

פרטיטורות לאקוסטיקה חברתית בירושלים

ליאורה בלפורד

מספרים שבתחילת שנות השבעים לקח משה גרשוני את תלמידיו מבצלאל לרחוב בן יהודה בירושלים, שהיה אז רחוב מרכזי וסואן, וביקש מהם לזחול על המדרכה בעודם שרים את שירו של זלמן שניאור: "יד ענוגה הייתה לה / איש לא העז געת בה..."¹. פעולה זו, אם אכן התרחשה, הייתה בוודאי התנסות ראשונית של גרשוני עם השיר שהציג לראשונה ב־1975 במיצב יד ענוגה (1975-1978) בתערוכה "סדנה פתוחה" במוזיאון ישראל, שאצר יונה פישר. רמקול שהוצב על גג המוזיאון השמיע למרחקים אחת ליום את שירתו המוקלטת של גרשוני, מציב את קולו לצד קריאות המואזין ופעמוני הכנסיות בעיר. גרשוני לא היה האמן הראשון שהשפיע על פסקול העיר ירושלים. דוגמה מוקדמת יותר היא פסל הסאונד נהר ירושלים (1970) של יהושע נוישטיין, ג'ורג'ט בלייה וג'רארד מרקס. בעבודה זו הושמעו קולות מים זורמים מרמקולים שפוזרו בעמק שלמרגלות שכונת אבו תור, ממנזר סנט קלייר ועד נחל קדרון. במשך שבועיים הפעילו צלילי הנהר המרחף את דמיונם של מי שהצליחו לחוות אותו, שהיו אמנם מעטים בשל תקלות טכניות רבות שההפקה נתקלה בהן: עיזים

* אסופת הפרטיטורות לאקוסטיקה חברתית בירושלים נוצרה במסגרת "ירושלים: מרחבים אקוסטיים וטריטוריות האזנה", מחקר הפוסט־דוקטורט של הכותבת בחוג לתולדות התיאטרון באוניברסיטה העברית בירושלים. יצירת האסופה הסתייעה בעזרת "משרד ההקלטה", פרויקט של המרכז לאמנות ומחקר מעמותה הנתמך על ידי מפעל הפיס (ניהול אמנותי: סלה־מנקה ואמיר בולצמן). עיצוב גרפי של אסופת הפרטיטורות: אבי בוחבוס.

1 תיאור זה מבוסס על ריאיון שערכתי עם יוסי מר־חיים. לפי שרה ברייטברג סמל (תכתובת אישית, 7.3.2022), שלא שמעה על הסיפור לפני שפניתי אליה ומפקפקת באמינותו, הפעולה, אם התרחשה, הייתה עשויה להתקיים במסגרת הקורס "קבוצה" שגרשוני לימד בבצלאל בשנים 1972-1977. לעיתים, אם לסטודנטים בשיעור לא היו רעיונות משלהם, היה גרשוני מציע להם כמה משלו. כך התרחשה באותו הקורס הפעולה המפורסמת שבה הניחו גרשוני והסטודנטים שלו מתחת למגבי מכוניות בירושלים פתקים שעליהם הכיתוב "הבעיה של הצירור היא הבעיה הפלסטינאית".

צמאות שאכלו את הכבלים בחפזן אחר מקור קול המים הזורמים, גורמים צבאיים שחתכו את הכבלים שיצאו מהכנסייה, וגשם שמילא את הרמקולים במים.²

בשנות השבעים פרחו האמנות המושגית בירושלים. נוישטיין, בלייה, מרקס ואמנים ירושלמים נוספים כדוגמת יוסי מר-חיים, יוסי אופק וצביה ויינמן הגיעו מאמריקה אל העיר בסוף שנות השישים והביאו עימם את בשורת הפלוקסוס וההפנינג. אירועי ההפנינג (או ההתרחשות, בעברית) הגדירו מחדש את האובייקט האמנותי, את הפעולה האמנותית, את אופני התצוגה של האמנות ואת תפקידו של הקהל. באירועים האלה, רכי המשתתפים ונטולי הסדר וההיררכיה, אמנים הציגו ופעלו במקביל זה לזה, לעיתים בתוך הקהל, שהיה בדרך כלל משתתף פעיל, לפעמים לא מרצון. ההתרחשויות כללו כל מדיום, חומר ופעולה שאפשר להעלות על הדעת.³ גם אמני הפלוקסוס, שהושפעו רבות מהדאדא, שילבו בין פרקטיקות ומדיומים, אך הם דגלו בצמצום ובפשטות. רבים מהם אימצו אז את השימוש בפרטיטורת טקסט כדי להנחות את הקהל לבצע אובייקט, אירוע או מופע עם האמן או בלעדיו. אחת האמניות המזוהות ביותר עם טכניקה זו באותן שנים היא יוקו אונו. ב-1961 הציגה אונו תערוכה בגלריה של מייסד הפלוקסוס ג'ורג' מציננס, שכללה הנחיות למבקר/ים כיצד לפעול ולהשפיע על האובייקטים המוצגים בגלריה. ב-*Painting to be Stepped on*, למשל, היא הנחתה את הקהל ללכת על קנבס שהיה מונח על רצפת הגלריה. ב-*Painting* היא הנחתה לשרוף קנבס באמצעות סיגריה ולהביט בו כשהוא בוער. שנה אחר כך, במרכז לאמנות סגנטסו בטוקיו, היא שכללה מתודה זו, רוקנה את חלל הגלריה מכל אובייקט והציגה הנחיות בלבד. כעבור כמה שנים היא פרסמה את *Grapefruit* (1964), ספר שכולו פרטיטורות טקסט לביצוע אובייקטים, פעולות ואירועים. באמצעות מהלך זה שחררה אונו את יצירתה ממגבלות חלל התצוגה ועודדה את קהל קוראיה לבצע את הפרטיטורות כחלק משגרת יומם.

פרטיטורה היא ספר תווים ובו הנחיות לביצוע יצירה מוזיקלית. אופן תיווי המוזיקה המערבית השתכלל רבות במהלך ימי הביניים, הודות לכנסייה שחיפשה דרכים לדייק ולשכלל את הטקסט המושר, למשל באמצעות השהיית המלודיה ברגעים מסוימים בטקסט או פרישת המקהלה ברחבי הכנסייה כך ששירתה תקיף את הקהל ותעצים את החוויה הדתית.⁴ מעט אחרי המצאת הדפוס במאה החמש-עשרה התאפשרו גם הדפסתן והפצתן

2 לקריאה נוספת על עבודה זו ראו מאמרה המקיף של דליה מנור (2020) על עבודותיו של יהושע נוישטיין.
 3 אלן קפרו טבע את המונח הפנינג ב-1959 כדי לתאר אירוע פרפורמטיבי שראשיתו בעולם האמנות ולא בתיאטרון. הוא טען ש"התרחשויות" דומות יותר למתודת "ציור-פעולה" של תנועת האקספרסיוניזם המופשט מאשר לסצנות כתובות עם שחקנים. קפרו, שהיה אמן תיאורטיקן ועסק רבות בניסוח האמנות החדשה, הדגיש ששיטות העבודה המסורתיות אינן רלוונטיות עוד מאז עזבה האמנות את הקנבס ואת כן הציור, ולכן יש לזנוח את האובייקט האמנותי החומרי ולעבור למודלים זמניים בני חלף.
 4 הפרטיטורה העתיקה ביותר שנמצאה, המתוארכת לשנת 1300 לפנה"ס, כתובה בכתב יתדות חצוב באבן המיוחס לתרבות החורית. בחלקה העליון מזמור, ובחלקה התחתון סדרה של מספרים וסמלים שתורגמו כהנחיות טונליות. האפיטף של סיקילוס היא הפרטיטורה העתיקה ביותר ששרדה בשלמותה, והיא מיוחסת ליוון העתיקה ומתוארכת

הנרחבת של פרטיטורות, אך השימוש בתיווי מחוץ לכנסייה בתקופת הרנסנס המוקדם לא נפוץ עדיין. באותה תקופה, כאשר החלה להיווצר דמות האמן החתום על יצירתו, מלחינים החלו לכתוב יצירות מוזיקליות לחצרות ששכרו את שירותיהם. אך מוזיקה ללא תיווי נתפסה כחופשית יותר, ולכן ההנחיות שנרשמו למוזיקה לא דתית היו חלקיות בלבד והשאירו למבצעייהן מרווחים לאלתור. עם הזמן הפכה המוזיקה הלא דתית פופולרית מאוד. הדבר הביא להשפעות מוזיקליות הדדיות בין המוזיקה בכנסייה לזו שמחוץ לה, עד אשר בתקופת הבארוק התרחבה והשתכללה הפרטיטורה וכללה הנחיות למופעים פוליפוניים מורכבים ורבי משתתפים שכללו שירה ומוזיקה – אופרה, קנטטה ואורטוריה. עוד באותה תקופה פיתח המלחין, הכוריאוגרף והרקדן הצרפתי פייר בושאן (Beauchamp) את כתב המחול הראשון, פרטיטורות ריקוד ובהן הנחיות לנועה. מאז המאה השמונה-עשרה המלחינים לא היו בהכרח גם המבצעים של יצירותיהם, ולכן נדרשו פרטיטורות מדויקות ופרטניות ביותר. ואילו עם המודרניזם המוזיקלי, כאשר מלחינים החלו לקרוא תיגר על מושגי יסוד במוזיקה כגון קצב, מלודיה, הרמוניה וטונליות, הפכה הפרטיטורה עצמה לכלי להתנסות מוזיקלית. כך המציא ב־1920 המלחין ארנולד שונברג את שיטת 12 הטונים, המבוססת על ריבוע הקסם המתמטי, ליצירת מוזיקה ובה תריסר טונים בלבד. השימוש של שונברג בריבוע הקסם סלל אחר כך למלחין ג'ון קייג' את הדרך אל טבלת ספר החוכמה הסינית, *I Ching*. קייג', כידוע, השתמש בטבלה כמחוללת אקראיות בעת בחירתם של טונים, צלילים, פעולות ואובייקטים ולשם תזמון של כל אלה, תחילה ביצירותיו המוזיקליות ואחר כך גם בהדפסים ובאובייקטים שיצר, בהרצאות ובראינות, ואפילו באופן שהשקה את העציצים בביתו. כלומר, קייג' – שעבורו המוזיקה והחיים היו שלובים זה בזה עד אשר הפכו לאחד – הראה במנעד יצירתו שביכולתה של הפרטיטורה להכיל "כל דבר", כפי שהוא עצמו טען (Cage 1961, 111).

מי שפילס את דרכם של אמני הפלוקסוס אל הפרטיטורה לציודו של קייג' היה פייר שפר, שבסוף שנות הארבעים החל גם הוא לחקור את קולות היומיום. אלה היו הימים

למאה הראשונה או השנייה לפנה"ס. האפיטף היא פרטיטורה חקוקה על אסטלה והיא כוללת טקסט והנחיות טונליות. המערכת הטונלית ביוון העתיקה הייתה מורכבת מזו ששימשה את החורים. כל הנחיה באפיטף נחקקה מעל מילה ספציפית במזמור. האפיטף הוא אפוא מעין גרסה מוקדמת של הנויקמה, סימני הצלילים במוזיקה המערבית של ימי הביניים, שנכתבו מעל למזמורי התפילה הנוצריים וסימנו למקהלה אם על הצליל לרדת או לעלות ביחס לצליל הקודם. למעשה, עד תקופת הרנסנס הכנסייה הייתה האחראית העיקרית להתפתחותה של פרטיטורת המוזיקה המערבית. לדוגמה, הוספת החמשה לפרטיטורה (בתחילה נוספו רק ארבעה קווים) מיוחסת לנזיר האיטלקי גידו מאַרצ'ו (991-1033), האחראי גם על השימוש באותיות לשם הנחיה על גובה הצליל, שיטה שהתפתחה אחר כך לשיטה המוכרת כיום – שמות שבעת הצלילים באוקטבה. המלחין הצרפתי פְּרוֹטָאן (1160-1230) הוסיף את הקו החמישי בחמשה ופיתח את הפוליפונייה המוקדמת, מוזיקה למקהלה הפזורה במקומות שונים בכנסייה. מאחר שרק האליטה ידעה לכתוב ולקרוא תווים, ומאחר שכתובת פרטיטורה הייתה תהליך מורכב ויקר שדרש ציוד מיוחד, המוזיקה ה"עממית" – זו שהתפתחה מחוץ לכנסייה – עברה בעל-פה בין הדורות וכמעט לא נשמרה בפרטיטורות. במקרים המעטים שמוזיקה כזאת נכתבה, נעשה הדבר ביוזמת הכנסייה.

שלאחר מלחמת העולם השנייה, תקופה שבה אמנים ומלחינים מאירופה ומצפון אמריקה ביקשו לשלב בין מדיומים אמנותיים ולהמציא שיטות עבודה חדשות. כך, ב-1948 שילב שפר לראשונה הקלטות שטח ביצירתו *Musique Concrète*, וקייג' הגדיר לראשונה את השקט כסאונד לא מתוזמן בהרצאה שכותרתה "Silent Prayer", שנשא בפאנל בעניין מוזיקה ואמנות בוואסאר קולג' שבניו יורק.⁵ אמנם אמני הראדא תרגלו שירה פונטית כבר בתחילת המאה העשרים,⁶ והמלחין הפוטוריסטי לואיג'י רוסולו פרסם כבר ב-1913 את המניפסט *אמנות הרעש* (שבו הוא קרא לשלב רעש ביצירות מוזיקליות כדי לחגוג את הסאונד של העולם החדש), ובאותה שנה כתב מרסל דושאן שלוש יצירות מוזיקליות;⁷ אבל שפר וקייג' היו הראשונים שפָּרו אוזנם אל קולות היומיום והגדירו אותם כמוזיקה – לא רק שילבו אותם במוזיקה, אלא שמעו בהם עצמם מוזיקה. בפעולה זו הם הראו כיצד די בהנחיות למבצעים ולקהל כדי להפוך "רעש" ליצירה מוזיקלית של ממש. קייג' הגדיל לעשות כאשר שילב ביצירותיו גם הנחיות לדמיון סאונד, וכך כלל ביצירתו את עצם המחשבה על סאונד – הקולות המדומיינים המתקיימים בתוך תוכו של המאזין בלבד. קורפוס יצירתם הפך את פעולת ההאזנה עצמה למעשה הלחנה והגדיר את כוחה להפוך כל דבר למוזיקה: במילותיו של קייג', אם תקשיבו בזמן שתביטו על ציור תוכלו להפוך גם אותו לתיאטרון מוזיקלי (Cage 1996, 142).

המוזיקה החדשה של קייג', שפר וממשיכיהם, המכונה מאז ועד היום מוזיקה ניסיונית, נדחקה בתחילה על ידי מתנגדיהם אל מחוץ לאולמות הקונצרטים ומצאה את מקומה בעולם האמנות החזותית. קייג' הופיע לראשונה בחלל אמנות כבר ב-1943 ביצירה לכלי הקשה ושני רקדנים, שהוצגה במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק באירוע שארגנה עסקנית האמנות פגי גוגנהיים. הרקדנים היו מרס קנינגהם, שלימים היה בן זוגו של קייג', ואשתו דאז של קייג', הפסלת הסוריאליסטית זניה קייג'. את הפרטיטורות הגרפיות שלו הציג קייג' כאובייקט אמנות ב-1958 בתערוכה שהוצגה בסמיכות לטרנספסקטיבה שנערכה לכבודו בטאון הול בניו יורק לציון 25 שנות יצירה. הפרטיטורות נתלו על קירות הגלריה והוצגו לקהל בשל העניין הגובר בייחודן הוויזואלי. בעקבות קייג' החלו מלחינים רבים להציג את יצירותיהם בחללים מוזיאליים. כך היה גם בתחילת דרכם של המלחינים המינימליסטיים סטיב רייך ופיליפ גלאס. ההופעות הראשונות של רייך וגלאס התקיימו במוזיאונים ובגלריות שתמכו במלחינים הצעירים ובתצורת המינימליזם בסאונד. האמנות

5 הרצאתו זו של קייג' התפתחה לימים ליצירתו המפורסמת 4'33" (1952), שבוצעה לראשונה על ידי הפסנתרן דייוויד טודור בוורסטוק שבניו יורק.

6 על שירה פונטית ראו McCaffery 1978.

7 יצירותיו המוזיקליות של דושאן – *Erratum Musical – Sculpture Musicale* – נמצאות במארו "הקופסה הירוקה" (1934), שדושאן ראה בו שרטוטי הכנה לעבודתו *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), המוכרת יותר בשם *Le Grand Verre* ("הזכוכית הגדולה").

המינימליסטית האמריקנית הייתה אז בשיאה; במסגרת תיעוד עבודות בתצוגה הקליתו המוזיאונים את אלבומיהם הראשונים של רייך וגלאס במהלך הופעות אלו. ההופעה המוכרת ביותר שלהם באותה תקופה התקיימה במוזיאון ויטני, בתערוכה "Anti-Illusion: Procedures/Materials" (1968).

כניסתה של המוזיקה הניסיונית אל בין כותלי המוזיאון עודדה אמנים פלסטיים להתנסות במדיום החדש – סאונד. היו אמנים שהוסיפו סאונד לעבודותיהם, למשל רוברט מוריס בעבודה *Box with the Sound of its own Making* (1961). אחרים, ובהם יוקו אונו, השתמשו בפורמט הפרטיטורה, שלפי קייג' כל מה שעובר דרכה מתכתב עם סאונד. הדרך שבה עברו אמנים פלסטיים עם סאונד ועם תיווי הרחיבה עוד יותר את הגדרותיהם של סאונד ושל מוזיקה, והשפיעה בתורה על מלחינים ויצירתם. דוגמה להשפעה הדדית כזאת היא יצירתו המוקדמת של המלחין לה-מונט יאנג *Composition #5* (1960), הכוללת הנחיה לשחרר פרפרים באולם קונצרטים ולפתוח את החלון; היצירה מסתיימת כאשר הפרפרים מוצאים את דרכם אל מחוץ לאולם. יצירה נוספת של יאנג מאותם ימים, *Piano Piece for Terry Riley #1* (1960), כוללת את ההנחיה לדחוף פסנתר דרך הקיר או עד תשישות מוחלטת. את יצירותיו אלו הציג יאנג באירועים רבי משתתפים שארגן עם יוקו אונו בשנים 1960–1961 בלופט של אונו בניו יורק. באירועים כאלה ובשכמותם חגגו אמנים מתחומים שונים את שילובם של מדיומים במוזיקה ניסיונית, באובייקטים, במיצבים ובמיצגים, טשטשו לחלוטין את הגבולות בין הפרקטיקות או המדיומים, ואפשרו את התנאים להיווצרותה של הסוגה האמנותית החדשה – אמנות סאונד. כלומר, אמנות פלסטית וסאונד אמנם הוצגו במרחבים משותפים עוד לפני כן (בכנסייה למשל הוצגו ציורים לצד שירת מקהלה, ובאופרה שולבו שירה, מוזיקה ותפאורה לכדי מופע אחד), אך רק כאשר אמנים חזותיים ומלחינים בחנו זה את חומריה של זה מתוך הפרקטיקה שלהם עצמם נוצר חיבור רעיוני בין המדיומים: פסל מסאונד, מוזיקה מאובייקטים. את המונח אמנות סאונד טבעה בשנת 1979 האוצרת ברברה לונדון בתערוכה בשם זה ("Sound Art"), אך מאז ועד היום החוקרים את התחום מתלבטים שמא ראויה האמנות החדשה להיקרא "אמנות עם סאונד", מאחר שהיא כוללת מוזיקה ניסיונית, פסלי סאונד, מיצבים, מיצגים, פעולות ואירועים המבוצעים על ידי מלחינים ואמנים כאחד.

אירועים דומים התקיימו גם בירושלים בסוף שנות השישים עם גיבושה של קבוצת משקוף. הקבוצה פעלה כשנה וחצי בשנים 1968–1969, ובשיאה היא כללה 26 אמנים ירושלמים מתחומים שונים שהתעניינו בשילוב בין מדיומים, בפעולות חיות ובמפגש מידי עם קהל. מרבית חברי הקבוצה היו מורים ותלמידים מבצלאל. מקימי הקבוצה – הצייר דוד בן-שאול, המשורר יוסי אופק, הציירת צביה ויינמן והמוזיקאי יוסי מר-חיים – מספרים שמשקוף נוצרה מתוך התקוממות נגד המוסד האמנותי ששלט אז בעיר, בית האמנים בירושלים, שלא שש לשנות את משנתו השמרנית או לשלב אמנים צעירים בפעילותו. התערוכה הראשונה

של משקוף נערכה בגלריה אנג'ל, שהייתה גלריה מסחרית, והתמקדה בהדפסי אבן. האמנים נחלקו לקבוצות קטנות ובהן צייר, משורר ומוזיקאי הפועלים יחד על אותו לוח אבן. בערב הפתיחה ניגנו יוסי מר-חיים וריצ'רד פרבר על צינורות השקיה והקישו בגרזינים על קלידי פסנתר. המוזיקה ליוותה את התערוכה לכל אורכה. בעבודת התזה של נעה אברון-ברק (2015) על קבוצת משקוף מציינת הכותבת שחודשים אחדים לפני התערוכה נערך אירוע השקה רשמי של הקבוצה בסוכנות פולקסווגן בעיר. האירוע נקרא "האוטו שלי" והיה אירוע התרחשות, כלומר התנהל בעת ובעונה אחת בכמה מוקדים, בקרב הקהל, ללא היררכיה או סדר. אברון-ברק מתארת כיצד תלו האמנים ציורים שהוכנו מראש בסטודיו, אך גם ציירו בזמן אמת על ניירות שהודבקו לקירות ולרצפת המקום. העבודה על הציורים הייתה משותפת ויצירתית של האמנים התערבבו זו בזו. יוסי מר-חיים ניגן על קלידים לאורך כל האירוע, ומיכה לימור שידר מהמקום ברדיו קול ישראל. בשנתה השנייה של משקוף עזבו חלק ממייסדיה והיא הפכה לקבוצת ציירים.

יונה פישר, שהיה אוצר האמנות העכשווית במוזיאון ישראל ומילא תפקיד מרכזי בכינונה של הסצנה הניסיונית בארץ, זיהה בזמן אמת את הקשר בין המתרחש בסצנת האמנות המקומית ובין התמורות המתרחשות בעולם. ב-1970 גייס את המוזיאון לתמוך בנהר ירושלים של נוישטיין, בלייה ומרקס ואפשר את הוצאתו לפועל. ב-1971, כאשר אצר את התערוכה "מושג + אינפורמציה", הציג תיעוד של נהר ירושלים לצד עבודות של שמונה אמנים ושני מלחינים. כמה שנים אחר כך, ב-1975, אצר את התערוכה "סדנה פתוחה" ובה הציג עבודות מיצב ומיצג בהקשרים חברתיים ופוליטיים. עדינה בר-און, אחת מחלוצות הפרפורמנס בארץ, הציגה בתערוכה מיצגים אחדים שהתרחשו בתוך הקהל ובין העבודות המוצגות. בריאיון שערכה עימה שרה ברייטברג-סמל ב-1976 סיפרה בר-און שהיא מכינה פרטיטורה לקראת כל מיצג שלה, ומציינת בה הנחיות ל"רצף של תנועות, מצבים ודימויים המתפתחים בשטח" (ברייטברג 1976). כיום היא מתכוננת לקראת כל מיצג במשך חודשים ועודנה משתמשת בתיווי לפעולה, מעין תוכנית שבה היא משלבת אימפרוביזציה לפי האינטראקציה עם הקהל.⁸

במאמרה על מוזיקה ניסיונית פלסטינית כאקט התנגדות לכיבוש כותבת שירין סעאד (Saad 2021) שבשנים הראשונות לאחר 1948 דוכאה סצנת המוזיקה הפלסטינית ונדהקה לעבר המדינות השכנות, שם קיימו ושימרו אותה מוזיקאים, מלחינים ומשוררים מקומיים או פלסטינים גולים (ובהם המשורר הפלסטיני אברהים מוחמד אבו ערב, הזמרת הלבנונית האגדית פיירוז, הזמר והשחקן המצרי עבד אלחלים חאפז, המלחין והזמר המצרי שייח' אימאם והמלחין הלבנוני מרסל חליפה). לאחר 1967 הפכה המוזיקה העממית הפלסטינית

באופן כמעט רשמי לקולה של ההתנגדות לכיבוש.⁹ בשנות השמונים מוזיקאים ניסיוניים כסעיד מוראד ופמיל'יא ג'ובראן החלו לשלב בין טקסטים של משוררי פלסטין ומוזיקה פלסטינית עממית ובין מוזיקה הודית, אפריקנית ואף אמריקנית. לטענתה של סעאד, מגמה זו גברה אחרי האנתיפאדה הראשונה בשנות התשעים, כאשר מוזיקאים ומלחינים צעירים הקשיבו לראפרים אמריקנים כמו ביגי וטופאק וללהקות כגון A Tribe Called Quest ו-Shabazz Palaces והזדהו עם הסאונד של ההתנגדות האפרו-אמריקנית.

האמנות החזותית הפלסטינית החלה להתעניין בפרקטיקות לא מסורתיות כגון מיצבים ומיצגים בסוף שנות התשעים. לדברי חוסני אלח'טיב שחאדה, הסיבה לעניין המאוחר היא שנדרש זמן עד שאמנים מהדור השני לנכבה – מי שנולדו אחרי 1948 לתוך מציאות הכיבוש הישראלי – בחרו ללמוד אמנות במוסדות אקדמיים, בישראל ומחוצה לה, ונחשפו לעקרונות הפרפורמנס.¹⁰ שחאדה מציין בהקשר זה את אמנית המיצג רנא בשארה, המגדירה בעצמה את יצירתה כאקטיביזם פוליטי (Abu-Lughod 2021). בשארה מציגה את יצירתה ברחבי העולם אך מסרבת להציגה בישראל, פעולה פוליטית כשלעצמה.¹¹ לעומתה, מנאר זועבי בוחרת לפעול בתוך שדה האמנות המקומי. זועבי עוסקת במגוון פרקטיקות של מיצב ומיצג חברתי-פוליטי. בעבודתה בין לבין (2004), למשל, היא קופצת על חבל בתוך שלולית שחורה. בכל קפיצה היא מתיזה נוזל שחור על עצמה ועל הקירות הלבנים הסובבים אותה. הסאונד של חבל הקפיצה הפוגע ברצפה הרטובה מזכיר הצלפות. בן זוגה של זועבי, המשתתף במיצג, יושב בגבו אליה ומקיש על מקלדת שחוברה לרמקול. סאונד הקפיצות, הצלפות החבל ותקתוקי המקלדת גוברים ככל שהקירות וגופה של זועבי מתכסים בשחור. בפעולה מאוחרת יותר, נאום המעלית (2013), מלמדת זועבי את עדו בר-אל (שהיה אז מורה שלה באוניברסיטת חיפה) שיעור בערבית בעודם עולים ויורדים במעלית שקופה במשך 15 דקות. זועבי בחרה מילים בערבית שצלילן דומה לזה של מקבילותיהן בעברית, ובר-אל חזר אחרי כל מילה שאמרה. באמצעות רמקולים שפוזרו בבניין האוניברסיטה הוציאה זועבי את סאונד השיעור מהמעלית והחדירה אותו לתוך פסקול הקמפוס, וכך צירפה לשיעור את כל מי שהיה בבניין באותה עת.

כמו זועבי, גם עאישה עראר פועלת רבות מתוך השדה המקומי. עראר, ציירת ומשוררת, עוסקת בעיקר בביוגרפיה האישית שלה. בשנים האחרונות החלה להלחין ולהופיע עם

9 נילי בלקינד, בספרה המקיף על המוזיקה בליבת הקונפליקט הישראלי-פלסטיני (Belkind 2021), מסבירה כי הסיבה לכך היא שמוזיקה זו, שעסקה ברובה באדמת פלסטין ובדמות הפלאחים העובדים אותה, נפוצה באותה תקופה שבה החל להתגבש הארגון לשחרור פלסטין. היא משווה זאת לזמר העברי של אותה העת, שנוסף לרפרטואר שירי ארץ ישראל.

10 כך לדברי שחאדה בהרצאתו "אמנות פלסטינית: אקטיביזם או בריחה מהמציאות?", שנשא ב-19.10.2021. את ההרצאה המצולמת אפשר למצוא בבית לאמנות ישראלית.

11 בסרט לחיות בתוך קונפליקט (Living in Conflict, Bishara 2000a; 2000b), המתעד את הצגת תערוכת היחיד שלה בעזה בשנת 2000, מראה בשארה כיצד היא מנועה מלהעביר את העבודות שלה בעצמה במעבר הגבול ונאלצת להיעזר לשם כך באו"ם. בסצנה אחרת היא חותכת עלי צבר בשרניים, ממלאת בהם צנצנת גדולה, ומספרת שהצבר – שפעם שימש חומת הגנה והקיף את הכפרים הפלסטיניים – מפוזר כיום ברחבי הארץ כעדות לכפרים שנמחקו כליל, לעם שנאלץ להילחם על מקומו באדמתו שלו.

שיריה בפתיהות של תערוכות שבהן היא משתתפת. בריאיון לשירין פלאח סעב (2022) מספרת עראר שהיא ממעטת לעסוק בסכסוך הישראלי-פלסטיני ובהתנגדות לכיבוש, ושהאמנות בשבילה היא דרך לברוח. עראר עוסקת בפוליטיקה שקרובה אליה, בהיותה אישה מוסלמית דתייה בחברה פטריארכלית. בריאיון היא מספרת כי אף שתמיד אהבה לשיר, רק בלימודיה במדרשה לאמנות בבית ברל החלה לשיר מול קהל. בפתחת התערוכה "מגש שחור" (2021) בגבעת חביבה היא שרה בערבית את "האישה של כל הנשים" ("سَيِّدَةَ كُلِّ النِّسَاءِ"), שיר שכתבה והלחינה, בליווי מוזיקלי של בנות אנסמבל מוזיקה נובה – עדיה גודלבסקי, מעין צדקה ואור סיני. שירתה מהפנטת. קולה מחויך אך החלטי. נוכחותה חזקה מאוד ואי-אפשר שלא להקשיב לה. באותו אירוע הזמינה עראר את רקדניות להקת נוע, שאף אחת מהן אינה פלסטינית, לרקוד בחלל התערוכה את *Killer Pig* של הכוריאוגרפית שרון אייל. החומרים שעליהם היא שרה ושיתופי הפעולה שהיא בוחרת לעשות עם אמניות ואוצרים ישראלים הם כולם בחירות פוליטיות המבקשות להקים מציאות אחרת לה ולבנות דורה. עראר מדגישה שכאמנית פלסטינית שחיה בישראל, כל החלטה שהיא מקבלת נבחנת דרך זכויות מגדלת משני הכיוונים – הן מישראל הן מפלסטין (פלאח סעב 2022).

גם אני אמנית סאונד, וגם אני כמו זועבי ועראר מאמינה בכוחם של שיתופי פעולה אמנותיים לנסח עתיד משותף. את האסופה "פרטיטורות לאקוסטיקה חברתית" אצרת במסגרת הפרויקט "ירושלים: מרחבים אקוסטיים וטריטוריות האזנה", פרויקט אמנותי-מחקרי המתנהל בימים אלו במסגרת הפוסט-דוקטורט שלי בחוג לתולדות התיאטרון באוניברסיטה העברית בירושלים, בשיתוף ובתמיכת המרכז לאמנות ומחקר מעמיתה בבית הנסן. בפרויקט משתתפים עשרים אמנים ואמניות פלסטינים וישראלים העוסקים בסאונד, וידאו, שירה ומיצג. חלק מהפרטיטורות באסופה עוסקות בעיר עצמה וחלק מתייחסות לירושלים כאל סמל לכורח שבחיים משותפים. חלקן עבודות שעיצבו את הקנון האמנותי המקומי, חלקן עבודות חדשות יותר, וחלקן נוצרו במיוחד לפרויקט. יחד הן בוחרות את האקוסטיקה – מערך הכוחות והתנאים המאפשרים לקולות או לנרטיבים מסוימים להיות חלק מפסקול העיר – ואת טריטוריות ההאזנה במרחב הציבורי בבירה.

לפי ז'אן לוק-ננסי, האזנה (בניגוד לשמיעה) היא פעולה חוקרת המפענחת את הנשמע. בספרו *האזנה* (Nancy 2007) הוא שואל אם כדאי יותר להקשיב ל"אמת" מאשר להביט בה. הוא מבקש למשוך באוזנו של הפילוסוף על מנת להסיטו מהייצוג הוויזואלי של הידע (צורה, רעיון, ציור, ייצוג, אספקט, תופעה, קומפוזיציה) אל החבוי במרחב הסונורי (מבטא, טון, גון קול, הדהוד וסאונד). לפי ננסי, המרחב הוויזואלי והרעיוני הם איזומורפיים כפוטנציאל המיידי שלהם. כלומר, האופן שבו אני יודעת משהו דומה לאופן שבו אני מביטה ורואה. הסאונד, לעומת זאת, מהדהד ונמשך לעולם, ולכן ההאזנה נמשכת גם כן. לשמוע פירושו להבין את הנשמע מייד, אבל להאזין פירושו לפענח את הנשמע – לשאוף למשמעות שמתגבשת במשך הזמן. לכן האזנה, מבחינתו של ננסי, לעולם תתקיים על גבול המשמעות. לשיטתו, זו הסיבה שסאונד ומשמעות חולקים את אותו מרחב התייחסות. המשמעות עוברת

דרך סמל, עצם ותכונה ומגיעה בסוף אל עצמה, הכול בבת אחת, באופן דומה לזה שבו סאונד מתפזר לכל עבר ומהדהד בחלל, המחולל בתורו את הסאונד ומחדירו לתוך המאזין ושם הוא מוסיף להדהד. מבחינת ננסי, זו גם הסיבה שלהאזין פירושו תמיד להתכוונן פנימה, ואילו להביט פירושו לפנות החוצה. כאשר אני מאזינה לסאונד שחדר אליי ומחפשת משמעות, אני בעצם מאזינה לעצמי המהדהד בתוכי. כאן ננסי מדגישה שאין מדובר בעצמי במובן של אני, אלא במובן של ההקשרים המתקיימים בתוך האדם ומאפשרים את כינון העצמי. לכן, לטענתו, להאזין משמעו לפתוח את העצמי ואף להרחיבו (שם). אפשר אפוא לומר שכאשר אני מאזינה לפנורמה הקולית של ירושלים, הסאונד חודר אליי ומהדהד את העצמי בתוכי. לפיכך אפשר להניח שהחוויה הסונורית של העיר שונה מאוד אצל כל אחד ואחת, בשל ההקשרים האישיים, הפוליטיים והחברתיים השונים של העיר החבויים בתוכנו.

הפרטיטורות באסופה הן הצעות האזנה לירושלים שנכתבו על ידי אמנים מרקעים שונים. הן שונות זו מזו, אך כולן ממחישות כיצד האקוסטיקה משפיעה על המרחב הציבורי, מטעינה ומעצבת אותו, ומשמשת דרך נוספת לשלוט בסובייקטים המתנהלים בתוכו (לעיתים אף ללא ידיעתם). חלקן מציעות דרך לפענח או לקודד את האקוסטיקה בעיר ואחרות מציעות דרך לשנותה. מתוך כך מתאפשרת ההקשבה לעיר כפעולה של ניסוח מחדש, או במילותיו של ננסי – מתאפשרת הרחבת העצמי בהקשר של ירושלים. ז'אק רנסייר טוען שזה כוחה של האמנות הביקורתית: היכולת לתעתע בחושינו ולערער את תפיסתנו החושית את העולם (Rancière 2004). האמנות הביקורתית, לפי רנסייר, משפיעה על מה שהוא מכנה החלוקה החושית, וזו בתורה משפיעה על תפיסתנו החושית את העולם. כלומר, האמנות הביקורתית גורמת לנו לפקפק, לחשוב מחדש ולנסח חוויה חושית אחרת. את זאת בדיוק מבקשים לעשות האמנים והאמניות שיצרו את הפרטיטורות באסופה – לנסח בירושלים חוויה אחרת, חוויה של שוויון זכויות, ערבות הדדית, סובלנות, הכלה, כבוד הדדי, חמלה. בכך הפרטיטורות מאפשרות "האזנה חברתית", כמונחיו של לס באק (Back 2007). הן מפנות את תשומת ליבנו אל הקול המושתק, המנודה, זה שנדחק לשוליים על ידי כוחות השיטור המדינתיים והאידיאולוגיה המאחדת והמאחה. ברנדון לה־בל טוען שכוחה של האזנה חברתית הוא בכך שהיא פועלת כ"אקוסטיקה חברתית" (LaBelle 2021); כלומר, האזנה חברתית יוצרת מערכת אלטרנטיבית של כוחות ותנאים שבכוחה לפנות מקום לקולות ולנרטיבים מודחקים ואף להגבירם. אם כך, פרסומן של פרטיטורות אלו בכתב העת תיאוריה וביקורת מרחיב את פרישתה של האקוסטיקה החברתית ומגביר את כוחה הקולקטיבי. יתרה מזו, עצם הפרסום וההפצה של אסופת הפרטיטורות הופכים את ירושלים למקרה מבחן לחיים המשותפים שלנו בכל הארץ, ואת הפרטיטורות באסופה – לקריאה כללית ורחבה לשינוי המרחב האקוסטי המשותף.

החוג לתולדות התיאטרון והמכון למחקר ע"ש הרי ס' טרומן
למען קידום השלום, האוניברסיטה העברית בירושלים

ביבליוגרפיה

- ברייטברג, שרה, 1976. "עדינה בר־און מול קהל: מפגש", Adina Bar-On, 5.3.1976, ברק־אברון, נעה, 2015. "קבוצת 'משקוף', 1970–1968: בין יצירתיות משותפת לשיפור עמדות בשדה", עבודת מוסמך, ההוג לתולדות האמנות, אוניברסיטת תל אביב. מנור, דליה, 2020. "המקום של נוישטיין", ערב רב, 20.11.2020. פלאח סעב, שירין, 2022. "נשים ערביות פורצות דרך משלמות מחיר יקר, לפעמים בחייהן", הארץ, 20.2.2022.
- Abu-Lughod, Lila, 2021. "Art, Activism, and the Presence of Memory in Palestine: Interview with Palestinian Artist Rana Bishara," *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 41(1), pp. 122–145.
- Back, Les, 2007. *The Art of Listening*, Oxford: Berg Publishers.
- Belkind, Nili, 2021. *Music in Conflict: Palestine, Israel and the Politics of Aesthetic Production*, Abingdon and New York: Routledge.
- Bishara, Rana, 2000a. "Living in Conflict" [video], Ramzi and Saeda Dalloul Art Foundation.
- , 2000b. "Living in Conflict" [video], Ramzi and Saeda Dalloul Art Foundation.
- Cage, John, 1961. *Silence, Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press.
- , 1996. *Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music*, ed. Joan Retallack, Hanover: University Press of New England.
- LaBelle, Brandon, 2021. *Acoustic Justice: Listening, Performativity, and the Work of Reorientation*, New York: Bloomsbury.
- McCaffery, Steve, 1978. "Sound Poetry: A Survey," in Steve McCaffery and bpNichol (eds.), *Sound Poetry: A Catalogue*, Toronto: Underwhich Editions, pp. 6–18.
- Nancy, Jean-Luc, 2007. *Listening*, trans. Charlotte Mandell, New York: Fordham University Press.
- Rancière, Jacques, 2004. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel Rockhill, London: Continuum.
- Saad, Shirine, 2021. "Sonic Liberation Front: Palestine's Underground Music Experimentalists are Resisting Erasure," *I Care if You Listen* (online).



1978—1975

יד ענוגה
يدّ مستمتعة
Yad Anugah

משה גרשוני
موشيه چرشوني
Moshe Gershuni

מצאן את הכיסא במצפה נפתוח (31.4812 מזרח, 35.1135 מזרח) והחזיקו בו כר שחפזים לנזור
ליפתא. הכר בדממה לצעקות שיעלו מההודוודיות. הניבו לצעקות בכל דרך שתמצאו לנכון, אם בכלל
אזמבאי אל כרסי פי מظل נפוח (4812, 21 شمال, 45.1135 شرق), واجلساي بحيث وجهك باتجاه
لفنا. انتظري بصمت الصرخات التي ستخرج من الوادي. رداي على الصارخين/ات بكل طريقة تجدنها
تجديها مناسبة، إذا رغبت في ذلك.



ندعو الجمهور للمجيء لحيّ الطالبيّة
في القدس، في أيّ يوم من أيّام الأسبوع
وبأي ساعة، ليقوم بتقليد مناداة أم إدوارد
سعيد التي تناديه ليعود لبيته: «إدوارد»
(بدون لفظ حرف الرّاء).

הקהל מוזמן לבוא לשכונת טלביה
בירושלים, בכל יום מימות השבוע ובכל
שעה, ולחקות את קריאתה של אימו של
אדוארד סעיד הקוראת לו לשוב לביתו:
"אדוארד" (בלי האות ריש).



"[W]oven into her Arabic speech were English words like 'naughty boy' and of course my name, pronounced 'Edwaad.' I am still haunted by the memory of the sound, at exactly the same time and place, of her voice calling me 'Edwaad,' the word wafting through the dusk air at closing time of the Fish Garden [a small Zamalek park with aquarium] and of myself, undecided whether to answer her back or to remain in hiding for just a while longer, enjoying the pleasure of being called, being wanted, the non-Edward part of myself taking luxurious respite by not answering until the silence of my being became unendurable."

2022

عودة: على خطى إدوارد سعيد
أداء صوتي لفرد أو فرقة مؤدّين
שיבה (עאודה): בעקבות אדוארד סעיד
יצירה קולית לפבצע יחיד או לאנסטבל מבצעים
Return (Auda): Following Edward Said
A voice piece for a single performer or an ensemble

منار زعبي
منאר זועבי
Manar Zoabi



הצעת האזנה: מול שער שכם
להתבונן על היום ולהקשיב ל-2011.

اقتراح استماع: أمام باب العامود
التأمل باليوم والإصغاء ل٢٠١١.



צלמות: שירה כלפון; שירה כלפון: שירה כלפון

האתר שבו אני מציעה להאזין ל"עקידה" הוא בית הכנסת שבקמפוס האוניברסיטה העברית שבהר הצופים. החלון גדל המידות של בית הכנסת משקיף על העיר העתיקה.

الموقع الذي أقترح الاستماع به إلى "ربط" هو الكنيس في الجامعة العبرية في جبل المشارف. الشباك الكبير للكنيس يطل على البلدة القديمة.



כוון את הרדיו לתדר FM 91.3 (קול המוסיקה).
התחל לנסוע מכיכר פריז, ירושלים, לכיוון היציאה מהעיר, מחסום הבקעה.
הקשב לשיבושי הרדיו המתרחשים בזמן אמת וחפש אותם. השיבושים
ישתנו בהתאם למיקום רכבך ויתעצמו כאשר תעבור דרך או בסמוך
לאזורים מורכבים מבחינת ריבונות/מבחינה אנושית. השתמש במסלול
הנסיעה כדי להציף את אותן הפרעות.
היציאה תחל בכיכר פריז ותגיע לסיומה כאשר תחלוף ע"פ המחסום
ותצא המעיר.
המשך למחוז חפצך.

ثبتت الراديو على موجة 91,3 FM (صوت الموسيقى).
ابدأ الاستماع من ساحة باريس، القدس، باتجاه الخروج من المدينة،
حاجز البقعة. استمع إلى تشويشات الراديو التي تحدث في تلك اللحظة
وابحث عنها. التشويشات ستتغير بحسب موقع سيارتك وستتعاظم
عندما تمرّ عبر طريق أو بقرب مناطق معقدة من ناحية السيادة/من
ناحية إنسانية.
استخدم مسار السير من أجل زيادة تلك التشويشات. يبدأ العمل الفني
من ساحة باريس ويصل إلى نهايته عندما تعبر الحاجز وتخرج من المدينة.
أكمل إلى حيث وجهتك.

הטקסט מנוסח בלשון זכר אך פונה לכל המינים
النص مكتوب بصيغة المذكر لكنه موجه للجنسين





**After watching the film you may want to visit the area.
Or, you can go to Atarot and see it from afar, behind the
Separation Wall.**



2020

לימבו
ליעבו
Limbo

פאדי דחאברה
פאדי דחברה
Fadi Dahabreh

قال لي من تكوني قلت سيدة النساء،
قال اشتياقي و جنوني، قلت داء و دواء

قالي لي من تكوني، قال لي قال لي،
قال اشتياقي و جنوني، قال لي قال لي

صدقني بعض الجنون ممل،
والكثير منه شفاء

قال لي من تكوني قلت سيدة النساء،
قال اشتياقي و جنوني قلت داء و دواء

خذني الى عالمي، خذني إلى النور،
ولكن اعدني إلى هنا

قال لي من تكوني قلت سيدة النساء،
قال اشتياقي و جنوني، قلت داء و دواء

Stand beside at least one person
Listen through speakers in open air



השבת אבידה -

בין האדם התועה לאדם הטועה

צא לתעות ולא תוכל להתעלם מכל שהעיניים רואות אך אובד לאוזניים.

השב את האבידה -

תלה שלט בכתב ידך, כתוב מה מצאת ואת מספר הטלפון שלך.

חכה לשיחת הטלפון.

הקלט את השיחה.

מי שמתקשר - הוא טועה. הוא טעה כאשר איבד משהו והוא טועה בטענתו כעת לבעלות על האבידה. בכדי להפיג את ייאושו של הטועה, ואת הספקות שלך, התועה, תנו יחד סימנים באבידה.

לקט מין השיחה סימנים גרועים. סימן גרוע: סימן שמצוי בהרבה, כך שאין זיהוי וודאי לבעלים. זאת בכדי להחזיר אבידה גם לשני רמאים המחפשים אחד את השני.

כעת מצא את הבמה הכי גבוהה בירושלים, מערכת הכריזה החזקה ביותר ותכריז את שמצאתם.

זוהי אבן הטועים, המחברת בין מוצאים לאובדים, אשר לא תימחה מין העולם לעולם.

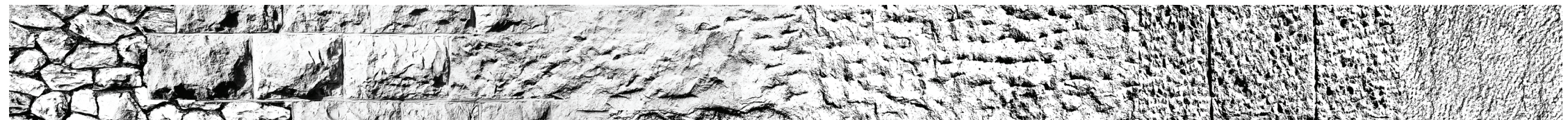
שלומית סטרוטי

0546241277

“...the external walls and columns of houses and the face of any wall abutting on a road shall be faced with natural, square dressed stone”¹

<p>A</p> <p>Roam the city - anywhere, at any hour of the day.</p> <p>Look at the buildings around you.</p> <p>Scrutinise their stone facades;</p> <p>Their stone fences;</p> <p>Their stone-paved entrances.</p>	<p>B</p> <p>Direct your attention to a single stone.</p>	<p>C</p> <p>Imagine the stonemason who gave form to the stone you are looking at;</p> <p>His lifted arm;</p> <p>The chisel hammer clutched in his hand;</p> <p>The hammer descending towards the tip of the chisel;</p> <p>The hammer’s course through the air;</p> <p>The clash of metal with metal;</p> <p>The clash of metal with stone;</p> <p>The numerous repetitive strikes.</p>	<p>D</p> <p>Observe the silent gestures marked in the stone.</p> <p>Imagine their sounds.</p>	<p>E</p> <p>Direct your attention to another stone.</p>	<p>F</p> <p>Observe the silent gestures.</p> <p>Imagine their sounds.</p> <p>Direct your attention to another stone;</p> <p>Then, to another one;</p> <p>And another.</p>
--	--	---	--	---	---

Lexicon of silent gestures²



1/ Til-ia-ni

2/ Tub-zeh

3/ Tal-tish

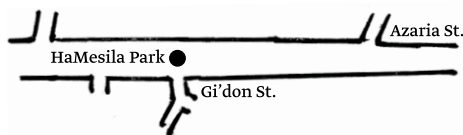
4/ Mu-sam-sam

5/ Ma-tta-beh

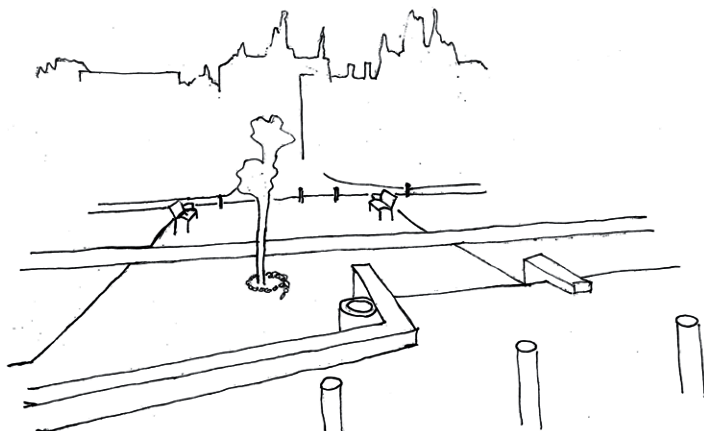
1. Excerpt from the Jerusalem Town Planning Ordinance and masterplan, 1936, 1944. The exclusive use of local stone as a building material was initially recommended in 1918 by the city engineer William H. McLean mainly for the Old City in the city’s redevelopment plan he conceived and was enforced by the British military governor of Jerusalem, Colonel Ronald Storrs. In the Jerusalem 1968 masterplan, the stone bylaw was expanded to the entire area annexed to the city after the 1967 war. (Source: Weizman, Eyal, ‘Jerusalem: Petrifying the Holy City’, *Hollow Land: Israel’s Architecture of Occupation*, New York, Verso, 2007).

2. Jerusalem stone dressing types. (Source: Kroyanker, David, ‘Building Process: Technology and Folklore’, *Jerusalem Architecture: Arab Building Outside the Old City Walls*, Jerusalem, Keter and the Jerusalem Institute for Israel Studies, 1985, {Hebrew}).

Walk (or imagine walking) to this spot:



Here you will find two benches — sit on one of them. Notice the light and the smells, pay attention to the people walking along the paths. Imagine the park empty of people. Imagine a truck passing by playing very loudly the call “Alte Zachen.” Notice the sounds around you, and the smells, and the little breeze.



Turn the music on, and listen.



Use headphones to gain the full experience of going through Sheikh Jarrah and Damascus Gate by a train and a bus. Another option is to listen to it while at Damascus gate and Sheikh Jarrah.





3. שלנו לנא

חזור על סעיפים 2(א) ו-2(ב), רק שהפעם, כשתגיע הכי קרוב למטרה, התנצל על ההפרעה ובקש הוראת הכוונה^א
 כִּזְרַב הַבְּנִינִים 2 (א) ו־2 (ב) לִכֵּן הַזֶּה לַמֶּדָּה עֵתָּה תִּשְׁלַח מִסָּפָה מִמְּכֵנָה מִן הַהֶדֶף, אֶעֱתֵר עַל הַמְּצִיבָה וְאֶתְּבַע תְּעִימָה תּוֹכִיחֶה^א

4. לא של לייס ל

המשיכי לשוטט עד שתתקלי בצליל שאינו מופק ע"י אדם באופן ישיר (חי/צומח/מכונה/כלי תחבורה)
 התקרבי אל הצליל ככל הניתן
 זה הזמן לחוץ רקורד
 כעבור דקה, אם עובר אדם שיוצר איתך קשר עין או מתעניין במעשיך, הציעי לו להצטרף להאזנה, ללא שימוש במילים, כעבור דקה
 ואולי תגוֹלֵל לְאֵן תִּשְׁטַדְמִי בְּסוֹת לֹא יִנְתַּגֶּה אִנְשָׁן בְּשִׁכּוּל מִבְּאֵשׁר (כֹּאֲנֵן חַיִּי/נִבְתָּה/מֵאִמְכֵנָה/וּסְיֵלָה נִקְל)
 אֶתְּרִי מִן הַסּוֹת קֶדֶר לַמְּסַתָּע
 הַזֶּה הִי הַלְּחֶזֶת הַמְּנִסָּבֶה לַלְּזֶפֶט עַל תְּסִגִּיל
 בַּעַד דְּקִיפָה, בִּי חָל מַרְ אִנְשָׁן וְתוֹאִסל מַעַל בַּלְּנִזְר אֹו אֲבִדִי אֶהְמָמָא בַּעֲמַלְכּ, אֶתְּרַחִי עֲלֵיֶה אֶלְנִזְמָמ לַלְּאֶסְתִּמָּע, מִן דוֹן אֶסְתִּחָדָם כְּלִמָּה, בַּעַד דְּקִיפָה



5. אנו نحن

הפסק את המיקוד שלך בהאזנה והתמקד בדברים אחרים, כעבור דקה זה הזמן לחוץ סטופ.
 אֲנִי תְּרַכִּיזְכּ עַל הַלְּאֶסְתִּמָּע, וְזַעֲךְ תְּרַכִּיזְכּ בִּי אֲמוֹר אֲחֵרִי, בַּעַד דְּקִיפָה
 הַזֶּה הִי הַלְּחֶזֶת הַמְּנִסָּבֶה לַלְּזֶפֶט עַל אִנְהָא



1. שלי לי

היצמדי לפתח בביתך שהוא בר־פתיחה וממנו שומעות הכי טוב את הרחוב
 זה הזמן לחוץ רקורד
 כעבור דקה פתחי את הפתח, כעבור דקה
 זה הזמן לחוץ פאוז
 הַתְּסִקִי בַּפְתָּחָה בִּי בֵּיתְכּ קָבֵלָה לַלְּפִתַּח וּמִנְהָ יִשְׁמַע הַשָּׂרָע בְּאֶפְסֻל שִׁכּוּל
 הַזֶּה הִי הַלְּחֶזֶת הַמְּנִסָּבֶה לַלְּזֶפֶט עַל תְּסִגִּיל
 בַּעַד דְּקִיפָה, אֶפְתַּחִי הַפְּתָחָה, בַּעַד דְּקִיפָה
 הַזֶּה הִי הַלְּחֶזֶת הַמְּנִסָּבֶה לַלְּזֶפֶט עַל תּוֹקֶף

2. שלך לך

א. צא מהבית. שוטט עד שתמצא מטרה אנושית נעה ומשוחחת (אפשר יחיד שמדבר בטלפון/עם עצמו, או שניים ומעלה שמדברים ביניהם)
 זה הזמן לחוץ רקורד
 התקרב בהדרגה במשך דקה אל המטרה עד למרחק קרוב שלא יעורר חשד* (יותר קל מהצד/מאחור), לווה אותה/ם, כעבור דקה
 זה הזמן לחוץ פאוז
 ב. שוטטי עד שתמצאי מטרה אנושית נייחת ומשוחחת (")
 ("") ("")
 א. אֶחְרַג מִן הַבַּיִת. תְּגוֹלֵל לְאֵן תִּגְדֵּה הֶדְפָּא אִנְשָׁנִיָּה יִתְחַרְכּ וְיִתְחַדֵּת (יִמְכֵּן אֲנִי יִכּוֹן פְּרָדָּא יִתְחַדֵּת בַּלְּהָאֵתֶף/מַעַל נַפְסֵהָ, אֹו אִתְּנָן יִתְחַדֵּתָן מַעַל בַּעֲזֵהֶם הַבְּעֻזָּה)
 הַזֶּה הִי הַלְּחֶזֶת הַמְּנִסָּבֶה לַלְּזֶפֶט עַל תְּסִגִּיל
 אֶתְּרִב תְּדַרְבִּיגִיָּה לַמֶּדָּה דְּקִיפָה לְאֵן הַהֶדֶף חַתִּי תִכּוֹן עַל בַּעַד מִסָּפָה קְרִיבָה לְאִתְּרִב הַשִּׁכָּה*
 (אֶסְהַל מִן הַגִּנְבִּי/הַחֲלֵף), רֵאֲפֵה/מ, בַּעַד דְּקִיפָה
 הַזֶּה הִי הַלְּחֶזֶת הַמְּנִסָּבֶה לַלְּזֶפֶט עַל תּוֹקֶף
 ב. תְּגוֹלֵלִי לְאֵן תִּגְדִּי הֶדְפָּא אִנְשָׁנִיָּה יִתְחַרְכּ וְיִתְחַדֵּת (")
 ("") ("")



הליכה על פארק המסילה מצומת אורנים ועד המפגש עם רחוב א-סאפה בבית צפאפא (הרחוב היחיד שחוצה את המסילה). ההולכת/מתבקש/ת לעצור כ-4-5 פעמים לפרק זמן של 1-2 דקות בכל פעם ולתאר במילים בפירוט רב ככל האפשר את מה שהעין מתעכבת עליו. ניתן לכתוב או להקליט את מה שאומרים. אפשר להתייחס לשלטים או טקסטים כתובים שנתקלים בהם, לקרוא מתוכם, לשיר אותם וכו'. אפשר להשתמש בכל זמן העצירה לדיבור/כתיבה/קריאה וכו', או רק בחלקים ממנו. משך העצירה יהיה דקה לפחות.

نزهة مشي في حديقة السكّة من مفترق أورانيم وحتى الالتقاء بشارع الصّفا، في بيت صفافا، الشارع الوحيد الذي يقطع السكّة. مطلوب من السائر/ة الوقوف 4-5 مرّات لمُدّة دقيقة إلى دقيقتين كلّ مرّة وأن يصف/تصف بالكلمات وبشكل مفصّل قدر المستطاع ماذا ترى عينه/ا. يُمكن كتابة أو تسجيل ما تقولون. يمكن التطرّق للافتات أو لنصوص مكتوبة تصادفكم، القراءة منها، أو غناؤها وما إلى ذلك. يمكن، طيلة الوقت، استخدام التوقف للتحدّث/للكتابة/للقراءة الخ، أو فقط بأجزاء منها. مدّة الوقوف تكون لدقيقة واحدة على الأقلّ.

סריקת הקודר תוביל לביצועו של מאלק סקאפי, מרץ 2022
مسح الكود سيوصل إلى أداء مالك سكافي, آذار 2022



2022

את מה שאני רואה כאן, ענשיו. הליכה ופעולה קולית למבצע יחיד או לכמה מבצעים שפועלים במקביל. מארץ, הנה, الآن. نُزهة ونشاط صوتي لمدّة وحيد أو لعدّة مؤدّين ينشطون بالموازة

What I See Here, Now. A walk and a voice piece for a single or multiple performers working together

קיקי קרן-הוס
כיקי קרן-הוס
Kiki Keren-Huss

סריקת הקוד תפנה לארכיון הקלטות הליכה בירושלים.
בחרו מסלול שטרם הלכתם בו.
האזינו לו באוזניות בזמן הליכתכם במקום אחר בעיר.
דמיינו את הקולות החולפים על פניכם.

مسح الكود يوجّه إلى أرشيف تسجيلات النزهات في القدس.
اخترُوا المسار الذي لم تمشوا فيه من قبل.
استمعوا لي عبر السماعات خلال وقت سيركم في مكان آخر بالمدينة.
تخيّلوا الأصوات التي تمرّ من أمامكم.



”קלידי הפסנתר סירבו פעם לנגן מזרחית.
לשוני החדה כתער חלוד דקרה את עצמה
בחיפושה אחר מי שישמר את אופיה, אך
השומר נעשה בוגדני. החלום לא תם. החלום
נשבר. המשבר שועתק. השעתוק נגזל. הגזל
הונצח. המורל ירד. נשארה האפשרות
היצירתית. אפשרות של פואטיקה...”

