

באופן מסורתי, 'רומנטי' משהו, נתפס האמן כדמות בודדת היוצרת לעצמה ובשביל עצמה, בפרקטיקה האמנותית בפרט ובאופן מסוים בחייו ככלל. לפיכך, קיבוץ מספר אמנים בחלל אחד לשם יצירה אמנותית משותפת מהווה, באופן טבעי, אתגר דואלי לאמן ולאוצר. בנוסף לכך, בתערוכת הסאונד לפטופיה מתקיימים תנאים נוספים המקשים עוד יותר על ההצגה הכוללת של האמנות, דוגמת הארכיטקטורה הייחודית של החלל והיותו מקשה אחת מעגלית ללא מחיצות, במיוחד לאור העובדה הבסיסית שהסאונד הוא חומר גלם שבמהותו הוא מופשט, דיפוזי וקשה לתיחום.

תנאי בסיס אלו יצרו עבורנו עניין מיוחד בשאלת האוטופיה כסוגיה חברתית (המשתקפת מתוך הפרקטיקה האמנותית) שהיא בה בעת אובייקטיבית וסובייקטיבית; אובייקטיבית לכל חברה שהיא וסובייקטיבית ללפטופיה באשר לבחינת האפשרות של יצירה אוטופית בחברה.

העבודה האוצרותית בשאלת הייתכנות של יצירה אוטופית בחברה דרשה, מעבר לבחירת האמנים, התערבות מינימלית וכללה מספר הנחיות מצומצם: הבקשה הראשונה מן האמנים היתה ליצור מיצב סאונד תוך התייחסות קונקרטי וישירה לחלל המוזיאון, תוך התחשבות והבנת המבנה הגיאומטרי הייחודי לו המשפיע באופן בסיסי לרעה על (כמעט) כל התנהגות אקוסטית, זאת מתוך שאיפה להפוך בהמשך, בפעולה נוספת, את חיסרון זה ליתרון. הבקשה השנייה דרשה התייחסות אל מושג האוטופיה. הבקשה השלישית והאחרונה שהופנתה לכל אמן היתה לתת ולקבל אינפורמציה כלשהי מעבודה אחרת המוצבת בחלל, קרוב או רחוק אליו בתערוכה, שתהווה חלק אינטגרלי מעבודתו. בקשה זו יצרה תלות אפרורית בין האמנים, שנאלצו לפיכך להשלים את עבודתם בחלל עצמו בתהליך עבודה 'חי' ומשותף לכלל האמנים זמן קצר לפני הפתיחה. אקט זה של חיבור אינפורמטיבי, הרמוני ושל שבירת הנטייה הבסיסית של אמני סאונד בפרט ואמנים ככלל להסתגרות פנימית ולהתבדלות מתוך תואנה וצידוק אמנותיים, נועד בראש ובראשונה לחייב את האמנים לעבור תהליך שתחילתו בהתמודדות עם הרעיון התיאורטי של ייתכנות יצירה אוטופית בחברה ועם האפשרות של מימושה בפועל בתערוכה.

תיאודור אדורנו (Adorno), פילוסוף, סוציולוג ומוסיקולוג חבר אסכולת פרנקפורט, טען בספרו 'Sound Figures'¹ אודות תפיסתנו את החברה. לשיטתו, לא ניתן להרהר בחברה, לא כבאוסף של עובדות ולא כקטגוריה לוגית נעלה. חברה היא תהליך – היא מייצרת את עצמה ואת חלקיה הכפופים לה, 'מלחימה' אותם יחד לכדי טוטאליות. מבחינה זו, ניתן לחשוב על טוטאליות במונחים אוטופיים.

נדבר מרכזי נוסף הלוקח חלק חשוב ברעיון האוטופי הוא השימוש בטכנולוגיה תחת הממד האסתטי – לפטופיה = לפטופ + אוטופיה. הלפטופ כמייצג פלטפורמת עבודה, נגינה ויצירה של האמנות המודרנית. אמנות זו, כמו תחומים רבים אחרים בחיי החברה הגלובלית, נשלטת על ידי האפשרות לניידות, למיזעור, לטכנולוגיזציה, לקאט אנד פייסט – אפשרויות פעולה שתוצאותיהן ההרסניות מופיעות הודות לגורם האנושי בלבד. מבחינה זו, לאדם יש גם היכולת התיאורטית למנוע הרס זה לחלוטין בעתיד ולהשתמש באפשרויות הפעולה הללו באופן הפוך (undo). יכולת שהיא אוטופית בהגדרתה, אוטופית בכך שנזרעו בה הזרעים התיאורטיים של ניתוק האדם מן הטבע והטבעי. מצב זה מוביל אל הסוגייה השנייה בתערוכה והיא משמעות הממד האסתטי, המבוסס על טכנולוגיה, באוטופיה חברתית זו. בהכללה, לממד האסתטי יש כוח מובן המקבל את השראתו מן ההשתאות מול היפה. פעולת ההשהייה ובעקבותיה ההשתאות הוא ייחודי, כך נדמה, לאדם. בדיספלינות ידע שונות, לממד האסתטי חשיבות שונה מתוך מקום מוגדר,

¹ Klangfiguren. Musikalische Schriften I. (Berlin, Frankfurt a.M. 1959)

אך ממד אסתטי שניתן לחשוב עליו במונחי מקום ניטרלי, מציג פוטנציאל גולמי המאפשר היחלצות אל עבר רעיונות אוטופיים או מימוש ברמה כשלהי של הוויה חברתית 'חדשה' למאה ה-21. ככזה, ממד אסתטי המבוסס על סאונד יכול לדעתנו לעשות זאת באופן היעיל ביותר. סאונד ומוסיקה נתפשים בעיני רבים כמופשטים יותר מאמנות חזותית, לדוגמה. אנו בוחרים פה השוואה לאמנות חזותית כיוון שהיא מאפשרת מיצוק של רעיונות אסתטיים שונים בהתייחסה לסאונד. רדוקציה פיזיקלית ראשונית תצביע דווקא על ההפך – ייצוג ויזואלי (חומרי) הממחיש את התפשטות גלי הקול באוויר קל יותר להמשגה מאשר ייצוג כזה של גלי אור ומכאן ניתן לטעון שגלי אור מופשטים יותר מגלי קול. אולם בפועל, בהתנסות החושית, המצב הפוך – צורות מובנות לנו יותר מאשר צלילים, הן מקיימות קשר עין-אובייקט חזק יותר מאשר קשר אוזן-אובייקט ולכן אמנות חזותית המתקיימת בחלל נתפסת בעיני רבים כמוחשית יותר - אפשר לגעת בצורה אך לא לגעת בצליל.

תפיסת חלל חיצונית לסובייקט יעילה יותר, כך נדמה, מתפסית זמן פנימית לו בבואו להעריך מופשטות. בהמשך לכך, האמנות החזותית עושה שימוש בדימויים שונים לשם היווצרותה, מה שבאופן ברור לא ניתן להגיד על סאונד ולפיכך ממקם אותו, שוב, קרוב יותר לצד המופשט בציר 'מופשט-פיגורטיבי' (ניתן לדבר במובן מסוים על שפה מוזיקלית ודימוייה אך לעומת הדימוי החזותי, הקופץ אל העין, חומרי הגלם המוסיקליים אינם מוחשיים כמו אלו החזותיים). בנוסף, הסאונד השונה בו אנו נתקלים ביום-יום קרוב הרבה יותר בהתנהגות לרנדומליות ולכאוס מאשר לתבניתיות, לעקביות וליציבות.

מתוך הנאמר כאן, לממד האסתטי של הסאונד יש, כך נדמה, את הכוח הרב ביותר לדחוף את היצירה אל עבר תחומי האוטופיה ולא בכדי מרבית הדיונים התיאורטיים אודות אמנות סאונד מעלים את שאלת האוטופיה בדרך זו או אחרת. לכן, הסאונד כממד אסתטי מאפשר לנו לנוע אל עבר מימוש אפשרי של יצירה אוטופית בחברה. הממד האסתטי קשור (בין אם נרצה בכך ובין אם לאו) בממדים האחרים של החברה האנושית. מכאן, הניסיון הנוכחי של התערוכה להפוך את הקערה האוטופית על פיה הוא לכל הפחות ניסיון, אולי נאיבי, אבל לבטח ניסיון. בסיטואציה הדיכוית והניצול החברתי שאנו עדים לה יום ביומו זהו אינו עניין טריוויאלי. אפשרות השחרור מסיטואציה זו היא התקווה ההומנית הבסיסית ביותר עמה נשארנו בחברה ככלל והבסיס ללפטופיה.

חשיבותה של האמנות (בהיותה מימוש של האסתטי) כאפאראט לשינוי המציאות נידונה בתמציתיות ובעדינות בספרו של הרברט מרקוזה (Marcuse), 'הממד האסתטי'² (The Aesthetic Dimension) שפורסם ב-1978. לטענתו, באופן גס, האמנות מכילה יסודות נגטיביים למציאות החברתית ושאיתה (בין היתר) היא הצבתה כאלטרנטיבה למצב הקיים כתהליך אינסופי. היסודות הנגטיביים באמנות מוצגים על ידי הצורה היפה וקשורים אינהרנטית לשיפוט האסתטי. הצורה היפה נתפסת כיסוד המהפכני ויעילותה נכונה במסגרת האומנותית ולא כחריגה אל רעיונות חברתיים-פוליטיים שיתקפו את ערכה. ראייה זו, מציבה את הממד האסתטי במקום מובחן בשאיפה האוטופיסטית.

לפטופיה, כמודליזציה של חברה, כוללת בתוכה באופן טבעי את המנגנון המשומן של הסיסטמה, של חרושת הפרסום, של הניצול והדיכוית הקיים מחוצה לה – מבחינה זו היא אינה אוטופית עוד, היא מקום (או שום-מקום) המציית לאותם חוקים אכזריים המתקיימים מחוצה לה. האמנים המציגים בה כבולים בשלשלאות. הם פועלים למיזעור נזקים, אך לא יכולים בהגדרת המצב הדכאני להיות חופשיים באמת. גם מבחינה טכנית הם אינם חופשיים ביצירה האמנותית, שהרי הם תלויים בעבודתם בקבלת ובמסירת אינפורמציה כלשהי מאמן או לאמן אחר וביצירתו. למעשה, אם יסתכלו האמנים והצופים כל אחד על עצמו או על השכן הקרוב ביותר לו, לא יוכלו לראות את התמונה בכללותה, לא יבינו למעשה שהם קשורים לעד אחד לשני ויוצרים לופ אינפורמטיבי אינסופי. הצרת המבט הופך

² The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics (Boston: Beacon, 1978)

כורח. איך יכול כורח זה להשתנות? איך יתכן שחרור מהסיטואציה הנוכחית? היתכן אוטופיה ולו חלקית? האם האמצעים הטכנולוגיים ומייצגם המשתנה, הלפטופ, יכולים לעזור? האם יתאפשר יום אחד לתת תשובה לאחת השאלות או לכולן יחד? קשה לומר. אבל גם אם ייתכנות הבלתי-אפשרי היא בגדר אבסורד, עצם הדמיון של אפשרות כזו הוא מה שחשוב.

עדו גוברין, ליאורה בלפורד, איל וקסלר

ינואר 2009