

# על רב-תחומיות בעידן הפוסטמודרני: מחול התבוננות במבחר יצירות פורץ גבולות של ליה אנדרסון

איבון ריינר (1983) הדגישה את השינויים שבין מחול מודרני למחול פוסטמודרני בהתייחסות לארגון משפטי התנועה ולעוצמת האנרגיה המושקעת בתנועה. קבוצת הרקדנים של תיאטרון מחול ג'ידסון, שפעלה כאמור כנגד המחול המודרני המסורתי, הושפעה משיתוף הפעולה של הכוריאוגרף מרס קאנינגהם [Cunningham] עם המלחין ג'ון קייג' [Cage]. אבל הבסיס האסתטי של שיתוף הפעולה הזה בין ריקוד ומוסיקה הושפע עדיין ממאפיינים מודרניים הקשורים בטכניקות אישיות ובאוטונומיה של כל אמנות, כפי שטוען קונור. כלומר, האמנים נשארו יוצרים אינדיבידואלים, וכל אמנות התמקדה ביסודות העיקריים שלה - התנועה בריקוד, או הבד השטוח והצבע בציור. לדברי קונור, הסגנון שיוצג בתקופת זו עסק עדיין בחקירת הפשטות ובזיכוכן שבתהליך ההפשטה, שעל פי הגדרתו של התאורטיקן קלמנט גרינברג [1982, Greenberg] נחשב כאחד מסימני האמנות המודרנית. בשנות ה-80 חלו שינויים נוספים בעולם המחול, שבאו לידי ביטוי בשיתוף פעולה ושילוב בין תחומי אמנויות וסגנונות שונים. כוריאוגרפים, שהציגו קודם מחול מודרני אוטונומי, החלו לשתף פעולה עם מחזאים ומוסיקאים. אם בתקופה המודרנית שיתוף הפעולה נוצר על מנת לשרת את יצירת המחול, הרי שבשיתוף הפעולה בין קאנינגהם וקייג' כל אמן יצר בנפרד ושתי האמנויות נפגשו לראשונה על הבמה. עכשיו אפשר היה לראות ביצירת מחול שיתוף פעולה, שבו כל אחת מהאמנויות שומרת על סממניה הייחודיים, אבל התוצאה היא יצירה מורכבת הגדולה יותר מסכום שתי האמנויות יחד. דוגמה לשיתוף פעולה כזה אפשר לראות בין הכוריאוגרפית טרישה בראון [Brown] והצייר רוברט ראושנברג [Rauschenberg], או בין הכוריאוגרפיות לורי אנדרסון



פוסטמודרניזם מכיל זוויות ראייה פוליטיות, אינטלקטואליות ואסתטיות המשפיעות על צורות אמנות שונות, ביניהן המחול. עם זאת, בכל צורת אמנות יש למונח זה פירוש אחר, והניסיונות של מלומדים שונים מתחומים מגוונים להגדיר פוסטמודרניזם רק מדגיש את הקושי בגיבוש הגדרה אחידה. לכך נספח קושי נוסף, כרונולוגי. בעולם המחול בשנות ה-60, עם תחילת פעילות האוונגרד בניו-יורק, התערערה מסורת המחול המודרני, כפי שמציין סטיבן קונור [Connor] בספרו "תרבות פוסטמודרנית" (1997). הביקורת של האוונגרד היתה על הדרך שבה הבינו את המחול עד כה, את דרכי האימון שלו ואת המוסדות שבהם הוא נלמד. בכנסיית ג'ידסון נפגשה קבוצת אמנים, שנודעה בשם "תיאטרון מחול ג'ידסון", ושם השתמשה לראשונה איבון ריינר [Rainer] במונח "מחול פוסטמודרני", כשכוונתה היתה לציין זמן כרונולוגי (אחרי המודרני). המחול המודרני, שנחשב עד אז למהפכני, הוחזק עתה כמחול ממוסד והתעורר הצורך בסגנון מחול חדש, שיענה על צורכי השעה. בין האמנים שהשתתפו בפעילות האוונגרד היו, מלבד איבון ריינר, גם סטיב פאקסטון [Paxton], סימונה פורטי [Forti] ולוסינדה צ'יילדס [Childs]. הם ניסו להרכיב את גבולות המחול באמצעות שילוב של מגוון סגנונות ופעילויות אחרות, שהיו בניגוד למסורת המחול המודרני, שקושר עם מרתה גראהם וכוריאוגרפים אחרים.

צילום: כריס נש

"The Featherstonehaughs Draw on the Sketch Books of Egon Schiele". Photo: Chris Nash



צילום: כריס נש

Above & left: "The Featherstonehaughs Draw on the Sketch Books of Egon Schiele". Photo: Chris Nash

# מחול פורץ גבולות

[Anderson] ולוסינדה צ'יילדס עם הצייר סול לה-ויט [Le Witt]. מה שנחשב בדורות הקודמים כלא מרכזי ומפריע את מטרות הריקוד ואת מגוון אפשרויותיו - תאורה, עיצוב במה ותלבושות - קיבל עכשיו משמעות חדשה. צורת הביטוי החדשה מציגה בסמיכות, תוך מודעות עצמית, סגנונות שונים ומסורות של ריקוד, תלבושות, מוסיקה, אמנות גבוהה ואמנות עממית, המשתקפים זה בזה, תוך שימוש בפרודיה.

האסתטיקה הפוסטמודרנית מציגה כללים רב-משמעיים והינתקות מהאסתטיקות המודרניות תוך הרס שלהן. לינדה הטשאון [1995, Hutcheon] בספרה "הפוליטיקה של הפוסטמודרניזם", טוענת כי הפוסטמודרניזם מתמודד ומתעמת עם האידיאולוגיה המודרנית המתבטאת בעצמאות אמנותית, ביטוי אישי והפרדה מכוונת בין אמנות לבין תרבות המונים וחיי

יומיום.  
הפוסטמודרניזם  
(מונח  
שהשתמשו בו  
לראשונה

באדריכלות), מתגלה בבירור כמצרף יחדיו ונותן ערך זהה גם להשתקפות-עצמית וגם לבסיס ההיסטורי. כלומר, המוסכמות האסתטיות (ההיסטוריות) מוצגות ומתערערות בו-בזמן ביצירת האמנות, באמצעות השימוש בפרודיה. היוצרים, תוך מודעות עצמית, מצביעים על הפרדוקסים העולים מתוך קריאה ביקורתית ואירונית של אמנות העבר, ובכך מתמודדים עם מושגים כמו מקוריות אסתטית וסגירות הטקסט. כאשר מוצגים בסמיכות דימויים וסיפורים, שהתיעוד האובייקטיבי שלהם, ההיצג [representation] שלהם, מתערער בשל השימוש בפרודיה, נוצר מתח המגדיר את התכנים הפרדוקסליים של הפוסטמודרניזם. האמנות הפוסטמודרנית מציגה מודל חדש של אמנות, שיש בכוחה להעביר ביקורת על המושאים, שאותם היא מנסה לתאר.

התמוטטות הגבולות בין תחומים שונים, בין סוגי אמנויות או בין אמנות גבוהה לתרבות פופולרית, היא אחד המאפיינים של הפוסטמודרניזם. כמו כן, על פי הגישה הפוסטמודרנית, טקסטים אינם יכולים להתקיים כיחידה סגורה שאינה תלויה בגורמים אחרים, מכיוון ששופרת/ כוריאוגרפית היא בעצמה קוראת המושפעת מטקסטים/ריקודים אחרים. הקוראת/ צופה מביאה עמה טקסטים וידע אישי. בין-

טקסטואליות  
[Intertextuality]

תמיד תיעוד הקיים בתיווך של היצג. כפי שמסביר ומדגים זאת ז'אן פרנסואה ליוטאר [Lyotard] בספרו "המצב הפוסטמודרני" (1999): "עוד בטרם לידתו, ולו רק באמצעות השם שנותנים לו, הילד האנושי מוצב כבר בתור מושא בתוך הסיפור שמספרת הסביבה המקיפה אותו, ושביחס אליו יהיה עליו לנוע בעתיד" (עמ' 25). הנחה זאת פותחת אפשרויות לזיקות וקשרים חדשים בין האמנות לבין העולם. הגבולות - בין אמנות גבוהה לבין תרבות פופולרית ובין השיח שבינם לבין העולם - נחצים



תדיר, לא  
בלי מתיחות ניכרת,  
בתיאוריה וביישומים המעשיים  
(האמנותיים, במקרה שלנו) של  
הפוסטמודרניזם.

### משמוש גבולות

ליה אנדרסון [Anderson] החלה ליצור ריקודים בלונדון בשנות ה-80 בתוך תרבות פוסטמודרנית בת-זמננו. לעבודתה אספקטים פוסטמודרניים, כמו שילוב של פוליטיקה או מיגדר עם פרודיה, המאתגרים את ההקשרים הכלליים של העבודות ויוצרים את ההיצגים שלה. הפוטנציאל הפוליטי

מונח שטבעה ג'וליה קריסטבה [Kristeva] ב-1966, מתאר את התלות ההדדית בין טקסט מסוים לבין טקסטים שקדמו לו או יבואו אחריו. מכאן נובע שהטקסט אינו יחידה נבדלת ונפרדת אלא היא נתונה לצד אזכורים מטקסטים אחרים ובאותה עת גם סופגת מהם. כלומר, כפי שהטשאון טוענת, התיאוריה הפוסטמודרנית ויישומיה מצביעים על כך שהכל בעצם תרבותי, אינו בעל משמעות אוניברסלית, ואין תיעוד אובייקטיבי אלא

הגלום בריקודים נבחן תוך התייחסות לתופעות שמחוץ לעולם הריקוד, ולא עוסק רק בחומרי המחול, כמו שנעשה בתקופה המודרנית. כמו כן יש בריקודים טשטוש גבולות בין צורות אמנות שונות, בין אמנות לבין החיים, בין אמנות גבוהה ותרבות פופולרית ובין האמן לבין הקהל. אספקטים אלה ייבחנו ביחס ליצירתה הכוריאוגרפית של אנדרסון, המשתרעת כמעט על פני שני עשורים.

הפוסטמודרניזם מתרחק מאסתטיקות מודרניות העוסקות בהצגת החומרים כהווייתם. סאלי ביינס [Banes] בספרה *Terpsichore in Sneakers* (1987), טוענת שהחזרה לריקוד בעל משמעות אינה חזרה לריקוד כפי שהיה בתקופת המחול המודרני

המסורתי. להפך, הריקוד הפוסטמודרני מציג את הרס הפירוש באמצעות השיח הנוצר עם האמנויות. ההצהרה של האמן על החתירה העצמית הקיימת ביצירה היא המאפשרת השתלבות של פירושים אחרים בתוך הקריאה. הריקוד "האחיות צ'ומליס" [The Cholmondeley Sisters], 1984, הכוריאוגרפיה הראשונה שיצרה אנדרסון, הוא דוגמה לטשטוש הגבולות בין

תחומים שונים בעבודתה. בריקוד זה, כמו בצורך הנושא שם זה, מוצג המושג "sisterhood" - מסדר-נשים. אנדרסון מצהירה שהשם שנתנה להקתה, צ'ומליס, אינו מקרי וקשור בעצם העובדה שכל הרקדנים הם נשים. בראיון עמה [Briginschaw, 1994] היא מסבירה את התעניינותה בהדדיות הנשית בכך שמנזר הנשים היה האפשרות היחידה לאשה אינטלקטואלית או יצירתית לפתח את רעיונותיה. המוסכמה העתיקה הזאת של ה-sisterhood היא הדרך של נשים לעבוד יחד ולהימלט מהעולם החיצוני הפטריארכלי. אנדרסון יוצרת קבוצת מחול על טהרת המין הנשי ומשלבת בריקוד את האופן שהו היא תופסת את המושג sisterhood, שהוא אחד המושגים החשובים היום בתנועת הנשים הבינלאומית. "האחיות צ'ומליס", העבודה ושם הלהקה, מציגים גם מערכת יחסים עם ציור

מהאסכולה הבריטית שהתבססה בציטר, ליד אחות צ'ומליס. הציור "הגבירות צ'ומליס" [The Cholmondeley Ladies] מוצג בגלריה טייט בלונדון, ולידו נכתב כי על פי המסורת מוצא שתי הנשים הוא מאותה משפחה, הן נולדו באותו יום, נישאו באותו יום והביאו לעולם תינוקות באותו היום. כמו בציור, שקיים בו פער בין אשליה (מסורת) לבין המציאות, כך מדגימה אנדרסון בריקוד את הטשטוש בין אשליה ומציאות על מנת ליצור היצג חדש. כמו שתי הגבירות בציור, הנחשבות על פי המסורת לאחיות, אנדרסון יוצרת לשתי הבלריות, זו לצד זו, מילון תנועות של הבלט יחד עם מחוות יומיומיות. הרקדניות נעות בצעדי בורה [Bourrée] אבל בו-בזמן הן גם עסוקות בחיפוש סיכות הראש



ציור "גברות הצ'ומליס", 1600-1610 בקירוב  
The Cholmondeley Ladies, ca.1600-1610

והשפתון שלהן והורסות בכך את אשליית הריחוף והניסיון להתגבר על כוח המשיכה, שמבטאים צעדים אלה. דיאלוג ישיר עם עולם הסרטים קיים בריקוד "המופע" [The Show, 1990], המבוסס על שני מקורות עיקריים: האחד שואל דימויים מסצינות של סרטים הוליבודיים משנות ה-30, והאחר מבוסס על הרעיון שהעולם הוא "כפר גלובלי קטן". הריקוד עשוי קטעים קצרים, שלכל אחד מהם כותרת המוכרות על ידי רקדן או כמה רקדנים. הקטע הראשון, "זרים", מבוצע לשיר המפורסם של פרנק סינטרה "זרים בלילה" (סינטרה כיכב ושר בסרטים רבים בשנות ה-30), המושר על ידי רקדן. הציורף של השיר המפורסם בביצוע קצת מסורבל, שאינו מתיימר לחקות את המקור, עם ביצוע עבודת רגליים של הרקדנים המרמזת על צעדי סטפס המתקשרים אסוציאטיבית למחזמרים פופולריים באותה

תקופה, יוצר אמירה פרודית, המתייחסת לאותה תקופה ובו-בזמן משיגה השגות עליה. אנדרסון משתמשת גם במחוות של ברכות מתרבויות שונות המלוות בקטעי מוסיקה בשפות שונות ממקומות שונים ותרבויות שונות בעולם. התנועה מורכבת מהליכות פשוטות יומיומיות ומחוות גדולות של הזרועות, והרקדנים יוצרים תצורות תוך שימוש בכל מרחב הבמה, כשההליכות משמשות כמעברים בין התצורות. ההעמדה בסמיכות של סגנונות שונים וצורות אמנות מגוונות תוך שימוש בפרודיה, המוצגת תוך מודעות עצמית, יוצרת היצג לא אשלייתי של הריקוד.

שריל דודס [1993, Dodds] מבחינה בקיום מערכת יחסים בין אמנות גבוהה ותרבות

פופולרית בסרט-ריקוד "רגע מושלם" [Perfect Moment], 1992, שמתמש בטלוויזיה, כאמצעי פופולרי הנגיש להמונים. הרעיון של סרט-ריקוד זה, העשוי על פי ריקוד אחר של אנדרסון מאותה שנה - "יום הולדת" - מבוסס באופן חופשי על נושא ההתכנסות החברתית וההכנות הנלוות לה. הרקדנים משתמשים בתנועות רגילות, כמו הליכות או מחוות

מעודנות השאלות משגרות ניקיון יומיומיות. הם מופיעים בזוגות, משתמשים בחלקי גוף קטנים כמו כפות ידיים ורגליים, כשהם לבושים בחלוקי רחצה לבנים. הם נעזרים בכל חושיהם, בהזמנה, על מנת לגלות סימן קטן של כללוך על חלקי הגוף הקטנים ביותר של בני/בנות זוגם. מאוחר יותר, כאשר הרקדנים מצולמים נעים בחוץ, מבצעים הרקדנים הגברים, לבושים בחצאיות שחורות וגופיות, טקסי פולחן, כאילו הם מתכוונים לקרב כלשהו. הריקוד מסתיים כשכל הרקדנים מתפשטים מבגדיהם, מניחים אותם על הרצפה ושוכבים לצדם. תנועות יומיומיות ותלבושות, דימויים ממוחזרים מתרבות פופולרית - הכל קשור בשגרות של חיים יומיומיים ותורם גם לכוח המשיכה הפופולרי של הריקוד.

המילה המדוברת באה לידי ביטוי לראשונה בריקוד "Walky Talky", 1992, שמאזכר גם

את מכשיר הקשר הנייד. החלקים השונים של הריקוד מאורגנים סביב נושאים של תנועה או נאום, ואלה עומדים לפעמים בצורה עצמאית ולעיתים קשורים זה בזה בקשרי גומלין. אמצעי ההפרדה מאפשר לקהל להתרכז בכל אחד מהאספקטים, אם זה המילה המדוברת או התנועה. בחינה של הריקוד "בשר ודם" ["Flesh and Blood", 1992], מראה כיצד דימויים מספרות נוצרית של מלאכים וקדושים מעונים ארוגים בריקוד. אנדרסון משקפת את הנושאים הרוחניים שבהם היא דנה באמצעים פיזיים של אלימות ומוות של מלאכים-נשים. הריקוד מדגים גם השפעה ישירה מאמנות חזותית. אנדרסון מספרת [1995, Briginshaw], שבתהליך יצירת הריקוד היא התעניינה בציורים, במיוחד בציורים דתיים מימי הביניים. עם זאת, היא בחנה את "האמנות הגבוהה" של האייקונוגרפיה הנוצרית מימי הביניים ושאלה מתוכה חומרים לריקוד מתוך נקודת מבט נשית בת-זמננו. בריקוד, שבע נשים נעות על הבמה כאילו יצאו זה עתה מאיקונות ביוזנות, לצלילי מוסיקה מחרישת אוזניים שהולחנה ונוגנה בידי סטיב בלייק [Blake]. הרקדניות מבצעות מחוות גוף, ידיים ועיניים השאולות מן האייקונוגרפיה הנוצרית-דתית המתארת קדושים ומלאכים. אנדרסון משתמשת בשפה אמנותית הנותנת פירושים מפורשים לדימויים, כשהסמלים והסימנים השאולים משמשים רק נקודת מוצא לריקוד. התאורה על הבמה, המשתנה לעיתים תכופות, משתקפת ומחזרת מהשמלות הכסופות הארוכות כמו מהרקע המוזהב של ציורי האייקונות. התנועה, שהיא שילוב של מחוות מדויקות ומעוגלות, נשארת קרובה לגוף הרקדנית. השילוב של מרחב מוגבל ומילון תנועות מוגבל עם הרקדניות המרוכזות בעולמן הפנימי מעניק איכות חושנית ומסתורית לריקוד. אנדרסון יוצרת היצג ייחודי המארג את דרך ההתבוננות המסורתית במסמכים של ההיסטוריה הדתית-נוצרית, תוך שילוב בתנועה, מרחב וצליל עכשוויים.

דיאלוג ישיר עם אמנות חזותית אפשר למצוא בריקוד "The Featherstonehaughs Draw on the Sketch Books of Egon Schiele" (1998). בריקוד מתייחסת אנדרסון לרישומים הרבים של אגון שילה ביומניו, שהם אוצר של רעיונות משורבטים, שחלק מהם יתגבשו ויתממשו מאוחר יותר בעבודותיו. מרחב עשוי מנורות ניאון בתוך הבמה מסמל דף נייר, שבו

מבטאים הרקדנים בתנועה מחוות ותנוחות, הלקוחות מהרישומים של שילה. הרקדנים נעים עם פיות פעורים, פנים מעוותות או זרועות כפופות בזוויות ישרות. אנדרסון מקשרת בין הדימויים השטוחים על בדי הקנבס הדו-מימדיים של שילה, לבין סגנון שפת התנועה והמחוות האישיים שלה, באמצעות הרס האיכות התלת-מימדית של תנועת הרקדנים. בריקוד הזה מציאים הרקדנים זיכרון שרירים חדש המייצג את דימויי הגוף של שילה, כשהם נעים מצד לצד, שומרים על תנוחות ומצב הגוף בפרופיל, ובכך מציגים דימוי של גוף ומרחב שטוחים.

הריתמוס של משיחות המכחול המהירות של הצייר מוצג על ידי מעברי תנועות ומצבי גוף מהירים. כשאנדרסון בוחרת בלהקה של גברים לריקוד המושפע מציורי עירום של נשים היא חותרת תחת ההיצג של העירום נשי והצופה-גבר ויוצרת היבט שונה של מיניות.

### סוף פתוח

בחינת ההיסטוריה האמנותית של ליה אנדרסון מגלה זיקה בין עבודותיה לבין התיאוריה הפוסטמודרנית. עבודת האמנות שלה עוסקת מלכתחילה ברעיון או תפיסה; עם זאת, היא אינה מציגה את הדבר "האמיתי", אלא את ההתרשמות ממנו. הדימויים בעבודתה משתנים ומתרחבים בקביעות. ההשפעה החזותית של דימויים שאולים מחיי היומיום ומהקולנוע יוצרת ריקוד רב-שכבתי עם סוף פתוח בלי פירוש חד-משמעי. לאירוניה המתלווה לעבודותיה יש קוד כפול, היא משתמשת בדימויים ובו-זמנית מערערת עליהם. בנוסף, מחוות הריקוד משתחררים מכבלי המסורת, ומילון התנועות מתבסס גם על פעולות יומיומיות, מחוות של כפות ידיים ופנים.

פריצת הגבולות בין המחול לבין שאר האמנויות מביאה לשאילת חומרים לתוך מדיום הריקוד. אנדרסון נודדת בין אמנות חזותית, מדיה או ספרות ומשתמשת בדימויים שונים כנקודת מוצא לעבודותיה. כאשר היא שואלת מאמנות חזותית, היא אינה מעוניינת בתיאור התמצית של אמנות הצייר וגם לא ביצירת כוריאוגרפיה של אותו ציור. היא משלבת את הכללים והסגנון של האמנות שממנה היא שואלת - המשטח הדו-מימדי, הצבע והמקצבים של משיחות המכחול - אל תוך אמנותה. עבודותיה יוצרות פירוש תרבותי חדש לדימויים השאולים. מה שחשוב אינו ההיסטוריה הפנימית של הריקוד אלא

ההקשבה המודעת לצורות אמנות שונות ולתכנים סוציו-תרבותיים (קונוור).

אפשר לקרוא את העבודות של אנדרסון באמצעות פרשנויות שונות. כל דבר בריקוד נבנה מתוך הקשר פוסטמודרני: הפירוש, הצופה והמבצעים. האנרגיה של העבודה מובילה את תשומת לב הצופה כלפי חוץ, הרחק מעצמו, ומעמתת אותו עם ריבוי פירושים. עבודותיה בעלות התכנים הסוציו-תרבותיים יכולות להתחיל ולהסתיים בכל מקום ולעולם אינן מגיעות למסקנה חד-משמעית. מכיוון שהריקודים שלה נשארים

פתוחים, בלי סוף ברור, היא נשענת על ההתנסות והניסיון של הצופה והבנתו את התכנים שמעלה הכוריאוגרף ואת האספקטים של החברה שעליהם היא מצביעה.

ביבליוגרפיה

- Banes, Sally, *Terpsichore in Sneakers.: Post-Modern Dance*, Hanover: Wesleyan University Press, 1987.
- Briginshaw, Valerie, "Lea Anderson Talks to Valerie Briginshaw about Flesh and Blood", *Dance Matters* 13, Summer, 1995. pp. 4-8.
- Connor, Steven, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Blackwell Publishers, 1997.
- Dodds, Sherril, "Perfect Moments, Immaculately Framed: Postmodernism and Popular Culture in the Work of Lea Anderson", MA dissertation, University of Surrey, 1993.
- "Lea Anderson and the Age of Spectacle", *Dance Theatre Journal*, 12:3. Winter 1995/96, pp. 31-33.
- Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London & New York: Routledge, 1995.
- Greenberg, Clement, "Modernist Painting", *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Franscina, Francis & Harrison, Charles Eds., London: Paul Chapman Publishing Ltd., pp. 5-10.
- Rainer, Yvonne, "A Quasi Survey of Some 'Minimalist Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A", *What is Dance?: Reading in Theory and Criticism*, Copeland, Roger & Cohen, Marshall Eds., Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press, 1983. pp. 325-332.
- ליוטאר, ז'אן-פרנסוא, *המצב הפוסטמודרני, ושתי שיחות מתוך בצדק, ישראל: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1999*, מצרפתית: גבראל אש
- רוטנברג, הניה, "על רוחניות של בשר ודם בלונדון", *מחול בישראל* 12, 1998, עמ' 54-56.