



Tragedie by Olivier Dubois, photo: Tomy Pascal

טרגדיה מאת אוליביי דובואה, צלם: טומי פסקל

# קומפוזיציה עירומה<sup>1</sup>

טרגדיה, כוריאוגרפיה: אוליבייה דובואה Dubois, מוסיקה: פרנסואה קאפן Caffenne, תאורה: פטריק ריו Riou  
משכן גולדה לאמנויות, תל אביב, ספטמבר 2014

## רנה בדש

ראשית עלי להתוודות: בבואנו למופע *טרגדיה* היינו מ' יקירתי ואני שטופות בלא מעט דעות קדומות. עידכנתי אותה על הרחש התקשורתי שהתפתח סביב העירום של המשתתפים ועל הקושי להקרין קדימון של היצירה בערוצי מדיה מרכזיים.<sup>1</sup> מ' הביעה תהייה על נחיצותו של "העירום" כאמצעי להצגת ההיסטוריה של הציוויליזציה,<sup>2</sup> וציפתה לראות אם יש **צידוק אסתטי ואידיאולוגי** לחשיפת הגוף או שזהו **גימיק יחצני** שנועד ללכוד את תשומת לבם של הצופים העתידיים.<sup>3</sup> כך או כך, בסיכומו של המופע זיהינו מ' ואני שהגוף החשוף היה ביטוי מוחשי ראשון לעקרון עומק יצירתי, "חשיפה", שדובואה שזר בכל רובדי המופע. הוא שלף במיומנות מרכיב אחר מרכיב מארגז הכלים שבידיו, ועל ידי חשיפת **מרכיבי הקומפוזיציה** קירב את תשומת לבם של הצופים למרחב היצירה ולאופני השילוב שלהם זה בזה, עד שהם הצטברו לתשתית מרכיבים שבאמצעותה הוא ביקש להחיות למול עיני הצופים את רוח "**המחול**" ולמלא את חלל הבמה בביטוי

אמנותי מרתק, שנוגע ללב ומאתגר את התודעה.<sup>4</sup> האם התממשה ולו כוונה אחת מהשלוש? לשאלה זו אחזור בהמשך, לאחר תיאור של מרכיבים נוספים במופע והארת הטקטיקות היצירתיות שהופעלו עליהם, תוך שמירה על פשטות הביטוי הגופני-התנועתי ומידתו המתונה. עוד קודם למופע התעוררה מודעותם של הצופים לא רק לגוף, מרכיב מרכזי של מדיום המחול, אלא גם לעמדתם, שהופכת מעמדת **מצינים שיושבים בחשיכה** לעמדתם של מצינים בהרשאה. חשיפת הגוף התגלגלה גם לחשיפת **עמדת הצפייה במופע חי**, אלא שהאחרונה נותרת מרומזת. לעומת המשתתפים, שנגלים באור חזק ולבן שמעצים את פגיעותם, טיבה האנונימי של עמדת הצופים נשמר לאורך כל המופע.<sup>5</sup> 18 משתתפים עולים לבמה בזה אחר זה. כל אחד בתורו פותח את **מסך** הרצועות השחורות שתלוי באחורי הבמה, פוסע 12 צעדים מדודים במידתם מול הקהל, מיסיר אליו את מבטו, משהה מעט את הליכתו, מסתובב וחוזר אל **אחורי הבמה**, נעלם מאחורי הווילון. הופעתו של כל משתתף כוללת רצף של פעולות יומיומיות: כניסה, הליכה, עצירה קצרה, חזרה והיעלמות.

תבנית הפעולות היומיומיות נשמרת לאורך זמן ניכר ממשיך המופע, אלא, שמופעלות עליה מניפולציות של **הפחתה, גריעה, הכפלה והעצמה**. יחד עם מבט שנשלח אל האולם, תאורה בוהקת וצלילי מוסיקה מתכתית, מתהווה כל רצף פעולות לתבניתו הקטנה של מופע מחול, שהגוף עומד במרכזו.<sup>6</sup> בכל תבנית מעורבות **פעולות גוף** שמבססות תשתית **ליחסי-גומלין א-מילוליים בין מופיעים לצופים**, ומשתמעים מרכיבי **זמן ומרחב בהשתנות מתמדת**.

המשתתפים מופיעים ביחידות. לעיתים הם פוסעים בזוגות, או בקבוצה של גברים לצד קבוצת נשים ומולה, וגם כולם יחד, כהמון אנשים יחידים ולא ייחודיים, לכאורה. הם הופשטו **מתלבשות ומאבזרים מעוצבים** שמשמשים, בדרך כלל, לבידול המשתתפים במופע זה מזה ומייחדים את האחד מן הכלל. אלא שהצופים נקשרים אל המשתתפים על פי סימנים ייחודיים המוטבעים בגופם. הם מגייסים את ערנותם התודעתית ומזהים את המשתתפים על פי גובהם, מידות גופם, צבע עורם. הכוריאוגרף אמנם העלים את סימני ההיכר התיאטרוניים, אבל הצופים עוקבים, למשל, אחר משתתף גבוה שצבע עורו כהה הפוסע לצד משתתפת רחבת איברים שעורה לבן ושיערה אדמוני. או שהם מתייגים רקדן צנום שבלוריתו מתנפנפת ומלווים אותו כשהוא חוזר אל אחורי הבמה לצד רקדן שגבו מקועקע. סימנים חזותיים שמוטבעים בגוף ואינם ניתנים לניתוק ממנו מייחדים כל משתתף מהאחרים, וחשיפתם מקרבת את הצופים לנסיבות חייו וזהותו החוץ-תיאטרונת של כל אחד מהמשתתפים. באופן כזה מתבססים סימני ההיכר הייחודיים כמרכיבים אנרכיסטיים שחותרים תחת הגדרת המופע האמנותי כאתר מנוכר ומרוחק מחיי היומיום. חשיפתם משתמעת כהרחבה רעיונית של **שילוב בגדי היומיום** במופעי מחול מאז שנות השישים כאמצעי שקושר את המחול האמנותי לחיים מציאותיים ומטשטש את המובדלות שבין הגוף האסתטי-המחולי לגוף היומיומי.

תנועת הגוף העירום מול הצופים לא רק מאירה את משוואת הצפייה שבין המשתתפים לבין הצופים, ולא רק משתיתה את יחסי הגומלין שביניהם על ידי פסיעה ומבט ישיר, אלא שכאשר הגוף העירום פוסע לצד גופים אחרים, במקביל להם, בהיפוך של כיוון התקדמותו ביחס להתקדמותם או בתנועה מואטת או מואצת לעומתם, נחשפים בהיצגים גילויים מוחשיים למניפולציות במרכיבי זמן ומרחב מופשטים. חלוקת מועדי הכניסה של המשתתפים לחלל הבמה מייצרת תחושה של התקדמות בזמן, משל היה **ההפסק** בין כניסה של דמות אחת לכניסתה של דמות אחרת כמרווח ההתקדמות של מחוג השעון, בין שנייה אחת לבין זו שמגיעה אחריה. גם **החזרתיות** על תבניתו הקטנה של המופע החי היא מניפולציה מוחשית במרכיב זמן, שמעוררת תחושת **משך - הצטברות של יחידות זמן שמורה על התקדמות**. כאשר כל תבנית נאספת אל זו שקדמה לה, היא מדמה את התקדמותן של השניות ואת היעשותן לדקות. אלו מצטברות לשעות... לימים... עד שהן נעשות גם לתקופות. אלא שהחזרה על תבניות הפעולה פעם אחר פעם ועוד פעם במשך כחמישים דקות מייצרת גם **תחושת זמן בהשהיה**. שכן תחילתה של תבנית פעולה מסמנת גם את ההתקדמות לקראת סיום, וחזרה אל הווילון שבאחורי הבמה משתמעת גם כנסיגה אל התחלה מחודשת. פרק הזמן שבין תחילת הסוף לסיומה של ההתחלה הופך ל**זמן ביניים**. באופן כזה החזרה על תבניות הפעולה מייצרת התקדמות בזמן, ובזמן מוחקת את הזמן שחלף. מדי פעם נקטעת החזרתיות על תבניות הפעולה. על ידי שלילת החזרתיות, מתעוררת מודעות הצופה לחזרתיות **כטקטיקה של צבירה**: תבנית פעולה אחת נאספת אל זו שקדמה לה, והבאה נוספת לאלו שלפניה וכך הלאה עד שמתעוררת בצופה תחושת משך סמי-אובייקטיבית. זאת, לצדם של רובדי זמן נוספים שמתהווים בתודעת הצופה, בו-בזמן: כאשר גוף אחד פוסע לצד גוף אחר ומתמהמה בהתקדמותו, מתבררת מניפולציה של הפחתה במרכיב זמן, ויחס הגומלין שבין זמן ההתקדמות של גוף אחד לזמן ההתקדמות של הגוף השני משתמע כגילוי מוחשי למישור **זמן מיידי**. גם הליכה מואצת של כמה משתתפים לעומת עצירה ועמידה של משתתף אחד מאירות את מרכיב הזמן כמרכיב ייצוג מדיומלי שנעשתה בו **מניפולציה של ניגוד-משלים**, גם הפחתה וגם העצמה של מידתו. המניפולציה הכפולה

מייצרת תבנית **זמן יחסי**, שמשמעותה תלויה ביחסי גומלין בין המשתתפים ובהיות המשתתף היחיד חלק מקבוצה אנושית אורגנית, שמייצרת מסגרת זמן סובייקטיבית שמושתתת על מחזוריות הפעולות של חבריה. שברית התבנית החזרתית על ידי האטה/האצה/עצירה של אחד הגופים בעוד שבה בעת גופים אחרים מתמידים בה, מייצרת רגע זמן מרובד שמאחד את גוני הזמן בו בזמן, ותודעת הצופים נעה ביניהם: זמן משך אובייקטיבי, זמן מקוטע, זמן מושהה וגם רגע ייחודי שמתקיימים בו יחסי גומלין בין גילויי זמן מוחשיים לבין עצמם. תכיפות הפעולות, החזרה עליהן לאורך זמן, כמו גם קיטוען, מעוררים את מודעות הצופים לרובדי הזמן כגונוי של מרכיב ייצוג של מדיום המחול בפרט ושל מופע חי בכלל. אלו משתמעים כגילויים מוחשיים נוספים של עקרון "החשיפה", שבאמצעותו מכוון הכוריאוגרף להנכיח במסגרת זמן המופע האמנותי את מאפיין הזמניות של התנועה בפרט ושל ההתרחשות האמנותית בכלל, כדימוי לזמניות המציאות כפי שהיא נתפשת על ידי היחיד, שהוא עצמו פרט זמני במישור ההתהוות ההיסטורית של התרבות האנושית.

הופעתם של המשתתפים בזה אחר זה ממלאת את חלל הבמה בפעילות ובזמן גם מרוקנת אותו. "החלל" space שממוסגר באופן פיסי על ידי רצפת המבנה, קירותיו ותקרתו, שאליהם מוצמדים עמודי תאורה ניחים, מזוהה על ידי הצופה כדימוי בימתי תיאטרוני, שהגדרתו תלויה באותו רגע ייחודי שבו ייתפשו הצופים את רישומם המוחשי של הגופים העירומים. מצד אחד, מניפולציות החזרתיות וה**קיטוע** מייצרות רגעי ריקות שמסמנים את חלל הבמה כ"לא מקום" מוחשי, שמזוהה כאתר שאינו נושא משמעות מעבר לנראות המרוקנת שלו, אלא כאפשרות להתמלאות בעתיד. באופן כזה חלל הבמה הריק מורה על זמן עבר נוכח, שכן ריקותו ללא סימן זהות היא זיכרון לתנועה שנעלמה כלא היתה,<sup>7</sup> ומאיר זמן עתיד מושהה שמתייחס לציפייה. מצד שני, רגע הריקות הממשית של החלל מאיר אותו גם כ"כל מקום", כמרחב שאין לו ייחוד ושייך אישי, והצופה יכול לזהות בו את "המקום" שלו place ולהפוך אותו לשלו ולרק בשל התחושות שהוא מעורר בו. ההרשאה להפוך את "לא מקום / כל מקום" למקום בעל ייחוד ספציפי ניתנת לכל צופה מתוקף זיהויו כנמען ב**שיח א-מילולי** שמחבר בין ההתרחשות בחלל הבמה למקום הישיבה באולם.<sup>8</sup> ההתקדמות של המשתתפים פעם אחר פעם לאורך קווים מקבילים עד לקדמת הבמה נתפשת כהתקדמות בחלל, שמתקפת את המודעות של הצופה לנוכחותו במקום מושוב באולם התיאטרון. השהיית מבטם לכיוונו של הצופה משתמעת כהתעכבות לרגע שמאירה, בכל פעם מחדש וברביבו, את המודעות לקיומו.<sup>9</sup>

הנוכחות של כל משתתף וצעדיו מייצרים טריטוריה. זו מאוכלסת על ידי רבים שדומים זה לזה. קיומו הטריטוריאלי של כל משתתף מותנה בפרק זמן הימצאותו על הבמה, ועם היעלמו מאחורי הווילון שפרוש באחורי הבמה נמחק גם קיומו המוחשי והוא נותר כעכבה בתודעת הצופים שתופשים בכל פעם מחדש את ההתרוקנות / ההתמלאות של החלל. בעת היעלמות המשתתף מאחורי הווילון, הטריטוריה נעלמת לרגע. היא נוצרת, בכל פעם מחדש, על ידי ההצטרפות של המשתתפים אשר חוזרים על תבניות הפעולה שלהם בעקביות. ובו בזמן, צעדיהם של המשתתפים גם מוחקים את הטריטוריה שסומנה על ידי המשתתפים שקדמו להם. אבל ההיעדרות אינה מתממשת במלואה. שכן באמצעות מניפולציה במרכיב ה**תאורה** מוארים המשתתפים הממתנים באחורי הבמה למועד עלייתם לחלל הבמה. הופעתם ברמיזה קושרת את "הבלתי-נראים" מצד אחד של חלל הבמה, המשתתפים באחורי הבמה, עם "הבלתי-נראים" מצד שני של חלל הבמה, הצופים היושבים באולם, עד שחלל הבמה הריק נמלא בנוכחותם של אלו, וגם מאיר את עמדתם של אלו.

תבניות ההתקדמות על הבמה מלוות ב**צליל** אלקטרוני בעל פעמה אחידה. קצב הצעדות העקביות אינו תואם, בהכרח, לקצב הצלילים ולפעמתם, אלא ששמיעת הצלילים וראיית הפעולות יחד מניחות שני רבדים פנומנולוגיים של התקדמות, שמרפררים אל מקצבים פולחניים. הם נשזרים במרכיבי המופע ונתפשים כמקצב ה"רישום של הלב"<sup>10</sup> האנושי, שפרשנותו מתרחבת אל "מחזוריות הקיום" של העולם. המקצבים מתעצמים, מתגברים ומלווים את פירוק הסדר והארגון של התנועה בחלל הבמה. המשתתפים רצים,

נופלים, משתתחים, מתגלגלים, מחליקים ונעצרים. גופותיהם משתלבים אלו באלו באינטנסיביות, והם נדמים כמי שמשתתפים באורגיה חסרת מעצורים, שמטושטשת על ידי תאורה מרצדת. המשתתפים מדגימים רצף של פעולות גופניות חסרות מעצורים, והצופים תופשים היצגים של ביטוי תנועתי חופשי, שאינו נענה למוסכמות התנהגות חברתיות והוא משוחרר מכל עכבה תרבותית. מסגרת המקטע המסיים של המופע משתמעת כמסגרתו של "מחול בתוך המחול",<sup>1</sup> שבאמצעותה מבקש הכוריאוגרף להציג את התגבשותם של מרכיבי הקומפוזיציה עד שהם נעשים למחול יצרי ואותנטי, שמבוסס על תנועה טבעית. אך לא כך הוא. ארגו הכלים של דובואה אינו מצליח לחמש את "רוח המחול". הצפייה במקטע המסכם חושפת שימוש תבניתי במבנים מוכרים השגורים בידיהם של יוצרים במחול. ההיצג אינו מרענן אותם, וניכרת אוטומטיזציה באופני חיבור מחדש. פעולות המשתתפים ממושטרות בצורה, בכיוון ובמקצב אחידים. הן נתונות לכוחו המארגן של הכוריאוגרף, שפירק את המבע המחולי למרכיביו וחבר אותם מחדש לרצף תנועתי שאינו מעורר השראה. גם יכולת הביטוי של המשתתפים אינה מעוררת השתאות, והופעתם אינה מתעלה לעמדתם של מי שחושפים מיומנויות הנדרשות לרקדנים כדי שיבצעו "מחול". אם בתחילת המופע נדמה היה שהגוף העירום ינחה לשיח אינטימי מעורר וחושני בין המשתתפים לצופים, החשיפה הארוכה של הגופים בשילוב ההפשטה הדקדקנית של מרכיבי המופע החי הרחיקו אט אט את הצופים ממעורבות רגשית. כשפג קסמה של ההתבוננות החטטנית, הצופים ניסו לזהות איזושהי **התגלות** ברשת מרכיבי הקומפוזיציה. במידה שהיתה מתממשת ההתגלות, היא היתה הופכת את הגוף ממרכיב ייצוג אסתטי שהופשט מכל כסות עודפת ואביזרים מקושטים לציר שעומד במרכזה של **התהוות** מרגשת, שאינה רק סך כל המניפולציות שנעשו עם הגוף ועל הגוף הנע בחלל הבמה. בסיום המופע, מ' יקירתי ואני חשנו שמעשה הטווייה לא התהווה לגילוי של אמנות. רישומה של היצירה *טרגדיה* נותר בתודעתנו כאובייקט אמנותי נטול מטען ומשמעות שמעבר למכלול מרכיבי המופע הגלויים בזמן מידי.

## הערות

<sup>1</sup> לאורך המאמר מודגשים מרכיבי **הקומפוזיציה והמופע החי** באותיות בולטות.

<sup>2</sup> קדימון ליצירה:

[https://www.youtube.com/watch?v7=hxiGxx\\_uu4&oref=https3%A2%F2%Fwww.youtube.com2%Fwatch3%Fv3%D7hxiGxx\\_uu4&has\\_verified1=](https://www.youtube.com/watch?v7=hxiGxx_uu4&oref=https3%A2%F2%Fwww.youtube.com2%Fwatch3%Fv3%D7hxiGxx_uu4&has_verified1=)

<sup>3</sup> מדברי היוצר. ראו לדוגמה בפרסום שקדם להופעת הלהקה במדור מחול, אתר הבמה, <http://www.habama.co.il/Pages/Description.a.spx?ArticleId=22777&Subj=2&Area=1>

<sup>4</sup> מאז תחילת המאה שעברה נמצאו אמנים יוצרים במחול שביקשו לחוות את הגוף ותנועתו ללא עכבות מוסריות או מוסכמות חברתיות מגבילות, ומצאו בעירום חוויה קיומית שיש להעצימה. למשל, איזדורה דנקן Duncan (1878-1927) שיחררה את גופה מתלבושת צמודה ונעליים, ורקדה בשמלות שקופות שחשפו את קווי גופה ותנועתם לעיני הצופים. או רודולף לאבאן Laban (1879-1958) שהקים בשנת 1910 במונטה וריטה Monte Verita שבמחוז אסקונה, שווייץ, את "בית הספר לאמנות החיים". מתוך רצון להתחבר מחדש לגוף הטבעי, לסביבה ולקצב הלא-מודע של החיים, הוא וחבורת תלמידיו רקדו בעירום באוויר החופשי, התהלכו יחפים וניזונו ממזון טבעוני.

<sup>5</sup> חשיפת מרכיבי המדיום והארה מכוונת של מהלכי היצירה הן ממאפייני טקטיקת הניכור *verfremdungseffekt* של ברטולט ברכט (Brecht). לפי ברכט, חשיפה של מרכיבי המדיום ושל טקטיקות היצירה תקרב את תודעת הצופים אל נסיבות חייהם, ועם זאת תפתח צפייה ביקורתית תוך ריחוק רגשי, כך שהצופים יפעילו שיפוט תודעתי על היבטים מהמציאות ויקדמו את שינויים. על ברכט, הגותו ויצירתו, ראו למשל: יצחק לאור.

(עורך). "ספר ברכט, מטעם 27", כתב עת לספרות ולמחשבה רדיקאלית, עמותת השכמה, תל אביב, 2011.

<sup>6</sup> היחס שבין אסטרטגיה-מערך מארגן וחיצוני לאירוע לבין טקטיקה-תחבולה שמאפשרת, ולו לרגע, את שינוי העמדה במערך המארגן, עולה בגישתו של מישל דה-סארטו, *המצאת היומיום*. תרגום: אבנר להב, רסלינג, תל אביב, 2012, עמ' 117-119. ברוח זו הצופים אמנם אינם מכתיבים את מהלכי המופע, והם פועלים בתוך מערך ההחלטות היצירתיות של דובואה, אלא שהותרתם בעמדתם המרומזת מאפשרת להם לשנות את החלטותיו ולא להסכים למהלכיו. הכוח והיכולת של הצופים לערער על סדרי המופע מתבררים בהתקרבות של צופים רבים לאזור הבמה במטרה להיטיב את עמדת הצפייה, מצד אחד, ובנטישת המופע על ידי רבים אחרים, מצד שני.

<sup>7</sup> ברוח המחול הפוסט-מודרני האנליטי של שנות השישים והשבעים, נראה שגם תבניות הפעולה של דובואה מבקשות לזכר, במידת האפשר, את הביטוי המחולי מכל משמעות שמעבר להיצג הגופני עצמו. למידע על יוצרים במחול האנליטי הפוסט-מודרני בניו-יורק, ראו, לדוגמה: Sally, Baner. *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance*, Wasleyan University Press., 1987.

<sup>8</sup> גם "הריק" הוא נוכחות. כדברי אז'ן יונסקו שמתייחס לכיסאות הריקים במחזה *הכיסאות כ"ל...האל-כלום הזה שעל הבימה..."*, הריק הוא תזכיר למה שאינו ולכן כבר נוכח בהיעדרו. גם אם אינו נראה על ידי הצופה, הרי שעל ידי החלל והריק מונחות אפשרויות להתממשות הנוכחות החסרה, ועל ידי ריקות, נתפשת עודפות שאינה מכוונת מראש את אופני ההתמלאות בחומר מסוים ובזמן מוגדר. ראו: Eugene Ionesco. *Notes and Counter-Note; Writing on the Theater*, trans. Donald Watson, Grove Press. New-York, 1964, pp. 196-197, אצל: זנדבנק, שמעון. "כיסאות ואגדות: קפקא ויונסקו", *קפקא פרספקטיבות חדשות*, עורכים: זיוה שמיר, יוחאי עתריה וחיים נגיד, ספרא, 2013, עמ' 123-122.

<sup>9</sup> לפי ז'אק דרידה, אמנות שמרכיביה יצאו מתבניתם מדרבנת את הצופה לנסות ולהחזיר את הסדר על כנו. כך גם רגע הריקות של חלל הבמה מעורר את מעורבותו התודעתית של הצופה שמבקש לשנות את נסיבות המופע. ראו: *דרידה קורא שייקספיר*, 2007, עמ' 102.

<sup>10</sup> עין המתבונן היא גם מושא למבט שמוחזר אליה. וכמו שמציין כנען, חוש הראייה, כאחד האמצעים ל"התבוננות", הוא שותף בעל כוח בעיצוב של סיטואציה בין-אישית אנושית ובהבנתה. ראו: חגי כנען, "הפילוסוף והחלון", *הקול והמבט, בין פילוסופיה לספרות, קולנוע לאופרה, מיתוס ומשפט*, עורכות: ורד לב-כנען ומיכל גרובר פרידלנדר, רסלינג, 2002, עמ' 134.

<sup>11</sup> "a graph of the heart", ציטוט מדבריה של מרתה גרהאם, מתוך: Jack Anderson. *Ballet and Modern Dance*, Princeton Book Co., Hightstown, New-Jersey, 1992, p. 176.

<sup>12</sup> תרגום פרשני-יצירתי לטקטיקת "תיאטרון בתוך תיאטרון" שמכוונת להרחיק את הצופים מהתרוממות רוח ומהשתקעות רגשנית בעת הצפייה בהיצג האמנותי. ראו הפניה בהערה 4, וגם: גדעון עפרת. על האסתטיקה של התיאטרון האפי: "האורגון הקטן" לברטולט ברכט, הוצאת ב. צ'ריקובר, תל אביב, 1969.

**רנה בדש** כוריאוגרפית עצמאית הפועלת לאחרונה תחת השם "המאפיה של בדש". דוקטורנטית בפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב. מנחה במחול מודרני-עכשווי ולימודי כוריאוגרפיה במכללת סמינר הקיבוצים ובמכללת גליל מערבי. יוזמת פרויקטים חברתיים משלבי אמנות. מאמנת אישית. ממקימות "מאגמה קבוצת מחול", יצרה עבודות לפסטיבל ישראל-ירושלים, פסטיבל עכו לתיאטרון אחר, גוונים במחול, אירועי תל-חי לאמנות עכשווית ותנועה להצגות. סיימה בהצטיינות תואר M.A. בתוכנית הבינתחומית בפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב.