהול סיטואציות בין-אישיות, ומברר אילו מכניזמים הוא מיישם על מנת למסגר ולסמן את משמעויותיו הנבדלות של פרפורמנס התנהגותי בסיטואציות שונות (וראו Goffman 1974). ג'ודית באטלר לוקחת את "רצועת ההתנהגות" הפרפורמטיבית ומעניקה לה ליפוף פילוסופי-דקונסטרוקטיבי, שמעמיד למבחן את קיומו של עצמי מהותי הקודם לזהות המגדרית או לתפקיד החברתי שעצמי זה מגלם, כפי שהדבר עשוי להשתמע מהתיאוריה של גופמן ושכנר (העצמי כבמאי של הפרפורמנס שלו). באטלר טוענת כי זהותו המגדרית של הסובייקט מתחוללת באמצעות "פעולות פרפורמטיביות" מכוננות שמוטבעות בגוף החומרי, מטעינות אותו במשמעות ובמשמעת תרבותיות ומעניקות לזהות ממד של קיום ממשי, טבעי, מהותי. כלומר במקום לראות את הזהות המגדרית כמתארת של עצמי מהותי (ביולוגי, מיני), באטלר רואה בה פעולה שמעצבת את הגוף, מופיעה כמהות ומכוננת את הסובייקט בעצם ביצועה ושחזרה על פי קודים חברתיים נורמטיביים ובכפוף לקריטריונים קפדניים של ביצוע. כלומר פרפורמנס של זהות הוא זה שמלכתחילה מעניק תוקף לקיומו של "עצמי" מהותי בעל זהות (Butler 1990a, 32–33).

את ה"פרפורמטיב" כמאפיין מכונן של זהות מגדרית באטלר שואלת מתיאוריית המבע הביצועי של אוסטין, שמגדיר שניים מהתנאים המקיימים מבע פרפורמטיבי: ראשית, המבע אינו מתאר דבר-מה או מדווח על דבר-מה, ולכן אי-אפשר לשפוט אותו על פי אמת מידה של "אמת" או "שקר". קנה המידה לשיפוטו של מבע פרפורמטיבי הוא הצלחה או אי-הצלחה – כלומר אם המבע כפעולה אכן הביא לתוצאה המיוחלת במציאות; למשל, אם פעולת הדיבור המשוחזרת "סליחה", הנאמרת בסיטואציה ההולמת, מתקבלת והמתנצל אכן נמחל, או שנאום הקו הארום באו"ם הצליח לגייס את דעת שומעיו. שנית, האמירה עצמה היא הפעולה עצמה או חלק ממנה (אוסטין 2006 [1962], 5). גם זהות מגדרית, בהיותה פרפורמנס חברתי ועל כן פעולה פומבית (public action), כפי שמסבירה באטלר, נשפטת על פי מידת ההצלחה של היחיד לשחזר התנהגות מגדרית בצורה תקינה, מוצלחת, משכנעת ומקובלת חברתית (Butler 1990b, 277).

אם כך, פרפורמנס הוא מכלול של ביצועים משוחזרים והתנהגויות הדדיות שיש לשפוט על פי מידת הצלחתם לממש במציאות תכליות גלויות וסמויות: טקס קבלת הפנים לטראמפ שחזר, ייצג ובו בזמן אישר במו ביצועו את מעמדו של טראמפ כנשיא המעצמה הגדולה ויקיר הממשל הישראלי, כמו גם את מעמדה הריבוני-ממלכתי של המדינה המארחת. המיספרפורמנס של אורן חזן, שהוא בגדר שכתוב לא תקני של פרוטוקול טקסי, פרע את מראית העין של הראווה הממלכתית הקפוצה כשהכתים אותה בסממנים של "שכונה", או לחלופין הפגין קוליות צעירה ומעודכנת וחשף מאומצות ומאולצות מעייפות של פקדי ממשל. הידחקותו של הח"כ הצעיר לשורת לוחצי הידיים וצילום הסלפי המשותף אינם

צריכים באמת להפתיע או להביך את מי שכבר נחשף לכיצועים הפרלמנטריים והחויף-פרלמנטריים (כגון הופעות טלוויזיוניות) שמקנים לחזן את הפרסונה הציבורית שלו. חזן מזין את הפרסונה הזו מכיוון שהיא, בוודאי לגישתו, מוצלחת ומעניקה לו את מה שהוא (בראשית דרכו הפוליטית) זקוק לו יותר מכול: חשיפה ציבורית, במיוחד בקרב קהלים צעירים, שאמורה להתרגם בשעת ההכרעה להון אלקטורלי. היטיב לבטא את הדברים הכתב המדיני של ערוץ 2, אודי סגל, כשסינן בכעס "איזו בושה", אבל באותה נשימה הוסיף "אורן חזן עשה 'טראמפ' לטראמפ". אם הרישא של דברי הכתב העריכה את התנהגותו של חזן ככישלון ביחס למה שמקובל ומצופה בנסיבות הללו, הרי התיקון בסיפא שפט אותה לחיוב על סמך שכתובה הפרפורמטיבי בהקשר הקונקרטי של הביצוע, שהרי הוא "עשה 'טראמפ' לטראמפ" (ולא לשום נשיא אחר), כלומר הוא שחזר את התנהגות המקור (טראמפ).<sup>10</sup>

**פרפורמנס הוא גישה חדשה לידע ולמחקר:** שכנר מבחין בין "מה שהוא פרפורמנס" (is performance), כלומר פרפורמנס כתופעה תרבותית מובחנת (למשל הצגת תיאטרון, טקס דתי, משחק כדורגל או נאום פוליטי), לבין פרפורמנס כגישה או כאופן התבוננות על תופעות (as performance). הוא כותב:

כאשר אנו מתייחסים לאובייקט, יצירה או מוצר – דוגמת ציור, רומן, נעל או כל דבר אחר – "כ"אס"י-פרפורמנס, אנו למעשה חוקרים מה האובייקט עושה, כיצד הוא פועל על אובייקטים או על ישויות אחרות ואילו זיקות נוצרות בינו לבין אובייקטים או ישויות אחרות. פרפורמנס קיים רק כפעולות, פעולות הרדיות ומערכות יחסים (Schechner 2006, 30).

ניקה לדוגמה ציור אחד מפורסם, המונה ליזה של לאונרדו דה וינצ'י; נוכל לומר, בעקבות שכנר, כי מנקודת המבט של לימודי פרפורמנס בחינת היצירה לא רק תכלול זיהוי והערכה של יסודות אסתטיים הגלומים בה כאובייקט ציורי או פענוח סמיוטי ופרשני של קומפוזיציה, צבעוניות והנחת הצבע, אלא גם תשאל: "מה האובייקט עושה [לי], כיצד הוא פועל [עליי]?" אם ננסח את השאלה כך: "כיצד היצירה ניתנת לי או מופיעה לפניי (appear), וכיצד אני תופס אותה בהכרתי ובחושיי?" – יקל עלינו להבין מדוע הפנומנולוגיה משמשת מתודולוגיה מרכזית בחקר הפרפורמנס. כך למשל מבחין דייוויד ג'ורג' בין שתי גישות שונות לתפיסתה ולבחינתה של הצגת תיאטרון: האחת, שהוא מכנה פשוט "תיאטרון", משקפת לדידו פרדיגמה לוגוצנטרית כיוון שהיא מתמקדת בהתרחשות על הבמה כמו הייתה אובייקט או טקסט חתום שיש לפענח על מנת לחלץ ממנו את "העולם הדמיוני" שהוא מייצג, אשר מורכב מדמויות המסומנות על ידי שחקנים וממקומות המיוצגים באמצעות תפאורה. להבדיל, הגישה השנייה היא "פרפורמנס", שג'ורג' מזהה כפרדיגמה

10 להתייחסות כמותית ואיכותית למידת הצלחתו של הסלפי שצילם חזן עם טראמפ ראו כץ 2017.

פוסטמודרנית אשר מתמקדת באופן שבו היחיד "מבין" את ההצגה מתוך התנסותו החד-פעמית, היחידנית והמגולמת בגוף (embodied) בזמן ובמקום. הוא כותב: "פרפורמנס איננו צורת אמנות חדשה כשם שהוא פרדיגמה חדשה; זו איננה תופעה חדשה כי אם דרך חדשה להתבונן על תופעות ידועות, עם אופנים שונים של תגובה, התנסות ומחשבה על אודותם" (George 1996, 22).

מכאן גם נובע שלהצגה אין קיום מופשט (וכך גם לדמויות ולפעולותיהן) כי אם קיום המגולם בגופים פנומנליים של מבצעים פרטיקולריים (Fischer-Lichte 2000, 72–73). היא קיימת כמופיעה, נתפסת ומתהווה "כאן ועכשיו" ברגע המפגש של הצופה הפרטיקולרי עם האירוע הפנומנלי, בתנאים שחלקם צפויים וחלקם משתנים (הרכב הקהל, תנאי צפייה, איכות סאונד, אטמוספירה) אשר מזינים בהיזון חוזר את ההתרחשות ויוצרים מציאות חד-פעמית ובת חלוף. הדבר נכון גם באשר למונח ליזה: לא שאפשר להתווכח על עצם קיומו של ציור שמרכיביו הפיזיים פחות או יותר ידועים וניתנים לתיאור, אלא שהמונח ליזה, כמושג ומושא של חוויה, ידיעה ומשמעות מתהווה ברגע ההתנסות הסובייקטיבית, החושית, המנטלית והפסיכולוגית של יחיד מול התמונה המוצגת בלובר (והתנסות זו תלויה במגוון של תנאים ונסיבות). במילים אחרות, המונח ליזה היא התרחשות תלוית זמן ומקום, מפגש חי בין אובייקט לסובייקט בנסיבות קונקרטיות.

עם הגישה לידיעה כמגולמת והתנסותית משתנה גם אופיו של המחקר. רובין נלסון טוען כי למפנה הפרפורמטיבי הייתה השפעה על תפיסת הידע, ייצורו והוראתו בבתי הספר לאמנות ובמחלקות לאמנות באוניברסיטאות: מחיקת הפיצול ההיסטורי בין תיאוריה לפרקטיקה וצמיחתו של מודל ידע ומחקר מבוסס פרקטיקה (practice as research, PaR), שמקורו בסטודיו. "אנחנו 'מבצעים' ידע [do] knowledge, אנחנו לא רק חושבים אותו" (Nelson 2013, 66). עיקרון זה של מחקר התנסותי-מגולם היה הבסיס לשיתוף הפעולה הפורה בין שכנר (הבמאי) לטרנר (האנתרופולוג) ולמחקריו של קונקרגוד, שתרמו לעיצובו של מודל מתודולוגי חדשני של "אתנוגרפיה פרפורמטיבית".<sup>11</sup> המודל של PaR קיים כמסגרת פדגוגית ומחקרית במספר הולך וגדל של מוסדות להשכלה גבוהה באנגליה, באוסטרליה, בקנדה ובארצות הברית שבהם משולבים לימודים עיוניים ומעשיים בתחומים של אמנויות הבמה ופרפורמנס.<sup>12</sup> המשמעות המעשית של מציאות זו אינה רק ההכרה בידע מעשי (משחק, בימוי, כוריאוגרפיה, נגינה, הלחנה, עיצוב) כידע התמחותי לגיטימי במרחב האקדמי, כי אם האפשרות (שמצריכה עדכון של קריטריונים ונהלים) לקבלת תואר דוקטור (PhD) בתחומים שונים של אמנויות הביצוע שהמרכיב הדומיננטי בהם הוא ביצועי-פרקטי.

11 ראו התייחסות בהמשך, וכן ראו Denzin 2003; Tedlock 2011, 334.

12 ראשי התיבות PaR משמשים לציון Practice as Research וגם Performance as Research. שני המונחים התפתחו בגיאוגרפיות ובסביבות פדגוגיות שונות מעט, אבל שניהם משמשים בהקשר לפדגוגיה של אמנויות הבמה.

פרפורמנס הוא פרקסיס ביקורתית: בחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל אביב התקיימה בשנים 2011-2014 תוכנית ניסיונית לתואר שני ושלישי שהתמקדה בחקר הביצוע בתיאטרון ובאמנויות המופע.<sup>13</sup> הרציונל המנחה של התוכנית היה ברוח המפנה האפיסטמולוגי שעמדתי עליו: לבחון במסגרת מעבדתית-ניסיונית מחקר ופדגוגיה של תיאטרון המעוגנים בפרקטיקה הביצועית עצמה, מתוך הנחה שידע נוצר, נצבר, מועבר ומוטמע במחשבה ובפרקסיס של התרבות לא רק באמצעות תיאוריה אלא גם באמצעות ניסיון ביצועי (משחק, תנועה, בימוי, הפקה קולית) כאופן של ידיעה. הניסוי האקדמי-פדגוגי הצמיד במעבדות השונות חוקר ויוצר, ושאל בין השאר: האם ידע ביצועי שווה ערך לידע תיאורטי? האם וכיצד אפשר לנסח ידע ביצועי באמצעים תיאורטיים וידע תיאורטי באמצעים ביצועיים? פרט לכך, הנחתה את מנחי התוכנית התפיסה שבאמצעות הפנמה של ערכים פרפורמטיביים הופך המבצע – בין שהוא אזרח אתונה המשתתף במקהלה במסגרת תחרות טרגדיות (במאה החמישית לפנה"ס), שחקן ברכטיאני או אמן פרפורמנס ארט (מיצג) בזמננו – ליוצר של ידע ולהוגה ביקורתית המשתתף בחברה כאזרח ביקורתית.<sup>14</sup>

לחשוב, להתנהג, לחקור וליצור "פרפורמטיבית", באמנות ובחיי היום-יום, משמעו להיות ערניים לכך שהתנהגויות ויצירות אמנות מתקיימות במקום ובזמן ומנסחות מערכות יחסים אקטואליות ופוטנציאליות בינן לבין סביבתן, מעצבות את קשריהן עם המציאות ומכוננות את הקשריהן. אלה בדיוק הידיעה והרגישות שמרתקות את חוקרי הפרפורמנס ויוצריה ושאותן הם מבקשים לחשוף, לפרש וליצור. כל מי שיוצרים פרפורמנס במסגרת אמנותית עוסקים בהכרח בפעילות סף המתקיימת בין הצגה לייצוג, בין אובייקט לסובייקט, בין פרטי לציבורי ובין אמנות למציאות, אם כי לא כל יוצרי הפרפורמנס מודעים לפוטנציאל הקריטי והטרנספורמטיבי שיש לפעילותם או מעוניינים לממשו. אמנות המיצג (performance art) שצומחת במחצית השנייה של המאה העשרים על רקע המפנה הפרפורמטיבי באמנות, וששורשיה, כפי שטוענת חוקרת המיצג רוזלי גולדברג, נטועים באמנות הפעולה של תנועות האוונגרד ההיסטורי (ראשית המאה העשרים), מתמצבת עד מהרה כפלטפורמה של יצירה ביקורתית, פוליטית ומתנגדת, בזכות אופייה המגולם והסיפי (Goldberg 1988). צ'רלס גרויאן טוען כי האסטרטגיות הפרפורמטיביות שמיישמים אמני מיצג הן הצעה לפדגוגיה ביקורתית פוסטמודרנית אשר חושפת את סדר היום התרבותי ההגמוני ומעורדת מעורבות אזרחית. לתפיסתו, אמני מיצג עושים שימוש בזיכרון תרבותי המגולם בגוף "על מנת לבקר הנחות תרבותיות דומיננטיות, להבנות זהות ולהיות סוכניה של פעולה פוליטית". הוא מוסיף כי בדרך זו אמני מיצג "מעורבים בפרקטיקה של אזרחות

13 התוכנית גובשה על ידי פרופ' פרדי רוקס, פרופ' נורית יערי, פרופ' רות קנר וד"ר דפנה בן-שאלו מהחוג לאמנות התיאטרון, ונתמכה על ידי הקרן למדעי הרוח מייסודן של ות"ת ויד הנריב.

14 דוגמה נוספת לרציונל כזה של ידיעה המעוגנת בפרקסיס ביצועי היא הקורס "דראג פרפורמנס" שמעבירה אמנית הפרפורמנס נטלי דובקין בתוכנית ללימודי מגדר באוניברסיטת בן-גוריון בנגב.



ביקורתית ושל צורות רדיקליות של דמוקרטיה" (2, Garoian 1999). באור הזה חוקרי הפרפורמנס מבינים מיספרפורמנס לא כהחמצה או ככשל ביצועי, אלא בדיוק להפך – כביצוע חלופי, ביקורתי.<sup>15</sup> על הפוטנציאל הקריטי הזה של הבחירה הפוליטית לבצע "אחרת" בתוך פרקטיקת השחזור הפרפורמטיבי מצביעה ג'ודית באטלר בהתייחסה לפרפורמנס של מגדר. היא מסבירה: "מה שקרוי 'יכולת פעולה' או 'חירות' או 'אפשרות', הוא תמיד זכות פוליטית ספציפית המיוצרת על ידי פערים הנפערים בנורמות (הפרפורמטיביות) המסדירות, בעיבוד ההלכתי של נורמות כאלה, בעצם התהליך של חזרתן העצמית" (באטלר 2001, 40). כלומר הפוטנציאל הביקורתי טמון בסירובו של היחיד לשחזור הלכתי של הפרפורמנס הנורמטיבי והלגיטימי. המיספרפורמנס של כוריאוגרפיית הידיים בטקס קבלת הפנים לנשיא טראמפ – למשל הסירוב של מלניה לידו המושטת של טראמפ או ההתעקשות ה"מבישה" של חזן לביצוע הסלפי – הנכיח לא רק את הפרפורמטיביות (הממלכתית, המבויתת, המשוחזרת והמפוקחת) של האירוע כמערכת מסדירה של נורמות, ערכים ויחסי כוחות, כי אם גם את יכולת הפעולה, את החירות, את האפשרות לביצוע אחר ואת המשמעויות החלופיות והקריטיות שיש לביצוע כזה.

### מחקר פרפורמנס בישראל: תמונת מצב וביקורת, לסיום

לימודי פרפורמנס אינם בנמצא כדיסציפלינה או כחוג באקדמיה הישראלית. תיאוריה של פרפורמנס כפרדיגמה כוללת של ניתוח היבטיו השונים והאינטראקטיביים של מופע – דוגמת היחסים בין פרפורמנס לגילום גופני, לזהות ותפקיד, בין אירוע למקום שבו הוא מתרחש, בין מבצעים לצופים, בין אקטואלי לייצוגי, בין פונקציונלי-טרנספורמטיבי לבידורי, בין פרפורמנס לטקסט או לנורמה של ביצוע – מיושמת בעיקר על ידי חוקרים במחלקות ללימודי תיאטרון, שבהן נלמדים באופן מסורתי גם ההיסטוריה של המדיום, טקסטים דרמטיים ומתודות של ניתוח מחזות.<sup>16</sup> ציר התפתחות חשוב של לימודי פרפורמנס, שעד כה לא הוזכר, צומח במסורת של לימודי התיאטרון בגרמניה (Theaterwissenschaft). מסורת זו מוקדמת מהמסורת האמריקנית וראשיתה בתחילת המאה העשרים. היא מזוהה עם גישתו של מקס הרמן, שקרא למיסודו של תחום לימוד חדש המתמקד בהיבטיו הביצועיים של התיאטרון. "אני משוכנע", הוא כתב, "שתיאטרון ודרמה הם במקורם מנוגדים" (מצוטט

15 דוגמה אחת בולטת לכך, שזוכה בשנים האחרונות לתשומת לב מחקרית, היא פרפורמנס של נכות (disability performance). ראו למשל (Harari 2016a).

16 אפשר לשרטט באופן גס מעבר מתודולוגי אופייני במחלקות ללימודי תיאטרון בארץ, ממחקר של דרמה באמצעות שיטות של מחקר ספרות, לחקר המופע של הצגות תיאטרון בכלים סמיוטיים – פרופ' אלי רוזיק מאוניברסיטת תל אביב היה ממובילי מגמה זו בארץ ובעולם (רוזיק 1991) – לניתוח המופע בכלים של לימודי פרפורמנס, שהמודל המתודולוגי של מחקר מבוסס פרקטיקה (research practice as) שיושם במסגרת התוכנית לחקר הביצוע הוא נגזרת שלו.



אצל (Fischer-Lichte 2008, 30). להבריל ממסלול ההתפתחות של לימודי פרפורמנס באקדמיה האמריקנית, המסורת הגרמנית הייתה ונשארה ממוקדת במחקר התיאטרון ובפרפורמנס כפנומן אסתטי וכפרדיגמה אפיסטמולוגית. כמתודה במסגרת המחלקות ללימודי תיאטרון, מחקר הפרפורמנס בישראל קרוב יותר ברוחו למסורת הגרמנית. כך למשל, תיאוריה של פרפורמנס מיושמת במחקרים העוסקים בתיאטרון יישומי (Ben-Shaul 2016), במופעים אוטוביוגרפיים בזיקה לתיאטריות של זהות וסובייקט (הררי 2014) ובמבעים קוליים בתיאטרון ובמופע בזיקה לשאלות אונטולוגיות ופוליטיות של נוכחות וזהות (Abeliovich 2014).<sup>17</sup> פרופ' עתי ציטרון מהחוג לתיאטרון באוניברסיטת חיפה, תלמידו של שכנר בשנות השמונים וחלוץ לימודי הפרפורמנס במסורת האמריקנית בארץ, עוסק במחקרו גם בתופעות פרפורמטיביות חוץ-אמנותיות, כגון שמאניזם וליצנות רפואית (למשל Citron 2011).

שיח לימודי הפרפורמנס פורה מאוד באתרים שונים של ייצור אמנות-תרבותי. כך לדוגמה בית הספר לתיאטרון חזותי חרט על דגלו את הפרפורמנס כפרדיגמה אסתטית ופדגוגית, בכך שהציב בחזית היצירה והחינוך לאמנות את הבין-תחומיות, את הרגישות הפרפורמטיבית של עבודת האמנות (החיה והפלסטית) המתקיימת במקום ובזמן, ואת פדגוגיית הפרפורמנס.<sup>18</sup> דוגמאות נוספות הן כתב העת המקוון מעקף, שיוצא לאור בשיתוף בית הספר לתיאטרון חזותי ומשמש פלטפורמה פתוחה ומעודכנת לדיאלוג עיוני, ביקורתי ואינפורמטיבי בין יוצרי פרפורמנס לחוקריו,<sup>19</sup> וגם המכון לנוכחות ציבורית, הפועל במסגרת המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית בחולון ומהווה "פלטפורמה חדשה למחקר, לימוד ודיון באמנות ופעולה המתקיימות במרחב הציבורי המקומי".<sup>20</sup>

חשוב להדגיש כי מחקר הפרפורמנס איננו מוגבל בישראל לתחום אמנויות המופע. חוקרי תרבות, מגדר וחברה, העוסקים בסוגיית ההבניה של זהויות מגדריות, מיניות, אתניות ולאומיות בחברה הישראלית, עושים שימוש רב בתיאוריית המבע הביצועי של אוסטין, בתיאוריית הזהות הפרפורמטיבית של באטלר ובמשחק התפקידים החברתי של גופמן (ראו למשל זיו 2013; ששון-לוי ושושנה 2014). כמו כן, בפקולטה לארכיטקטורה

17 אלו הן דוגמאות בודדות בלבד. למעשה, רבים מחוקרי התיאטרון והמופע בארץ משלבים במחקרם גישות שונות לניתוח המופע ולמשמעותו, ובין השאר מיישמים גם תיאוריה של פרפורמנס.

18 פדגוגיית הפרפורמנס של בית הספר לתיאטרון חזותי באה לידי ביטוי לא רק בסילבוס המשלב בין עשייה לתיאוריה אלא גם בסדרה של כנסים בינלאומיים שבית הספר מקיים מדי שנה מאז 2011. לכל כנס מיקוד נושאי – כגון מעורבות חברתית, כוחות-על, פדגוגיה – המזמן עיון תיאורטי בכלים מושגיים של לימודי פרפורמנס או תגובה פרפורמטיבית אמנותית. ראו באתר בית הספר לתיאטרון חזותי, [www.visualtheatre.co.il](http://www.visualtheatre.co.il).

19 ראו אתר כתב העת מעקף, [www.maakaf.co.il](http://www.maakaf.co.il).

20 ראו אתר המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, [www.digitalartlab.org.il](http://www.digitalartlab.org.il).

ובינוי ערים בטכניון בחיפה פועלת מעבדה בין-תחומית למחקר מבוסס פעולה (action based research) בראשותו של ד"ר דוד בהר – MUNDI, Lab, Urban Interaction Design. המעבדה מפגישה בין אדריכלים למעצבים, אמנים ומהנדסים, ומשתמשת גם בתיאוריה ובמתודולוגיה של פרפורמנס לבחינה אנליטית וביקורתית של מודלים חדשים להתערבות במרחב ולעיצוב אורבני אינטראקטיבי. יתרה מזאת, לאחרונה יזמה קבוצת חוקרים במדעי החברה מאוניברסיטת בר-אילן ומאוניברסיטת בן-גוריון כנגב (ד"ר מיה לביא-אג'אי, ד"ר עדי ברק ויובל סער הימן) קבוצת מחקר שבודקת יישום איכותני של תיאוריות פרפורמנס במחקר אתנוגרפי ואת הייצוג של תוצריו. בין השאר מושם דגש על בחינת היבטיה הפוליטיים והאתיים והערכת איכותה המדעית של אתנוגרפיה פרפורמטיבית (performance ethnography; ראו Denzin 2003): מתודה שמתרגמת מחקר אתנוגרפי למופע מול קהל המבוצע על ידי החוקרים עצמם, שחקנים או ה"אחרים" הנצפים. מתודה זו מייצרת נקודת מבט מגולמת והתנסותית (מתוך ה"דמות" החברתית שנצפית), ומגשרת על המרחק בין חוקר למושא המחקר.<sup>21</sup>

עם זאת, כאן המקום לשאול: מדוע מתודולוגיה החוקרת פרקטיקות התהגותיות ונשענת על שחזור (ושיבוש) של נורמות פרפורמטיביות המוסדרות באמצעות ארגון המרחב והזמן ו"בימוי" של אינטראקציות בין-סובייקטיביות, אינה נוכחת דייה (ולעיתים אינה נוכחת כלל) בדיסציפלינות שמלכתחילה עוסקות במחקר ועיצוב של התנהגויות אנושיות, בין-אנושיות וסביבתיות בחברה הישראלית, כגון גיאוגרפיה, עיצוב, תקשורת, חינוך, משפט, ניהול ורפואה? ואולי מה שנחוץ באמת הוא לקבץ את היישומים הדיסציפלינריים של תיאוריות הפרפורמנס והפרפורמטיב (ולפתחם בתחומי ידע ומחקר שטרם אימצו תיאוריות אלה) תחת קורת גג אחת של מחקר בין-תחומי אשר בוחן את המנגנונים הפרפורמטיביים המעצבים ומגדירים זהויות, התנהגויות וייצוגים של יחידים, קהילות, מרחבים ובאופן כללי תרבות/תרבויות בישראל.

זיהוי של חסר זה מוביל אותי אל חסר משמעותי נוסף בהבנת הפוטנציאל של פרדיגמת הפרפורמנס. כפי שאפשר להתרשם, לימודי פרפורמנס אינם רק מסגרת תיאורטית-מושגית לזיהוי ולניתוח של מאפייניו של פרפורמנס אמנותי, חברתי ותרבותי, כי אם גם פרויקט ביקורתי דקונסטרוקטיבי המפרק התנהגויות (חברתיות), ייצוגים (טקסיים), עיצובים (אדריכליים) ודפוסי ביצוע יום-יומיים של משתמשים במטרה לשפוך אור על מאפייני היחסים בין סובייקטים ובין סובייקטים לסביבתם. כתיאוריה ביקורתית לימודי פרפורמנס חושפים מנגנונים דרמטורגיים וכוריאוגרפיים סמויים של הבניה אידיאולוגית של גופים,

21 בקול קורא שהפיצה קבוצת החוקרים נכתב בין השאר: "מטרתה של קבוצת העניין היא לבחון כיצד שימוש בפרפורמנס על רבדיו השונים יכול לבוא לידי ביטוי בבחירות האפיסטמולוגיות, המתודולוגיות והאתיות של המחקר [האתנוגרפי] ומה ההשלכות של בחירות אלו".

יחסים, סביבות ותפקידים, ושופכים אור על הדרכים הרבות והמגוונות של שחזור ושכתוב של טקטיקות פרפורמטיביות שמאפשרות לפרט למלא את "תפקידו" ולתמרן את כוח היחסי כפרפורמר בשדה החברתי. בניגוד לתיאוריות של מגדר, פוסטקולוניאליזם, שיח מזרחי ופוסט-ציונות, שמהוות מסה קריטית בדיונים שממלאים את דפי תיאוריה וביקורת כבר שלושה עשורים, תיאוריה של פרפורמנס עדיין ממתינה לתפוס את המקום הראוי לה בעיצוב הדיון הביקורתי בשיח החברתי בישראל. אין ברירה אלא לשחזר ולהבין כי "Performance is world-making. We need to understand it" (Taylor 2016, 208).

### ביבליוגרפיה

- אברון ברק, נועה, 2015. "קבוצת 'משקוף', 1968-1970: בין יצירתיות משותפת לשיפור עמדות בשדה", עבודת מוסמך, הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב.
- אוסטין, ג'ון ל', 2006 [1962]. איך עושים דברים עם מילים, בתרגום גיא אלגת, תל אביב: רסלינג.
- באטלר, ג'ודית, 2001. קוויר באופן ביקורתי, בתרגום דפנה רוז, תל אביב: רסלינג.
- גופמן, ארווינג, 1980 [1959]. הצגת האני בחיי היומיום, בתרגום שלמה גונן, תל אביב: דביר.
- גורביץ', דוד, 1997. פוסטמודרניזם: תרבות וספרות בסוף המאה ה-20, תל אביב: דביר.
- גירץ, קליפורד, 1990. פרשנות של תרבויות, בתרגום יואש מייזלר, ירושלים: כתר.
- הויזינגה, יוהאן, 1966 [1938]. האדם המשחק, בתרגום שמואל מוהליבר, ירושלים: מוסד ביאליק.
- הררי, דרור, 2014. מופע-העצמי: פרפורמנס ארט וייצוג העצמי, תל אביב: רסלינג.
- וייל, מרטין, 1970. "אמנות בחוצות ירושלים", הארץ, 29.5.1970, עמ' 23.
- זיו, עמליה, 2013. מחשבות מיניות: תיאוריה קווירית, פורנוגרפיה והפוליטיקה של המיניות, תל אביב: רסלינג.
- טרנר, ויקטור, 2004 [1969]. התהליך הטקסי: מבנה ואנטי-מבנה, בתרגום נועם רחמילביץ', תל אביב: רסלינג.
- כץ, אלכסנדר, 2017. "הסלפי שהצית את התקשורת והרשת: האם זה טוב לאורן חזן?", ice, הבית של הברנז'ה, 23.5.2017 (מקוון).
- עפרת, גדעון, 1976. מיצג, קטלוג תערוכה, תל אביב: בית האמנים.
- רוזיק, אלי, 1991. שפת התיאטרון, תל אביב: דביר.
- ששון-לוי, אורנה, ואבי שושנה, 2014. "השתכנוות: על פרפורמנס אתני וכישלוננו", תיאוריה וביקורת 42 (אביב), עמ' 71-97.

Abeliovich, Ruthie, 2014. "The Occupying Spectator: Audio-Visual Ruptures in Performative Representations of Israeli-Palestinian Encounters," *Performance Research* 19(6), pp. 54-63.

- Bay-Cheng, Sarah, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, and Robin Nelson (eds.), 2010. *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ben-Shaul, Daphna, 2016. "The Performative Return: Israeli and Palestinian Site-Specific Reenactments," *New Theatre Quarterly* 125, pp. 31–48.
- Blažević, Marin, and Lada Čale Feldman, 2014. "MISperformance in Four Acts", in idem (eds.), *MISperformance: Essays in Shifting Perspectives*, Ljubljana: Maska, pp. 11–28.
- Butler, Judith, 1990a. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London and New York: Routledge.
- , 1990b. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory," in Sue-Ellen Case (ed.), *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, pp. 270–282.
- Carlson, Marvin, 1996. *Performance: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge.
- , 2008. "Introduction: Perspectives on Performance: Germany and America," in Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London and New York: Routledge, pp. 1–10.
- Citron, Atay, 2011. "Medical Clowning and Performance Theory," in James Harding and Cindy Rosenthal (eds.), *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, New York: Palgrave Macmillan, pp. 248–263.
- Conquergood, Dwight, 1989. "Poetics, Play, Process, and Power: The Performative Turn in Anthropology," *Text and Performance Quarterly* 9(1), pp. 82–88.
- Csordas, Thomas, 1994. "Introduction: The Body as Representation and Being-In-The-World," in idem (ed.), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1–26.
- Davis, Tracy C., 2008. "Introduction: The Pirouette, Detour, Revolution, Deflection, Deviation, Tack, and Yaw of the Performative Turn," in idem (ed.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1–8.
- Denzin, Norman K., 2003. *Performance Pedagogy: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*, Thousand Oaks: SAGE.
- Dixon, Steve, 2007. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge: MIT Press.
- Fischer-Lichte, Erika, 1997. "Performance Art and Ritual: Bodies in Performance," *Theatre Research International* 22(1), pp. 22–37.
- , 2000. "Embodiment — From Page to Stage: The Dramatic Figure," *Assaph, Studies in the Theatre* 16, pp. 65–75.

- , 2008. *The Transformative Power of Performance*, trans. Saskya Iris Jain, London and New York: Routledge.
- , 2010. "Theatre as a Festive Event: Performance as Social Utopia," *Assaph: Studies in The Theatre* 24, pp. 3–17.
- Garoian, Charles R., 1999. *Performing Pedagogy: Toward an Art of Politics*, New York: State University of New York.
- George, David, 1996. "Performance Epistemology," *Performance Research* 1(1) (Spring), pp. 16–25.
- Goffman, Erving, 1972. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*, London: Penguin Books.
- , 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Boston: Northeastern University Press.
- Goldberg, Roselee, 1988. *Performance Art: From Futurism to the Present*, London: Thames and Hudson.
- Harari, Dror, 2016a. "Performing the Un-Chosen Israeli Body: Nataly Zukerman's *Haguf Ha'acher*," *TDR* 60(1) (Spring), pp. 157–164.
- , 2016b. "Is the Artist Present? Live (and Conscious) Art at a Borderline," *Performance Research* 21(1) (February), pp. 12–17.
- Jackson, Shannon, 2004. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lamm Pineau, Elyse, 1994. "Teaching Is Performance: Reconceptualizing a Problematic Metaphor," *American Educational Research Journal* 31(1) (Spring), pp. 3–25.
- Lev-Aladgem, Shulamith, 2000. "From Text to a Theatrical Event," *Contemporary Theatre Review* 10(2), pp. 61–74.
- McKenzie, John, 1998. "Genre Trouble: (The) Butler Did It," in Peggy Phelan and Jill Lane (eds.), *The Ends of Performance*, New York and London: New York University Press, pp. 217–235.
- , 2001. *Perform or Else: From Discipline to Performance*, London: Routledge.
- Nelson, Robin, 2013. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Phelan, Peggy, 1998. "Introduction: The Ends of Performance," in Peggy Phelan and Jill Lane (eds.), *The Ends of Performance*, New York and London: New York University Press, pp. 1–19.
- Reinelt, Janelle G., and Joseph R. Roach, 2007. "Introduction," in idem (eds.), *Critical Theory and Performance Studies*, revised and enlarged edition, Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 1–6.

- Sandahl, Carrie, and Philip Auslander, 2005. "Introduction: Disability Studies in Commotion with Performance Studies," in idem (eds.), *Bodies in Commotion: Disability and Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 1–15.
- Schechner, Richard, 1985. *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- , 1988. *Performance Theory*, New York and London: Routledge.
- , 1992. "A New Paradigm for Theatre in the Academy," *TDR* 36(4) (Winter), pp. 7–10.
- , 2006. *Performance Studies: An Introduction*, second edition, New York and London: Routledge.
- Singer, Milton (ed.), 1959. *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia: American Folklore Society.
- Smeds, Kerstin, 2014. "On the Meaning of Exhibitions — Exhibition Epistemes in a Historical Perspective," *Designs for Learning* 5(1–2), pp. 50–72.
- Taylor, Diana, 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham: Duke University Press.
- , 2016. *Performance*, Durham and London: Duke University Press.
- Tedlock, Barbara, 2011. "Braiding Narrative Ethnography with Memoir and Creative Nonfiction," in Norman K. Denzin and Yvonna S. Lincoln (eds.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, 4th edition, Thousand Oaks: SAGE, pp. 317–330.
- Turner, Victor, 1988. *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ.