

# "חברו בין מאמץ לתענוג!"

## - ההתגברות על הפער

### התפישתי בין גוף לנפש

הרקדנים שבים לחקור את התחושה מתוך הקשבה לגוף, טווח האפשרויות הפיזיות גדל. אז נדמה כאילו שער נפתח לעבר חופש, שהוא בה בעת פיסי ונפשי. העייפות מומרת באנרגיה: כוחו האנרגטי של המאמץ המענג.

#### כוונת הלך הרוח והתהליך התפישתי

"חברו בין מאמץ לתענוג" היא אחת ההנחיות שאפשר לכנות "מכוונות הלך רוח" שאופייניות לשיעורי גאגא. הוראות נוספות מסוג זה הן: "התחברו לתשוקה שלכם לזוז", "התחברו לרוח שטות", "הפתיעו את עצמכם", "ותרו על האמביציה", "שחררו", "היו מוכנים לזוז" ועוד. מכיוון שהוראות אלה מנחות את אופן ההתייחסות של הרקדנים לעבודת המחקר התנועתית, הן מוגדרות כאן אמצעי להכוונת הלך הרוח של הרקדנים.

הכוונת הלך הרוח היא קטגוריה פנומנולוגית, שלפיה אנו תופשים את העולם. לפי הגדרתו של מרטין היידגר (Heidegger), "היות בהלך רוח" (Stimmung) הוא מצב תמידי של הוויית האדם בעולם (Dasein)<sup>1</sup>. היות שהלך הרוח הוא מצב תמידי, הוא חושף, לפי היידגר, כי העניין של האדם בעולם קיים עוד לפני כל מעשה תפישתי או הכרתי. הלך הרוח מאפשר תהליכים של הבנה, מפני שהוא חושף בפני ההוויה את מצבה הקיומי בעולם (Befindlichkeit). כמו כן, הכוונת הלך הרוח הכרחית. זוהי תכונה מהותית של ההוויה. לפי היידגר, הכוונת הלך הרוח מסמנת את ראשוניות העניין והרצון של בני האדם כלפי מצבם הקיומי. היכולת של בני האדם להיות בהתאמה עם העולם כרוכה בהכוונת הלך הרוח<sup>2</sup>. מכאן, שאלמנט ראשוני זה נטוע במעשה התפישתי. כלומר, הכוונת הלך הרוח מסמנת את היכולת שלנו להתאים את עצמנו לעולם ולכן זהו מעשה שבפני עצמו מגלם הבנה.

מאמר זה בוחן את חיוניות הקשר שבין גוף-נפש-תודעה לקיומה של הכרה, לא רק בפילוסופיה, אלא גם במעשה הריקוד. ההנחה המובלעת כאן היא ששליטה פיסית היא מעשה תפישתי. הוראות הגאגא מגלמות קשר זה, ועל כן הן תורמות לתהליך ההבנה הפיסית של הרקדנים. הכוונת הלך הרוח משמעה עבודה נפשית של ריכוז מתוך עניין בקשר עם העולם, כלומר במצב הקיומי. בעקבות היידגר עולה הטענה כי היכולת להבחין בהלך הרוח ולכוונו מאפשרת דיוק קוגניטיבי. בגאגא, הנחיות כ"חברו בין תענוג ומאמץ" ו"היו מוכנים לזוז" משרתות את הדיוק התנועתית, משום שהן מגלמות את הנחת המוצא שלפיה דיוק תנועתית נוצר בידי בני אדם מרגישים ורגישים. על כן הטענה היא שהוראות אלה מצליחות להביא לידי שכלול את הקשר ההדוק שבין הפעולה הפיסית, התהליך המנטלי ויכולת התפישת והדיוק של הרקדנים.

תפישה היא מעשה, היא תהליך ופעולה. מוריס מרלופונטי (Merleau-Ponty) טוען שהתפישת כרוכה בראש ובראשונה בגוף הפיסי, וליתר דיוק בחוויה הפיסית<sup>3</sup>. מרלופונטי יצא נגד הטענה הרווחת כי אינפורמציה חושית מטעה את הידיעה. לטעמו, תפישה היא חוויית הגוף, בגוף ראשון. לתפוש

#### עינב קטן

דמינו ניסיון...

אחת התחושות שרקדנים המשתתפים בשיעור גאגא עשויים להתבקש לחקור, היא תחושה סמיכה, בעודם בוחנים את אפשרויות תנועת הפלייה בעמידה שנייה. כאשר מסמיכים את הבשר, התנועה עוברת באמצעות דחיסת השרירים. כדי להגביר את עוצמת התחושה, ייתכן מאוד שרקדנים ישהו זמן רב בשלבים העמוקים של הפלייה. כך, בעוד הברכיים כפופות, הם עשויים להפעיל עומס על השרירים. ייתכן מאוד שהרקדנים יתבקשו להשתהות דווקא ברגעים שבהם המאמץ הפיסי בשיאו, כדי לחפש אפשרויות נוספות לחופש ולקלות תנועה למרות המאמץ. פעולות מאומצות מאתגרות את קלות התנועה, ויכול להיות שזהו בדיוק האתגר שרקדנים יבקשו לחקור ולפתור. בפעולת החקירה, הרקדנים עשויים להרגיש את התגברות העומס התחושתית בשרירים. העוצמה החושית עלולה להיות מעייפת עד שאי אפשר לשאת אותה. על כן, ולו לכמה רגעים קצרים וכמעט בלתי מורגשים, כל אחד בזמנו וכל אחת בזמנה, יפסיקו הרקדנים את מחקר התנועה כדי להקל קמעה את תחושת הסמיכות המתעצמת.

רקדנים מסוימים עלולים לחוש שהמאמץ קשה מכדי שיצליחו להתמיד בו לאורך זמן. ברגעים אלה, במקום להתרכז בחקירה החושית המתבקשת, תשומת לבם מופנית לדברים אחרים: אולי אל העייפות שהם חשים, אולי לזמן אחר, שאינו החקירה כאן ועכשיו, למשל רגע תום השיעור. בהתאם לנטייתם של הרקדנית, או נטייתו של הרקדן, ברגעים של נדידת תשומת הלב הם עשויים לחוש בשעמום, בתסכול או בכל רגש אחר שלכאורה אינו רלוונטי לעבודת הריקוד. הרגש עלול להפריע למחקר החושי. כך, אולי, מתוך פיצור הרוח, תשומת הלב תמשיך ותנדוד. הרקדנית המשועממת לא תחקור את הפלייה לעומק וגופה, המנותק מן המחקר, יתארגן באופנים מוכרים וקלים לביצוע. גם הרקדן המתוסכל עלול להתייחס מן המחקר, או אולי לדחוף את המאמץ אל מעבר ליכולות הפיזיות הקיימות וללא הקשבה לגוף. דחיקה זאת עלולה, למשל, להוביל לפציעות. בכל אחת מדוגמאות היפותטיות אלה, התהליך המחקרי מופר. הרקדן והרקדנית מפוזרי הדעת מפסיקים להיות רגישים לגופם ולהגיב אליו כאל מקור לידע תנועתי. תשומת לבם הפיסית, ולא רק הנפשית, מופרת.

על מנת להימנע מכך, תגיע בגאגא ההוראה הבאה: "חברו בין מאמץ לתענוג!" המחקר התנועתי יימשך. הפעם הרקדנים עשויים להעצים את הפלייה, לדחוס עוד ועוד את הבשר בעוד התנועה עוברת דרכו, כך שהתחושה הסמיכה הופכת למובחנת יותר. הם עשויים להתחיל להזיע, סימן שהמאמץ הפיסי גובר. עם זאת, התחושה המאומצת הופכת לחושנית ומענגת. התענוג הפיסי מתחיל להיות מקור להנאה נפשית. העניין של הרקדנים בגוף גובר ועל כן הוא מתחיל לשתף פעולה באופן טבעי. כאשר

הגוף מאפשרת ידע פיסי, גם אם באופן מרוזם ולא מפורש. דימוי הגוף, לעומתה, אחראי לידע מדומה ולפיכך הידיעה הנוצרת באמצעותו כוזבת. בעבודת הריקוד, רקדנים נדרשים להפוך את הידע הטכני, המוטמע בגוף, ממרוזם ובלתי מודע למפורש וזמין. הרקדנית ערנית למידע חושי והופכת את סכימת הגוף למקור ידע, שבו היא יודעת לשלוט ובאמצעותו היא מכוונת את תנועתה. בעקבות כך נוצר ידע תנועתי חדש. אם בזמן פעולת הריקוד הרקדנית מובלת על ידי דימוי הגוף שלה, היא עשויה להחמיץ מידע חושי ותנועתי לא תהיה שלמה. במקרה זה, סכימת הגוף תיוותר מקור סכמטי ולא מודע, שאינו בא לידי ביטוי בתהליך התפישה. כך נטיית הרקדנית תהיה לחזור על דפוסי תנועה שכחים ולא דווקא רצוניים.

עם זאת, דימוי גוף אינו האתגר היחיד העומד בפני תהליך תפישת התנועה. דימוי נוסף של התנועה האידיאלית עלול לעכב את תהליך התפישה. הפילוסופית והכוריאוגרפית הקנדית ארין מאנינג (Manning) מזכירה כי אחד האתגרים העומדים בפני הרקדנים הוא הריכוז באיכות התנועה, בעוד תשומת הלב נוטה לנדוד מן האיכות לכמותי.<sup>15</sup> האופן הכמותי של התנועה הוא תפישתה במדדים חיצוניים. לדוגמה, באיזו מידה מרשימה התנועה בעיני הצופה. האיכות התנועתית, לעומת זאת, מופקת על ידי הרקדנית באמצעות מודעותה הפיסית. לשם דוגמה מובאת כאן תמונה מתוך *שדה 21* לאוהד נהרין ולהקת המחול בתשבע, אשר צולמה על ידי גדי דגון:



*שדה 21* מאת אוהד נהרין, להקת המחול בתשבע, 2011. רקדנים: עדי זלטין ואיאן רובינסון, צילום: גדי דגון  
Sadeh 21 by Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, 2011. Dancers: Adi Zlatin and Ian Robinson, photo: Gadi Dagon

אפשר להתבונן בתמונה באמצעות ערכים כמותיים, כמו "כמה פתוחה עמידתו החמישית של הרקדן איאן רובינסון, וכמה גבוהה רגלה השמאלית של הרקדנית עדי זלטין". שיפוט מעין זה לא יחסא רק לרקדנים, אלא למעשה הריקוד עצמו. התמונה אינה חושפת רק את עמידת הרקדנים

אינו מעשה של הזיכרון, זהו מעשה חי.<sup>14</sup> טענות עכשוויות של תיאוריות אנאקטיביזם (enactivism) ממשיכות את ההגות של מרלרופונטי וטוענות במפורש: "פעולה היא תפישה!"<sup>15</sup> לפי זרם תיאורטי זה, משמעות אינה רשת של הקשרים קוגניטיביים שהמוח יוצר לבדו,<sup>16</sup> אלא תופעה רחבה יותר שדורשת פעולה וניסיון. הניסיון הוא החוויה הפיסית-הנפשית-הקוגניטיבית של האדם בעולם. גם אם אפשר לפרק לגורמים את החוויה והניסיון ולברר אנליטית מהו הגוף, מהי הנפש ומהי התודעה, ידע האדם משולב בכל אלה. מוח האדם אינו קיים בתנאי מעבדה, מנותק מכל אינפורמציה, אלא משולב ומגולם בגוף האדם הפועל.<sup>17</sup> מכאן, שמשמעות היא דבר שמתהווה ומתעצב תוך כדי פעולה בחוויית החיים. כפועל יוצא מכך, משמעות לעולם אינה הגדרה דטרמיניסטית והיא נתונה לשינויים.<sup>18</sup>

היות שתפישה היא פיסית וקוגניטיבית בעת ובעונה אחת, הטענה המועלית כאן היא שפעולת הריקוד היא, בין השאר, מעשה תבוני. בזמן הריקוד, הרקדנית שולטת במתאם שבין הגוף והתודעה כדי להוביל את התנועה מתוך רצון ומודעות. כלומר, הרקדנים מרגישים ומכוונים את התנועה באמצעות גופם ובאמצעות כוונתם בו בזמן. מבחינה פרגמטית, היכולת לייצר שליטה, כדי שהגוף יבצע את פעולת הרצון והכוונה, דורשת מהרקדנים ריכוז מתמשך בחוויה הפיסית. עליהם להבין ולפענח, גם אם באופן מוטמע ומהיר, את המידע שמספקים להם החושים. היכולת לחבר בין חוש לתנועה היא פעולה קוגניטיבית לכל דבר ועניין. פעולה קוגניטיבית זו דורשת להיות בתוך החוויה הפיסית ולא מחוץ לה. כוונת הרקדן מכוונת את הגוף, הידע הפיסי מורה לרקדן כיצד אפשר לארגן את התנועה הלאה. פעולה זו דורשת מודעות פיסית. ריכוז תשומת הלב במודעות הפיסית היא הכוונת הלך הרוח שאליה נדרשת הרקדנית.

### פער בין גוף ונפש: דימוי הגוף ודימוי התנועה

אף על פי שכולנו בעלי גוף וכולנו מרגישים תחושות פיסיות, המודעות לגוף אינה מובנת מאליה. מעבר לכך, בחיי היומיום מודעות פיסית עלולה להפוך לבעיה, גם לרקדנים. בעיה זאת נוצרת כאשר קיים פער תפיסתי בין גוף לנפש. מרלרופונטי טוען כי מודעות, בכל מובן, חייבת לנבוע מן החושים. הכשל של האמפריציזם, לדבריו, הוא בהבנת החושים כאובייקט של התודעה, ולא כאחד האלמנטים המכוננים אותה.<sup>19</sup> פנומנולוגיית התפישה של מרלרופונטי מדגישה כי החושים הפיסיים חייבים להיות חלק מהתודעה לא כאובייקט של ההכרה, אלא כיסוד שבזכותו ובאמצעותו פעולות התפישה והמחשבה מתאפשרות.<sup>20</sup> על כן, לטענתו, פנומנולוגיה של הגוף היא כבר פנומנולוגיה של תפישה. פנומנולוגיה זו היא מתווה נגד למסורות פילוסופיות מערביות המפרידות בין הגוף, הנפש והתודעה. עם זאת, הפער גורף-נפש-תודעה, ובכללו הניתוק מן הגוף ומן החוויה הפיסית, אינו נחלתם הבלעדית של פילוסופים מסוימים, הנטועים במגדל השן והוגים בעולם שכלפיו אין להם עניין מוחשי. הפער התפיסתי שבין הגוף והנפש עשוי להיחוות גם על ידי אלה שיש להם עניין פיסי, המבקשים להבין את פעולת המחול באמצעות ריקוד.

איוון תומפסון טוען כי פעולה באמצעות דימוי הגוף היא מקרה מייצג של הפרדה בין גוף לנפש.<sup>21</sup> במקרה של דימוי הגוף, האדם מתייחס לגופו שלו כאילו הוא אובייקט חיצוני לו. דימוי גוף הוא מונח פסיכולוגי, אשר מאומץ בתיאוריות עכשוויות של אמבודימנט (embodiment) כמתווה נגד לסכימת הגוף.<sup>22</sup> סכימת הגוף היא הגוף המאורגן כרצף עקבי של יכולות חושיות ומוטוריות, אשר נשלטות באמצעות הגוף באופן מוטמע ותת מודע. סכימת הגוף אחראית ליכולת לנוע באופן נטול התייחסות עצמית בפעולות פרוצדורליות כמו הליכה וריצה, הושטת יד לכוס קפה או שמירה על שיווי משקל בעת מעידה. בכל פעולה של יציבה ותנועה היא באה לידי ביטוי, באופן שהוא טרום רצוני ועל כן גם אורגני.<sup>23</sup> דימוי גוף כמתווה נגד מובן על ידי שון גאלגר (Gallagher) כמורכב מנטיות של אמונות, עמדות, רגשות ותפישה עצמית, שלפיהן הגוף הוא האובייקט של האדם עצמו.<sup>24</sup> כך סכימת

התפישה אינו מעשה שהמוח מנהל ללא קשר לאדם בעל הגוף והרגשות. על כן המתח של הידיעה הופך למתח נפשי ופיסי. דוגמה מעשית לכך היא רקדנית האוחזת בשני דימויים שונים של גוף ותנועה בעת ביצוע פלייה בעמידה שנייה. דימוי אחד של התנוחה האידיאלית עשוי להיות מפרקי אגן הפתוחים לחלוטין, כך שהרגליים ניצבות בזווית של 180 מעלות זו לזו. מנגד, הרקדנית עלולה לאחוז בדימוי גוף מוגבל שאינו גמיש דיו לביצוע שאיפותיה. במצב זה הרקדנית עלולה להפעיל, באופן בלתי מודע ולא רצוני, שתי דינמיקות פיסיות מנוגדות. מצד אחד היא תגביר את הלחץ על השרירים כדי לפתוח את העמידה, מצד שני היא תגן על עצמה מראש מפני תחושת הכאב ותסגור את השרירים. כך, במקום חופש תנועה במפרקים, שאליו חותרת הרקדנית, היא מייצרת מתח פיסי. באופן עבודה זה, במקום שהגוף ינחה את אפשרויות התנועה, הרקדנית תופשת את גופה כאובייקט חיצוני שהיא צריכה לאלף באמצעות המאמץ הפיסי.

### הכוונת הלך הרוח כפעולת המודעות הפיסית

אחת ההנחיות בגאגא, "היו מוכנים לזוז", מיושמת כביכול ללא תנועה. ברגע שבו הרקדנים מוכנים לתנועה, הדינמיקה הפיסית אינה מכוונת כלפי חוץ. עם זאת, הרקדנים פעילים ומנהלים דינמיקה פיסית. בזמן שהרקדנים מוכנים לזוז, המודעות לתחושות הפיסיות גוברת. הבשר והעצמות נערכים לתנועה במעין ציפה קלה ודריכות. הרקדנים מרגישים, פיסית, שהם מוכנים לעבור ממצב של שקט תנועתי לדינמיקה מהירה, אם יהיה בכך צורך. "היו מוכנים לזוז" היא הוראה המכוונת למודעות פיסית באמצעות קשב מנטלי, שהופך לקשב פיסי. הרקדנים נעשים מודעים לסכימת הגוף, היות שתשומת הלב שלהם מופנית באופן שווה לכל המידע החושי הקיים. היות שחושיהם של הרקדנים מתעוררים, הגוף והנפש מתואמים בפעולה אחת של הקשבה ומוכנות.

ההוראה "היו מוכנים לזוז" היא אמצעי שעוזר לרקדנים לנהל את תשומת הלב שלהם ולמקד אותה בעבודה הפיסית. בדומה לכך, ההנחיה "חברו בין מאמץ לתענוג" מייצרת מוטיבציה להישאר קשובים לחושים ולא לברוח מעוצמת המאמץ הפיסי. מכאן, שהוראות הגאגא עוזרות לנהל את תהליך התפישה של התנועה כתהליך מתמשך בפועל. הוראות אלה, אשר מכוונות את הלך הרוח של הרקדנים, הן אמצעי טכני להובלת תשומת הלב המנטלית אל עבר הפעולה הפיסית, מתוך מודעות חושית. על כן הוראות אלה עוזרות להתגבר, הלכה למעשה, על פער תפיסתי אפשרי בין גוף לנפש. "היו מוכנים לזוז" ו"חברו בין מאמץ לתענוג" הן הוראות שעובדות על עיקרון של מתאם פיסי ומנטלי. פירוש המוטיבציה העומדת מאחורי "חברו בין תענוג למאמץ" אינו שהתענוג הוא גמול על המאמץ, אלא גילוי האפשרות ליישם באופן פרגמטי את קיומן ההדדי של תחושות אלה. הכוונה זאת משנה באופן מעשי את האופן שבו הרקדנים חווים את גופם. במקום להתעלם מן הרגש ומתחושות הגוף, התחושות הפיסיות הופכות למקור עניין ולנושא המחקר. בניגוד לאילוף הגוף, המניע של הרקדנים הוא גילוי התחושה ולפיכך גילוי הגוף ואפשרויותיו, הן התנועתיות והן החושניות. כתוצאה מכך הגוף, שהוא מוקד העניין, נעשה זמין למודעות והפער התפיסתי שבין הגוף והנפש מגיע לכדי פתרון.

### הערות

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *Being and Time* (1954), trans: Joan Stambaugh, New York: State University of New York Press, 1996, p. 128

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (1945), Colin Smith (trans.), New York: Routledge, 2007, 150–151.

<sup>4</sup> Ibid, p. 150.

<sup>5</sup> Alva Noë, *Action in Perception*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

בחלל, אלא גם את האיכויות הדינמיות של הרקדנים בפעולה. היא מסגירה את מתיחת הצוואר של זלטין, את אצבעותיה הרוכות, את מתיחת הבהונות ויציבות רגל העמידה שלה. התמונה חושפת גם את מתיחת הכתפיים של רובינסון, בעוד חזהו נותר פתוח ומשורר וזרועותיו נינוחות. כלומר, אפשר לראות בתנוחת הרקדנים את אופן ארגונו הפיסי ואת דינמיקות הגוף והתנועה. משמעה של פעולת הריקוד היא האופן שבו הרקדנים מנהלים תהליכים דינמיים. הרקדנים, קשובים לסכימת הגוף, מנהלים את התנועה באמצעות ארגון הגוף בדינמיקות המרחב והזמן. מהותה של תנועת הריקוד אינה טמונה בגובה שאליו מונפת רגלה של הרקדנית או במספר הפירואטים שביצעה ברצף, כי אם בדינמיקת התנועה הפיסית שהרקדנים מנהלים מתוך רגישות והבנה.

### הפער בין הגוף והנפש; ידע פרנואידי בתנועה

במידה שדימוי הגוף משתלט על עבודת המחול, הרקדנים ייעשו מודעים לעצמם. אבל ב"מודעות לעצמי" זו טמונה טעות, משום שמודעות זו חיצונית ומנוכרת לעצמי. האני מביט בגופו כאילו מבעד למראה. מודעות לעצמי אינה מודעות-עצמית, אלא מקרה שבו העצמי מזדמין כאובייקט אחר. על כן זוהי מודעות כוזבת. בנוסף לכך, דימויה של התנועה המושלמת עלול לגרום לרקדנים להתמקד בתוצר התנועתי, ובכך להחמיץ את הבנת הדינמיקה הפיסית שהם מסוגלים לנהל. התנועה כדימוי הופכת לדבר מה חיצוני לגוף, במקום לדינמיקה המאורגנת באמצעות גופם. כאשר הגוף אינו מובן כמקור לידיע תנועתי, התנועה, למעשה, אינה מובנת. תנועת המחול אינה אידיאה המנותקת מן הגוף; קיומה הוא פועל יוצא של גילומה הפיסי. על כן תהליך תפישתה טמון בראש ובראשונה בגוף האנושי.

בהרצאה על שלב המראה מתאר ז'אק לאקאן (Lacan) דימוי גוף החיצוני לאגו כתופעה שאפשר להבחין בהתפתחותה אצל פעוטות, החל בגיל שישה חודשים. בשלב המראה מבנה עולמו הפנימי של הפעוט תלוי בהשתקפויות חיצוניות. הפעוט הרואה את השתקפותו במראה מזהה את השיקוף בתור האני האידיאלי, בעוד תפישת העצמי שלו היא של גוף פרגמנטרי ומקוטע. שלב המראה, כפי שמתאר לאקאן, מכונן את הידיעה הפרנואידי של האדם, היות שידיעה זאת מנותקת מן החוויה. האלמנט החשוב בניתוחו של לאקאן הוא שלא רק דימוי הגוף שבמראה נתפש כחיצוני לפעוט. הגוף הפרגמנטרי הוא דימוי נוסף שהתינוק מנסה לתאם ולוודא באמצעות הניסיון.<sup>16</sup> התינוק, שעדיין אינו יודע כיצד לשלוט באופן מודע בתחושותיו הפיסיות, מנסה לתאם את דימוי הגוף הפרגמנטרי עם הגשטאלט של הגוף האידיאלי במראה. כתוצאה מכך הפעוט מנסה לתאם שתי תמונות מנטליות שאינן חופפות זו את זו.

כל תהליך של ידיעה, על אחת כמה וכמה במחול, חייב להיות מבוסס על מידע חושי קונקרטי.<sup>17</sup> מנקודת המבט האמנותית, האתגר של תהליך התפישה בריקוד הוא לשמור על תשומת הלב הפיסית כלפי איכויות התנועה. איכות התנועה היא האופן שבו הרקדנית יודעת כיצד לנהל את דיוק כוונותיה, בתואם עם רמת האנרגיה הפיסית שהיא מפיקה. ניהול זה הוא המתאם של הגוף והנפש. ידע זה מקנה לרקדנית שליטה בכל רגעי התנועה ושליטה. לדוגמה, במקרה של קפיצה לא רק רגעי הניתור והנחיתה חשובים לאיכות התנועה. כל רגע של שהייה באוויר נשלט על ידי ארגון פעולת השרירים באופן רגיש ומודע. לעומת זאת, במקרה של דימוי גוף ודימוי תנועה המתאם שהרקדנית מבקשת לנהל אינו עוד ארגון התנועה באמצעות דינמיקת הגוף. הדימויים השונים הם שתי תמונות מנטליות, חוץ גופיות, שהמוח מנסה ליישב. במקום ניהול אנרגטי של ארגון הגוף במרחב ובזמן, התנועה הופכת למאבק קוגניטיבי. מצב זה מזכיר את שלב המראה כפי שהוא מתואר על ידי לאקאן.

כאשר רקדנים מבקשים לייצר מתאם בין דימוי של תנועה מושלמת לדימוי גוף שלרוב אינו מושלם, הם עלולים לפתח ידיעה פרנואידי. תהליך

# אביבית אגם דאלי

## מבוא

בולים הם מדיום תקשורתי מובהק; הם מעבירים באמצעים חזותיים מסר קצר מאת המדינה, מי שהפיקה אותם, אל תושביה ובעצם לכל העולם (Deans & Dobson, 2005). הבול מאפשר הפצת מסרים שהמדינה חפצה ביקרם ושאותם היא מבקשת לקדם. ניתן לראות בבולים מעין "סוכנים חברתיים" (Frewer, 2002), נשאי "הזיכרון התרבותי" (Scott, 1995) או אף מעין "שגרירים של נייר" (Altman, 1991). כלומר, ניתן להתייחס אל בול הדואר לא רק בהקשרו המקורי, דהיינו, כמעין קבלה או אישור למשלוח מכתב, אלא גם כמסר חזותי שעיקרו העברת ערכים, תרבות ואידיאולוגיה שהמדינה מקדמת.

הבחירה במדיום של בול מבקשת להאיר לנמען את אופני הייצוג ודרכי החשיבה כפי שהם נתפשים על ידי ההגמוניה. כלומר, מכיוון שהבול הוא מדיום ממלכתי היוצא לאור מטעם המדינה ומוסדותיה, הוא מציג באופן מיטבי את עמדת הריבון הישראלי בנושא זה או אחר (סיוון, 1997). "רוח הזמן" משתקפת באמצעות הדימויים, ומלמדת את הנמענים על היחס לייצוגים של נושא זה או אחר.

בולים הוכנסו לשימוש בבריטניה בשנת 1841 כאמצעי תשלום (לימור ותמיר, 2014, 433). מדינת ישראל הנפיקה את סדרת הבולים הראשונה שלה, "בולי מטבע דואר עברי", במאי 1948, כלומר, מיד לאחר ההכרזה על הקמתה (מישורי, 2000, 252). מאז מנפיקה המדינה בולים כחמש פעמים בשנה, אם כבולים בודדים ואם בסדרות. כל בול או סדרה מוקדשים לנושא, לאירוע או להנצחת זכרו של אדם. כל בול מקבל את אישור הממשלה. המייחד את בולי ישראל הוא קיומו של שובל על כל בול היוצא לאור במדינה. על כל הבולים מופיע שם המדינה בשלוש שפות: עברית, ערבית ואנגלית. אלמנט ייחודי נוסף הוא שבשיראל, אין מנפיקים בולים לכבוד אישים חיים. בולים המנציחים דמויות ראיות להוקרה מונפקים רק לאחר מותן (לימור ותמיר, 2014, 434-435).

מאמר זה מבקש להתייחס לדימויי מחול שהופיעו על בולים שהונפקו בישראל. אבקש לעמוד בו על אופני הייצוג של בולי המחול ולשינוי באופן ההצגה של בולים שעסקו במחול בישראל, אם התקיים שינוי כזה. התייחסות לאופני הייצוג המשתנים של תרבות הנצחה זו יכולה ללמד על האופן שבו נתפש תחום המחול בישראל בכלל ועל התפישה הרווחת בקרב ההגמוניה בנוגע אליו בפרט. באמצעות בחינת קורפוס מצומצם למדי של בולים שעסקו במחול לאורך כל שנות קיומה של המדינה אתאר שינויים ומגמות ביחס לתחום עניין זה.

המודל המוצע במאמר זה, הוא דגם לבחינת טקסט תועמלני הנקרא על רקע התקופה, מתוך מודעות לאידיאולוגיה ולתפישות עולם שרווחו בכל תקופה ותקופה. למעשה, דימויים חזותיים הם חלק בלתי נפרד מהבניית המציאות של תקופתם, וככאלה הם חלק מההיסטוריה (Kress & Van Leeuwen, 2001). מבחינה זו, ההשראה לביצוע המחקר היתה עבודותיהם של חוקרי האמנות הפלסטית אבי ורבורג (Warburg, 1999), ארוין פנופסקי (Panofsky, 1970) וממשיכי דרכם.

ורבורג האמין כי בהפקעת היצירה מהקשריה המגוונים עם תחומי התרבות השונים ועם ההווי החברתי של זמנה יש משום קיפוח חיוניותה ורב צדדיותה, שבלעדיה אין לתפוש את ממשותה הסגולית. לטענתו, כדי להבין את התמונה יש צורך להחיות את כל הדימויים והאסוציאציות שהיו משוקעים באופן הראייה של התקופה שבה נוצרה (ברש, 1984, 159). לדידו, יש לבחון את היצירה גם בהקשר של מקום ולא רק בהקשר של

<sup>6</sup> Humberto R. Maturana, Francisco Varela, *Tree of Knowledge*, Cambridge MA: Shambhala Publications, 1992, p. 255

<sup>7</sup> Evan Thompson, Diego Cosmelli, "Brain in a Vat or Body in a World? Brainbound versus Enactive Views of Experience," in: *Philosophical Topics* 39 No. 1, spring 2011, p.163180-.

<sup>8</sup> Francisco Varela Francisco, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The Embodied Mind*, Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

<sup>9</sup> Merleau-Ponty, 1945;2007, p. 7

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Evan Thompson, "Sensorimotor Subjectivity and the Enactive Approach to Experience," in *Phenomenology and the Cognitive Sciences* (4), Springer 2005, p. 411.

<sup>12</sup> See: Shaun Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*, NY: Oxford University Press, 2005, and John Michael Krois, "Körperbilder und Körperschemata", in Marion Lauschke, Horst Bredekamp (ed.), Berlin: Akademie Verlag, 2011.

<sup>13</sup> Gallagher, p. 26

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Erin Manning, *Relationescapes*, MA: MIT Press, 2012

<sup>16</sup> Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed," in *Psychoanalytic Experience* (1949), in *Écrits – A Selection*, Alan Sheridan (trans.), London UK: Routledge, 2005, pp. 16-

<sup>17</sup> Karl Raimund Popper, *On Clouds and Clocks: An Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man*, in: Dante Cicchetti, William M. Grove (ed.), *Matters of Public Interest*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1991, p. 130: "We must assume that consciousness grows from small beginnings; perhaps in its first from a vague feeling of irritation, experienced when the organism has a problem to solve such as getting away from an irritant substance."

ד"ר עינב קטן עושה השתלמות פוסט־דוקטורט במעבדה הבין־תחומית "דימוי, ידע, עיצוב" (Image, Knowledge, Gestaltung) באוניברסיטת הומבולדט בברלין. במעבדה היא משתתפת במחקר תנועה בין־תחומי באמצעות כוריאוגרפיה ומחקר פילוסופי. קטן עוסקת בפילוסופיה של גילום קוגניטיבי ובמחקרי תנועה סומטיים. מאז 2003 היא משתתפת בשיעורי הבוקר של להקת המחול בת־שבע. ההתנסות בגאגה הבילה לעבודת הדוקטור שלה, גוף ידע: פילוסופיה מגולמת ב"גאגה", מחקר התנועה של אוהד נהרין. היא מלמדת מחקר פרקטי ותיאורטי של תנועה במסגרות שונות, ביניהן התוכנית לתואר שני בכוריאוגרפיה בבית הספר הגבוה למחול עכשווי בברלין (HZT).