

# מחול ככתב גוף

## Dance as an écriture corporelle

### אלכסנדר שוואן (Schwan) הבאה לדפוס ותרגום: אורה ברפמן

עבודת גג ואש

א ותיות אדומות זזות על הגג. הן מנופפות ידיים, מותחות רגליים, משתוחחות ומסתובבות. שישה עשר הרקדנים – לבושים בתלבושות אדומות ומוצבים על גגות הסוהו – משנים את צורת הגוף כאילו היו סימני כתב בלתי ניתן לפענוח, שנכתבים ובו זמנית מוכלים על ידי הרקדנים עצמם. כתב המחול הארעי הזה נשלח מראש גג אחד לאחר. כל רקדן מחקה את התנועה שהוא רואה על הגג שמולו ובתורו, רקדן שנמצא מאחוריו מעתיק את התנועה ממנו ומעביר אותה הלאה וכך משודר רצף של סימני תנועה לרוחב טופוגרפיה עירונית בדרום מנהטן. האזור שבו מדובר מתחיל בגג בפנית מערב ברודוויי והאוסטון, חוצה שבעה רחובות על ציר צפון-דרום ושלושה רחובות על ציר מערב-מזרח ומסתיים בסופו של דבר על גג בפנית הרחובות וייט וצ'רץ'.

לאחר ניסיונות ראשוניים לשלוח תקשורת למרחקים, פיתח מהנדס צרפתי בשם קלוד שאפה עם שני אחיו מכשיר שנקרא טלגרף (מילולית: קורא מהיר) ומאוחר יותר נודע בשם טלגרף (קורא). ההמצאה היתה מבוססת על עמוד עץ עם זרועות מתכונות, שליחס ביניהן היתה משמעות קבועה. את הזרועות הפעיל אדם אחד בכל תחנה והשני צפה בתשדורת שהתקבלה מעמוד האיתות (semaphore) השכן. נקודות הטלגרף הוצבו במקומות גבוהים: מגדל, גג או גבעה. ברשת שקמה בצרפת היו 500 תחנות כאלה, שבאמצעותן ידועה יכולה היתה לעבור מרחק של 5,000 קילומטרים. רק ב-1850 פותח הטלגרף החשמלי.

יש דמיון ברור בין יצירתה של בראון לבין הטלגרף האופטי המקורי. בשניהם התרחש האירוע במקום פתוח וגבוה גיאוגרפית, בשניהם מתחוללת העברה של רצף תנועות ומחוות למרחק, באמצעות מגוון האפשרויות של הצבת הזרועות ביחס לגוף הוורטיקלי הזקוף. מבראון עצמה ידוע לנו שהיא – וכן כמה מבקרי מחול – היו ערים לדמיון החזותי שבין *עבודת גג ואש* לבין הנעת זרועותיו של עמוד האיתות (סמפור), אם כי הדמיון לא היה חיקוי

מודע או מכוון. בנוסף, המשותף בין שתי השיטות להעברת התנועות ניכר עוד יותר, אם משווים בין אפשרויות האיתות של סמפור לבין רישומים שציירה בראון בתקופה שבה יצרה את *עבודת גג ואש*. לרישומים לא היה בהכרח קשר לכוריאוגרפיה כשיטת כתב תנועה (notation), אבל בדומה למערכת תצורות אפשריות של שיטת מיון ושל הקצאת קווים וזוויות, אפשר לראותם כאילו היו מתווים אלפביתיים של תנועות-מחול.



*עבודת גג ואש* מאת טרישה בראון, על רקע העיר ניו יורק, 2011  
Roof Piece, Recreation on the High Line, New York, 2011

למרות הדמיון החזותי בין השניים, כוריאוגרפיה וטלגרפיה נבדלות זו מזו לפחות בשני היבטים בעלי חשיבות

לצורך הקבלה בין מחול וכתובה באופן כללי. ראשית, בניגוד לטלגרפיה, הרצף של *עבודת גג ואש* אינו מתפענח באמצעות אותיות אלפבית. המחול עצמו חסר משמעות. לא רק שאינו ניתן לקריאה משום שאין קודים לפענוחו, אלא שהוא מעיקרו אינו ניתן לפענוח. גם לו תנועות המחול היו מקודדות באמצעות אותיות – בדומה לעבודה אחרת של בראון מ-1975, *Locus* (מקום, אתר) – הפענוח לא היה בהכרח ניתן לקריאה. בניגוד לטלגרפיה אופטית, עבודת מחול תמיד תהיה פחות מדויקת בהעברת רצף התנועות והתנחוחות. בביצוע החוזר ועקב הפן האינדיווידואלי של כל מבצע, חל שינוי לא רצוני בתנועות, בכל הנוגע לדינמיקה, מקצב, או אף ביצוע התנועה עצמה.

שנית, אף על פי שגם טלגרפיה חזותית עלולה להכיל טעויות, היא תלויה בשיטתיות ובדיוק בביצוע העברת התצורות של זרועות עמוד האיתות (סמפור). הדייקנות כרוכה ביכולת לחזור במדויק על הקונפיגורציות, הנדרשת מכל שיטת כתיבה, מאפשרת לחזור על כל סינגל ללא שינוי.

הכוריאוגרפיה טרישה בראון ניצבת על הגג הצפוני ביותר, גופה פונה דרומה והיא מאלתרת תוך כדי ריקוד רצף של תנועות לא בלתי צפויים, שמועיקות על ידי כל הרקדנים הנמצאים מדרום לה, שפניהם פונות צפונה והם מחכים לכל מקטע ריקוד כמו לאות סמפור (שיטת איתות באמצעות דגלים; תמרור רכבות). כרבע שעה אחר כך, כאשר כרמן בושאר, הרקדנית האחרונה, מסיימת לבצע את התנועות האחרונות שנשלחו אליה, המהלך מחליף כיוון: הרקדנים פונים דרומה והם שולחים את רצף התנועות חזרה במשך כחמש עשרה דקות, עד שהן חוזרות אל בראון.

הכוריאוגרפיה נקראה *עבודת גג ואש (Roof and Fire Piece)*, בשל תלבושותיהם האדומות של שישה עשר המשתתפים, שהופיעו עם העבודה שלוש פעמים בקיץ 1973. קדמה לה הופעה דומה, פרטית, שנקראה *עבודת גג ועלתה* ב-1971 עם תריסר רקדנים, שאותה לאורך עשרה רחובות. בעוד שבגרסת 1971 נכחו הרקדנים ואולי כמה חברים בודדים, המופע מ-1973 פורסם בציבור באמצעות עלונים. הקהל חולק לשתי קבוצות וצפה במתרחש משני גגות, שסיפקו לו מבט חלקי בלבד.

טלגרפיה אופטית

את *עבודת גג ואש* אפשר להשוות לשיטה ההיסטורית של טלגרפיה אופטית, שבאמצעותה נשלחו מסרים למרחקים בתצורת קודים של אלמנטים ויזואליים. גם רקדניה של בראון שלחו תנועות ומחוות מגג אחד למשנהו.



Roof Piece, Recreation in the Getty Center, Los Angeles, 2013

עבודת גג ואש מאת טרישה בראון

בעקבות מסורת ארוכה של כתיבה ומחול, שכוללת את ראול פהייה (Feuillet), סטפן מלרמה ופול ואלרי ועוד רבים, אתמקד בפירוש המקורי של המלה כוריאוגרפיה. ביוניו המלה מורכבת מהתיבות graphein, כתיבה, ו-choros, מחול או מקום של מחול. לפיכך, המושג כוריאוגרפיה מתייחס למחול כאל כתב ארעי במרחב. המלה graphein חשובה בעיני במיוחד, מאחר שהיא מכילה בטווח המשמעויות שלה גם חריטה, גילוף, חיתוך ולא במפתיע – רישום. כך, אופייה המהפנט של עבודת גג ואש, המיטלטלת בין איתות לשרבוט, רישום וכתיבה, כבר נכלל בטווח הרחב של המלה היוונית graphein.

אבל גישתי האישית למושג כתב הגוף מרחיקה מעט מעבר לכך, מאחר שאני רואה ברגע הריקוד תהליך של כתיבה ותוצר של אותו תהליך. בעקבות המארג של תהליך ותוצר, רקדניה של בראון חשופים במובן כפול: הם חושפים את עצמם כגופים נעים והם חשופים בה במידה שהם מבצעים את התנועה. בטרמינולוגיה של ז'אן-לוק נאנסי (Nancy) ובהעברה מתחום הרישום והשרטוט לתחום של תנועה גופנית, ריקוד יכול להיתפש כ-Forma Formans, מייצר צורה שנפגש עם תוצאת העבודה שלו. עיצוב הצורה (figuration) של הגוף – למרות ובגלל העובדה שהוא נראה אך לרגע קט בטרם יהפוך לפיגורה שונה – כרוך באופן לא מובחן בתהליך שממנו צצה הצורה.

### תפקידה של ההמשגה

אבל איפה מתרחש עיצוב הצורה, הטרומ-כתב במחול, כעקבות או כצורות? באיזה אופן הרושם של כתיבה בחלל פורץ לפתע לתודעתו של הצופה? שאלות אלה אינן נוגעות רק לעבודת גג ואש של טרישה בראון. אנסה לפתח דיון כללי יותר על הרעיון של ריקוד כקליגרפיה בחלל. ראשית, ברצוני להדגיש את ההנחה המוקדמת שהתפישת עצמה היא פעולה של תנועה גופנית. אין אנו תופשים את המלה מחוץ למחשבה כקליטה פסיבית, אלא כגוף קולט, שהוא חלק מהעולם שבו אנו חיים ובתוכו אנו זזים. כל צפייה, ובמיוחד צפייה בעבודת מחול, היא פעולה גופנית ביותר,

בניגוד לכך, ובמיוחד במקרה של עבודת גג ואש, הרוקדים צריכים לחזור על תנועות שאולתרו במקור על גגות סמוכים, שאותם הם מתקשים לראות היטב. הריקוד תמיד יושפע מאי היכולת לחזור בדיוק מוחלט על רצפי התנועה ויתאפיין בייחודיות, כתוצאה מכך שכל רקדן מבצע את התנועות קצת אחרת ובעצמו אינו מסוגל לחזור על רצף התנועות ללא וריאציות.

כל תנועה מועתקת בריקוד הזה תהיה מעט ארוכה או קצרה יותר מהתנועה המקורית. כל תנועה מושפעת מיכולת פיסית, יכולת רגשית ותהליכים קוגניטיביים. אלה תמיד ישפיעו על האופן שבו מתבצעת תנוחה או קפיצה. כך, באנלוגיה בין מחול לכתיבה, מחול תמיד יהיה כתיבה בלתי מדויקת, עם נטייה להפוך לשרבוט ולשייט ללא הבחנה בין כתיבה לרישום, בין עיצוב צורה לפירוקה.

### כתב גוף או כתיבת גוף? (Écriture corporelle)

אפנה לאנלוגיה בין כתיבה לריקוד באופן כללי ואתחיל בהדגשת הקשיים הכרוכים בהשוואה כזאת. מאחר שהגוף הרוקד משתנה תדיר חיצונית, ואין בו סימן ברור שאין לטעות בו ושניתן לפענחו, מחול, למעשה, אינו כתיבה. מה היה קורה לו כן היה כתיבה? מה היה מחול אילו היה כתב גוף, כתיבה בחלל שנמוגה במהרה, שאינה ניתנת בהכרח לקריאה אבל נוכחת במבנה ובהופעה בעלות מבנה דמוי כתב, כקליגרפיה של שפה לא נודעת? מה היה לו רקדנות היתה כתיבה? או ליתר דיוק: מה לו רקדנות היתה דבר מה שאפשר להתייחס אליו כאל משהו שנראה כמו כתיבה? מודע לאופי המנוגד לעובדות של האנלוגיה – להתייחס לדבר מה כאילו היה דבר מה אחר, שמעמיד פנים שהוא דבר שלישי (בעוד שבפועל הוא לא) – אני מתייחס למחול כאל ייצוג (simulacrum) של כתיבה ושואל: מהם ההקבלה והדמיון בין כתיבה למחול, שמאפשרים לי להשוות ביניהם? אילו היבטים של גוף נע על במה (או על גג) תומכים בהשוואה בין כתיבה למחול?

במה, אלא גם יצר ושינה את המרחב המייד שלו בכך שהותיר אחריו שובל של כתב ארעי בין רשת המבנים העירוניים. למרות חמקמקותה והמבנה המפורק שלה, לעבודת גג ואש היתה השפעה ניכרת על הטופוגרפיה העירונית של דרום מנהטן. היא סימנה את העיר בכתב, אמנם ארעי, שהיה מעורב עמוקות במצב הארכיטקטוני והחברתי של הסוהו בשנות השבעים, בטרם החל תהליך הג'נטריפיקציה של השכונה ובטרם היתה אמנות במרחב הציבורי לחלק מהתרבות הממסדית, באופן שבו אנחנו תופשים אותו עכשיו עם החידוש של עבודת גג ואש על ההיילין (פרק על המסילה העילית, א"ב) ב-2011, בשכונה שכבר אינה הסוהו של שנות השבעים.

הכתיבה בעבודת גג ואש סימנה את סביבת החלל העירוני בשתי דרכים לפחות: כצורה של קליגרפיה גופנית על כל היבטיה הארעיים, העומדים בניגוד לרישום הסטטי של צורות ארכיטקטוניות, היא איפשרה לצופה לקרוא את הארכיטקטורה העירונית סביב המופע על הגגות ולראות את העיר מזווית לא שגרתית. ה"טופוס" הבלתי מובנה שבו התקיים הריקוד הפך לחלל נחרד, שנתפש באמצעות פרספקטיבה של גוף בתנועה מתמדת. במקרה הספציפי של עבודת גג ואש, לריקוד כתיבה בעיר היה פוטנציאל ביקורתי ופואטי שעשוי לשנות ולייצר מחדש את סביבתו הקרובה. ועדיין, האופי דמוי הכתיבה של הריקוד מערב גם את המשמעות הנלווית לכיבוש-השתלטות: העיר סומנה, ואפשר לומר שגם נוסכה, מעצם הריקוד הזה. אין זה מוגזם לומר שעבודת גג ואש, אחד מהמופעים האיקוניים של שנות השבעים, היה שותף לתהליך הג'נטריפיקציה האטי של הסוהו, שהפך אותו מאזור ששימש בעיקר לצרכים תעשייתיים לאזור יוקרתי של מגורים בבעלות פרטית. תהליך זה כשלעצמו הוא בגדר פיסול מחדש של חלל עירוני ומבנה חברתי של האנשים שגרו ועבדו שם – או של אלה שגרו ועבדו שם ולא יכלו להרשות לעצמם להמשיך לגור שם.

העבודה מסמנת את השינוי שחל במבנה החברתי של הסוהו. השינוי החל כבר בשנת 1964, אז קיבלו אמנים היתר חוקי להתגורר בשתי קומות לופט של בניינים בסוהו ולסמנם באותיות A.I.R. (Artists in Residence). בראון סובסדה ב-1973 על ידי קרן התמיכה החשובה ביותר בארצות הברית: National Endowment of the Arts, במסגרת המאמצים להאיץ את תהליך הג'נטריפיקציה של הסוהו באמצעות התערבות מוסדית. מכאן, שהעבודה של בראון לא רק שיקפה את התהליך, אלא היתה חלק משמעותי ממנו.

למרות אופייה החתרני בבסיסו, התווה על השימוש המסורתי בגוף העירוני באמצעות ריקוד על גגות הלופטים התעשייתיים, עבודת גג ואש שימשה זרז של תהליך הג'נטריפיקציה ובאמצעות הריקוד על הגגות עזרה להפוך את אזור התעשייה המוזנח, שבו היו גם מבני מגורים זולים, לאזור אופנתי, מושך, שבו שכר הדירה עולה במהירות ומחירי הנדל"ן מאמירים.

ההשפעה של עבודת גג ואש המקורית כמנסכת וכמסמנת של רישום מרחבי נעשתה ברורה יותר בעת ששוחררה בצד הדרומי של ההיילין

משום שהיא נבנית על ניסיון חושי של הווייט-גוף. הצפייה אינה רק תגובה לפעולה גופנית שמתרחשת לנגד עיני הצופה, אלא תוצר של אינטראקציה קינסטטית. לכן יש בהתבוננות במחול הרבה מעבר לפעילות משתנה של מיקוד ואיבוד מיקוד בעת הצפייה. זוהי חוויה שמערבת את הגוף בכללותו ומאפשרת לו להרגיש את הטרנספורמציות – השינויים – של עיצוב תצורות הגוף במחול.

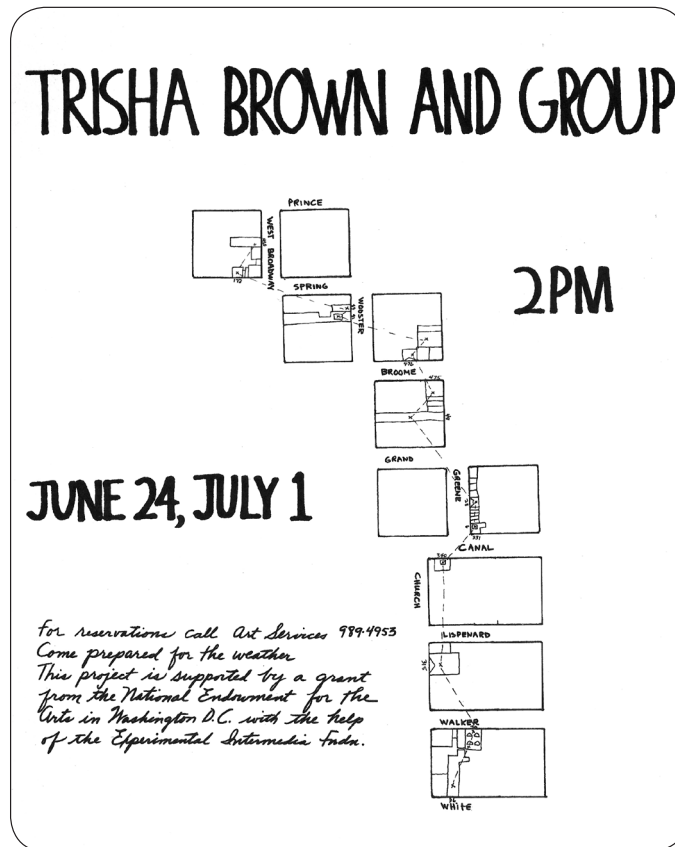
קריאת תצורות של כתיבה מרחבית היא תוצר של דמיונו הפעיל של הצופה, שברצונו לראות את המחול ככתיבה משלב באופן אקטיבי מרכיבים דמויי רישום עם חומרים תנועתיים, משלים במוחו את מכלול האיכויות (גשטאלט) שלהם על ידי החסרה של מרכיבים מסוימים והוספה של אחרים. לפיכך הסימולקרום – הייצוג או העמדת הפנים – של מחול ככתב אינו מגולם רק על ידי הרקדנים ואינו מוצר סוליפיסטי בלבד, תוצר של פנטזיה של הצופה, אלא עבודה יצירתית שבה שותפים שני הצדדים. לא יהיה מוגזם לומר שמחול ככתיבה נמצא בעיקר ברווח שבין הרקדן והצופה או בין הרקדנים לבין עצמם.

אבל כאשר מכלול איכויות דמויות-כתיבה נעלם רגע אחר כך, מה קורה? עקבות תנועות מחול יפגשו עקבות של תנועות אחרות, וייצרו דיאגרמות מרחביות זורמות כהמשך מדומיין של הגוף הרוקד. צורה דמוית-אות, שאנו נוטים לראות בפוזיציות של הרקדנים, תשתנה במהירה לסימנים אחרים, שיעלימו זה את זה כשכבות של כתיבה המצטברות האחת מעל השנייה כמו בפלימפסטט (palimpsest, קלף ישן שחלקו נמחק). כל דימוי של תנועת מחול שיישאר נתון לתפישתנו ישתנה בהכרח והיפוך להיות חלק מהקליגרפיה המרחבית הפנטזמגורית.

במקרה הספציפי של עבודת גג ואש תפקידה של התפישה חשוב עוד יותר, מפני שאיש בקהל לא היה על אחד הגגות, במקום שממנו יכול היה לראות את שרשור העברת התנועה לכל אורכה, מה גם שממפלס הרחוב הרקדנים והכוריאוגרפיה לא נראו כלל. לכן האופי הפנטזמגורי של עבודת המחול, ככל שנתפשה, בולט עוד יותר: לא רק שהתנועה המועתקת היתה שונה במקצת מרקדן לרקדן ועל כן היתה מאוד אישית, אלא שהקושי בתהליך הפרספציה, שנבע מאופן ההעמדה של הרקדנים, הוביל לצפייה מקוטעת. התנועה הנתפשת, שנכתבה תוך שיתוף יצירתי בין הרקדנים והקהל, היתה שונה מכל זווית ראייה. לכן במקרה הזה של écriture corporelle, כתב הגוף של המחול היה לא רק קצר-ימים ביותר, אלא גם מקוטע עקב רמות הייחוד הרבות שלו.

### קליגרפיית-גוף בטופוגרפיה אורבנית

עבודת גג ואש היא אחת הכוריאוגרפיות הראשונות שיצרה טרישה בראון, שדנה באופן הדוק בקשר שבין מחול למרחב האורבני. עבודותיה הפוסט-מודרניות הידועות יותר, שבוצעו על גגות, ספסלים בפארק או על קירות חיצוניים של מבנים, חקרו לעומק כיצד כוריאוגרפיה עשויה להיות במגע הדוק עם טופוגרפיה עירונית. כאן המחול לא רק הגיב לעיר כאילו היתה



פוסטר של עבודת גג ואש של טרישה בראון משנת 1975  
Poster for Roof and Fire Piece, 1975, in Teicher (2002:298)



Makes Los Angeles the Stage", in: *Los Angeles Times*, April 07, 2013, <http://articles.latimes.com/2013/apr/07/entertainment/la-et-cm-trisha-brown-stephan-koplowitz-review-20130407> (accessed March 18, 2014).

Eleey Peter (Ed.). *Trisha Brown: So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*, Minneapolis, Minnesota (Walker Art Center) 2008, pp. 47–54; <http://www.trishabrowncompany.org/index.php?page=view&nr=first&cat=44> (accessed 18, March 2014).

Graham Amanda Jane. "Out of Site: Trisha Brown's Roof Piece", in: *Dance Chronicle*, 36 (2013) 1, pp. 59–76.

Kourlas Gia. "Red Chain Reactions Against the Sky", in: *New York Times*, June 12, 2011, <http://www.nytimes.com/2011/06/13/arts/dance/trisha-brown-dance-company-at-the-high-line-review.html> (accessed March 18, 2014); <http://www.trishabrowncompany.org/index.php?page=view&nr=483> (accessed March 18, 2014).

Latour Bruno / Albenä Yaneva. "'Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move': An Ant's View of Architecture", in: Reto Geiser: *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, Basel (Birkhäuser) 2008, pp. 80–89.

Nancy Jean-Luc. *The Pleasure in Drawing*, Translated by Philip Armstrong, New York (Fordham University Press) 2013, pp. 20–24.

Noë Alva. *Action in Perception*, Cambridge, Massachusetts (MIT Press) 2006, pp. 72–73.

Rosenberg Susan. "Trisha Brown: Choreography as Visual Art", in: *October*, 140 (2012) 1, pp. 18–44 (p. 37).

Schwan Alexander. "Body-Calligraphies. Dance as an Embodied Fantasy of Writing", in: Suzanne Anker/Sabine Flach (Ed.): *Embodied Fantasies, From Awe to Artifice, Art/Knowledge/Theory Vol. 1*, Bern et al. (Peter Lang) 2013, pp. 217–227.

Teicher Hendel. "Chronology of Dances, 1961–1979", in: Hendel Teicher (ed.): *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961–2001*, Cambridge, Massachusetts (MIT Press) 2002, pp. 299–318.

Wenzelhuemer Roland. Connecting the Nineteenth-Century World. *The Telegraph and Globalization*, Cambridge et al. (Cambridge University Press) 2013, pp. 63–64.

Yee Lydia. "When the Sky Was the Limit", in: Lydia Yee (Ed.): *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*, Munich/London/New York (Prestel) 2011, pp. 13–25 (p. 17).

**אלכסנדר שוואן** הוא חוקר חבר במכון ללימודי תיאטרון באוניברסיטה החופשית בברלין. למד תיאולוגיה פרוטסטנטית, לימודי יהדות ופילוסופיה בהיידלברג, בירושלים וברלין ובימי הצגות תיאטרון באקדמיה למוסיקה ולאמנויות הבמה בפרנקפורט שעל המיין. מסיים כעת כתיבת דיסרטציה לתואר שלישי, בנושא מחול ככתיבה מרחבית, גרפיקה בכוריאוגרפיה למחול פוסט-מודרני ועכשווי. על תחומי המחקר המרכזיים שלו נמנים מחול פוסט-מודרני, מחול ודת ופולריאוגרפיה (תקשורת באמצעות פרחים).

בצ'לסי, ניו יורק. בשחזור, שעלה ב־2011, איבדה הכוריאוגרפיה את הפוטנציאל הביקורתי והאירוני שהיה לה בראשית שנות השבעים. במקום פעולה שכמעט ואינה נראית, כפי שהיתה ב־1973, שלא לדבר על ההופעה הכמעט פרטית ב־1971, שבה כמעט ולא נכח קהל, אפשר היה ללמוד על הכוריאוגרפיה הרבה יותר ב־2011. הקהל הוזמן ללוות את האיתותים ולעקוב אחר השינויים שחלו בהם, באמצעות מעבר מרקדן אחד לאחר. לא רק שתנועתם של תשעת הרקדנים שהשתתפו בעבודה היתה מעודנת יותר ותלבושותיהם היו אופנתיות יותר, אלא כל סביבת הכוריאוגרפיה השתנתה. במקום הגגות הכמעט חשוכים והרעועים למחצה של 1973, שאופיים הנעלה הודגש באמצעות הכתיבה המרחבית של הרקדנים, הנוף האורבני לאורך ההיי-ליין ב־2011 הפגין את סימני הג'נטריפיקציה, שכוללים ארכיטקטורה חדשה עם עיצובים מחודשים של מהלכים ומרכיבים תעשייתיים. השינוי בנוף הראה בעליל, כי הרקע האורבני של *עבודת גג ואש* היה חלק מהתהליך הכוריאוגרפי של שינוי מתמשך שמייצר ריקוד חדש בכל פעם שהוא עולה.

ועם זאת, האופי הארעי של מחול ככתיבה מרחבית לא השתנה. לאחר ההשוואה בין ריקוד לתהליך תקשורת, כתיבה וסימון אני רוצה לסיים בהשוואה קצרה עם הארכיטקטורה עצמה. אפשר לראות בעבודת *גג ואש* מבנה ארכיטקטוני נוסף, גם אם פחות עיקש ויותר זורם וארעי מהמקום שבו הוא מתרחש.

ארעיותה של ארכיטקטורת-גוף בתזוזה, הדומה במקצת לחמקנותה של כתיבת הגוף, מדגישה את האופי החולף של הטופוגרפיה העירונית והארכיטקטורה שלה. גם החלל העירוני וגם המחול אינם קבועים ואינם יציבים והם בני חלוף – בין אם התהליך מתרחש במהירות ובין אם הוא אטי יותר. המלה היוונית graphēin מכילה את כל אופני הסימון: רישום הופך לכתב שהופך לארכיטקטורה שהופכת למחול – וכל אלה יסתיימו בשלב מוקדם או מאוחר, באריגתם של עיצובי צורה ובפירוקם. במחול זה כבר קרה.

## ביבליוגרפיה

*עבודת גג ואש* מאת טרישה בראון, במרכז גטי: <http://www.youtube.com/watch?v=s6lR8lmGTxE>, uploaded on May 7, 2013 (accessed March 18, 2014).

Alloway Lawrence. *SoHo As Bohemia*, in: René Block (Ed.): *New York — Downtown Manhattan: SoHo*, Berlin (Akademie der Künste Berlin/Berliner Festwochen) 1976, pp. 143–149 (p. 143).

Burt Ramsay. "Against Expectations: Trisha Brown and the Avant-Garde" in: *Dance Research Journal*, 37 (2005) 1, pp. 11–36 (p. 25).

Brandstetter Gabriele. "graph. Den Körper schreiben", in: *ballett international / tanz aktuell* (1999) 3, pp. 28–29.

Barthes Roland. *Variations sur l'écriture. Variationen über die Schrift*. French-German. Translated by Hans-Horst Henschen, Mainz (Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung) 2006, pp. 110–113.

Brown Trisha. "Roof and Fire Piece", in: *Trisha Brown: Early Works 1966–1979*, DVD, San Francisco (ArtPix) 2005.

\_\_\_\_\_. "Three Pieces", in: *The Drama Review*, 19 (1975) 1, pp. 26–32 (p. 26).

Beauchamp Kenneth George. *A History of Telegraphy. Its Technology and Application*, IEE History of Technology Series 26, London (Institution of Electrical Engineers) 2001, pp. 6–19.

Bleiberg Laura. "Review: From Rooftops to Subways, Dancing