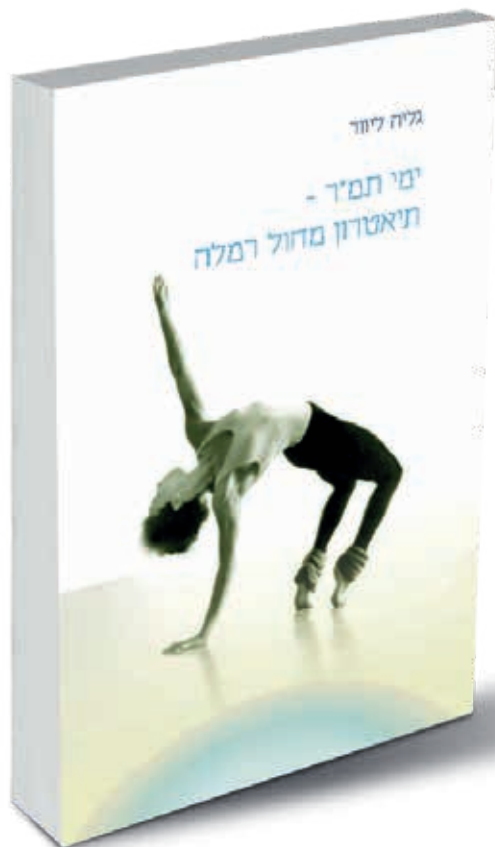


מחול ארץ

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel

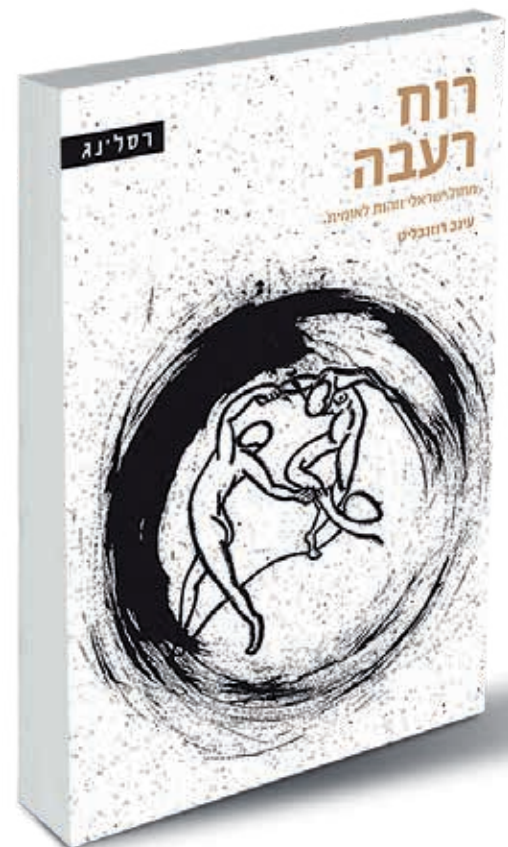


ספרים חדשים • ספרים חדשים • ספרים חדשים



ימי תמיד - תיאטרון מחול רמלה גליה ליוור

הספר של גליה ליוור הוא עדות מרתקת ממקור ראשון של הקדנית מתיאטרון מחול רמלה שהייתה שותפה בו מהקמתו ועד סגירתו (1982-1984). הספר עשיר בשיחות מעוררות מחשבה בין הרקדנים על הדרך, על היחסים ביניהם ומאיר תהליכי יצירה שיעוררו עניין רב בקרב הקוראים. הישירות וכנות הכתיבה תורמים לקסם של הספר. רות אשל צבעונים - הוצאה לאור, 194 עמודים.



רוח רעבה - מחול ישראלי וזהות לאומית עינב רוזנבליט

עינב רוזנבליט מאמינה בכוח של האמנות לחולל תמורה בתפיסת המציאות וכותבת בספרה הפוליטי והנוקב, נדרש שינוי מהרגלי הרעב והתשוקה של התודעה הלאומית: היציאה ממעגל הרוח הרעבה והתשוקה של התודעה הלאומית: היציאה ממעגל הרוח הרעבה אפשרית רק אם התודעה הלאומית תסכים להישיר מבט למציאות המעוררת ותכיר בעיוורונה ביחס אליה (עמ' 176). הספר כולל פרק מרתק בסוגיית אמנות ומציאות והאופן שרוזנבליט מקשרת בינה לבין המחול העכשווי. פרק אחר מוקדש לנושא הגוף הנבחר - הריקוד האוטופי של האידיאולוגיה הציונית, כשהמחברת מנתחת בו את המחול מתקופת היישוב לאור תפישתה הפוליטית. טקסטים מצויינים מוקדשים לניתוח מבחר יצירותיה הפוליטיות של יסמין גודר וגם ליצירותיהם של הלל קוגן, רננה רז ואוהד נהרין אחרים. ספר חשוב מעורר מחשבה על הקשר בין מחול למציאות. רות אשל הוצאת רסלינג, 184 עמודים.

דבר העורכת

גיליון חדש נולד ואני תמיד נפעמת מחדש. כמו בעבר, לא תכננתי מאומה חודשים מראש, כדי להשאיר את כל האפשרויות פתוחות כדי לשקף, להגיב ולפרש את העשייה בישראל, המתהוות מול עיניי במהלך מחצית השנה האחרונה. העמודים הראשונים מוקדשים לתוספת ולשיפוץ במרכז סוון דלל שעומד להסתיים, ועתיד לפתוח אפשרויות חדשות במחול הישראלי. מנכ"ל סוון דלל יאיר ורדי והארכיטקט אלישע רובין כותבים על חלומות, מנבלות, פתרונות והדרך להגשמתם. הטור "זרקור אמן" מוקדש לכוריאוגרפית ענבל פינטו שיוצאת לדרך עצמאית לאחר שנים של עבודה משותפת עם אבשלום פולק. מראיינת אותה האוצרת נירית נלסון, כאשר הפעם בחרתי להאיר את הצד שלה כמעצבת תלבושות ותפאורה. הרקדנית והכוריאוגרפית הצעירה נועה שילה מנתחת את יצירתה האחרונה פוגה במסגרת להקת ענבל פינטו ואבשלום פולק, וזו הפעם הראשונה שהיא כותבת לכתב עת זה.

המשוררת ומבקרית המחול ענת זכריה ערכה ריאיון מקיף עם ניב שיינפלד ואורן לאור על יצירתם הריקוד השלישי, והוא מתפרסם במלואו. בטור "יוצרות כותבות" אני נוהגת לפנות ליוצרים שעבודתם השאירה בי חותם, ואני מבקשת לשתף את הקוראים בתהליכי היצירה. הפעם פניתי לגליה פרדקין כדי שתכתוב על גולמיות – הומאז' ללואיז בורזואה ולסאלי אן-פרידלנד על יצירתה א-נה-נו-מי, בו עשתה שילוב מעניין בין מחול לתאורה כאשר גם מעצב התאורה מתן גולן מאיר את נקודת המבט שלו.

הרקדנית והכוריאוגרפית הוותיקה זאבה כהן, המוכרת בארה"ב כרקדנית, כוריאוגרפית ופרופסור אמריטוס של אוניברסיטת פרינסטון, הייתה בצעירותה חלק מהעשייה של המחול בישראל בשנות ה־50 של המאה הקודמת. היא כותבת מחווה למורות שלה, גטרוד קראוס, רינה גלוק ואנה סוקולוב, ויוצרת פורטרטים מרגשים.

בהמשך לנושא "מחול בקהילה", שעמד במרכז הגיליון הקודם שקיבל הדים נלהבים, הוספתי בגיליון הנוכחי מאמרים של אלעד שכטר על עבודתו בירושלים עם קבוצת ק.ט.מ.ו.ן ושל רונית זיו בדימונה עם התנסותה בני קהילת העבריים. על הגוף, שלעיתים בעקבות להט העשייה נשכח הכלי החשוב התורם מהידע שלו, הפיזיותרפיסט עמית אברהם.

הטור של אירועים ופסטיבלים עשיר במיוחד ומוקדש בישראל להרמת מסך 2018, אשר כתבה נבי אלדור שמלווה את כתב העת שנים רבות ומדי שנה מוזמנת לכתוב על אירוע זה תוך ראייה מתמשכת במהלך ציר הזמן, ואילו רן בראון ורותי אבילוביץ' כותבים על פסטיבל צוללן 2018, כאשר כל אחד מביא דגשים משלו שמעמיקים את ההסתכלות בנושא.

ביקשתי ממיכל סממה לכתוב על עבודתה המיוחדת והמקורית הכנסת אורחים, שהועלתה בתוכנית מלאה בפסטיבל צוללן. הלל קוגן, אשר פגשתי בפסטיבל מונפלייר, בו הופיע עם יצירתו המפתיעה כוכבים ואבק, כותב על פסטיבלים בחוץ לארץ וסקרן אותי לשמוע איך כוריאוגרף עכשווי יוצר ללהקת בלט קלסי, ואילו סתיו בר-נחום פרנק זכתה לאירוע מרגש כאשר השתתפה כרקדנית בריקוד Trio A, שהעלתה הכוריאוגרפית איבון ריינר בפסטיבל המחול של דבלין. אלכסנדרה זסלב כתבה באנגלית על התרשמויותיה מהכנס הגדול בנושא "יהודים ויהדות במחול" שהתקיים באוקטובר 2018 באוניברסיטת אריזונה. מחול עכשיו גיליון 36 יוקדש כולו לכנס, ולכן הזמנתי את ג'וזי ברין אנגבר להיות עורכת שותפה לגיליון, שגם נענתה לבקשתי לכתוב את התרשמויותיה מחשיפה בינלאומית 2018.

ולסיום, אני שמחה שבגיליון זה מופיע מאמרה של אביטל פלמר – בן גד שעבר הערכת עמיתים. כמו בעבר כתב העת נותן במה כדי לעודד כתיבה אקדמית ואני מקווה שעוד כותבים יצטרפו למהלך.

רות אשל – עורכת מחול עכשיו

תוכן העניינים

דבר העורכת 1

חלום של שנים הולך ומתממש - יאיר ורדי והאדריכל אלישע רובין על התוספת והשיפוץ במרכז סוזן דלל למחול ולתיאטרון, נווה צדק, תל-אביב 3

זרקור אמן

פוגה ללא הפוגה / נועה שילה 5

שיחה בין הכוריאוגרפית ענבל פינטו לאוצרת נירית נלסון 8

שלוש פעימות - שיחה עם ניב שינפלד ואורן לאור על הריקוד השלישי / ענת זכריה 12

בקהילה

מחול לוקלי / אלעד שכטר 18

הכיוון: דימונה - פעולה כוריאוגרפית עם בני קהילת העבריים / רונית זיו 20

יוצרות כותבות

גולמיות - הומאז' ללואיז בורז'ואה (Louis Bourgois) / גליה פרדקין 22

א-נה-נו-מי - תהליך יצירת מחול / סאלי אן-פרידלנד 25

חלון להיסטוריה

מחוות למורות שלי / זאבה כהן 28

הגוף

השימוש בדימויים ככלי לשיפור ביצועים ומניעת פציעות במחול / עמית אברהם 31

אירועים ופסטיבלים

הרפתקאות הלל בטולוז / הלל קוגן 34

פסטיבל המחול של דבלין: לרקוד את Trio A - על חוויית הלמידה וההופעה ביצירותיה של איבון ריינר 60 שנה לאחר הבכורה / סתיו בר-נחום פרנק 36

הרמת מסך 2018 / גבי אלדור 39

כוריאוגרפיה מורחבת: מהחלטה קונספטואלית למימוש גופני -

רשמים בעקבות צפייה בשלוש עבודות בפסטיבל צוללן 2018 / רן בראון 41

רטרוספקטיבה: הכנסת אורחים / מיכל סממה 44

בעקבות הזמן: רשמים מאוחרים מפסטיבל צוללן, 2018 / רותי אבליוביץ' 48

מאמר שעבר הערכת עמיתים (Peer-Reviewed Article)

"כל העולם במה": נוכחותו של הממד הסמיוטי נוסח ז'וליה קריסטבה מבעד לעולם התיאטרלי של אויסטר / אביטל פלמר - בן גד 51

Jews and Jewishness in the Dance World: An International

63 Conference at Arizona State University / Alexandra Zaslav

67 International Exposure - Suzanne Dellal / Judith Brin Ingber

68 Table of Contents

מחול עכשיו - כתב עת למחול, גיליון 35, פברואר 2019 / DanceToday - The Dance Magazine of Israel / בשער: ניב שינפלד ואורן לאור ביצירתם הריקוד השלישי, צילום: אפרת מזור / עורכת: ד"ר רות אשל, eshel.ruth@gmail.com / מערכת: ד"ר רות אשל, נאוה צוקרמן, יעל מיר, ינת רוסמן, ד"ר עינב חובבליט, רונית זיו / וועדה מייצעת לרפרנטורה: ד"ר רות אשל, ד"ר ילי נתיב, ד"ר שרי אלרון / עיצוב גרפי: סטודיו דור כהן / עריכה לשונית: לאה חובל / הדפסה וכריכה: פוטולין / מו"ל: תיאטרון תמונע / כתובת: רחוב שונצינו 8, תל-אביב 61575 / טלפון: 03-5611211 / פקס: 03-5629456 / www.tmu-na.org.il / kupa@tmu-na.org.il / מכירות: תיאטרון תמונע 03-5611211, ניתן להזמין את הגיליון בטלפון ולשלם בכרטיס אשראי. הגיליון יגיע לביתך בדואר / מנוי לארבע גיליונות: 180 ש"ח כולל דיוור / למוסדות: תיאטרון תמונע, 03-5611211 / המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות © כל הזכויות שמורות ISSN 1565-1568

הרבעון יוצא לאור בתמיכת:



A model of the renovation to the Zehava and Jack Dellal studios at the Suzanne Dellal Centre

הדמייה של השיפוץ בסוזן דלל - סטודיו זהבה וז'אק דלל

חלום של שנים הולך ומתממש: יאיר ורדי והאדריכל אלישע רובין על התוספת והשיפוץ במרכז סוזן דלל למחול ולתיאטרון, נווה צדק, תל-אביב

ברחבי העולם והצעות רבות שזרמו למשפחה, אך לא נראו מתאימות בעיניה, לאור רצונה לראות בהנצחה ישות חיה, דינמית, יצירתית ועכשווית, הוזמנה זהבה לראות בשכונת נווה צדק את ביה"ס אליאנס לבנים שעמד בעובונו לקראת הריסתו עם סוסים וכלבים, צמחייה פראית ואישה נלמדה שחיה בתוכו. זאב סוקולובסקי, ניסה של זהבה דלל, בעל משרד בקרבת מקום, זימן את זהבה דלל לבית ספר אליאנס. היא נעמדה מולו, בערב קודר, ובו במקום החליטה "כאן ננצח את שמה של בתי", וכך היה.

ראש העיר דאג, מר שלמה להט, חיפש סיבות נכונות לטפח את השכונה העזובה, הבין את הפוטנציאל האדיר הטמון במחשבה ויצירה זו ואסף בשתי ידיו את הרעיון, את המשפחה וגם את התרומה. מנכ"לו הנמרץ ובעל התושייה האדירה, חנן בן יהודה, ידע בדיוק כיצד לנתב מפגש זה לטובת העיר תל-אביב ופרויקט מרכז סוזן דלל, שבתחילתו נקרא מרכז תרבות על שם סוזן דלל, יצא לדרך. לתכנונו נבחר ידו הקרוב של זאב, סטודיו האדריכלים אלישע רובין, שיחד עם אשתו רונית תכננו את המרכז.

זה שנתיים ימים מתבצעים שיפוצים במרכז סוזן דלל. השנה גם יצינו שלושים למרכז סוזן דלל ולדברי יאיר ורדי, מנכ"ל סוזן דלל, הכוונה לחנוג את האירוע בתוכניות חינוכיות חדשות, פעילות לקהילה, מופעי אמנים צעירים, קורסי מחול, סדרת הרצאות ומפגשים. פניתי אל יאיר ורדי וביקשתי ממנו שהוא והאדריכלים אלישע ורונית יעלו בכתב מקצת מהמחשבות והנימוקים הקשורים לתוספות ולשיפוץ. לראשונה נחשף היקף התוספות והשיפוץ שהתאפשרו הודות לתרומת משפחת קרן דלל, עיריית תל-אביב ומשרד התרבות והספורט. רות אשל.

יאיר: מרכז סוזן דלל למחול ותיאטרון, נווה צדק, תל-אביב נחנך ב-19 לאוקטובר 1989 לאחר 6 שנות תכנון ובנייה. סוזן דלל, בתם של ז'אק וזהבה דלל, נפטרה בצעירותה ומשפחתה חיפשה דרך אצילית להנצחת שמה. לאחר חיפוש נרחבים

אלישע: תכנון פרויקט "מרכז סוון דלל" על כל שלביו החל לפני למעלה מ־30 שנה. שכונת "נווה צדק" הייתה שכונה ענייה, עם אוכלוסייה מבוגרת. הבתים ישנים עם מראה מוזנח. הרחובות לא נקיים עם ערמות אשפה מפוזרות. ואדי המסילה ניתק פיזית את שכונת פלורנטין מחוף הים.

ניתוח הסביבה הרחוקה והסביבה הקרובה ובחינת חלופות תכנוניות שונות הובילו להבנה שמתחם סוון דלל צריך להיות פרויקט עם משמעות אורבנית לדרום ת"א ובעיקר לשכונות "נווה צדק" ו"פלורנטין". שינוי המתחם למוקד ציבורי עירוני יגרום לציבור להגיע למרכז ולהפריח את שתי השכונות.

עקרונות התכנון:

• יצירת ציר הולכי רגל משכונת פלורנטין (רחוב אברבנאל ורחוב שלמה) דרך גשר שלוש ורחוב אמולג לשער כניסה מזרחי של המתחם. פיתוח נינה בין בית ענבל לבית בתישבע. מעבר לכיכר עירונית בין בית בתישבע למבנה סוון דלל. מעבר בקומה המפולשת בסוון דלל דרך שער מערבי בשדרת האקליפטוסים ורחוב ש"ס עד נן צ'רלס קלור בין בית הטקסטיל לבית מגן.

כל אלו יצרו ציר הולכי רגל שאורכו כ־500 מ' ויותר המחבר את שכונת פלורנטין לחוף הים דרך שכונת נווה צדק ומרכז סוון דלל.

• ביטול רחוב יחיאי והפיכתו לכיכר עירונית מרכזית עם שער כניסה צפוני המוביל לציר שדרות רוטשילד ושער כניסה דרומי המוביל למתחם "התחנה". הכיכר המרכזית הפתוחה ותכננה כמקום התאספות לציבור הרחב המאפשר מופעי חוץ. כיכר המשמשת חלון ראווה של המרכז מהווה מוקד משיכה להולכי רגל המגיעים לשכונה כדי לחוות ולהתנסות.



Yaron Yerushalmi's theater is undergoing renovation

• פיתוח המרחב הציבורי ע"י תכנון קומה מפולשת עם מעברים חופשיים לציבור בין המבנים וכן בארבעת שערי המתחם במהלך כל היממה.

התוצאה – רוב הקהל המגיע למתחם אינו נכנס למבנים ולמופעים התרבותיים, אלא חווה ומתנסה באווירה של המרחב הציבורי (בניגוד לרוב המרכזים הציבוריים הקיימים הכוללים מבנים עם דלתות, כשקהל מגיע אליהם למופעי התרבות בלבד, ובדרך כלל המרחב הציבורי שומם בהם והכיכרות והמעברים אינם מהווים מוקדים לשהות הקהל). מתנהלים דו שיח והיוון הדדי בין הפעילויות בתוך המבנים והפעילויות ביניהם. השטחים הפתוחים בין המבנים מתוכננים ליצור אווירה אוטנטית עבור הציבור. אי לכך חשוב לנו לא לשנותם או להקטינם.

יאיר: 30 שנה פועל המרכז ובו מופעים ובכורות מדי ערב בכל אולמותיו, מישראל ומעולם ומכל הצבעים והסגנונות. שמו יצא לרחבי העולם כמקום של עשייה ויצירה בלתי פוסקים ובלתי נלאים. השנים עוברות והמקום גדל על יושביו וצר להכיל את כל הנדרש, ואנו מחפשים מקום אדמה ועליה אולי נתרחב, אבל אין שטחים לבנייה, הכול כבר נבנה. אבל לא לנובה. ישבנו, אוהד נהרין ואנוכי, אחה"צ אחד על הספסל עליו אנו יושבים לעיתים כדי לדון בבעיות המרכז והמחול ונשאנו

עינינו לצדדים כדי לחפש מקור מחייה לרצונותינו. הרחבנו את החיפוש ועלינו למעלה בעינינו, ושם ראינו והחלטנו...

אלישע: עקרונות התכנון של המתחם מדגישים את הצורך לא לבנות את הסטודיו בשטח המרחב הציבורי, אלא לאתר חלל אפשרי באחד מארבעת המבנים הקיימים. בחרנו במבנה בת שבע. הוא כולל חלל פנימי בשטח 800 מ"ר ומקורה ע"י גג רעפים. תכננו את הסטודיו מעל למבנה הקיים, בתוך חלל גג רעפים. יצרנו חלל בשטח 800 מ"ר עם גג רעפים חדש.

יאיר ורדי, מנכ"ל סוון דלל, ביקש שהפרוגרמה תכלול:

• חלל סטודיו גדול ככל האפשר ובגובה מקסימלי. האולם יכלול 200 מקומות ישיבה. ניתן לחלקו לשני חללי סטודיו עם מחיצה ניידת. בהיקף האולם יש חללי שירות עבור הרקדנים (נברים ונשים), חדרי אחסון ומשרדים קטנים.
• הגעה לאולם בעזרת חלל מדרגות מרכזי שמעליו תקרת זכוכית המחדירה אור לכל חלל המדרגות. המדרגות מקונסטרוקציית ברזל עם מדרכי אבן. החלל תוכנן בהמשך לחדר המדרגות הקיים המוביל לשתי הקומות הקיימות.
• המרפסת בסטודיו בשטח 60 מ"ר היא נקודת תצפית, אזור מנוחה ושהייה לקהל ולרקדנים. המרפסת היא חלק מהמרחב הציבורי, מסמלת סגירת מעגל אורבנית שהוגדרה במטרות הפרויקט.

יאיר: בקומה שלוש מעל הקיים נבנה הסטודיו שיישא את שםם של זהבה וז'אק דלל. זה סטודיו רחב ידיים על כל קומת הגג החדש כ־350 מ"מ מקורה, המאפשר מופעים ונוחות יצירתית בתנאים מקסימליים. תחתיו שופץ אולם ירון ירושלמי, התקרה הוגבהה, הבמה הורחבה, נוספו חדרי הלבשה והמושבים שופרו. ממולו מערכת משרדים ושירותי קהל, כאשר בהמשכם סטודיו חדש עם תקרה גבוהה וחלונות סביב לתאורה טבעית רבה, וגם שם יש אפשרות למופעים ופעילות רחבת ידיים.

בין הקומות הוקמה גלריה חדשה שתשמש לחדר ישיבות עם חדר ארכיון. בקומת הקרקע שופץ סטודיו A ונבנתה מעלית נוסעים שתעצור בכל הקומות. סטודיו דליה יִשופץ ומערכת משרדי להקת בת שבע גם הם יחודשו. ברחבה המקורה תיבנה במת קיץ לפעילות מחולית בחודשי הקיץ, במה בנודל של 160 מי"מ ומולה 400 מושבים בטריבונה משופעת.

קיומו של הבניין המחודש יאפשר למרכז התרחבות שלא ידע כמות ואשר תעניק לקהילת המחול אתגרים חדשים. חלום של שנים הולך ומתממש לנגד עינינו ובשותפותנו. אני נרגש ונפעם.

יאיר ורדי נולד בקיבוץ כפר בלום שבגליל העליון, 1948. כספורטאי

מחונן ורקדן בלהקות המקומיות, ורדי הצטרף ללהקת בת שבע ושם למד והפך לחבר להקה, רקדן ראשי וכוריאוגרף. בשנת 1983 הקים את תיאטרון המחול האנגלי ואת המרכז למחול דנסיטי בניו קאסל, אנגליה. בשנת 1988 חזר ורדי ארצה והתמנה למנהל מרכז סוון למחול ותיאטרון בנווה צדק, מאז חזונו של ורדי ביסס את מעמדו כבית המחול הישראלי. בין הפרסים שקיבל: פרס כינור דוד לכוריאוגרפיה; אות אביר לגיון הכבוד של ממשלת צרפת על תרומתו לקירוב התרבות הצרפתית; פרס הייצואן המצטיין מטעם משרד החוץ – המחלקה לקשרי תרבות; פרס אבירות ממלך ספר על תרומתו לחיזוק הקשר התרבותי בין ספרד לישראל ובשנת 2010 זכה מרכז סוון דלל, בראשות יאיר ורדי, בפרס ישראל. השנה התבשר ורדי על קבלת פרס אריק איינשטיין ליוצרים ותיקים.

אלישע רובין סיים לימודי אדריכלות בניין ובינוי ערים בטכניון. בשנים 1979-1984 עבד במנהטן כאדריכל. ב־1984 אשתו רונית סיימה לימודי אדריכלות פנים באוניברסיטת Pratt. לאחר כעשר שנים, הוקמה החברה אלישע רובין אדריכלים בע"מ שתכננה פרויקטים גדולים בתל־אביב ובמרכז אירופה. כ־50 מבנים שהחברה תכננה הוקמו ואוכלסו בתל־אביב.



Inbal Pinto's Fugue, Inbal Pinto and Avshalom Pollak Dance Company, photo: Rotem Mizrahi

פוגה ללא הפוגה

נועה שילה

שבה ניתן להבין את דברי כולם, אף שהם מדברים בו-זמנית, כך הקולות בפוגה עצמאיים אך עדיין יש ביניהם שילוב הרמוני המשתלב היטב ויוצר שלמות אחת (Walker, 2018).

ביצירה פוגה, ענבל פינטו שיתפה פעולה לראשונה עם הצילנית והזמרת הישראלית מאיה בלויצמן, וכשמה כן, היא מרחבת שכבות, ניגונים ורבדים שמנוצחים בהידוק ומתוזמנים להפליא. הריקוד, שאני מבקשת לבחון, עוסק בנושא *"העבר שמתעורר לתחייה, צללים ודימויים הקורמים עור ונידים, זיכרונות החוורים להדהד בנפש כמו קול פנימי מרוחק. היצירה בוחנת את פרקי הזמן ומיקומם במרחב, דרך יצירת מניפה עשירה של תחושות, צבעים וצלילים"* (מתוך התכנייה). לדעתי, בחינת העבר ביצירה מתקיימת באופן דיכוטומי בהתבוננות על המין הנשי והגברי והיחסים המורכבים ביניהם. התלבושות הן סממן ויוזאלי ברור המפריד את הנשים והגברים לשתי קבוצות שונות; כל הנשים לבושות בשמלות אדומות

היצירה פוגה עלתה לראשונה באפריל 2018 ומשתתפים בה שלושה רקדנים: אלמוג בן חורין, תומס וולכוסט, עמית מרסיאנו וארבע רקדניות: אופיר ינאי, מרתה-לואיזה ניקובסקה, ניו קמין ומורן מילר. צבי פישוון אמן גוף, פנטומימאי ושחקן, אשר משתף פעולה עם *להקת המחול ענבל פינטו ואבשלום פולק'* החל משנת 2001, לוקח חלק חשוב ביצירה זו. ענבל פינטו כוריאוגרפית ואחראית לעיצוב התלבושות והחלל. מאיה בלויצמן כתבה מוזיקה מקורית, עיבדה וערכה את הפסקול ליצירה. יואן טיבולי עיצב את התאורה ודינה זיו ניהלה את החרוזת.

המושג המוזיקלי 'פוגה' מתאר שיטת הלחנה פוליפונית למספר קולות, שנוצרה בתקופת הרנסאנס והגיעה לשיאה בתקופת הבארוק. בתחילת הפוגה מנוגן הנושא הראשי ובהמשך הוא מושמע שוב ושוב, כשכל פעם הוא "עובר" לקול אחר מהקולות השונים בשנייים מסוימים. חוץ מהנושא הראשי, הפוגה כוללת גם נושאים משניים וקטעי מעבר, שמושמעים כל הזמן למוזו. הדבר דומה לשיחה

נירית נלסון (מראיינת) – עיצוב תלבושות הוא חלק אינטגרלי ביצירתך, ולכן החלטנו לשוחח גם על האספקט הזה בעשייה העשירה והרב־ממדית שלך. ביצירה הראשונה, כשאת מחליטה להפסיק זמנית את לעשות הפסקה לימודיך בבצלאל, את עושה את *דזי-כאן* (1993) ומחליטה לקחת מעצבת תלבושות.

ענבל פינטו – זאת הייתה הפעם הראשונה ולמעשה גם האחרונה, *דזי-כאן* הייתה ההתנסות הראשונה שלי כיוצרת מחול. חצבתי באבן בניסיון להגדיר את השפה התנועתית והאמירה שלי. הייתי מגויסת למטרה זאת בלבד ועוד לא הבנתי שהשפה שלי קשורה במכלול ושהביטוי השלם ביותר, נוצר כשאני כורכת את כל המרכיבים יחדיו. בפעם הבאה תהליך העבודה כבר לווה בציורים, שהיו בהם דמויות, תלבושות וצבעים, וזה היה טבעי, אורגני לתוך היצירה. ומשם בעצם כל יצירה לוותה באיורים ובסקיצות שקיבלו גם בגד – צורה וצבע.

נ.נ. – ומעניין שאת מדברת על דיוק, כיוון שהמילה דיוק נמצאת בבסיס הדיוקן. דיוקן של פנים, חשיבה על אפיון של הדמויות.

ע.פ. – לדיוק את עצמך כיוצר זה תהליך של שנים, לוקח הרבה מאוד קילוף של שכבות, של גילויים עצמיים, ובדיקה גם של הגבולות והמגבלות. אני מרגישה שאני עדיין מחפשת. אני נהנת מהחתירה לפרטים במקביל לאיבוד השליטה. כל יצירה מתחילה בכאוס ומגיעה לאחר מסע של גילויים לתמצות ההגדרה וחיפוש אחר ניואנסים.

נ.נ. – באונייה של המסע שלך את ממלאת את כל התפקידים מרוחץ הסיפון ועד רבת(ת) החובל – התייחסות לכל אספקט, וגם העבודה עצמה יוצרת מערך טוטלי. מעבר למושג Gesamtkunstwerk, שקשור לוונגר שרצה לייסד מקום שבו יופיעו כל אמנויות הבמה והדגים את רעיון כל האמנויות באופרות שלו – באמצע המאה ה־20 מתייחסים למושג סנוגרפיה. בפעם הראשונה יש התייחסות

– צבעים רכים המונגדים עם אדום שהופך לחוט שני משמעותי ביצירתך. האדום עוזר גם בהדגשת הזוגיות בדואט של הרקדניות. מה האדום משרת?

ע.פ. – היצירה בנויה משני צבעים – ירוק בטון ואדום – שמנוגדים אחד לשני. הבסיס הוא הבטון המונוכרומטי, ששוטף את הבמה ואת רוב התלבושות והאדום מופיע כמו נגיעות שיוצרות רצף רעיוני להדגשה של אלמנטים מסוימים, חלקי גוף או סצנות ומתקשרות לסוג רגש לקומפוזיציה ולדינמיקה של העבודה. בדואט המדובר הרקדניות מחוברות בשמלה אחת ורגליים אדומות המדגישות את הכוריאוגפיה שמרוכות בפלג הגוף התחתון.

נ.נ. – נכון. בציורים של האמן הצרפתי קמיל קורו (Corot) הכול ירוק, והירוק שלו בנון אפרפר עם טמפרטורה דומה לשלך, אך מעט כהה יותר. כחלק מהנוף הירוק הוא מצייר דמות קטנטנה המתוארת במשיכות מכחול אחדות ועל ראשה כובע אדום המופיע כנקודה או כתם זעיר בציר. כתם צבע זה מקפיץ את הכול. האדום הוא צבע סוגסטיבי, וכיוון שהוא המנוגד המשלים של הירוק יש לו יכולת לעורר ולהכניס חיות בכל היצירה.

ע.פ. – אינטואיטיבית אני מחפשת את הקונטרסט ואת האיזון בין שתי נקודות בחלל והמתח שנוצר ביניהן. את המתח שנוצר בין ניגודים צבעוניים ורעיוניים, כמו ההבדל בין המעטפת והתוך של הפרי או הגוף.

נ.נ. – בא*ויסטר* (1999) יש שילוב בין מחול־קרקס ותיאטרון נוד. מעניינת ההחלטה שלך לעשות בנייה של מרחב בתוך מרחב. ממה שאני זוכרת, הבמה הנתונה בסוון דלל הייתה קטנה במופעים הראשונים, ואת בכל זאת בוחרת לצמצם את המרחב שלך יותר, את נותנת לו תיחום, יוצרת תחושה כשל תיאטרון נוד. כמו התיאטרון הנווד בקפיטן *פראקסה* (*Captain Fracasse*) של אטורה סקולה. בסרט, הנוודים נמצאים במרחבים פתוחים ועליהם להגדיר את המרחב של התיאטרון. ההחלטה

שיחה בין הכוריאוגרפית ענבל פינטו לאוצרת נירית נלסון

תל־אביב, אוקטובר 2018

שלך ריגשה אותי, כיוון שאת היית בתיאטרון, ובכל זאת הגדרת את המרחב מחדש. אשמח שתספרי קצת על תפיסת החלל ותפרטי על כמה מהדמויות. אף שניתן היה לערוך את הריאיון רק על התלבושות של *אויסטר*, אשמח לכמה פנינים.

ע.פ. – אני חושבת שתמיד הייתה לי איזו משיכה לקופסאות, או למקומות חבויים, לגילויים, לעובדה שהמסך נפתח ויש התגלות. כבר כשהייתי ילדה, חדר הארונות בבית הוריי היה התיאטרון שלי, שם אחסנה אימי בגדים יוצאי דופן שאהבה לפרק ולהרכיב מחדש. בית הברייחה, בו הייתי מתחפשת ומחליפה דמויות. עבורי, התיאטרון הוא מפלט שבו, כמו בחלום, החיים עוברים עיבוד ועיכול. *קפיטן פראקסה* היה אחד הסרטים שהשפיעו עליי בהקשר הוויזואלי של יצירת אויסטר. כמו כן, הסרט "פריקס" עלה ב־1931 ומתאר סיפור אהבה בין ננס ללוליינית קרקס כוכבי הסייד שואו. גם בא*ויסטר* יש הצגת הגוף הלא שלם. בדיקת מגבלות הגוף והגיל ונגיעה בחריגות הפיזית.

נ.נ. – בעניין המרחב הפנימי, ניתן לקשר אותו גם ליצירה *דני זהב* (2012).

ע.פ. – בדיוק כן. יש משהו בהשתקפות הוו של החיים בתיאטרון והתיאטרון בחיים, לפעמים המציאות יכולה להיות יותר מתעתעת מהתיאטרון, ויש משהו בהסתכלות



השועלה הערמומית מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק, צילום: יניב כהן

ההדדית ביישור המבט ובהסתתו. זה כמו לעמוד בין שתי מראות, כשההשתקפיוות אינסופיות. היצירות משתנות לפי שינויים שאתה, כאדם יוצר, עובר בחיים. המעבר לבמה עושה את העיבוד והעיכול כמו להנכיח את תת המודע.

נ.נ. – אמרת לי פעם כי הלא שלם מעניין אותך יותר מהשלם והדמויות החריגות, כביכול, בא*ויסטר* מכילות ניגודים מרתקים. הדמות *under study באויסטר*, למשל, בחורה שהפה שלה מכוסה עם גולף שחור ויש לה כיסא קטן קשור לאחוריים, וההתנהלות שלה היא של דמות שבאה והולכת מהעלילה. היא מעט בשוליים, לא ברור מה בדיוק התפקיד שלה. היא לא באמת בקרקס, מעין narrator שלא מדבר, שוה נהדר.

ע.פ. – הטוטו השחור שלה והכיסא הניע מהבלט הקלסי, שם יש היררכיה מובהקת. יש סולנים ויש את הקור דה בלט, ולבטח את אלו שעוד לא שם ומחכים לרגע שיוכלו להצטרף. הם יושבים וממתינים לרגע שבו יוכלו לעלות לבמה. כשבניתי את הדמות הזאת, העלנו דימויים רבים שקשורים לתפקיד ה־understudy שנמצאת כדמות שוליים המנסה להשתלב. היא כמו פרץ אדיר של תשוקה שלא יכול לבוא לידי ביטוי בשלמות.

נ.נ. – האיפוק מתבטא ברצון העו שנתקל בחוסר היכולת: תפקידה ורצונה לספר סיפור, אך היא אינה יכולה להשמיע קול ולבטא מילים כיוון שהפה שלה חסום. היא יכולה להתיישב בכל מקום שהיא רוצה כי יש לה כיסא קטנטן, אבל היא לא תופסת הרבה מקום והכיסא מתנייד יחד אתה (כלומר אינו מסמן טריטוריה). היא מלאת חיות בתנועות שלה ובשערה המתולתל, אך נתונה בגולף שחור ובחציאת טוטו. הסתכלתי על ההיסטוריה של חציאת הטוטו, ולדעתי, יש חיבור לאפיון הדמות הספציפית הוו. חציאת הטוטו קיבלה את שמה ממילת סלאנג של ילדים בצרפתית. בראשיתה הייתה ארוכה ומורכבת משכבות של בד טול בהשראת שמלות נשף ונתפרה בבלרינה ב־1831. מהר מאוד הפכה לבגד של תפקידי רוחות, ומאוחר יותר השתמשו בה



Cunning Little Vixen choreographed by Inbal Pinto and Avshalom Pollak, photo: Yaniv Cohen

גם לתפקידים אחרים. במהלך המאה ה־19 חציאות טוטו הרומנטיות הפכו להיות קצרות יותר ויותר כדי שיוכלו לראות את הווירטואוזיות של הרקדנית, בייחוד את הסיבובים המרשימים, ולקראת סוף המאה החציאת נחתכה מעל לברכיים. משם התפתחה הטוטו הקלסית – משטח אופקי הממשיך את המותניים. יש משהו בעניין של חוסר היכולת לדבר, הלבוש השחור וחציאת הטוטו שהופכים אותה למעין צללית או רוח רפאים שנכנסת ויוצאת מהסצנה, לעיתים במגע עם דמויות אחרות ולעיתים כמתבוננת או מעירה מן הצד. מכאן, אשמח שתספרי על ההחלטה, על הדמויות הגבוהות שיש להן חציאת פליסה *בעטוף*, שזה בעצם היה מבד קשיח או שמנניר?

ע.פ. – זה היה מנייר טפט.

נ.נ. – למה דווקא נייר טפט?

ע.פ. – לכך היה את העמידות ואת העושר, גוון נכון, עומק שאין בנייר רגיל. זה באמת היה לפני המון שנים, אבל היום, כשאני חושבת על זה, זה מזכיר לי עמודים בארוקיים בכנסייה. אולי לזה התכוונתי, אבל זה באמת אתגר לשחור מהלכי מחשבה שקרו לפני שני עשורים. מה שנשאר זה מה שאנחנו יכולים לדמיין היום וזה נפלא שאפשר להעלות דימויים חדשים.

נ.נ. – מעניין שאת מחברת את התלבושות לעמודים בכנסייה. ראשיתה של חציאת הפליסה במצרים, שמבחינתם, שידרה עליונות וכוח בצורתה ובעמידות הפיסולית שלה. עשיית הפליסה הייתה מורכבת ומעניינת. המצרים תפרו אותה מבד פשתן ויצרו את צורתה בעזרת תבניות מעץ. על הבד שפכו ביצים וייבשו בשמש, וכך הקשו את הבד והעניקו לו ברק. היוונים נהגו ליצור קפלים בטוניקות הפשתן שלהם, שנקראו ionic peplum ושהיו תפוסות עיי סיכות בשתי הכתפיים וחגורה למותניים. תהליך הקיפולים היה ארוך ויקר, כיוון שברגע שכיבסו את הבגד הקיפולים נעלמו והיה צורך לעשותם מחדש באופן ידני. המוסד היחיד בהיסטוריה,

שאימץ לעצמו את הפליסה מהתחלה ועד היום, הוא הכנסייה. האפיפיורים והקרדינלים דבקו בפליסה גם כאשר הוא לא היה באופנה. הוא סימל עבורם סדר, כוח וארכיטקטורה; ארכיטקטורה על הגוף.

ע.פ. – הן בהחלט משרדות יציבות, מוצקות, הן מקורקעות, נראות כמונומט ארכיטקטוני, וגם הכוריאוגרפיה הייתה בנויה על הסטטיות, על נטיעתם בקרקע ועל השבירה של הארכיטיפים האלו.

נ.נ. – נעבור לבחירה המונוכרומטית של גוון האופווייט (off white) ואפור באבק. תספרי על החלטות הלבוש ביצירה זו ובמיוחד על הבחירה בכותנות.

ע.פ. – אני אוהבת את הצמצום הצבעוני, את ההגבלה ואת התמצות. יש בצבעוניות הזאת דמיון לעטוף, בצמצום הצבעוני והניגודים זהו מקום שאבק בו שקע וצבע את הכול בגוון זהה. המקום לא שונה ולא התחדש. כותנות הלילה אחידות לבנים ובנות, הם חלק מקולקטיב. הסגנון הטקסטואלי והצבעוני מזכיר כיסויי שולחן ישנים, טליות וסדינים ישנים. בדים שהוצאנו מהבוידעם ויש להם את כתמי הזמן.

נ.נ. – ראיתי בשולחנות, בכיסאות ובדפים חלק מהלבוש.

ע.פ. – כן, גם להם היה תפקיד דינמי, האנשה של החפצים והחפצה של הדמויות.

נ.נ. – ההכללה שלהם בשיכול שבין אדם וחפץ והתנועה הזורמת יוצרת תחושה סזיפית.

ע.פ. – זה כמו ארכיון אנושי. יש ניסיון לשמר הווייה שנכחדה, או להחזיק במה שנותר ממשוה שעומד להיכחד.

נ.נ. – כך גם מסדרים את הכיסאות. מן סיסטמה כזאת. בבחירה של כותנות הלילה יש משוה מעגלי בלתי נמנע – דמות קמה ביום, פעילה במהלכו ובסופו של דבר הלילה יגיע וכן הלאה. המשיכה וההוזה ללא מטרה מעצימה את תחושת האבק.

ע.פ. – כבר אין הפרדה בין היום ללילה, זה הופך למקשה אחת כשהדמויות נשארות עם הכותונת כל הזמן וכמעט לא יוצאות מהחלל, ואולי החוץ לא קיים, וזאת הסיבה לקיבעון ולהיעדר השינוי.

נ.נ. – יש אמן יפני שקוראים לו איידה מקוטו (Makoto), שצייר נוף של שני הרים, כמו הצוירים הסינים שנמצאים במעין ערפילים, ואז, כשאת מתקרבת את רואה שההר עשוי מבני אדם עובדי משרד, עם המחשבים שלהם, השולחנות והכיסאות. כולם בערמה ענקית בצבעים קרובים שמרחוק יוצרים מראה מונוכרומטי. הכול מתחבר ובמובן מסוים הופך לאבק.

נ.נ. – איך הייתה ההתמודדות עם אופרה בארוקית, כמו *ארמיד* (2006)? לעבוד על יצירה יצרית מאוד, דרמטית ותיאטרלית?



ארמיד מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק, צילום: יוסי צבקר Armide choreographed by Inbal Pinto and Avshalom Pollak, photo: Yossi Zbeker

ע.פ. – העובדה, שליצירה יש תבנית, זה נותן המון חופש. אתה יכול לתת אינטרפטציה שלך למשהו קיים. כשאתה יוצר עבודה חדשה אתה צריך לבנות את היסודות, את התבנית ואת הדינמיקה. באופרה נקודת הפתיחה שונה לחלוטין – הדרמה, היצר והתבנית קיימת. הקשר בין מחול ומוזיקה מובהק לעיתים כמניע מכתיב דינמיקה ואפיון. ההתייחסות שלי לאופרה מתבצעת דרך הגוף והתנועה שוב במקביל לעיצוב הדמויות והחלל.

נ.נ. – מה קשה יותר ליצור בתנועה, ניהנום או גן עדן?

ע.פ. – גן עדן.

נ.נ. – גם לדעתי. איך פותרים את זה בתלבושות?



רשומון מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק

Rashomon choreographed by Inbal Pinto and Avshalom Pollak

ע.פ. – גן עדן וניהנום? יש אינסוף אפשרויות, אבל תמיד טוב המשחק והמתח שקיים ביניהם. האסוציאציה הראשונה שעולה לי בהקשר הזה הוא הציור "*גן התענוגות הארציים*" של הירונימוס בוש (Boch).

נ.נ. – ציור דרמטי וסוריאליסטי (לפני המצאת הסוריאליזם אך השפיע עליהם רבות) עם פרטים פנטסטיים רבים שיכולים להתכתב עם הלכי רוח אופראיים.

ע.פ. – אחת היצירות העוצמתיות שהכרתי שהשפיעה על דורות רבים של יוצרים. זה מתכתב עם אופרה במובן הזה שגם הכיעור שם יפה, כמו המוזיקה. אין ספק שאם אצטרך לעצב את הגיהנום האופראי, היצירה הזאת תהיה נקודת המוצא שלי.

נ.נ. - בארמיד זה מתבטא גם בצורות, לא?

ע.פ. – חלק מהעיצוב הושפע מתיאטרון הצלליות. זה יצר הרבה גזרות גרפיות וחיתוכי בד שנראו כמו מגזרות נייר.

נ.נ. – נסיים בחיבור ליפן. התחלנו בארון המכיל את עולם הדמיון, שבתוכו את יכולה לחלום על כל דבר, והנה, את מגיעה ליפן ופתאום את יכולה להסביר את החלומות שלך והצוות מקיים אותם הלכה למעשה. החלום מתגשם על הבמה. איפה הרגשת את זה הכי חזק ב*רשומון* או ב*חתול שחי מיליון פעמים* (2013)?

ע.פ. – אני חושבת שמה שהיה יוצא דופן ביפן, כשאני ואבשלום ביימנו את ההפקות האלו, זו החתירה שלנו לניואנסים הכי קטנים. בהפקה ה"חתול שחי מליון פעמים" עשיתי את הסקיצות בעיפרון, חיפשנו, יחד עם הצוות היפני, איך

לשמר את התחושה שיש בסקיצות, איך מעבירים את הציורים האלו לתפאורה ענקית באולם של אלפיים מקומות, ועדיין משמרים את התחושה שזה ציור בעיפרון. זה התחיל מחיפוש אחר בד שפרשו על קירות התפאורה כדי שיקבל את הצבע בצורה שמדמה את המפגש של עיפרון על נייר. זה המשך בביצוע של התלבושות ובציור שלי על כל אחת ואחת מהתלבושות שקיבלה את החיות הזו של מה שהיה בסקיצות. זאת הייתה העתקה הכי מדויקת של הסקיצות לבמה.

נ.נ. – יש בזה משהו מאוד מרגש.

ע.פ. – מאוד מרגש.

נ.נ. – לרוב הסקיצות שלך קטנות?

ע.פ. – הן על A4

נ.נ. – יחסית לבמה זה קטן, ופתאום את מגדילה בקנה מידה שונה.

ע.פ. – משהו באיכות של זה, בפלסטיות של הציור תמיד יש פער בין הסקיצה למוצר המוגמר, אני חושבת שאם מדויקים את הסקיצה, בהמשך היא יכולה ללמד על תהליכי העבודה של הייצור.



החתול שחי מיליון פעמים מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק

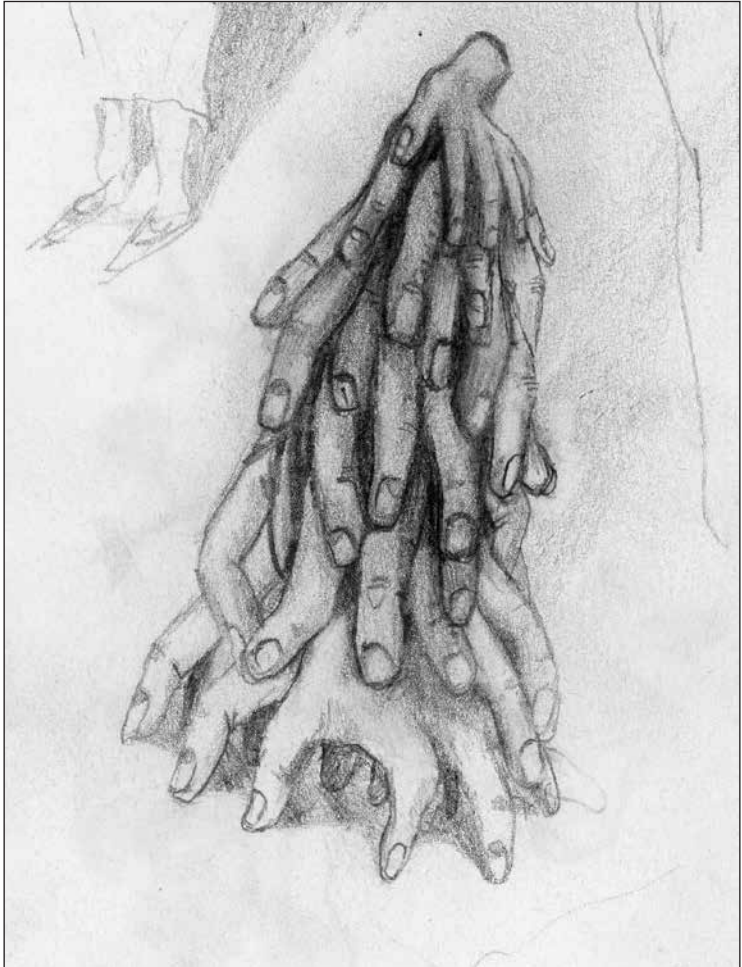
The Cat who lived Million Times choreographed by Inbal Pinto and Avshalom Pollak

נ.נ. – והחוויה הייתה במיוחד ב*חתול שחי מיליון פעמים*?

ע.פ. – זה לימד אותי הרבה ושינה את ההסתכלות שלי על האלמנטים בתהליך העיצוב והייצור. זה משהו שממשיך לצמוח ולהתפתח מהפקה להפקה. בפעם הראשונה שנתקלתי בדיוק הזה היה כשיצרנו את "*ארמיד*" בית האופרה של ויסבאדן. שם נתבקשתי, על ידי העוזרת שלי, לבחור בין שני בדים לבנים. ההבדל ביניהם היה מינורי. מה המשמעות של הלבן הזה מול הלבן הזה? של החומר הזה מול זה? אני לא זוכרת למה העדפתי בד זה על האחר, ואולי באותו רגע פשוט עשיתי בחירה אקראית, אבל כשהגענו לבמה והלבן הזה קיבל את האור באופן כל כך מושלם הבנתי את חשיבות הבחירה.

נ.נ. – בשנות ה־30 של המאה הקודמת ניזנאיצירו טאניוקי כתב ספר על אסתטיקה ביפן תחת הכותרת בשבח ה*צללים*, שם הוא מתעכב על ההבדל בין לובן הנייר המערבי לעומת זה היפני. הוא טען שהם שונים בתכלית. המרקם של הנייר המערבי מחזיר את האור, ואילו המרקם של הנייר היפני אוסף את האור ברכות, כשהוא משווה אותו לרכות של השלג הראשון על הקרקע. הוא גמיש למגע, וכשמקמטים או מקפלים אותו אינו משמיע קול. אני חושבת שההתעכבות, ההשהיה לנוכח בחירת הלבן, היא דוגמה טובה לעניין יצירת האמנות הטוטלית. תשומת הלב שלך מהפרט הקטן ביותר ועד הדבר הכי גדול, והכול בעטיפה אחת.

ע.פ. – ב*פרחקיר* (2014), התחלתי מחוט. הנעתי למפעל טקסטיל ישן שנמצא בדרום תל־אביב שייצר חוטים. ערבבנו את הכותנה עם הלייקרה כדי ליצור גמישות



איור של ענבל פינטו לפרח קיר

Inbal Pinto's drawing for Wallflower

והרכבנו עשרות חוטים בצבעים שונים, ומשם התחלתי לסרוג דוגמאות ולשחק עם חיבורי צבעים עד שהגעתי לפלטה המדויקת. זה היה משחק נפלא בין צבע לצורה.

נ.נ. – אופן הפעולה שלך מזכיר לי את האוצרת קרוליין קריוטוב בקרנייב (Christov-Bakargiev), שמבקשת שלא יקראו לה אוצרת, אלא Draft person, ואני חושבת שאת כזו. את עושה הכול; את גם יוצרת, גם אוצרת, יש לך את הכול ביחד, אבל את דראפט פרסון, בגלל שגם הקו של העיפרון משמעותי לך וגם החוט של הסריגה. זה מתחיל מנקודה או קו ומגיע לדבר הטוטלי הזה. את רואה אותם גם בסוף, את רואה גם את הקו וגם את הנקודה בסוף.

ע.פ. – וגם את הכפתור על הבגד.

ריאיון זה מבוסס על שיחה שהתקיימה בין ענבל פינטו לנירית נלסון במסגרת סדרת אובסטריו 2 בהפקתה של דפנה איש הורוביץ WalkTalk.

נירית נלסון, אוצרת ומרצה לאמנות ולאצרות. החלה את הקריירה שלה במוזיאון ישראל, שם עבדה במשך תשע שנים. הייתה יועצת לענייני אמנות של הקרן לירושלים במשך 14 שנה, ובמסגרת זו יזמה וניהלה את פסטיבל "קולנוע לאור ירח" (2000-2006), שבו הציגו מספר כוריאוגרפים מיצירותיהם: ענבל פינטו ואבשלום פולק, יסמין גודר, נעה דר, עמנואל גת וניב שינפלד, רננה רו, סהר עזימי, הרקדנית טליה פז ועוד. ניהלה את תוכנית שהות־האמנית הבינלאומית JCVA במשך 14 שנה, שבמהלכן התוכנית נבחרה כאחת מתוכניות הרויזנטי הנחשבות בעולם. מרצה באקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל משנת 1998. אצרה למעלה מארבעים תערוכות במוזיאונים ובחללי תצוגה שונים בארץ ובחוץ לארץ.



ניב שינפלד ואורן ביצירתם הריקוד השלישי, צילום: אפרת מזור

Niv Sheinfeld and Oren Laor's *The Third Dance*, photo: Efrat Mazor

ענת זכריה

שלושה אנשים, שלוש צפיות, שלוש שיחות מסועפות שדחקו לשכלל את המחשבה והצפייה, וריקוד אחד הריקוד השלישי שמהדהד ריקוד אחר. ובכן, מה נותר?

פעימה ראשונה - שחזור, חקירה, שפה

אני זוכרת שבזמנו כאשר התלבטתם איזו יצירה של ניר וליאת לקחת כדי לשחזר אורן רצה לשחזר את הריקוד השלישי ואתה אמרת ש דירת שני חדרים תתאים לכם יותר. אז מה קרה שבכל זאת לא ויתרתם?

שינפלד: אני עדיין חושב שדירת שני חדרים היא בחירה שהיתה יותר נכונה לנו. הסיכונים והתהומות שאורבים לנו בריקוד השלישי רבים לאין שיעור.

ניר בן-גל וליאת דרור יצרו כמה עבודות שבדקו את מערכת היחסים ביניהם: את דירת שני חדרים (1987), את חמורים (1988) ואת הריקוד השלישי (1990). למה בחרתם לדג מעל חמורים ולעבור לריקוד השלישי?

שינפלד: זאת שאלה מאוד מורכבת אבל אני אנסה לענות עליה בפשטות. לא חמורים כי מבחינתי היא עבודת ביניים, נקודת המעבר מהפורמליזם המצורניות לריקודי, מה שהפך את העבודה ליותר מובהקת. ניר תמיד אומר שבהריקוד השלישי הוא הסכים לרקוד.

שלוש פעימות - שיחה עם ניב שינפלד ואורן לאור על הריקוד השלישי

אני בכלל כשסיימנו עם דירת שני חדרים אחרי שהופענו איתה כ־200 פעם, לא חשבתי בכלל שנחזור ליצור גרסה ליצירה נוספת של ניר וליאת. רציתי שנכנס לסטודיו ונמצא את הרפרנסים שלנו. ניר וליאת הם כבר חלק מתוך הרפרנסים שלנו, וזה בסדר גמור. עבורי ניר וליאת הם זוג חלוצים ואני רציתי שתהיה לנו קרקע משלנו, מקום חדש להתבונן ממנו על עצמנו ועל חיינו.

לאור אומר שהוא אף פעם לא זנח את הרעיון להעלות גרסה משלהם דווקא להריקוד השלישי. הוא זוכר ששנתיים אחרי שהכיר את שינפלד, שגם רקד בלהקה של ניר וליאת, הוא החליט יום אחד לשבת ולצפות בקלטות של כל העבודות שלהם ברצף, והריקוד השלישי היתה היצירה שהכי הרשימה אותו. "יהיה בה משהו שלקח אותי למקומות יותר אמוציונלים, ליריים, תיאטרליים. היתה לי תחושה שבריקוד השלישי הם התבגרו, ושאנחנו יותר קרובים בנילנו להתבגרות הזו. המחוות הרומנטיות ביצירה הזו הם כמו לגעת באיזה פיוט נדיר. לגעת ברומנטיקה, באהבה בלי להתבייש, בלי לפחד מזה. כמובן שאם היינו בוחרים בריקוד השלישי לפני שש שנים זו היתה עבודה אחרת לגמרי, הרי היחס שלנו לזמן, לזכרון וזה לזה השתנה.

למה העבודות של ניר וליאת הם סוג של ערוץ שקשור למערכת היחסים הבימתית של שניכם?

לאור: שאלה פרוידיאנית כמעט. הקשר של ניב איתם כביכול יותר ברור כי הם סוג של בית הנידול שלו במחול. הוא רקד בלהקה שלהם שש שנים. אבל אני לא נסחפתי אחרים בגלל זה, לא היה לי קשר איתם וגם לא היו לי סנטימנטים אליהם בגלל ניב. יש משהו באמת שהם ביטאו דרך העבודות שהם יצרו באותה תקופה שאני מאוד מתחבר אליו. הם באמת ניסו לגעת לא ליצור אילוסטרציה לנגיעה. הכוונה שלהם להכניס את החיים שלהם לתוך היצירה יחד עם התיאטרליות, יחד עם ההשפעה מפיינה באוש, היתה לגמרי אותנטית. החיפוש שלנו על הבמה הוא לא רק אחר צורה. זה יותר עמוק מהסיבה 'אני רקדן או אני זי' ולכן החיבור שלי אליהם הוא במהות.

אז אתם בעצם זוג מאוד רומנטי וסנטימנטלי שמקבל רוח גבית ממערכת יחסים רומנטית סנטימנטלית שהתרחשה בסוף שנות השמונים כדי לא לצאת פתטיים?

לאור: להפך, הבחירה לקחת דואט שלהם נתן לנו את האישור וההצדקה להיות פתטיים. הרגשנו שאנחנו מונגים מאחורי אותה עבודה ישנה, למרות ששינינו אותה ללא הכר. חצי מההחליך היינו עסוקים בלהתנגד לפתטיות, לשמאלץ ולקישט שהעבודה הזו מביאה.

זו עבודה שהיחסים בה משתמשים בכל הסמלים הרומנטיים הקלישאתיים שיש, ועם הצינים שהפכנו להיות מי יכול להכיל את זה. היום להעיד על עצמך שאתה רומנטי או סנטימנטלי זה כמו להגיד שאתה אוהב מינוג. זה לא בריא.

איך ניגשתם הפעם לעבודה?

התחושה הראשונית היתה שמאחר וזו יצירה שנייה שלהם שאנחנו מעלים לה גרסה שלנו זה יהיה הרבה יותר קל. מה גם שהדימויים התיאטרליים היו מאוד מפתים אבל איפכא מסתברא וזה היה הרבה יותר קשה מהעבודה על דירת שני חדרים. שם המבנה והנרטיב היו ברורים וכאן התחושה היתה שאנחנו עובדים עם פרמנטים, מה שמחייב אותנו לקפוץ מאפיוזדה לאפיוזדה. ואנחנו כנברים שיש להם חשיבה נרטיבית התקשנו בזה מאוד. הרגשנו שדברים צומחים עלינו מבלי שאנחנו מבינים למה הם קורים. אז מה שעשינו זה למדנו את התנועות והפעולות אחד לאחד, אבל גם בדקנו כל הזמן את האמת היצירתית מול האמת שלנו האישית. ניר וליאת מאוד נאמנים למשך, דבר שהוא מאוד מוערך מבחינתי.

מכל הסוגים; Box Glass ,Box Wood ,Box White ,Box Black, כיפה גאודזית להקרנות וידאו בתלת ממד ועשרות חללים מולטידיסציפלינריים.

לאחרונה הוחלט לשים דגש רב בקנדה על אמנות "ילידית", art Indigenous. מילה לא כל כך טובה אבל כך החליטו... במונטריאול מאבק תרבותי בין לשוני בין דוברי צרפתית לדוברי אנגלית. למאבק התרבותי הזה מצטרפות התרבות הילידית, שדורשת מהקנדים להכיר בה כתרבות לניטימית ובעלת ערך בשיח המקומי, ובעיקר להפסיק להתעלם מהסבל והמחיקה שהתרבות הזו חוותה במהלך השנים. בין ההישגים הרבים של התרבות הזו ניתן למנות את ההצהרה שמקובל להשמיע בתחילת כל מופע בקנדה היום – הצהרה המכירה בזכות שבט כזה או אחר על המקום בו מתקיים המופע, וכן תמיכה מוגדלת לאמנות של ילידים או כזו שמתעסקת בנושא.

בינתיים בארצנו זבת חלב ודבש – תמיכה מוגדלת לתרבות של ילידים? הצהרה המכירה בזכות של ילידים על שטח כזה או אחר? נראה לי קצת רחוק מאתנו... אבל מדבר אחד לא ניתן להתעלם בהקשר האלגורי הזה: מחול הנובע מהמקום, מושפע מהתרבות בו ומכיר בהיותו כלי לשינוי חברתי ונישור בין תרבויות, הוא בהכרח מחול רלוונטי. מחול לוקלי, כזה שנובע ממקום, מוצג בו, מתרחש בו, מתקיים בו, מאפשר נוכחות של הנוף הפיזי בו – בהכרח עונה על כמה מהממדים הבסיסיים שעל פיהם נמדדת כוחה של אמנות רלוונטית – השפעה, חשיפה וערך כלכלי.

במיוחד היום. העמקת האחריות החברתית ויצירת קולקטיב, שמכיר בזכות של כל חלקיו להשמיע את קולו, מחייבת הסתכלות נופנית בסביבה המיידית. מי חולק את המרחב אתי? מה הרצונות? הפחדים? השאיפות שלו? מה השאיפות שלי? איך אפשר לנשר על כך ללא מילים, ללא מסכים, פשוט על ידי קיומנו הגופני, על ידי התנועה שלנו במרחב הפיזי והתפיסתי המשותף.

אחד הדברים הראשונים שמלמדים אותך כרקדן צעיר הוא התמצאות בחלל. עשרות תרגילים שקשורים למרחב, קבוצה, אובייקטים. הנוף הוא מרחב מחקרי עבור הרקדן והכוריאוגרף, והמרחב הזה מתקיים בהקשר למקום. הוא תמיד יהיה קשור להיסטוריה, לניאוגרפיה, לתרבות שמושפעת מהפרטים שמרכיבים אותה. משום כך, הוא יהיה מרגש, מעניין ורלוונטי, כל עוד הוא נוגע בעצבים החשופים של הקהל המיידִי שלו. הקהל שמקיף אותו באופן ישיר, זה המממן אותו, משפיע עליו ומושפע ממנו.

אלעד שכטר הוא רקדן וכוריאוגרף יליד ירושלים. בוגר ביה"ס 'היטכן לאומנויות בירושלים'. שירת בתיאטרון צה"ל ורקד בלהקות שונות, ביניהן: Sensedance ,NYC, להקת המחול הקיבוצית,Brussels Danses Charleroi, ורטינו ועוד. שימש כמנהל חזרות ויועץ לסהר עזימי בשנים 2008-2009. בשנת 2009 הקים וניהל את להקת יורטיגו הצעירה; שעבדה לצד הלהקה הבוגרת של יורטיגו. אלעד שכטר יוצר עבודות מחול מ־2009, הוא זכה במדליית כסף בתחרות הכוריאוגרפיה הבינלאומית של ביינינג ביולי 2011. ב־2012 הקים את קבוצת מחול ק.ט.מ.ו.נ בירושלים. לצד יצירתו האמנותית, אלעד שכטר פועל בארגונים ומוסדות שונים לפיתוח סצנת המחול והאמנות בירושלים. בין היתר, הגה והוביל אמנותית את פסטיבל 'מיפו עד אנריפס' – מחול בשוק מחנה יהודה, הוביל ואצר את פרויקט 'בית אליאנס' – בית לקהילות יוצרות, עבור 'רוח חדשה', וכן הגה ואצר את 'מחול במזיא' – הסדרה השלמה למחול בירושלים עבור 'בית מזיא' מ־2012.

רונית זיו

"מה קל לאהוב את היוצא לדרך?"

אני מותחת קו בין הפעילות שלי ככוריאוגרפית עכשווית במרכז הארץ לבין פעילותי השנה כמנהלת מנמת מחול בתיכון אחווה בדימונה. תיכון אחווה מיעד לתלמידים מקהילת העבריים, המתגוררת בשלוש ערים מרכזיות בדרום הארץ: ערד, דימונה ומצפה רימון. התחלתי לנסוע לדימונה כשלושה חודשים לאחר שובי משהות בת חצי שנה בארה"ב, אליה הוזמנתי כדי להיות מרצה אורחת בשני קולג'ים פרטיים, Pomona College ו־Scripps college. לאחר שובי, החלטתי לנוע שוב מהמרחב המוכר לי אל מקום אחר, אליו אני מגיעה בקביעות כל שבוע. המרחב שאני יוצאת ממנו והמרחב שאני מגיעה אליו, ובדרך מרחב נוסף – מרחב נסיעה. אני סובייקט שנמצא בתנועה, מלאכותית, מה קורה לאדם שיוצר במצב של תנועה כזו? איך המצב הזה משפיע על העולם שלי?

אני עוזבת את המרכז שלי ונוסעת לפנישה עם עוד מידע, לספוג לתוכי נוף, קצב אחר, צבע, מזג אוויר מדברי. בדרך עוברת בתחנות, עצירות, החלפת רכבות, שהייה והליכה. בנסיעה אני נפגשת עם המחשבה, היצירה, שקט עם נמנום, אנשים וצורות רבות של הבעה. הקרון ריק כמעט לחלוטין בשעה מוקדמת של הבוקר. עם קפה ביד פותחת את המחשב ועוברת על הפלייליסט של השיעור. כשאני ברכבת בשעה מוקדמת בבוקר הקרון הופך למשרד שלי. באחד המפגשים הראשונים, כשהתחלתי ללמד את התלמידים ריקוד, התנובה הראשונה הייתה "לא רוצים ללמוד ריקוד של לבנים". בהרף עין התלמידים מזהים את מקור המחול, שנטוע בבלט, ואליו הצטרפו עם השנים, המודרני והמחול העכשווי, אם יש סוגה כזו. ומתוך המתח שנוצר עם התלמידים אני מבינה שהם מנסים להעביר לי מסר, את אלווין איילי כן, אבל תנועות של לבנים לא. *אם את רוצה להתקרב אלינו, אז בבקשה תעשי מאמץ*. זה היה רגע שלא אשכח. מציבים מולי 'מראה', וכאלו מוסיפים במילים אחרות, *הוהות שלך כרקדנית וכיוצרת היא לבנה*. חשוב לרקוד סוגות שונות של מחול, והשאלה שעולה בי, כיצד ההתנגדות למחול שמוזהה עם האדם ה'לבן' באה לידי ביטוי כהתנגדות חברתית?

במפגשים הבאים ביקשתי מכל אחד לצייין שם של מוזיקה שהם הכי אוהבים. עשיתי זאת על מנת להכיר אותם טוב יותר, וכדי ליצור פלייליסט שילווח את השיעורים, ורציתי שיבינו שאני רוצה להתקרב לעולמם כמובן. אני מדמיינת את התנובה שלהם כשאשמיע להם את הפלייליסט שמורכב מטיילור סוויפט ,R&B ,MGK ,JP Kooper ועוד שמות של זמרי היפ הופ שהם נתנו לי. אני נדלקת מהקומבינציות המפתיעות של השירה והריקוד, מהטכניקה של לוקינג ואייסוליישן, אוהבת את האופנה ואת הלבוש, את תחושת החבורה gang, ברחוב ועל הבמה. בביקור בהמבורג התוודעתי ל־Princess Nokia דרך דיג'יי שנתן לי הרצאת פתיחה על זמרי היפ הופ והבדיל בין הזמרים האלימים לבין הקול המחאתי. הנה, זהו חוט המקשר ביני לבין תלמידי, אנחנו מופעלים על ידי מוזיקת ההיפ הופ, והיא בעיקר מבטאת גם את התחושות הפנימיות החבויות אצלי, שלא מתבטאות במידה מספקת ביומים.

חשוב היה לי לחבר ריקוד לאחד החגים החשובים של הקהילה. יום השיבה מכבד את זקני הקהילה ולטקס בבית הספר מוזמנת הקהילה כולה, כולל האוכלוסייה הקשישה מהעיר דימונה. אספתי את התלמידים לקראת טקס יום השיבה בבית הספר, שנערך כל שנה בנובמבר, והתחלנו בחזרות. הסגנית שמחיייה חברת הקהילה, שמלמדת בבית הספר מורשת ותרבות של קהילת העבריים, בחרה את המוזיקה לריקוד, הללויה, שיר גוספל. התחלתי ללמד את התלמידים ריקוד. החוקתי משהו ביד וקראתי לו סוד ואני מדגימה להם, חופנת משהו בין שתי כפות יד.י. בפנים טמון הסוד. אני מוליכה את הידיים לצד אחד ולצד השני, ויש מאבק פנימי עיקש בין הרצון להחזיק את הסוד עמוק בתוכי לבין לתת לו להתגלות. מוסווה או נלוי, והכיתה הפסיקה את הרחש, הלחש והדיבורים והשתרר שקט. איני יכולה להבין את הרעש הזה של הדיבור הפטפוני. תמיד הסתקרנתי כיצד אפשר לדלג על קריאת ה"שקט" שאינה יעילה כלל, כי לרוב אחרי הקריאה הוא משתרר שקט בכיתה אבל רק לרגע, כי השקט שהושג מלאכותי וחסר את החוויה של ההקשבה



Members of the Hebrew Community perform Ohad Naharin's One Who Knows

אחד מי יודע של אוהד נהרין בביצוע בני קהילת העבריים

הכיוון: דימונה – פעולה כוריאוגרפית עם בני קהילת העבריים

והרגיעה. והנה, עכשיו כשאנחנו רוקדים סוד, שמטבעו כמוס ואישי, התרחש המעבר בין הפטפטי לפנטסטי. חצי כיתה רקדה והחצי השני של הכיתה צפה בשקט. בסוד.

בחזרה השנייה אמרה לי אחת התלמידות כי הם לא אוהבים את התנועות שלי. אני חושבת שלראשונה בחיי חשתי מה הכוונה להיות מיעוט. הערכתי את הכנות שלהם, עם זאת חשוב לי שהם ייחשפו גם לשפה תנועתית שונה מזו שהם מכירים, ונוסף לכך, התחייבתי לחבר ריקוד לטקס. לימדתי אותם תנועות של 'לבנים', וכל כמה יתבות של שמונה התלמידים שילבו תנועות של מחול אפריקאי והיפ הופ. תנועת התלמידים הייתה מלאת שמחה, שכל אחד יכול לבצע, אך הם ממשיכים לבצע אותה באופן מיוחד ונפלא. לרוב אלו היו צעדים המלווים במחיאות כפיים

באופנים שונים שמלווים בסיבוב. קבוצת הבנים כוללת אלופי ברייקדאנס, סלטות, טיפוס על הקיר והיפוך, והתלמידה עדינה שרה בכל רגע פנוי מתוך המילטון, וכבר אמרתי לה שנרקוד ממנו תוך כדי שירה שלה וריקוד קבוצתי.

לחזרות של כיתה ' הצטרפה תלמידה מכיתה י"א, הדריטה. בהתחלה אמרתי לה שזה בלתי אפשרי כי אני עובדת עם כיתה י', אבל הדרית התעקשה, אז הקשיתי עליה, "את תצטרכי להגיע גם לחזרות של כיתה י'." והיא הסכימה. יום השיבה הגיע. אולם הספורט הגדול של בית הספר היה מלא, החל מראש עריית דימונה, זקני הקהילה, הורים, אורחים מהפזורה הבדואית, תלמידים וצוות בית הספר. התוכנית הייתה עמוסה בדיבורים, שירים וקטעי ריקוד החל מגילאי הגן, תלמידי מנמת המחול ורקדניות מקהילת העבריים בגילאי 20-76.

גולמיות - הומאז' ללואיז בורז'ואה (Louis Bourgois)



גולמיות מאת גליה פרדקין,רקדניות: אורית ליבוביץ־נוביץ ורוויטל נריך, צילום: נטשה שחנס

הזדקנות, לידה, רחם, בשר, דם, חיבור, פחדים, זיכרון, איברים, אדמה, הקאה, התחלקות, התפוררות, תאים ועוד.

בתקופה החזרות הגענו לתערוכה של לואיז בורז'ואה "שניים" (מוזיאון תל־אביב, ספטמבר 2017), (עבודות שחלקן היוו השראה עבורנו כבר בתחילת העבודה בינינו) בתערוכה נחשפנו למגוון רחב של עבודותיה. נדהמנו להיווכח עד כמה העבודה שלנו מתכתבת עם העבודות שלה - צורות התקשרות בין אם לבתה, בין אישה לעולם הסובב אותה, בין האובייקט לחלל, בין חפצים לחומר. התערוכה מיקדה את האמירה שלנו לכדי תמצית וצמצום במהלך החזרות הלכנו והצטמצמו למינימליום, כך שווייטרנו על חלקים של בובות מסכות שהתחלנו אתן, והתמקדנו בעבודה עם חומר, מסכות מונוכרומטיות חסרות מימיקה ובגד.

בהשראתה הפכנו את החומר שעבדנו אתו למעין חבל טבור המעורר דימויים שונים, מורכב מאיברים פנימיים ומהווה את חומר הגלם העיקרי, השתמשנו בחומר לניבוש הצורות, הדמויות והדימויים השונים, כאשר בסיום התהליך החומר מושל ומתגלה הנף במערמיו, בחוסר שלמותו - התקלפות, הזדקנות, התפוררות

גליה פרדקין

"זמן - זמן חי, זמן נשכח, זמן משותף. מה מביא הזמן - התפוררות? עפר ואפר? היזכרונות שלי עוזרים לי לחיות בהווה ואני רוצה לשמר אותם אני אסירה של רגשותיי. את חייבת לספר את הסיפור שלך, ואת חייבת לשכוח את הסיפור שלך. את שוכחת וסולחת. זה משחרר אותך."
לואיז בורז'ואה

תהליך היצירה הינו מסע אל הלא נודע, בו המסע עצמו הינו המטרה, הוא מהווה את המהות אשר ממנה נשזרים החוטים שמהווים את היצירה. החוויה הנרקמת במהלך החזרות הינה חוויה של מסע המניע את היוצאים אליו פנימה והחוצה, ע"י תהליך של הרכבה ופירוק מתוך החומרים, הדמויות והזיכרונות שעולים ממנו. הוא דורש גמישות, תעוזה והתמסרות.

המופע נוצר בשיתוף פעולה עם שתי יוצרות/ בובנאיות: אורית ליבוביץ־נוביץ ורוויטל נריך, שעבדתי אתן בעבר וביימתי אותן בשתי הצגות ילדים, *תופר החלומות* וה*תיאטרון של אמיליה*. נוביץ־ליבוביץ היא בוגרת בצלאל, בובנאית, אומנית רב־תחומית, ונריך הינה בובנאית, מספרת סיפורים וסטודנטית לפסיכודרמה. שתיהן הקימו את FixTwist, יצרו והופיעו בפסטיבלים בארץ ובעולם.

במפגש הראשון, הן שיתפו אותי ברעיון שלהן שכלל הפעלת בובות ומסכות. המסכה/ בובה המסוימת שהראו לי העלתה בי מייד את המחשבה שהן עצמן יהיו ה"בובות" ואלה שיהיו עם המסכות, הרגשתי שהטלתי "פצצה" - למעשה הצעתי להן לצאת מהאזור המוכר להן, להיכנס לעולם התנועה והתתימוזע ולאפשר לעצמן ללכת יחד למרחב חדש ולראות לאן זה יוביל אותנו.

תהליך היצירה נמשך כחצי שנה, בה נדרשו היוצרות ללמוד את שפת התנועה ולשכלל את יכולותיהן, להשיל את המסכות המגדירות אותן - את הפרסונה, טרם יעטו על עצמן את המסכות הקונקרטיות, אשר גם אותן ישילו בהמשך העבודה. מהשלב הטכני עברנו לשלב בו שילבנו בין עבודה תנועתית לבין הדימויים והנושאים שעלו. תרגול העבודה כלל נושא של ניגודים, יחסי כוחות, אחדות ונפרדות, הפעלה, שחרור והחזקה, משיכה, דחייה וחקירה של תהליך ההתהוות וצמיחה בין סובייקט לאובייקט ובין נפש לחומר, בין רבדים פנימיים לחיצוניים, מה שיצר אינטימיות עוצמתית בין שתיהן. העבודה עם שתי נשים באינטימיות כזו יכולה להתפרש כיחסים בין האנימה לאנימוס (הצד הגברי והנשי שיש בכל אחד מאתנו, בין זוגות, בין אם לבתה) ונושאת ארכיטיפים שונים.

בחזרות התמקדנו בחקירה של תהליך - התהוות וצמיחה, כשהדגש הושם על השלב המשמעותי של אמצע החיים - "שלב המאופיין באינדידואציה של העצמי, באמצעות האינטרציה של החלקים המנוגדים של האישיות עד לזקנה כדעיכה בלתי נמנעת" (יונג, מעשה ביצירה, ריבה פרי). בסוף כל חזרה כתבנו רשימת אסוציאציות של התחושות והדימויים שעלו בנו - חבל טבור, התרה, גולמי, מטמורפוזה, להיבלע, רעד, תשוקה, התפרקות, התקלפות, שחזור, חמלה, קמילה,

"נרמת לי לצאת למסע ביחד אתכן לנלגול החיים, המסע שלנו כבני־אדם." "בראשית, מסע בלתי מוזהה. ערימה. נושא מוזיקלי שחוזר על עצמו. אור שאינו מאפשר הבנה. תנועה איטית. החומר חי? תנועה איטית מובילה לתהליך היפרדות. ידיים ורגליים מפרקות קשרים. שניים, שתיים, היפרדות. כבלים, חוטים, קשרים נפרמים, תנועה עצמאית, חיים נפרדים. אינטימיות הזירה מביאה למשחקי שליטה. מחזור חיים המוביל להסכמה למצב שונה - דומה. ערסול וערבול קרוב ובתוך. חיים, משחק, מוות. פרק נשלם" (אבי הדרי - מטפל, מדריך ויועץ בכיר בדרמה תרמיה, נשטליסט ובמאי תיאטרון).

בבוקר של יום ההופעה, התלמידים חיכו לי בסטודיו, בעודם מתאמנים על הריקוד, מרוגשים מאוד. הם לבשו את התלבושות הצבעוניות של הריקוד, חצאיות, מכנסיים ונופיות בצבע כחול. עשינו ראן והתקבצנו בפתח האולם. באולם אין קלעים אלא פתח אחד שדרכו נכנסים להופיע. כשהניע תורם להופיע, הם נכנסו לבמה וחיכו למוזיקה בעודם יפים וזוהרים. המוזיקה החלה והם רקדו, בלבול פה, בלבול שם. למען האמת, באותו בוקר החזרה בסטודיו הייתה מוצלחת בהרבה, אבל הם תלמידים ואנחנו בתהליך, עם זאת הבטתי בהם נאה.

לאחר ההופעה, עדינה, אחת התלמידות המובילות בכיתה י', יצאה מהמופע מאוכזבת. היא חשה שהתבלבלה תוך כדי ההופעה וחששה מאוד לפגוש את קרובי משפחתה שהיו בקהל. ניסיתי לעודד אותה אך ללא הועיל. לשמחתי, הם חזרו לשיעור אחרי כמה שעות עם חיוך גדול כי קיבלו תגובות מצוינות על הריקוד מהמורים והאורחים. מזל גדול, הרגשתי שהאמון חזר אליהם ונוכל להמשיך בשיעורים כרגיל מבלי שהמוטיבציה שלהם לעבוד תיפגע.

אני מרימה את המבט מהמחשב ומביטה בנוף הנגלה אליו מהחלון, המרחבים שנפרשים בדרך בין קריית נת ללהבים רהט, הנוף המפתיע של המרחב הפתוח משכיל להסתיר יומרות של בנייה ויזמות, ואדי ושביל גישה.

חצר בית הספר - המקום נראה לי מתאים להופעת מחול. אני חושבת שחצר בית הספר היא אחד הגורמים שהתחברתי לבית הספר והחלטתי ללמד. מגרש רחב ידיים, פתוח, מעליו שמיים כחולים שמשותף לכל כיתות בית הספר מכיתה א' ועד י"ב, מרחב שתחום בשלוש יחידות מבנים בני קומה אחת שיוצרים צורה של מרובע. בהפסקות בחצר מתקיימת פעילות משחק. כל פעם שאני עוברת שם במהלך ההפסקה אני עומדת בצד ומתבוננת בצורות הכוריאוגרפיות, שנוצרות בתנועת התלמידים המשחקים. משחק אחד שבנני כולו ממשבצות בצבעים שונים שצבועים על הרצפה העשויה בטון. כללי המשחק הם להניח כל איבר (כף יד, רגל, אגן וכו') על משבצת בצבע אחר. לדוגמה כף הרגל באדום היד בירוק וכו'. המשחק הזה יוצר צורות כל כך מגוונות עם הגוף ומרחיב את היכולת התנועתית, לנף אפשרויות רבות כדי להתנועע, ועם זאת, יוצרות שילובים קבועים. שוב ושוב בולטות התבניות והמשחקים כמהלך שמרכיב שפה ומבנה. "במשחק, ואולי בו בלבד, הילד או המבוגר חופשיים להיות יצירתיים." מההתבוננות שלי על תאוריה זו, אני מסיקה כי כולנו בעלי כושר לשחק, הרי כבר מהילדות חווינו משחק, כל אחד, ילד או מבוגר, על פי החוויה שלו. מאחר שכולנו, כיחידים, ילדים או בוגרים, בעלי יכולת לזהות משחק, תבנית וריטואל, ושוב התבניות והמשחקים הם ההשראה שלנו.

חשוב היה לי לגשר בין שני המציאויות, ככוריאוגרפית, שלרוב חיה ופועלת בתל־אביב ובחוף לארץ, ומרכות מגמת מחול בתיכון אחווה בדימונה. כיוון שחשוב לי לקרב את התלמידים לכל עשייה עכשווית מקומית של מחול, הזמנתי את כל תלמידי המגמה למופע *חחח.זוט.קום*, שנערך בסוון דלל. התלמידים, בליווי צוות בית הספר, מנהלת בית הספר, הגב' מילה פישלביץ, הגיעו למופע ויצאו מרוגשים, הריעו לרקדנים ושאלו שאלות רבות. הדיאלוג המשך בכיתה, והיום אני גם המורה שלהם, אבל הם למדו על"י כבר מהמופע שהם צפו בו.

ביבליוגרפיה

בנימין, ולטר. 1928. *מבחר כתבים כרך א: המשוטט*. תרגום: דוד זינגר. הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל־אביב, 2013.

הערות שוליים

^י ויניקוט, עמ' 79, 2001.

רונית זיו היא כוריאוגרפית, רקדנית ומייסדת אנסמבל רונית זיו החל משנת 1998. כיהנה כמנהלת אמנותית בהרמת מסך במשך ארבע שנים 2010-2013, זוכת פרס כוריאוגרף צעיר לשנים 2002, 2005. מרצה אורחת בקלרקמונט קולג' בקליפורניה ובלימודי התואר השני באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. בעלת תואר שני מ.א. מאוניברסיטת תל־אביב. יצירתה החדשה חחח.זוט.קום זכתה במקום הראשון בתחרות של שבוע המחול בתיאטרון הפרינג' בבאר שבע.

22 | מחול עכשיו | גיליון מס' 35 | פברואר 2019

מחול עכשיו | גיליון מס' 35 | פברואר 2019 | 23



Sally Anne-Friedland's *A-ne-no-me*, photo: Ruth Ziv Nira

א-נה-נו-מי מאת סאלי אן-פרידלנד, צילום: רות זיו נירה

א-נה-נו-מי - תהליך יצירת מחול

סאלי אן-פרידלנד

את פנינו ביופיים, אך האינטליגנציה של העולם האחר מוסתרת בתחתיתו. הכול מוסתר בתחתית הים והקיום השקט של העולם הוא, שחוקי המשיכה אינם שולטים בו, אורב מתחת לנלים ולמסה המתנשמת שלו.

ליצורי הים אין פנים וגוף הדומים לשלנו, בני האדם, הם חיים בדממת המעמקים, אך מחזור הקיום שלהם דומה לשלנו - לידה, חיים ומוות - זו הייתה נקודת המוצא שלי. שם ההופעה *א-נה-נו-מי* הוא שיבוש (בכוונה) של המילה האנגלית Anemone, והיא כלנית וגם שושנת ים (Sea anemone). פנים רבות למושג הים. היא פרח צבעוני ויפהפה, אבל זהו פרח טורף, הלוכד דגים ויצורים ימיים

אני מרגישה כאילו היצירה *א-נה-נו-מי* בחרה בי במקום שאני אבחר בה. ידעתי שאני עומדת לעשות משהו, אבל הנושא והקשר העבודה היו נסתרים ממני. במשך שבועות נירדתי את פני השטח של התנועות, המוזיקה והרעיונות כדי למצוא את הכיוון שלי, אך כאשר זה הגיע, נדמה היה לי שתמיד ידעתי מה אני עומדת לעשות. הרגשתי שהחומר קל בידיי והלכתי בעקבות המוזה בלי לשאול שאלות. העבודה על *א-נה-נו-מי* התחילה בסדנה. החלטתי לשחק עם החומר והזמנתי רקדניות לסדנאות ולהתנסות, בלי לדעת מי יגיע ואיזה נושא אבחר, אבל ידעתי שאני רוצה שש רקדניות והעבודה תהיה על אודות הים. לים סודות רבים ונסתרים. אנו רואים את פני הים וצבעו ואת תנועות הגלים. הפנים הכחולות-ירוקות מקדמות

האלמנט הבימתי

הראשונים בסוף היא תולדה של משהו חדש שנוצר, שונה, אופטימי ומרגש. אבי בללי - זמר, בסיסיסט, מלחין פסקולים, סולן להקת "נקמת הטורקטור" (מ'1988) ומפיק מוזיקלי.

תהליך העיצוב

בעקבות שינוי התפיסה הראשונית, בה היינו אמורות להיות מפעילות (בובות), והמעבר להיותנו הדמויות עצמן - הגענו להבנה כי גם אנו מהוות חומר גלם - נולמיות, חלק אינטגרלי מהחומר, נמצאות באינטראקציה תמידית עמו. התאמה לשפה הייצוגית של החומר, הבגד שלנו נבנה משכבות מונוכרומטיות, עיוותי הגוף שאנחנו לובשות בבסיס הבגד נותנות את צורת ה"חומר" - גוף לא סימטרי שלא עונה על ההגדרה של אידאל היופי או ה"נורמטיביות" של תפיסת הגוף. השכבה השלישית והעליונה עשויה טלאים תפורים של גרבי ניילון שקופים היוצרים משחק של גוונים - כהות מול שקיפות, חלקם מתקלף, חלקם נמתח. שכבת הגרביונים נוטה להישחק ולהיקרע, בין מופע למופע, לפיכך הבגד נמצא בשינוי מתמיד - מתוספות אליו שכבות, תפרים והוא מעין ארכיון המתעד את התהליך המתמשך.

בהתחלה, עבדנו עם פנים גלויות, אך ככל שהתקדמנו הבנו שהפנים שלנו בעלות אפיון מסוים המזוהה עם כל אחת מאתנו, נוכחות שלא השתלבה כראוי עם החומר, הפנים הגלויות שברו משהו בסימביוזה בין הדמויות לחומר - התוצאה הסופית היא כסות מלאה הכוללת מסכה קדמית ואחורית העשויות מלטקס ומהוות "עור שני" היוצר דיאלוג הרמוני עם יתר הגוף והחומר, בהמשך על המסכות הקבועות הללו התווספו המסכות המתקלפות, וכן כפפות וגרביים שהתחברו לחלקים השונים של הבגד.

גליה פרדקין, ילידת תל עדשים, מטפלת בתנועה, כוריאוגרפית, במאית ומורה לתנועה במסגרת בית הספר לאומניות הבמה. יצרה "לנונים במחול", "הרמת מסך" והצגות תיאטרון שהופיעו בארץ ובחוץ לארץ, הינן: *ללוש, רוקה סדריני, לה מריפוסה, אהבת שבע הבובות ואהבתי הראשונה.*



Cocoons by Galia Fradkin, photo: Natasha Shakhnes

נולמיות מאת גליה פרדקין, צילום: נטשה שחנס

זאבה כהן

מכתב לגרטרוד קראוס מורתי בשנות ילדותי, 1945-1955, לאחר מותה

גרטרוד היקרה, רק עכשיו, בשנות ה־70 המאוחרות לחיי, אני מדברת אלייך כפי שהייתי רוצה לדבר איתך, כשהייתי תלמידתך כילדה וכנערה מגיל 5 עד 16, או מאוחר יותר, לאחר שנסעתי בגיל 23 כדי לקדם ולפתח את קריירת הריקוד שלי בניו־יורק.

אני רוצה להודות לך, גרטרוד, על שהענקת לי את הבסיס היצירתי, את הביטחון והאומץ שסייעו לי להגשים את דרכי האמנותית ולקיים חיים הממשיכים למצות את אהבתי הגדולה לריקוד ולמוזיקה. אף על פי שלא היה שיעור אחד זהה למשנהו, והשליטה ביכולת הגופנית לא הייתה הצד החזק שלך כמורה, היית מופלאה בהנחלת החוויה העמוקה כיצד הריקוד מאפשר זיווג של הגוף והנשמה. האם ידעת שמאחר שדיברת אלינו בעברית רצוצה מעורבת בגרמנית ובאנגלית על נושאים ומושגים שהיו מעבר לתפיסתנו,

אנחנו, ילדים, מעולם לא הבנו אף מילה ממה שאמרת? אבל למרות זאת איכשהו הכוונה שלך תמיד הייתה ברורה.

אני זוכרת כמה מבוהלת הייתי כנערה, כאשר באופן מקרי נסעתי איתך באוטובוס. מה יהיה אם תפני אליי בשאלה ואצטרך להודות שאני לא מבינה מה שאת אומרת? על מה נוכל לדבר? זו הייתה הנסיעה השקטה ביותר שאי פעם חלקתי עם אדם שאני מכירה.

אני זוכרת כמה אהבנו לשמוע אותך מנגנת בפסנתר הגדול בסלון דירת המרתף שלך בתל־אביב ברחוב פרוג, ששימש גם כסטודיו למחול, בעוד אנו מאלתרים בתנועה לצלילים ששמענו. וכשינגנת, רקדנו ואלתרנו, כשאנחנו מנסים למצות את מהות המוזיקה שנינגנת בכל כך הרבה הנאה. עולמות דמיוניים נוצרו כשמענו את יצירותיהם של גריג, בורודין, בטהובן, מוצרט, דביסי, אלבניזי ופאול בך־חיים, מתנגלות מבין אצבעותיך. אני זוכרת שהיית מחלקת אותנו לשתי קבוצות נפרדות, האחת מבצעת והשנייה מתבוננת. לפעמים ההנחיה הייתה לרקוד בהשראת רישומים של מבנים במרחב, או לפי דמויות שציירת, ולפעמים יצרת עבורנו ריקודים בהשראת נושאים וסיפורים שונים, כמו הסיפור המקראי על בועז ורות המואבייה. חיפוש מתמיד אחר רעיונות ומקורות השראה חדשים הייתה הנורמה בסטודיו שלך.

כמה אסירת תודה הייתי על נדיבותך, כשהייתי בת 14, כשהרשית לי לשאול מארגן התלבושות שלך שמלת סאטן אדומה ארוכה וגולשת, שלבשתי בהופעה בה רקדתי לצלילי *מחול האש* של מנואל דה פאיה. בכיתה את ניגנת את היצירה הזו בפסנתר ואנחנו אלתרנו. זה היה הריקוד היחיד שעלה בדעתי לרקוד כשהוומנתי להשתתף במופע כשרונות של צעירים יהודיים ממוצא תימני, שהתקיים באמפיטיאטרון גדול בישראל.

כמה קשה היה לי לעזוב אותך כשהייתי בת 16, כשסצנת המחול בישראל עברה מסגנון הריקוד האקספרסיוניסטי הגרמני, שהיה הסגנון הדומיננטי בארץ, לסגנונה של מרתה גרהם. זה בוודאי מאוד כאב לך, לאחר שראית את להקת המחול של מרתה גרהם מבצעת כמה מיצירותיה המרכזיות בישראל בשנת 1956, ולאחר שראית כיצד תלמידייך נמשכים כה מהר אל המחול המודרני האמריקני האסתטי החדש. אף על פי כן, המשכת להגיע לצפוט בנו מופיעים עם כוריאוגרפים אחרים ובשיטות חדשות, ותמיד הקדשת לנו בבדיבות מזמנך והענקת לנו הערות כנות ומתחשבות.

כאשר לא יכולת להמשיך לקיים את להקת הריקוד שלך, שלמרבה הצער,



זאבה כהן רוקדת את להמלט מתוך חדרים של אנה סוקולוב, צילום: אדוווד עפרון Ze'eva Cohen in the Escape from Anna Sokolow's Rooms, photo: Edward Effron

מחוות למורות שלי

הייתי צעירה מדי מכדי להצטרף אליה, ראינו אותך יושבת במשך שעות בקפה יציצה, מעשנת בשרשרת ומשחקת שחמט עם ידייך האירופאים במשך שעות. שמחנו לראות שאת ממשיכה ללמד מחול וללמד כוריאוגרפים ישראלים צעירים ושאתנים. עם זאת, שוב הפתעת אותנו, כאשר הרחבת את אופקיך היצירתיים והתחלת להקדיש זמן רב לפיתוח כישורנך כציירת ופסלת, והצטרפת כחברה לכפר האמנים עין הוד.

כמה שמחים היינו כאשר קיבלת את פרס ישראל בשנת 1968, והוכרת כאמנית חשובה ביותר שתרמה רבות לקידום המחול בישראל. קבלת הפרס אפשרה לך להגיע לניו־יורק ולהתרשם מאמנויות הבמה בעיר, ולבקר כמה מתלמידייך הישראליים לשעבר, שעבדו בארה״ב כרקדנים. בחיבה רבה אני זוכרת את תנובתך לשאלתי איזה ממופעי התיאטרון או המחול שראית הרשים אותך ביותר, ותשובתך המהירה הייתה: ״ווישינגטון סקוור״.

לעולם לא אשכח את הפעם האחרונה שראיתיך, בקיץ 1977, במהלך אחד הביקורים שלי בישראל. את שכבת במיטת בית החולים, לבדך, ומלבדך החדר היה ריק ושומם. כבר אז היה ברור כי אין סיכוי לרפא את סרטן הגרון שייסר אותך במשך כמה שנים. נראה שלא הופתעת לראותני, ואני סיפרתי לך כיצד מתפתחת קריירת הריקוד שלי בניו־יורק והראיתי לך תמונות שלי רוקדת, וכן תמונה של בתי בת השלוש. לאחר מכן, אספתי את הצילומים, נפרדתי ממך לשלום ויצאתי מן החדר. באמצע הדרך, בעודי הולכת לאורך המסדרון, שבתי על עקבותיי כדי להשיב את תמונתה של בתי המחייכת ומשחקת בשבבות בסרטים הצבעוניים שעיטרו את שערה.



זאבה כהן רוקדת את להמלט מתוך חדרים של אנה סוקולוב, צילום: זאק מיטשל Ze'eva Cohen in the Escape from Anna Sokolow's Rooms, photo: Jack Mitchell

את אמרת, ״תשאירי אצלי את התמונה הזאת״.

זאת הייתה הפעם האחרונה שראיתי אותך.

זאבה כהן

פורסם בציאט קבוצתי של נוגל בהקשר לכנס ״יהודים ויהדות בעולם המחול״ באוניברסיטת אריזונה, באוקטובר 2018.

זאבה כהן, 5 באוגוסט 2018.

מחווה אישית לרינה גלוק

מורתי בין השנים 1956-1960

תרומתה של רינה גלוק לקידום המחול בישראל מאז שעלתה מארה״ב בשנת 1955 הייתה משמעותית ביותר.

התחלתי ללמוד עם רינה את שיטת מרתה גרהם בבית הספר שפתחה בסטודיו שלה במרכז תל־אביב. שנה לאחר מכן הצטרפתי ללהקה החדשה שהקימה על שמה. יחסי המורה־תלמידה שלנו התפתחו עם השנים והפכו לחברות קרובה.

רינה, בוגרת בית הספר היוקרתי לאומנויות הבמה ג'וליארד שבניו יורק, ותלמידתה של מרתה גרהם במשך שנים, הביאה לישראל הבנה עמוקה של הטכניקה והאסתטיקה של גרהם. דיסציפלינה חדשה זו הייתה שונה באופן מהותי מהאסתטיקה האקספרסיוניסטית הגרמנית, הדומיננטית, שאליה נחשפנו בארץ.

לפי שיטתה של גרהם, התבססו השיעורים של רינה על סדרת תרגילים שדרשו מתח וכוח גופני שלא היו דומים לרגישות התנועתית וליצירתיות שהכרנו. רק לאחר ששלטנו בתנועות הבסיסיות בתורתה של גרהם, למדנו תרגילי רצפה חדשים וצירופי תנועה המתרחשים ברחבי חלל הסטודיו. אנחנו, קבוצת סטודנטים צעירה ודינמית, הרגשנו שההתקדמות איטית מדי, קשה ומונוטונית. מאחר שמילדות הייתי תלמידתה של גרטרוד קראוס, שאצלה שיעור אחד לא דמה לקודמו והאלתור והיצירתיות היו דבר שבשגרה, המעבר לשיטתה של גרהם היה קשה לי במיוחד.

כיוון שרינה הביאה אֶתה גישה פדגוגית שעודדה את התלמידים לדון בכל נושא שדורש הבהרה, אורתי אומץ לשאול אותה לאחר אחד השיעורים, ״אם אמשך

לתרגל רק את הטכניקה הזו, האם עלולה אני לאבד את מהות היצירתיות שלי?״ תשובתה של רינה הייתה, ״אם הדחף היצירתי שלך טבוע בך מלידה, לעולם לא תאבדי אותו, אבל ללא שליטה טכנית והבנה פיזית של נופך, יהיה לך קשה מאוד להיות רקדנית מקצועית.״

מה שגרם לי להמשיך ללמוד עם רינה הוא שראיתי אותה ברסיטל סולו כריזמטי בו הופיעה במספר עבודות מקוריות שלה. מבחינה טכנית ורגשית הביצוע היה מלהיב וההיכרות עם נושאים חדשים ואפשרויות מוזיקליות חדשות, שימשה השראה לדמיוני היצירתי. בנוסף, רינה הזמינה אותי להצטרף ללהקתה, עם עוד כמה מתלמידותיה המתקדמות, וההזדמנות לעלות על הבמה אחרי שנים של לימוד הייתה מאוד מרגשת. למרות שהופענו רק בריקוד קבוצתי אחד בכל הופעה, זה היה מאתגר לחלוק את הבמה עם רינה ולעקוב אחריה על הבמה מקרוב. ההופעה בלהקת המחול של רינה גלוק הייתה החשיפה המקצועית הראשונה שלי על הבמה.

היבט נוסף שהתגלה לי בהופעות הסולו של רינה היה מעורבותה העמוקה בנושאי

צדק חברתי, שלום אוניברסלי ושוויון בין־גזעי, נושאים שכחים בקרב יהודים אמריקנים ליברלים. בעוד שבישראל עסקנו באותן שנים בעיקר בחיפוש אחר אחדות לאומית עם יהודים שהגיעו מן התפוצות ללא שפה או תרבות משותפת, רינה הביאה השקפה יהודית אוניברסלית, שעיקרה צדק לכל.

בשנת 1959 התרחש שינוי משמעותי בתחום המחול בארץ עם הקמתה של ׳בימת מחול׳, כאשר שלוש כוריאוגרפיות חשובות, נעמי אליסקובסקי, רינה גלוק ורנה שחם, החליטו ליצור להקה משותפת. הרעיון שכוריאוגרפיות יכולות לחלוק רקדנים, אולם חזרות, במה ומשאבים, היה רעיון נועז שסימן עידן חדש. גם אם הסיבה העיקרית הייתה כלכלית, זה היה ניסיון חסר תקדים בישראל.

לפני שנוסדה ׳בימת מחול כל תלמיד היה נאמן למורה אחת ולמתודולוגיה שלה. לימוד עם מורה אחרת נחשב אז לבנידה. לגבי חברי הלהקה של ״בימת מחול״, האפשרות החדשה להופיע בעבודות של כוריאוגרפיות איתן לא למדו בעבר ולהיחשף לרעיונות חדשים ולהשפעות חדשות הייתה משמעותית ביותר.

מעשה נוסף שסימן את העידן החדש היה כששלוש המנהלות האמנותיות של הלהקה הזמינו את הכוריאוגרפית האמריקנית, אנה סוקולוב, להצטרף אליהן כאמנית אורחת וללמד את הלהקה אחת מיצירותיה.

בקיץ 1963, כשעמדתי לנסוע ללמוד בניוליארד ולהצטרף ללהקת המחול של אנה סוקולוב בניו יורק, הזמינה אותי רינה, שהייתה אמריקנית במקור, לשיחת פרידה. מה שאני זוכרת מהשיחה הזאת הוא שרנה העלתה ברגישות רבה את האפשרות שאתקל בדעות קדומות גזעניות בארה״ב, לאו דווקא כיהודייה, אלא כתימניה. לשמחתי, לא נתקלתי בדעות קדומות כלפיי, לא בניו יורק ולא ברחבי ארה״ב.

מעניין לציין כי בעוד הקריירה של רינה כרקדנית וכוריאוגרפית, מנהלת אמנותית ומחנכת, שגשגה בישראל, הקריירה שלי התפתחה בארה״ב במסלול דומה להתפתחות הקריירה של רינה בישראל.

תפקידה של רינה בחינוכי האמנותי היה מהותי. אני גם בת מול שהיא עדיין מלווה אותי לאורך חיי.

פורסם בציאט קבוצתי של נוגל בהקשר לכנס ״יהודים ויהדות בעולם המחול״ באוניברסיטת אריזונה, באוקטובר 2018.

זאבה כהן, 5 באוגוסט 2018.

יש להתייחס למידע במידת הזהירות המתבקשת. אפשרות נוספת למדוד את יכולת הדימוי היא בעזרת סריקת הפעילות המוחית, תוך כדי פעולת הדימוי. דבר זה אפשרי בעזרת שימוש בהדמיה בתהודה מגנטית (Magnetic Resonance Imaging; MRI), אשר נותנת תמונה מהימנה של האזורים הפעילים במוח ומידת פעילותם במהלך פעולת הדימוי. למרות איכותו ורמת הדיוק הגבוהות של המידע המתקבל, עלות ביצוע בדיקה כזו גבוהה ונמצא קושי בפענוח ותרגום התוצאות, לאור מגוון הגורמים המשפיעים על דפוסי הפעילות המוחיים במהלך פעולת הדימוי. לדוגמה מחקרים מצאו כי המנח בו נמצא המדמה (קרי, שכיבה, ישיבה, עמידה) כשהוא מבצע את פעולת הדימוי, משפיע על דפוסי הפעילות המוחית. לדוגמה דימוי של הליכה (פעולה המתבצעת בעמידה) עשוי להפיק דפוסי פעילות מוחית שונים מעט, אם המדמה יבצע את פעולת הדימוי בעמידה (קרי, במנח זהה לפעולה המדומה), או בשכיבה (קרי, במנח שונה ממנח הפעולה המדומה).

נוסף לכך, ניתן להבחין בין שני מצבים: מצב בו פעולת הדימוי מתבצעת לבד וללא כל ביצוע תנועה בפועל. לדוגמה רקדנית המדמה ביצוע של תנועת développée



תמונה מספר 1: ביצוע של Pirouette תוך דימוי הנוף כסביבון המסתובב סביב צירו המרכזי (מתוך שיטת Imagery – Dynamic Neuro-Cognitive Imagery "The Franklin Method", באישור מר אריק פרנקלין)

ללא ביצוע בפועל של התנועה. במצב השני, פעולת הדימוי מתבצעת תוך כדי ביצוע פעולה או תנועה בפועל. תנועה זו יכולה להיות זהה או שונה מהתנועה המדומה. לדוגמה רקדנית מבצעת בפועל Pirouette כשהיא מדמה את הנוף שלה כסביבון שמסתובב על צירו המרכזי (תמונה מספר 1). למרות מיעוט המחקרים בתחום הדימוי אשר השוו בין שני המצבים, ניסיוננו במהלך השנים עם רקדניות בכל הרמות מראה כי לא ניתן לומר בוודאות איהו משני המצבים (קרי, דימוי ללא תנועה בפועל ודימוי בשילוב תנועה בפועל) מערים קושי רב יותר

על הרקדנית, וניכר כי הדבר תלוי במידת הניסיון שלה עם פעולת הדימוי ובמידת המודעות לפעולה המדומה.

לאור כל האמור לעיל, נשאלת השאלה, עד כמה רלוונטיים ממצאי מחקרים בתחום המחול בכלל והדימוי בפרט, אשר נערכים במעבדת מחקר, בסביבה סטריילית ושאינה משקפת את מכלול התנאים של סביבת היום־יום של הרקדנית. יתרה מזו, נשאלת השאלה, האם נכון להשליך תוצאות ותובנות של מחקרים כאלה על שיטות לימוד ועבודה בסטודיו. לאור מורכבות הנושא והמשמעויות הנכבדות של הניסיון לענות על שאלות אלו, אומר רק כך: (1) לטעמי, יש חשיבות עצומה בהעלאת סוגיות אלו לדיון מקצועי ואקדמי. (2) יש צורך ממש בהעלאת המודעות לחשיבות של ביצוע מחקרים קליניים בסביבתם הטבעית של הרקדנים (קרי, סטודיו המחול) ועידוד ביצוע מחקרים כאלה. היתרונות הגלומים בביצוע מחקרים כאלה אינם מובילים רק למידת הרלוונטיות של התוצאות ותרומתן לתחום המחול, אלא גם בהידוק הקשר בין ה"אקדמיה" ל"שטח" והגברת שיתוף הפעולה בין חוקרים למורות ומורים למחול. כך, ניתן יהיה להניע את תחום המחול והוראתו תוך התבססות על שיטות ותובנות מבוססות ראיות מדעיות רלוונטיות.

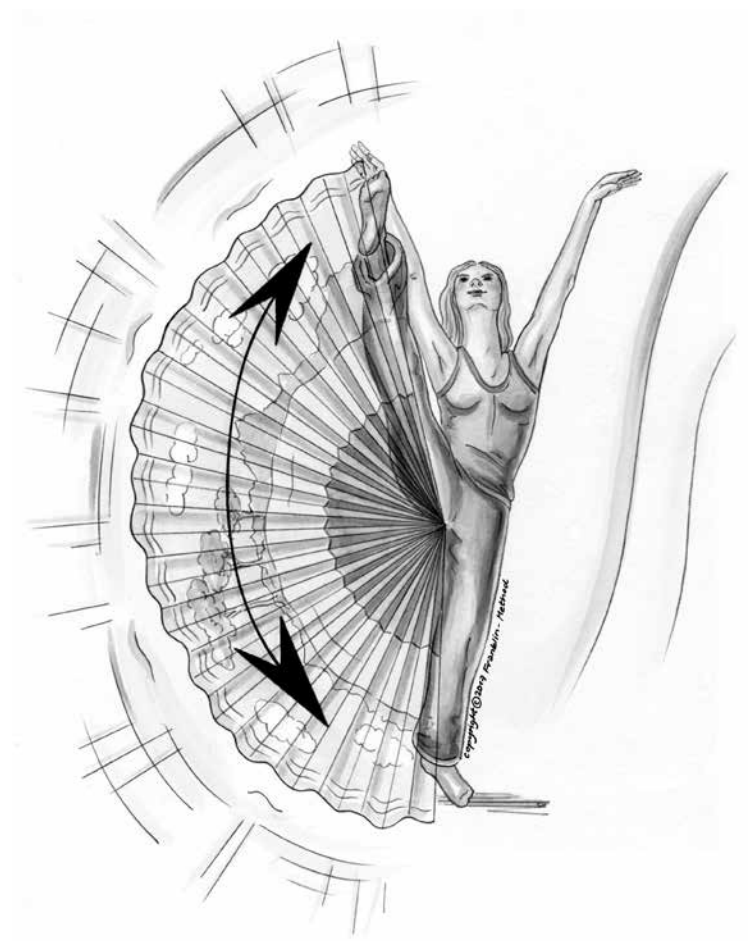
מבין השיטות הקיימות כיום בתחום הדימויים במחול ניתן להזכיר שתיים עיקריות: 1. אימון בדימויים מוטוריים (Motor Imagery; MI) – שיטה ידועה זה כמה עשורים מתחום הפיזיותרפיה והשיקום. שיטה זו מתמקדת בתרגול מנטלי (קרי, דימוי) של ביצוע תנועות ובדרך כלל נעשית כאשר המדמה מתרגל את דימוי התנועה/ תנועות כשהוא יושב או שוכב וגופו רפוי. על פי שיטה זו, לא נהוג לבצע את התרגול הפיזי במקביל לתרגול בדימויים.



תמונה מספר 2: תרגול בשיטת "The Franklin Method" Dynamic Neuro-Cognitive Imagery לשיפור תנועת plié (השימוש בתמונה באישור מר אריק פרנקלין)

בסדרת מחקרים, שביצענו עם רקדני להקת "מריה קונג" (תל־אביב, ישראל) ועם רקדניות צעירות מבית הספר למחול ולתנועה "צעדים" (כפר־סבא, ישראל), מצאנו כי אימון בדימויים מוטוריים הביא לשיפור משמעותי בטווח תנועת הקרסול במהלך ביצוע של תנועת élevé לאחר תוכנית אימון של שבועיים (לרקדנים המקצועיים) ושישה שבועות (לתלמידות מחול). נוסף לכך, מצאנו כי במקביל לשיפור בטווח התנועה שמרו הרקדניות על דפוסי נשיאת המשקל הסימטריים בין שתי הרגליים (קרי, קרוב ל־50% ממשקל הנוף על כל רגל), וזאת ללא קשר לרמתן המקצועית. 2. אימון בדימויים נירוקוגנטיביים דינמיים (Dynamic Neuro-Cognitive Imagery; DNI) הידוע גם בשם "שיטת פרנקלין"/"The Franklin Method". שיטה זו מתבססת על שימוש במגוון שיטות של דימויים אנטומיים, מטאפוריים וויזואליים על מנת להקנות לרקדנית הבנה והפנמה של אלמנטים אנטומיים וביומכניים של תפקוד הנוף בחיי היום־יום בכלל ובמהלך ביצוע תנועות מחול בפרט. לדוגמה, במסגרת תרגול בשיטת לומדות הרקדניות להרגיש ולהשתמש ב"Bone Rhythms" מושג המתאר את תנועתן הטבעית והנלווית (אקסטריות) של העצמות במהלך ביצוע תנועה. דוגמה אחת לכך היא תנועה סיבובית חיצונית (רוטציה חיצונית) של עצם הירך (פמור) במהלך ביצוע plié (תמונה מספר 3). הבנה והפנמה של תנועה זו, וכן תרגול דימוי של התנועה, יתרמו לשיפור טווח התנועה ולאיכותה, ואף יסייעו במניעת פציעות על רקע ביומכניקה לקויה של מפרק הירך.

במחקר שביצענו עם סטודנטיות למחול ב־Athens, University of Georgia (Georgia, US) מצאנו כי אימון אינטנסיבי של שלושה ימים ב־DNI הביא לשיפור משמעותי בטווחי הירך במהלך ביצוע תנועת Développée, וכי הרקדניות שמרו על מנח נכון של האגן במהלך ביצוע התנועה, במקביל לשיפור בטווח הירך. פרטוקול האימון כלל מגוון דימויים, אשר פיתחנו והתאמנו באופן ייחודי לביצוע תנועת Développée. דוגמה לכך ניתן לראות באיור מספר 3, בו



תמונה מספר 3: "מניפה נפתחת" ("opening fan"): דימוי מתוך שיטת "The Franklin Method" Dynamic Neuro-Cognitive Imagery לשיפור תנועת Développée. (השימוש בתמונה באישור מר אריק פרנקלין)

הרקדנית מדמה מניפה נפתחת במהלך הרמת הרגל. השימוש בדימוי מעודד פתיחה הרמונית של הרגל והדגשת הקשר והיניגודיות (opposition) בין הרגל המונפת לרגל הנושאת את המשקל. כמו כן, ניתן להשתמש בדימוי זה על מנת לעודד הגדלת טווח התנועה של הרגל המונפת, תוך שימוש בדימוי של המניפה הנפתחת עוד ועוד.

מעניינת העובדה כי למרות כל האמור לעיל, השימוש באימון בדימויים בתחום המחול עדיין מוגבל ביותר כיום ורחוק מלמצות את מלוא הפוטנציאל הטמון בו. מחקרים תומכים בדעה זו ומצביעים כי השימוש בדימויים במחול כיום הינו אנקדוטלי ברובו ושונה ממורה למורה. יתרה מזו, השימוש בדימויים אינו מתבסס על פרטוקולים אחידים ועל בסיס ידע רחב, אלא על הכשרתה של המורה ועל ניסיונה מהעבר עם שימוש בדימויים. גם אם הנסיבות מובנות, מצב שכזה מקשה על קידום התחום ועל העברת ידע חשוב לרקדניות ברמות השונות.

נראה שהסיבות למצב הנתון מגוונות, אולם, לדעתי, כוללות בעיקר מחסור בחשיפה ובהעלאת המודעות לתחום הדימויים בקרב מורים, כוריאוגרפים ובעיקר רקדניות ורקדנים בכל הרמות. על מנת לשנות את המצב הקיים, יש לדאוג להטמעת תכני לימוד מתאימים במסגרות הכשרה והסמכה של מורות למחול ובתוכניות לימודים הבסיסיות ומתקדמות במוסדות השונים. נוסף לכך, יש לדאוג להקמת תוכניות לימוד והכשרה לתחום הדימויים, אשר יעניקו כלים מעשיים למורות ולרקדניות בכל הגילאים והרמות להשתמש בנישה זו במסגרת עבודתן במחול ותנועה. כיום, כמעט לא קיימות מסגרות ותוכניות הכשרה רשמיות ומעמיקות בתחום, ולכן לא פלא כי מרבית העוסקים בתחום המחול אינם חשופים לתחום זה ולפוטנציאל הגלום בו.

לסיכום, השימוש בדימויים במחול טומן בחובו פוטנציאל משמעותי להענקת כלי מבוסס ראיות, אשר יגדיל את "ארגו הכלים" של מורות ורקדניות בכל הנוגע לשיפור ביצועים, במקביל לשימוש נכון יותר בנוף, ולפיכך אף הפחתת הסיכון לפציעות. יתרה מזו, השימוש בדימויים מהווה כלי יעיל לשיקום פציעות מחול והתמודדות עם אתגרים, כגון אימון במצבי עייפות ולחץ. חשוב להקנות בסיס ידע מעמיק על מנת שהשימוש בשיטה זו יהיה יעיל ויביא לתוצאות המצופות.

ד"ר עמית אברהם B.P.T, MAPhty, PhD הינו פיזיותרפיסט מוסמך ומומחה לפציעות מחול. בוגר תואר ראשון בפיזיותרפיה מאוניברסיטת תל־אביב, תואר שני והתמחות בפיזיותרפיה של שריר ושלד מ־University of Queensland (בריסביין, אוסטרליה) ודוקטורט מהחוג לפיזיותרפיה באוניברסיטת חיפה. מחקריו עוסקים בהשפעה של אימון בדימויים מוטוריים ודימויים נירוקוגנטיביים דינמיים על ביצועים מוטוריים וקוגניטיביים בקרב רקדנים ואנשים המתמודדים עם מחלת פרקינסון. נוסף לכך, עוסק בחקר השפעות אימון בשפת ה"גאגא" על שיפור יכולות בקרב רקדנים. ד"ר אברהם שימש בעבר פיזיותרפיסט בלהקת המחול "בת שבע". כיום נמצא בהשתלמות בתר־דוקטורט בארה"ב בבית הספר לרפואה של אוניברסיטת Emory (Atlanta, GA, USA). בנוסף, משמש חוקר ומרצה במחלקה לקינזיולוגיה של University of Georgia (Athens, GA, USA).

לפרטים נוספים ולשאלות ניתן ליצור קשר עם ד"ר עמית אברהם בכתובת: amitabr@gmail.com

לרקוד את Trio A – על חוויית הלמידה וההופעה ביצירותיה של איבון ריינר 60 שנה לאחר הבכורה

סתיו בר-נחום פרנק

במהלך הכשרתי כרקדנית תמיד התבקשתי "לרקוד גדול", "לכבוש את החלל" ולשאוף להביא את עצמי למרכז הבמה. הווירטואוזיות וה"פרוג'קשן" (Projection) תמיד היו במרכז השיח ונראה היה שאין אפשרות אחרת. עם ההתבגרות והניסיון, ניליתי שיש עוד אפשרויות, מנעד רחב יותר של סוגי "נוכחות" שאני יכולה להביא לבמה, בחירות שאפשר לעשות ווירטואוזיות אחרת. המפגש העוצמתי ביותר שחווייתי בנושא היה בשלוש עבודות של הכוריאוגרפית פורצת הדרך איבון ריינר (Yvonne Rainer), אתה זכיתי להופיע בפסטיבל המחול של דבלין בחודש מאי 2018, במוזיאון האירי לאמנות מודרנית (IMMA – Irish Museum of Modern Art).

כשנתקלתי בפרסום על אודישן של איבון ריינר, שפשפתי את העיניים כדי להאמין שזה אמיתי. נדרשו רקדנים שילמדו ויפיעו בשלוש יצירות של ריינר משנות השישים. היצירה המיתולוגית *Trio A* (1966) בנרסת העירום והדגלים משנת 1970 *Talking Solo* (Trio A with Flag), מתוך *Terrain* משנת 1963 ו'*Chair/Pillow* משנת 1969. באותו רגע ידעתי שאני מוכנה לצאת מגדרי ולעשות הכול כדי לרקוד ביצירות האלה, ובעיקר ביצירה *Trio A*, שהחשיבות וההשפעה שלה על עולם המחול ניכרים עד היום. לאודישן הוזמנו והגיעו ארבעה-עשר רקדנים מכל קצוות העולם – אוסטרליה, ארצות-הברית, ישראל ואירופה, כולם מתרגשים רק מעצם ההזדמנות לחוות על גופם את החומרים התנועתיים בעלי המטען ההיסטורי. מי שיעבור את האודישן יידרש להישאר בדבלין למשך חודש לתהליך חזרות אינטנסיבי ושלוש הופעות במוזיאון.

את האודישן, ולאחר מכן גם את החזרות, העבירה פט קטרסון (Pat Catterson), רקדנית וכוריאוגרפית שמלווה את ריינר כמעט חמישים שנה, אשר העמידה ועדיין מעמידה את היצירות בכל העולם, מנהלת עבודה את החזרות ועד ספטמבר 2018 עדיין הופיעה ביצירותיה. פט בת ה־72 נכנסה לסטודיו בחיך גדול, לחצה את ידיו של כל אחד מאתנו, זכרה את שמותינו מהטפסים והסרטונים ששלחנו לקראת האודישן והכריזה – "כולכם נבחרתם, אם הייתי יכולה הייתי עובדת עם כולכם". היא סיפרה לנו שריינר והיא בחרו לא לעבוד עם רקדנים שהופיעו עם היצירות בעבר, כדי לאפשר לעוד רקדנים להתנסות ולחוות את היצירות. בשלב הראשון של האודישן, לימדה פט את *Trio A* והסבירה את בחירתה כך שהרקדנים שלא יעברו את האודישן לא ירגישו שעבדו לחינם, ולפחות יזכו ללמוד חלקים מהיצירה הקנונית. לאחר אודישן של שש שעות, ניפויים וקושי רב של פט להיפרד מרקדנים כל-כך מוכשרים, נבחרו ארבעה רקדנים מאתנו. רקדן ורקדנית אמריקאים, רקדן יווני ואני – רקדנית מישראל. וכך התחיל המסע שלי אל השורשים של המחול הפוסט־מודרני האמריקני.

נפגשנו יום יום בסטודיו במשך שלושה שבועות, למדנו את היצירות ונמענו בעניין רב את סיפוריה של פט על העבודה הצמודה לריינר ועל תחושותיה העמוקות, כאחת שעומדת לצידה זמן כה רב. היא מכירה ויודעת את העבודות לפרטי פרטים, שומרת את הרשימות ואת התיקונים של ריינר כבר עשרות שנים ומהווה עדות חיה לגלגולים שהריקודים האלה עברו. נראה שהיא נמצאת שם כגב תומך, בצניעות, אהבה והערכה רבה להשפעתה של ריינר על עולם המחול. בהתחלה למדנו את *Chair/Pillow*, עבודה קצרה של כשתי דקות וחצי עם כיסא וכרית, הנרקדת לצלילי השיר *River Deep – Mountain High* של טינה טרנר משנת 1966. עבודה קלילה ומהנה לביצוע, שהחל מהחזרה השנייה הפכה להיות "חימום" שלנו לכל יום של חזרות. *Talking Solo* הוא דואט המורכב משני סולואים בעלי חומר תנועתי כמעט זהה כשאחד מהם מלווה בטקסט. הטקסט שהתבקשנו ללמוד שייך לכותב ומספר הסיפורים ספנסר הולסט (Spencer Holst). התעסקנו בלשנן אותו בזמן ההפסקות, בניסיעה ברכבת, בארוחת הבוקר, בארוחת הערב ובכל רגע פנוי. האתגר בביצוע הריקוד היה טמון בחוסר הזיקה בין מסירת הטקסט לבין ביצוע החומר התנועתי. הדיבור היה אמור להיות רציף ואינפורמטיבי, ללא אמוציות, וההנחיה הייתה לא ליצור "עוגנים" בין הטקסט לריקוד. עליהם להתבצע בו זמנית, ועם זאת ללא כל קשר ביניהם. האתגר שהתמודדתי אתו בתחילת החזרות הפך, עם הזמן, למושא ההנאה בביצוע היצירה. האתגר הפך למשחק, ותשומת הלב



Chair/Pillow מאת איבון ריינר, צילום: לוקס טרופרלי, באדיבות המוזיאון האירי לאמנות מודרנית, דבלין 2018

Yvonne Rainer's *Chair/Pillow*, photo: Luca Truffarelli, courtesy Imma (Irish Museum of Modern Art), Dublin 2018

לקודמתה ולזו שהגיעה אחריה, מה שגרם לי להרגיש שאין לי במה להיאחז, נרטיב או נקודת שיא כלשהי לכוון אליה, ולכן זיכרון רצף התנועות הפך למשימה קשה במיוחד. נדרשתי להתנקות מההרגלים התנועתיים הטבועים בי והמייחדים אותי, לזנוג את המבט, לא להביט בקהל ולא "להופיע". לבצע את היצירה בפשטות, דיוק וריכוז מתוך מקום שקט ובטוח. סוג של וירטואוזיות שאינה וירטואוזיות כלל. לתנועות אין ספירות או קצב מוזיקלי מוכתב, כל רקדן מחליט על "קצב פנימי" משלו ועליו להתחייב אליו, לא למהר ולא להאט לאורך כל הריקוד, כמו קו אופקי שאינו נגמר. נוסף לכך, אין עצירות. כשתנועה אחת מסתיימת התנועה הבאה מתחילה מייד, ואין "לחבר" ביניהן, כמו משפט מילולי ללא רווחים, פסיקים ונקודות. כל אחת מהתנועות מאופיינת בפרטים קטנים רבים ודורשת ריכוז ודיוק מושלם, עד לרמת הזווית המדויקת בין השוק לירך והרווח בין אצבעות הידיים.

באחד הערבים, ישבנו ארבעת הרקדנים בדירה, בה התגוררנו בדבלין, וניסינו למצוא באינטרנט סרטון מקורי של *Trio A with Flag* משנת 1970. המופע עלה בכנסיית ג'ודסון (Judson Church) כחלק מאירוע מחאה על עצירתו של האמן סטיבן ראדיץ' (Stephen Radich) לאחר שהשתמש בדגל ארצות הברית ביצירת אמנות שלו, ונטען כי הוא ביה את הדגל. לאחר שוטטות ברשת, נתקלנו בסרטון מטושטש בו ראינו חבורת רקדנים צעירים ועירומים (שכיום שמוותיהם מוכרים ומוערכים כמו סטיב פקסטון, ברברה לויז ודייב גורדון), כשדגל קשור על צווארם ו"מסתיר" את החלק הקדמי של גופם. נדהמנו לגלות שהם מבצעים את הריקוד "איך שמתחשק להם", בההיריות משתנות ופרשנות אישית לתנועות. בבוקר למחרת, ניגשנו לפט כדי לשאול אותה מה פשר הדבר, הרי לכל תנועה בריקוד יש הסבר מפורט והנחיות מדויקות. היא סיפרה לנו שבתחילת הדרך של *Trio A* הביצוע היה חופשי יותר ונתון

שלי הופנתה לחיבורים האקראיים שנוצרו בין הטקסט המילולי למחול ולצירופי המקרים המשעשעים שנוצרו.

גולת הכותרת עבורי, והדבר לו ייחלתי כל-כך, הייתה ללמוד ולהופיע את *Trio A*, עבודה צנועה בעלת השפעה רבה שהדיה מורגשים עד היום. ריינר עבדה על *Trio A* במשך חצי שנה בקיץ 1965. במרכז היצירה עומדות אוסף תנועות פשוטות שאין ביניהן כל "קשר" ויוצרות רצף תנועתי המבוצע באיכות מתמשכת. הן אינן לקוחות משפה מחולית מדויקת ומוכרת או תנועות שנחשבות מחוליות בכלל. נראה שכל אחד/ת, רקדן/ית או לא, יוכלו לבצע אותה. התנועות נקיות מווירטואוזיות ומניירות, ונראות יום-יומיות לגמרי. ללא חזרתיות, ללא דגשים או דינמיקה משתנה, ללא מוטיבים תנועתיים וללא פנייה החוצה לקהל. הבכורה של העבודה הייתה בשנת 1966 בערב שנקרא *The Mind is a Muscle*. ריינר ושני רקדנים נוספים ביצעו אותה כשלושה סולואים המבוצעים בזמנית. מאז הועלתה היצירה פעמים רבות בגרסאות שונות, על במות שונות, עם מספר רקדנים שונה, עם ובלי בגדים, בשקט ובשילוב מוזיקה. את החשיבות המיוחסת לה ניתן להבין במבט על ציר הזמן של התפתחות אמנות המחול. העבודה הזו, שנוצרה בשנות השישים של המאה העשרים, הגיעה בתקופה בה שלט המחול המודרני. היא ערערה על התפיסות המרכזיות שעמדו בראש סגנון זה, ביניהן וירטואוזיות, הקרנה החוצה אל הקהל, הדגמת יכולות טכניות מרשימות ותנועות "מחוליות". איבון ריינר, יחד עם עמיתיה מכנסיית ג'ודסון, הביאו עמם רוח חדשה, או, במילים אחרות – את המחול הפוסט־מודרני.

תהליך הלמידה של היצירה הביא אתו כמה אתגרים גדולים, פיזיים וקוגניטיביים, ואתגרים אלה הם גם המאפיינים הייחודיים של היצירה. על כל תנועה להיות שווה



Tamar Lamm & David Kern's *At the foot of the vanishing table*, photo: Alexander Zackes

לרגלי השולחן הנמוג מאת תמר לם ודיוויד קרן, צילום: אלכסנדר זאקס

גבי אלדור

בהשראה יפנית ועם חלק הגוף העליון והחשוף ממשכים, אך הפעם יותר בקלות. החשיפה גם הסירה חלק מהקסם ההתחלתי.

בריקוד השני באותו ערב, *קורבנות ודימויים*, תוהות היוצרת רוני חדש והרקדנית כרמל בן אשר י"האם ישנה דרך חמוק ולהיות גוף בלי דימוי, או, לחלופין, דימוי ללא גוף", שאלה גדולה ומעבר למחקר שיביא עמו עוד מחקר, כעבודה בימתית הוא לא מצליח להישאר ברמה הפילוסופית שאולי כוללת בה תשובות מרתקות. לענייניו, שתי רקדניות יפות מראה, ובנוסף, אללי – וכאן הכוונה לדימוי – בלונדיניות ולבושות בתלבושות פתייניות שקופות למחצה, אשר מכשילות מראש התרחקות מהדימוי או אולי מאתגרות את השאלה ומקשות עליהן עוד יותר. כאשר הן מתגלגלות על הבמה, מקפצות ונעות במהירות ובקלילות, הפיתוי לוותר על הדימוי לטובת הגוף או להניח לגוף ולדימוי להיות קיימים יחד בהתענגות חסרת תהיות גדול, אך גם הדימוי לא מחזיק מעמד כשלעצמו. אף ששאלת המחקר של העבודה מעניינת, בסופו של דבר קיימת גם עייפות הצפייה במה שעל פניו חוזר על עצמו, ללא שינוי ניכר. אני סקרנית לאיזו מסקנה הגיעו הרקדניות, או שחוסר האפשרות להכרעה היה מכשול גדול מדי.

קולוניה של טליה בק העלה ציפיות גדולות בגלל עבודות הסולו המוקדמות שלה, שהיו מלאכת מחשבה של פרטים ועיבוד סבךן מלא סוד של פרטים אלו. הפעם

תוכנית הרמת מסך נעה כמו המסך הכבד של במת סוון דלל, לאט וולא משבי רוח במכובדת ממסך למסך, מביאה עמה אנחת רווחה של המנהלים האמנותיים מאטה מוראי ואיציק גלילי. כל העבודות היו הגונות מבחינת היחס בין הרעיון להכרזה עליו לבין הביצוע. לא היו קטעים לא מובנים באופן קיצוני וגם לא פרובוקציות. היה מעניין. אורך היצירות היה קצוב. כולם נתנו את ליבם ואת כל כוחם ליצירות המחול, אך מעט מאוד נחקק ביכרון כחוויה, כתמונה בלתי נשכחת, כרגש צורב.

העבודה הראשונה *Nature* מאת לוטס רבב, שעלתה על במת סוון דלל, נכללה בתוכנית השלישית. גבר עומד על פניו של גבר נוסף. התנועה האיטית של הגבר העומד שלא מפנין כוונת זדון היא מעניינת, שיווי המשקל מאתגר, הסיפור עדיין לא מובן אך כולל מתח. בהמשך, מתברר שהגבר שעל פניו עומד בן הזוג בעצם אינו מתנגד, וזה התפקיד. לאט התפקידים מתהפכים ונוצר מין מאבק אינטימי בשפה מרוחקת. זיהיתי פרקטיקה של טאי צ'י בשניים שבו אחד המשתפים נדרש להדוף את רעהו בעוצמה וללא אלימות. קבלת האלימות נעשית מרתקת, משום שאין בה תאוות ניצחון, בניגוד למקובל בתרבות המקומית – אין בה תאוות ניצחון. איננו יודעים אם השניים הם זוג אוהבים או יריבים. בתכנייה הממעטת במילים, לשמחתי, כתוב: "רנעים חמקמקים של הרמוניה במפגש בין שני גופים". מדויק ויפה, המילים כמו המחול עצמו. בחלקו השני של המחול הם פושטים את התלבושות הפיות

זכיתי ללמוד מהאישה הזו, בעלת הלב הרחב, ההערכה והאהבה לרקדנים איתם היא עובדת והרצון לתת מעצמה ולאפשר ליצירה להמשיך לחיות דרך הגוף שלנו.

כבר מתחילת תהליך החזרות ידענו שריינר עתידה להגיע לחזרה הנגרלית ולמופע הראשון מתוך השלושה. התרגשנו מאוד, ואף שפט חזרה ואמרה שאין לנו מה לדאוג, חששנו שלא תהיה מרוצה מהביצוע שלנו. במהלך החזרות עם פט היו תנועות מסוימות שהיא "התעכבה" עליהן במיוחד, אך לאחר זמן מה אמרה שלא משנה איך נבצע אותן, ריינר תעבוד אתנו עליהן שוב ושוב. ואכן כך היה, וכשה קרה צחקנו לעצמנו. פגשנו אישה מבוגרת ושקטה שביקשה להכיר אותנו, אחד־אחד, הודתה לנו על המסירות שלנו ואמרה שעבורה כבוד גדול להיווכח שאנחנו מופיעים ביצירותיה. בסוף החזרה הנגרלית, כשהתארננו ליציאה מהסטודיו, בשקט מוחלט ובלי שנשים לב, ריינר בת ה־84 קמה מכיסאה והתחילה לרקוד את *Trio A*. אחד הרקדנים קם והצטרף אליה, וכשהיא ראתה שאנחנו אתה, התחילה גם היא להתלונן על התנועות שאינה יכולה לבצע עוד ואף נתנה לנו הערות ודגשים תוך כדי תנועה. בעודי מתקשה להאמין למשמע אוזניי ולמראה עיניי, אני מחליטה לזכור ולנצור את הרגעים המיוחדים האלה.

יום המופע הגיע, ההתרגשות באוויר הייתה רבה ומורטת עצבים. הופענו ארבעה רקדנים, שונים לגמרי אחד מהשני, במראה, בגיל, במוצא ובתרבות ממנה הגיע. לכל אחד איכות תנועתית מיוחדת משלו, והיה קסם בריקוד ה"פשוט" והמינימליסטי שהוציא את האישיות והאופי של כל אחד מאתנו. נוצר "שלם" המורכב מארבעתנו, ונותן לכל אחד את המקום שלו, מקום של כבוד והערכה. רגע טרם פתיחת הדלתות, אני יושבת באולם הקונצרטים של המוזיאון, לצד הבמה שבנו עבורנו, לוקחת נשימה עמוקה, מחייכת חיוך מאוון לאוזן ומרנישה שאני במקום הנכון, בזמן הנכון. עצם הידיעה שדווקא אני, מבין מאות רקדנים מכל העולם, נבחרתי להופיע ביצירות בעלות ערך היסטורי חשוב כל־כך, היא ללא ספק נקודת ציון משמעותית בקריירת המחול שלי. רנעי הופעה היוו עבורי מקום של שקט. הייתה לי תחושה טובה שאני נמצאת במקום שטבעי עבורי. היה משהו בריכוז שהיצירות דרשו ממני שגרה לי להיות מודעת לקהל, ועם זאת מחוברת לעצמי ובעיקר למשימה, לפרטים ולדייק, ולהיות נאמנה ליצירה. יכולתי להרגיש את הקשר לעבר, את ההיסטוריה של הגוף העירום העטוף בדגל ומתגלגל על רצפת המוזיאון ואת הרלוונטיות למציאות באמנות הישראלית והתהייה איך מופע כזה היה מתקבל אצלנו בארץ. העבודות של ריינר, שדרשו ממני לוותר על ההרגלים התנועתיים שטבועים בי ועל הווירטואוזיות המוכרת לי, יצרו בי ביטחון וגרמו לי להרגיש בבית, מחוברת לעצמי.

סתיו בר-נחום פרנק, רקדנית, יוצרת ומורה למחול מודרני. בוגרת המסלול להכשרת רקדנים בניהולם האמנותי של נעמי פרלוב ואופיר דגן ובעלת תואר ראשון בחינוך למחול מסמינר הקיבוצים. רקדה והופיעה ביצירותיה של איבון ריינר בפסטיבל המחול של דבלין (2018). רקדנית יוצרת במופעים *בין שני קירות* (2014) ו*חמסה חמסה חמסה* (2014) מאת מעיין ליבמן שרון, ובמופע *ויטרניה* (2015) מאת קלי איאש. יצרה את המופע *העכבישה והפרפר* (2016) בשיתוף פעולה עם האמנית נועה בקר.



סתיו בר-נחום פרנק רוקדת את *טריאו A של איבון ריינר*, המוזיאון האירי לאמנות מודרנית - IMMA, צילום: באדיבות לוקה טרופרלי

Stav Bar-Nahum Frank dances Yvonne Rainer's *Trio A* with a Flag, Irish Museum of Modern Art - IMMA, photo: Courtesy of Luca Truffarellii

לפרשנות הרקדנים, ובמרצת השנים ריינר הלכה ודייקה יותר ויותר את הפרטים הקטנים והחשיבות שלהם הפכה קריטית. עוד ציינה בפנינו שהגורם המשפיע ביותר על בחירתה בנו באודישן הייתה יכולתנו לקלוט כמה שיותר פרטים בזמן קצר ו"להעתיק" את התנועות שלימדה בדיוק מרבי.

כל חזרה נמשכה ארבע שעות, בהן שעתיים של עבודה על *Talking Solo* ו־*Chair/Pillow* ושעתיים נוספות על *Trio A*. כששמענו שכל חזרה נמשכת "רק" ארבע שעות, צחקנו על כך שיש לנו יותר מדי זמן חופשי ואנחנו מסוגלים הוצים לתת יותר. אך אחרי שתי חזרות בלבד, שבעקבותיהן יצאנו עם ראש כאוב ומוח קודח, הבנו שלא נוכל לעמוד ביותר מכך. כמות המידע שקיבלנו ונדרשנו לזכור הייתה רבה כל־כך עד שבסוף כל חזרה החלטתי להקדיש כחצי שעה ויותר כדי לכתוב הכול. כל תיקון שקיבלתי עלה על הדף, שמה יעלם כלא היה. פט לימדה אותנו את הריקודים תוך כדי הדגמה מלאה של התנועות. ההדגמה כללה תלונות תכופות על גופה המבוגר שמתקשה לעמוד בעומס ולבצע תנועות מסוימות במלואן, ועדיין, אף שלעיתים סבלה מכאבים, התעקשה להראות כמעט כל תנועה ותנועה. למרות עומס המידע, תהליך החזרות היה משמעותי למדי, הרגשתי שאני חווה את ההיסטוריה דרך הגוף שלי, ואני מודה על כל רגע בו

העלתה על הבמה שפע שתפס את כל המרחב לא כצפוי. רקדנים סולנית רוקדת ולאט נכנסת שורה של רקדניות, כל אחת שונה מעט מרעותה, גם במראה וגם בתנועות, שהן, כביכול, השפה האישית שלהן. בהמשך, הן ממשיכות לנוע כל אחת בדרכה כשהן משמשות כקיר מגן או קונטרפונקט לסולנית הממשיכה לנוע על הבמה. זה היה יפה ועשיר אך לא הבנתי את סוד המבנה וההתרחשויות.

במסך השני בלטה עבודתה של דנה מרכוס. אכן יש צורך לעשות מעשה, לצעוק, לדרוש ולקוות, והלהקה המצוינת אכן מסתערת לא על הרחובות, לצערי, אלא על הבמה. *Bubble point*, או בשפתנו נקודת רתיחה, אכן מבעבעת ושוצפת. קבוצות מסתערים הרקדנים והרקדניות על הבמה, נתלים זה על כתפי זה, רצים, נופלים, קמים וממשיכים לרוץ. הרושם הכללי שנוצר הוא של אנרגיה עצומה ששוחררה, אך חוסר הספציפיות לגבי מטרת המהפכה נמצא בעוכרי המחול שאינו מכונן, משום שהזעם וצורתו כוללניים מדי. זו דומה מעט למציאות, אם זכור לי היטב, שרגע אחד שבו הקבוצה מנסה להמליך עליה או לבחור במנהיג אחד אך רקדנית נוספת מונעת את הבחירה באומץ ובהתלהבות, וההתנגשות הברגשת ממשיכה. לעיתים העבודה מזכירה את העבודות של חופש שכטר שגם מסעיר אל הבמה קבוצות אנונימיות של אנשים לוחמים וחסרי מנוח, כדי שיביאו את הנאלה. הלוואי.

מאליסה *בארץ הפלאות*: "בבוקר עוד ידעתי מי אני אך השתנתי מספר פעמים מאז." דרוש אומץ כדי לנסות להיפרד מגורל ריקודי וממורשת כל כך שורשית, כמו בית הספר של וגנובה, ויש גם אירוניה אכזרית למדיי בהערצת הקהל ליכולת טכנית גבוהה ולווייתור של המחול העכשווי על הווירטואוזיות כערך. יגור מנשיקוב מנסה ליצור עבודה שהיא מעבר לחוקי המחול הקלסי ותכניו, ומצליח למחצה. הוא בעצמו רקדן מעולה וגם אסף סביבו רקדנים טובים, אך הריקוד עצמו לא התרומם אל מעבר לצפוי.

מראמו של רבקה לאופר ומתאוס פאו ואן רוסום הוא שרטוט נוסף מעודן של חיי זוגיות בריקוד. לא הצלחתי להבחין בקווים מובהקים של אינטימיות או קשיים – בגלל המופנמות של היצירה ומשום שעצם הריקוד בשניים על הבמה, ההקשבה הנדרשת והאמון ההדדי הם כבר סוג של אינטימיות והתגברות על הקושי.

ריקוד שאינו נמצא בשום קטגוריה מוכרת הוא זה של תמר לם ודייuid קרן *לרגלי השולחן הנמוג* - שם מעולה ליצירה שבה כל סיפור נמוג לתוך סיפור אחר. הזוג המרשים שולט במצב המדמה חוסר שליטה שבו יש סיפור על חתול, על מכשפה, על כישרונות מחול אבודים וסגנון תנועה הממציא את עצמו כל הזמן מחדש. הם



Egor Menshikov's The Other Me, photo: Sasha Zaks

מרתקים למרות ש"רב הנסתר על הגלוי", כמו שאומרים "בארץ נהדרת". לם וקרן הם רקדנים מצוינים ויוצרים אמון גם ברגעים המופרכים ביותר. הם מצחיקים בלי ננסות "להצחיק" ואי אפשר לא להיות מרותקים אליהם.

הנטייה לעבר העידון והמבוכה המגדרית מוסיפות למחול העכשווי קו שאולי לא הרגשנו בחסרונו, אך עכשיו כשהוא קיים הוא חיובי. נראה שהמהפכה ההכרחית לא תצא מעולם המחול הישראלי, אבל טוב שמישהו חושב על זה ובינתיים מנסה להשפיע תוך כדי מהלכים חדשים. כמו כן, חובה לציין לטובה את ההפקה המקצועית בכל הרמות, את הדיקו וההקפדנות של כל העושים במלאכה, לרקדנים וליוצרים. תודה.

גבי אלדור, מבקרת וסופרת מחול, במאית ושחקנית. מייסדת ומנהלת אמנותית שותפה של התיאטרון הערבי־עברי ביפו. בין יתר תפקידיה, שימשה מנהלת אמנותית שותפה בתחרות המחול הבינלאומית "הבניולה" בצרפת וכתבה את הערכים על מחול ישראלי לאנציקלופדיה *לארוס*. קיבלה את פרס רוזנבלום לאמנויות הבמה. לימדה בסמינר הקיבוצים. מחברת הספר *ואך רוקד נלמ?* על משפחה, מחלוצות המחול בא"י ו*נהרין* על יצירתו של אוהד נהרין. זכתה לאחורנה בפרס אריק אינשטיין לאמנים ותיקים בתחום המחול.

רן בראון

שלוש העבודות, אליהן אתייחס ברשימה זו, בעקבות הזמנתו של עדו פדר, המנהל האמנותי של פסטיבל צוללן, מציגות הרחבה של מעשה הכוריאוגרפיה, שבמרכזה עימות מתמשך בין החלטה קונספטואלית למימוש הגופני שלה; במהלכו צוברות העבודות את כוחן ומציגות וירטואוזיות חדשה לצד ככות מרובדת. עבודותיהן של לי מאיר, מירב דגן ומיכל סממה אינן מציגות את הווירטואוזיות המקובלת במחול בדמות מימוש יוצא דופן של משפטי תנועה מורכבים, אלא יישום של היניון רקדני, של התחייבות למשימה ומחקר מעשי־גופני שלה, והצגה של הדברים כפי שהם – פשוטים ומורכבים כאחד.

ליין אפ מאת לי מאיר מורכבת משני חלקים שווים באורכם בביצועה של מאיר עצמה. בחלק הראשון מאיר נטועה היטב במקומה: רגליה אינן משות ממרכז הבמה במשך כ־25 דקות (!). תחת זאת, היא כמו מניעה את האולם כולו בידיה ובמחוות גופה, המתלוות לשטף בלתי־פוסק של דיבור הממלא עד זרא את החלל והזמן המשותפים שמאיר חולקת עם קהלה. בדומה ללבושה – חולצה, מכנסיים ונעליים

נצמדת באדיקות ל כמה רכיבים לשוניים, כמו וריאציה מוזיקלית, או דווקא תנועתית, הנתונה לשיויים כמעט אקראיים המתרחשים בעת החזרה, ומאפשרת, במסגרת אותה הישנות, אך ורק שינויים מזעריים, אשר מייצרים את אט היסט לוני במשפט שקדם להם, וטווח אגב כך משמעויות פואטיות חדשות. כך נערמים אנשים זה על גבי זה, החדר עצמו מתמוטט ודברים מוצאים את מקומם. מבלי שהבחנו בכך, אותם אנשים שנכנסו – אנחנו, הקהל – הפכנו שותפים למסע דמיוני משותף בהובלתה.

עם שוך הסערה המילולית, הדחיסות של החלק הראשון מפנה את מקומה לטובת ביצוע אנבי של החלק השני, אשר מכונן מרחב שמאפשר למעשי קסם ארציים להופיע. בינות למוטות המתכת תלויים חישוקים בגדלים משתנים, ומפעם לפעם מאיר נוטלת חישוק כזה, מסובבת אותו על צירו ומאפשרת לנו להיות שוב ילדים ולהתבונן בהשתאות בפירואט שהוא מבצע, עד למותו הידוע מראש. זו וריאציה נוספת על השרבוט, על החזרה הנשנית שוב ושוב, אבל אחרת. כמו במעשה פלאים, אחד החישוקים מתגבר על כוח המשיכה לרגעים ספורים, כאשר הוא סב על מוט מתכת תלוי, נאחז בו בתנועה. זהו רגע צלול של יופי, שמצוי ביצירה מבלי להכריז על עצמו ככזה, מתנה למתבונן לשאת עמו מחוץ למופע, סוד הדברים הפשוטים.

כוריאוגרפיה מורחבת: מהחלטה קונספטואלית למימוש גופני

רשמים בעקבות צפייה בשלוש עבודות בפסטיבל צוללן 2018

ב*ליין אפ*, מאיר מציגה בפנינו ניסיונות חוזרים ונשנים לשלוט בזמן ובחלל, ניסיונות המהווים, בתמציתיות, את מהות הכוריאוגרפיה. לכאורה, היא מבצעת את הניסיונות הללו מבלי לבצע "צעד ריקודי" אחד, אך היא עושה זאת מתוך היניון רקדני של התמדה ומחויבות גופנית עיקשת, חדרת מטרה, להיכשל, בכל פעם טוב יותר.

היניון דומה מכונן את עבודתה של מירב דגן *מחורבנת*. כאשר קהל הצופים נכנס וממלא את המושבים הערוכים מולה, אישה צעירה בבגד גוף כחול ונעלי ספורט ניצבת בפינת הסטודיו של להקת המחול פרסקו בתחנה המרכזית. זוהי דגן עצמה, בתנוחת עמידה כיאסטית (קונטרה פוסטו), שאוחזת בשתי ידיה מחבט אדום הנשען על כתפה. דגן מוארת במעגל תחום היטב, כמו אובייקטים נוספים בחלל: ספר עב־כרס בכריכה אדומה שמונח על הרצפה הלבנה, בקבוק מים אדום וגליל נייר סופג לצידו, רמז לבאות. נדמה כי הסטודיו הוסב ל"קובייה לבנה", לגלריית אמנות המשמשת אכסניה להצבה המשולשת הזו, שבה דגן היא מוות המחול, טרפסיכורה בסניקרס, או פסל אתנה בת זמננו, אלת המלחמה, שבקעה מראשו של זאוס כשהיא חמושה בנשק.

בפנים חמורות סבר, הממוסגרות בחדות על ידי שיערה הזהוב, היא מתחילה למנות בקול: "אחת, שתיים, שלוש...". כך עד עשרים ושמונה, אז היא נובחת במפתיע: "בום!". מבלי למוש ממקומה, היא שבה ומונה, נאנחת, לוחשת, מרימה קולה, סופרת בקול שירה ענונה, בצווחה צורמינית, סופרת באדישות, בלהט, בנשימה אצורה ובשחרור מוחלט. דגן מתווה בנחישות, שוב ושוב, את המסגרת הקונספטואלית שתשמש אותה במהלך היצירה כולה: מניין ימי המחזור החודשי, שבהמשך היצירה תתלווה

שכוסו כליל בשרבוטים מעשה ידיה – מאיר אינה מותירה אף לא רגע אחד של דממה, גם לא כאשר היא עורכת הפוגות קצרצרות בדיבורה העולה על גדותיו, אז היא שואפת אוויר בקולניות יתרה, כמו שחיינית הממלאת את ריאותיה חמצן בטרם היא שבה לצלול תחת המים.

לעומת זאת, בחלקה השני של היצירה מאיר אינה פוצה פה. היא עסוקה, מרוכזת במשימה שהטילה על עצמה: היא מעבירה עשרות חפצי מתכת, בעיקר מוטות ארוכים אבל גם חבית גדולה ותושבת מתקן לצינור כיבוי אש, מצידה האחד של הבמה לצידה השני. מאיר, כמו סייפוס, מניחה אחד־אחד את המוטות שנטלה בקצה כבש שניצב על הבמה, ומניחה להם להתנלנל במישור העץ המשופע. מעל אותו כבש תלויים במאונך מוטות מתכת נוספים, וכל פעם שמאיר צועדת ביניהם חפצי המתכת שהיא נושאת בידיה מתנגשים באלו התלויים, אולם מאיר ממשיכה בבטחה, באגביות יומיומית, מתעלמת מן הצלילים שמפיק המפגש, מתזמורת המקריות המתגלה בפסל הקינטי העצום, שממשיך להתנועע גם לאחר שמאיר יצאה את ענבליו.

זוהי הופעה מכשפת, שלכאורה לא קורה בה דבר, ועם זאת חולפים בה חיים שלמים. כל אחד מחלקיה מסתיים כך סתם, כמו פרקים אחדים בחיים, ללא כל סיבה נראית לעין. תחילה מתארת מאיר את מצב הדברים לאשורו: אנשים נכנסים לחדר מבעד לדלת, מתיישבים, אך מאיר אינה כה תמציתית. היא חוזרת על המילים שוב ושוב, משרבטת, מדי פעם חל היסט קל במשפט, נוספת מילה חדשה, ובכל זאת נדמה שאינה אומרת דבר של ממש, שהרי הוא דומה מאוד למה שנאמר קודם לכן. מאיר



Lee Meir's Line Up, photo: Ophir Ben-Shimon

לי מאיר בציירתה לייין אפ, צילום: אופיר בן-שמעון

אליו סדרה של פעולות גופניות, במהלכן דגן מתישה את עצמה ואת הצופים בה, רק כדי לשוב ולהתחיל מחדש. דגן מונקת אל הרצפה, מודחלת, מתגלגלת, נעמדת על ידיה ומניחה את רגליה מעבר לראשה, מתרוממת בחזרה וחוזרת חלילה, הכול תוך כדי ספירה. בשלב מסוים היא צוחקת בהיסטריה – והופכת את המחשבה על מקורה היווני של המילה, רחם, לבלתי נמנעת – ואחר כך, כמובן, בוכה. בין לבין היא מציגה דימויים נשיים, כמו אישה שכרסה הולכת ותופחת, או אם המנענעת תינוק בחיקה. סולם שבין רגליו תלויה צידנית אדומה משמש אותה כדי להתייחס בהומור למקומה של האישה במטבח: היא משליכה ממנו ביצים, קמח וחלב, אל רצפת הסטודיו ביצים, קמח וחלב, שלא יתפחו לכדי עוגה.

דגן מתמקמת בידועין במסורת ארוכה של אמניות פמיניסטיות שעסקו בגופן בכלל ובמחזור הנשי בפרט, אך היא בוחרת להתרחק מן החומריות היינמוכה של אמניות הבזות, ונוקטת בהיפראסתטיזציה אשר מדגישה את היעדרותו החומרית של נושא עבודתה. בעשותה כך, דגן מתרחקת גם מן התפיסה של הגוף ה"טבעי", ותחת זאת מציגה גוף מיומן ומאומן היטב, שנתון להבניה מתמדת. זו אינה רק המסגרת הנוקשה והחזרתית של המחזור החודשי, המתהווה מתוך סדרה של ייצוגים חזותיים נקיים ומעוצבים בקפידה, אלא כוריאוגרפיה תרבותית נרחבת, שמעצבת את הגוף הנשי עוד מילדות. כך, דגן מציגה את ההבניה התרבותית של המחזור החודשי עצמו כשהיא מבקשת מצופה בקהל לקרוא את הערך העוסק בו מאנציקלופדיה לילדים, בזמן שהיא מסמנת את עקבותיה בחלל באמצעות סרט דבק אדום האחוז בין רגליה. היא עושה זאת כשהיא מפרקת להברות יצירות מסוגות מוזיקליות שונות, וכך מציגה את נופה כמוטבע בשלל חותמות תרבותיות, ומביאה זאת לידי ניחוך מבעית כשהיא מבליטה את העיצוב הגופני הנוכח בשיר ילדים (דנה נימה, ד'נה קימה), מטונימיה לתרבות המכראגרפת בקפידה את הגוף הנשי.

הפקת הקול של דגן, לאורך כל העבודה, מושפעת במופגן מהפעולות הגופניות שהיא נוקטת בהן, משל ביקשה לתת לגוף קול משלו, אשר לעיתים מערער על התוכן המיוצג באמצעותו. זוהי כפילות רווית מתח, אשר מאפיין כל יצירת מחול, שדגן מדגישה במהלך העבודה כולה: הרקדנית מופיעה בגופה החומרי, הממשי, ובגופה החברתי-תרבותי בה בעת. כיוון שבלתי אפשרי להיחלץ מן הסבך המטפורי הזה, בסוף העבודה דגן מסתפקת בהיחלצות מסבך הסרט הדביק שגופה נכרך בו. היא פושטת גם את בגד הגוף שלה, כמי שמבקשת להתפרק מהנחות מהותניות ביחס לנשיות, אולם נאלצת להמשיך לספור כשהאור יורד, מסורה לנוכחותו העיקשת של הגוף.

עיצובו התרבותי של הגוף, לצד התמקמותו הטעונה בחלל ובזמן ספציפיים, מצויים בבסיס עבודתה של מיכל סממה *קבלת פנים*, הראשונה מבין ארבע עבודותיה בערב "ירטוספקטיבה: הכנסת אורחים". כל אחת מהעבודות התרחשה בחלל אחר במרכז תרבות מנדל ביפו, ובוצעה על ידי מבצעים שונים. *קבלת פנים* בוצעה במבואת הכניסה למרכז על ידי כרמית בוריאן, שיקיבלה" את פני הבאים תחת שטיח הכניסה. היא נעה באיטיות לאורך קירות המבואה, כמוזדת את גבולות המרחב, מדי פעם מאפשרת ליד או רגל להניח, נתחבת בגומחה ממוסגרת במשקוף הכניסה לאחד המשרדים, ובסופו של דבר מוזקפת. בחינת המרחב משמשת את סממה בעבודה זו כמסגרת קונספטואלית, שתחילה מתמקדת במרחב הפיזי הממשי של המבואה, בהמשך מתרחבת להפניית תשומת ליבם של הצופים לחללים השונים של מרכז מנדל בכלל, ומפעם לפעם מצביעה על הקשר מקומי רחב יותר, ישראלי-תרבותי. כך, למשל, הופכת בוריאן מאסקופה נדרסת למארכת סמכותית, לבושה בחולצה לבנה עם פתק הנושא את שמה, כמו הפתקים הדביקים שקיבלנו כולנו בכניסה, ומזמינה את קהל הצופים "להרגיש בבית" ולהתכבד בקינלי ובבייגלה, הערוכים בצלחות ובכוסות פלסטיק על שולחן מכוסה מפה לבנה שניצב במבואה. בהמשך, תפנה בוריאן את הכיבוד מהשולחן לצלילי "גורל אחד" בביצוע עופרה חזה. כך, במקביל למרחב הפיזי של מרכז מנדל, מתכונן, אפוא, גם מרחב סימבולי הפורש ישראליות פשוטה, צנועה, תואמת שנות השמונים, שיופר עד מהרה בדימויים המטרידים את הנאיביות לכאורה שבוריאן כל כך היטיבה להציג.

קבלת פנים מתמקמת בין המרחב הסגור של המופע, שבו בוחנת בוריאן את המרחב הקונקרטי של מרכז תרבות מנדל ואת ההיבט הצורני, החומרי, של האובייקטים

שהיא עושה בהם שימוש, ובין המרחב התרבותי, הפוליטי, של המציאות שבמסגרתה מתקיים מעשה אמנות זה. ההקפדה על ביצוע פעולות באופן נקי ומצומצם, על אסתטיקה של דימויים עשויים אובייקטים יומיומיים ועל הנכחה חומרית של מרחב ממשי, מבנה מתח דרמטי בעת המופע, שנובע מן הסתירה בין "פשטות" זו לבין המורכבות של המציאות המקומית ושל הדמיון הקולקטיבי של קהל הצופים שהעבודה פונה אליו. אולם לרגעים נדמה שהעבודה ממש מזמינה את המציאות פנימה, ומציגה את הסתירה הזו באופן גלוי: ברגע מסוים בוריאן שוהה ללא מעש ומפנה את מבטה החוצה מבעד לחלון בנרם המדרגות. אם זו הכרה מרומזת בלבד במציאות שנמצאת מעבר לקיר, ברגע אחר היא פותחת את דלת הכניסה ומציינת ביובש: "שם פלאפל מאהר", זוהי כבר הנכחה מפורשת של המציאות היפואית; המציאות מתפרצת פנימה במפתיע ברגע נוסף, אשר מחדד את המתח המובנה בעבודה מלכתחילה, באמצעות מכטו המוסט של השומר בכניסה, אדם חובש כיפה, שמקפיד לפנות הרחק מבוריאן, המתהלכת במבואה בחייה ובתחתונים. כצופים, אנו שבים ומוזכרים היכן אנו נמצאים.

קבלת פנים סממה מסתמכת על הניסיון שלנו כצופים מקומיים. היא משתמשת בקודים מוכרים כדי לערוך בהם הזחה מטרידה. כך, למשל, הפרקטיקה המוכרת בתיאטרון של סימון מקומות שמורים הופכת כאן כפייתית, טורדנית, סימפטום לקיבעון ישראלי לגבי בעלות על מקום. בוריאן שולפת מתיקה דפים לבנים, עליהם מודפס "שמור" באותיות קידוש לבנה, ומדביקה אותם לרצפה ולקירות המבואה באמצעות סרט דביק, שישמש אותה בתום העבודה כדי לתחום את החפצים המצויים בחלל המבואה, אלו שנעשה בהם שימוש במהלך העבודה ואלו שהיו שם מלכתחילה. כך תהפוך גם הפעולה המוכרת של סימון הבמה עבור המבצעים לפעולה של סימון גבול – למען ידעו החפצים, וגם הצופים שנקלעו לשדה הקרב, את מקומם. גם בתוכן השלטים עצמו מתבצעת הזחה, כאשר שלט "סגור" שנתלה על הדלת מחליף את שלט ה"שמור" שהורגלנו בו, ואז שלט "שבור" מעלה בנו חיוך, שהולך ונחמץ בהדרגה עם השלטים הבאים "קבור-כלוא-קלוי-כבוש-כתוש-חמוש", המהווים תזכורת מעיקה למציאות הרחבה שהמופע מתמקם בה.

סממה מיטיבה להציג כיצד מתמקמת אותה מציאות גם בגוף הפרטי של האורחים; אחד הצופים מסייע לבוריאן לקפל את מפת השולחן לאור הנחותיה, שחושפות עד מהרה פרקטיקה גופנית מוטבעת היטב: קיפול שמונה צבאי. ההקפדה היתרה של בוריאן בביצוע נעשית מנוחכת כשהיא פורשת את המפה מחדש ופונה לצופה אחרת, אולם הישגותה מחדדת את האופן שבו מוטמעת השיטה. בכלל, בוריאן מנייסת את קהל הצופים שוב ושוב כדי לסייע לה בפעולות פשוטות לכאורה: קיפול המפה, נשיאת השולחן, ישיבה בכיסא. בהיענות מרצון של קהל הצופים לקחת חלק בגופם במימוש דימויים, מבלי לדעת מראש לאן מובילה בוריאן, יש משום הקבלה לנכונות האוטומטית של הציבור להיעתר לצו ההגמוניה, לאופן שבו האורחים נדרשים ולוקחים חלק בגופם במעשי המדינה. באחד הדימויים שמעמידה סממה משמש השולחן כמכשיר אימונים עבור בוריאן. תחילה, השימוש בו מזכיר מכשירים המצויים בחדר כושר טיפוסי. ברגע מסוים, בוריאן תוחבת את ראשה בין שני חלקי גופו של השולחן המתקפל, שהופך לגיליוטינה, ובוריאן למי שנכונה להקריב את ראשה למען המטרה.

יופייה של העבודה טמון במשך שבו מתהווים דימוייה. *קבלת פנים*, בדומה לעבודותיהן של מאיר ודגן, אינה ממהרת להטיח בפני הצופים דימויים ברורים, קריאים מיידית, אלא פורשת אותם באיטיות, מזמינה את הצופים להיכנס אל המרחב המשותף לעבודה ולהם, ומכבדת אותם כקוראים-מחברים פעילים. זוהי כוריאוגרפיה עדינה ומחושבת היטב של הכנסת אורחים.

* אני מודה לכוריאוגרפיות לי מאיר, מירב דגן ומיכל סממה שחלקו איתי את עבודתן והשיבו לשאלותיי בכנות ובנדיבות.

רן בראון, עוסק במחול ובחשיבה על מחול במסגרות שונות. הוא מייסד כתב

העת המקוון *מעקף* ועורך הספר *מקום לפעולה: כוריאוגרפיה עכשווית בתיאוריה ובמעשה* (2014). בימים אלה מתמקד בעיקר בליווי אמנותי, אוצרות ופיתוח מסגרות דיסקורסיביות.



כרמית בוריאן בהכנסת אורחים של מיכל סממה, צילום: דניאל פייקס

Karmit Burian in Michal Samama's Retrospective Hospitality, photo: Daniel Pakes

רטרוספקטיבה: הכנסת אורחים

מיכל סממה

במסגרת פסטיבל צוללן 2018 העלנו את *רטרוספקטיבה: הכנסת אורחים*, ערב בארבעה חלקים שהתרחש בחללים השונים של מרכז תרבות מנדל ביפו ונבנה בהתאמה אליהם. מופע זה, שנמשך שעתיים וחצי, מבוסס על עבודות סולו שיצרתי בניו יורק ובשיקגו בין השנים 2011-2016, ואף חוזר אחורה לעבודה שיצרתי במרכז תרבות מנדל עצמו ב־2009. המופע נוצר בשיתוף עם כרמית בוריאן ועמר עוזיאל, כאשר כל אחד מאתנו מופיע בעבודת סולו אחת, ובחלק שהופענו יחד ("הפסקה פעילה") הצטרפה אלינו דריה אפרת.

ההזמנה של עדו פדר, המנהל האמנותי של פסטיבל צוללן, הייתה עבורי הזדמנות להניע את שני המהלכים שנמצאים בכותרת העבודה: המהלך הראשון הוא מהלך רטרוספקטיבי – חזרה לעבודות עבר, התבוננות רפלקטיבית במרכיביו וניסיון להבין איך ניתן לכנס אותן נכון. המהלך השני (הכנסת אורחים) קשור לעיסוק שלי במגנבון של האירוע הפרפורמטיבי, של המופע כאספה, התקהלות, אירוע חברתי, ובגבולות הניזילים בין מופע ללא־מופע, בין אמנות לחיים.

מחלל לחלל בלי לחזור לאחור: מהלובי אל הסטודיו, מהסטודיו אל החצר, מהחצר אל הבמה – אולם התיאטרון, ומהבמה שוב ללובי במעין סגירת מעגל. יותר ויותר עלה בי הדימוי של המרכז עצמו כנוף בעל איברים פנימיים, ושלנו, המשתתפים, כאלה שעורכים בו סוג של צילום רנטגן.

חלק ראשון: "קבלת פנים" או הכוריאוגרפיה של הקיפול הצבאי תלויות מקום

כיאה למבנה של "אירוע", גם האירוע שהוא *רטרוספקטיבה: הכנסת אורחים*, נפתח בקבלת פנים. "קבלת פנים", כשמה כן היא, נוצרה במיוחד ללובי של מרכז מנדל ובשיתוף עם כרמית בוריאן, שגם "מבצעת" את היצירה. אני כותבת מבצעת במירכאות, כי המילה הזו עצמה הועמדה בסימן שאלה בדינמיקה של העבודה: אומנם כרמית מבצעת הרבה דברים במהלך קבלת הפנים התזויתית הזו, אבל שאלת התפקיד שלה ביצירה, התפקוד, הניזילות בין התפקידים עלתה רבות במהלך העבודה. ואם כבר מבצעת, הרי שמבצעת במובן של מבצע חיסול, מבצע צבאי, מבצע "קבלת פנים". נוסף לכך, גם הקהל, באופן ישיר יותר או פחות, הוא חלק מביצוע היצירה, וארחיב על כך עוד בהמשך.

עבדנו על *קבלת פנים* בסטודיו ולאחר מכן בחלל עצמו, בלובי של מנדל, בעיקר בשעות הבוקר. במשך כחודשיים הפכנו לחלק מהפנים של המקום, לחלק מהחיים של המקום, "מופרעות" על ידי מי שנמצא במקום ו"מפריעות" להתנהלות התקינה, השגרתית, נטמעות אבל גם כל הזמן חריגות, תלויות מקום ותלושות מהמקום. המעבר הזה מלהיות "חלק מ..." ל"להיות "חריגה" או "הפרעה", הם במובן מסוים הסיפור כולו. כרמית ואני גדלנו באותו בית נידול – בקבוצה, בקיבוץ של השומר הצעיר בשנות הלינה המשותפת, השנים שלפני המשבר והתפרקות האיזאלוניה – הקרבה בניל והרקע המשותף יצרו כאילו מעצמם את המכניזם שאנו עובדות אתו ואותו מנסות לזקק ואז לפרק.

היציאה מהחלל האינטימי של הסטודיו אל מרחב הביניים של הלובי, חלל ציבורי אבל עדיין סגור ולא פרוץ, כמו זה של הרחוב, הפכו לחלק בלתי נפרד מהיצירה, היה משהו שהרגיש כל הזמן בלתי אפשרי בעבודה במרחב הזה. מעין הליכה על חבל דק ובמקביל הסחת דעת תמידית. מה מותר? מה אסור? אילו נבולות נחצים? במי מתחשבים? האם מתחשבים? אנחנו שואפות להיות מארחות אבל בעצם מתארחות, והנה כבר הועלנו לדרגת מארחות ושוב "רק" מתארחות. אנחנו כבר חלק מהמנגנון אבל גם חורגות ממנו, עסוקות בו, מתייחסות אליו בהומור, חמלה, ביקורת. עושות חזרות וכל הזמן מופיעות.

בסטודיו דיברנו הרבה על מידת האפשרות של פרפורמרית לנוע בנוחות וביעילות בין מופע ללא מופע, בין שכבות שונות של פרפורמטיביות, אם תרצו, כי המופע הרי תמיד כבר התחיל. מבחינתי, הווירטואוזיות במופע הזה, אם בכלל אפשרית, נמצאת במעבר בין שלל תפקידים. התחלנו לעשות אימפרוביזציות, בהן כרמית "נעה בחופשיות" בין היותה מארחת, סדרנית, מפיקת אירועים, רקדנית, זמרת, שומרת סדר, מארגנת, בדרנית, סטנדאפיסטית, קישוט, חפץ, אובייקט, שטיח, מתארחת, קהל, נראית, נעלמת.

בתהליך איטי של ליקוט, אספנו את המוכר לנו עד כאב דרך התפקידים השונים הללו. תהליך הליקוט חשף את האיכות הקוללית של העבודה. עניין אותי להשליך את המושג הזה של קולאז', שבדרך כלל מתייחס לעבודות ציור או פיסול לעבודת פרפורמנס, מופע. הדבקות של משפטים, פעולות, צלילים, תנועות, מצבים סטטיים, פלסטיים, טקסטים כתובים, חפצים, שייגורנו" מהמקום שבו עבדנו – המקום במובן הצר, קרי המתנ"ס או המרכז הקהילתי, וגם המקום במובן הרחב יותר – ישראל, הקיבוץ, הצבא וכו'. קולד' של קלישאות, סטראוטיפים, ומוסכמות, של כללים רשמיים ובלתי רשמיים (של המופע, הטקס, המדינה) שבאים לידי ביטוי בדימוי, בפעולה וגם בשפה. בשלב די מוקדם במופע כרמית מנגנת את "הגונג" המוכר שמכריז על כניסה למופע, אבל היא מנגנת אותו באמצעות אובייקט כבד מאוד ומרושל – מחסום של במה (עמוד חבלול שמונע כניסת קהל) שמתכתב גם באופן בלתי נמנע עם המחסום, שאנחנו כול הזמן לא באמת רואים. הצליל הופך למטרד, קרוב מדי, חזק מדי, כזה שלא רוצים לשמוע. החפץ כבד מדי. המחסום

מוצב כלאחר כבוד במרכז החלל – כרמית נשכבת מתחתיו ומפנה את אצבעה לעבר שלט "יציאת חירום" מעל דלת הכניסה של המרכז.

צר עולמי כעולם נמלה – סיור בלובי

אבל נחזור לנקודת ההתחלה: כמו בעבודות רבות שלי, כשהקהל מתחיל להיאסף בלובי המופע "כבר קורה" וכרמית מקבלת את פני הקהל. היא יושבת למרגלות דלת הכניסה כמעין חפץ נוי, עטופה כולה בשטיח לניקיון הרגליים שמוצב בדרך כלל מול אותה הדלת. היא לא נראית או נראית בחפציותה, היא "מאחורי הקלעים", עם זאת, היא כן נשמעת, כמארחת או כסוג של כרוז: היא מברכת את הקהל, מזמינה אותו להיכנס, להתכבד בקינולי ובייגלה שמוצבים על שולחן פלסטיק מתקפל. שואלת אם "כולם הגיעו?".

אחרי זמן מה שבו החפץ "שטיח כרמית" נע בחלל, משנה בשתיקה צורה ומקום, היא יוצאת מן השטיח, לובשת אותו כשמלה, והפעם בפנים גלויות, מברכת, דואגת אם כולם כבר שתו, מחלקת לקהל כוסות מים וקינולי, מרימה כוס לחיים, ושוב "הופכת עצמה לאובייקט", נעה בין הסימבולי, לאבסטרקטי, לאייקוני, כפראפראזה על מופעי אשליה למיניהם, ואז לוקחת אותנו לסיור.

הפריימינג של הסיור נולד מהעבודה במנדל, כרמית מארחת אותנו בחלל המופע כמו מארחת בביתה, אבל גם כמו במיקרוקוסמוס של מדינתנו הקטנטונת. היא מתחילה כמובן באתר החשוב ביותר: השירותים. "כאן השירותים – יש לנו גם לבנים וגם לבנות", ובהמשך יבואו: "כאן המקלט, כאן יציאת החירום, כאן הספרייה, כאן מקום המסתור, שם הפלאפל של מאהר, זה המטבח, אבל הוא מחוץ לתחום". השפה מנכסת, משייכת, מארגנת, שפה של "כאן" ו"שם", "שלנו" ו"שלהם", שפה שמכריזה על מקום כאובייקט, ועל אובייקט כמקום, שמייצרת גבול, ומחברת אותנו לפרפורמטיביות שלה עצמה.

הסונה של "מופע־סיור" מוכלת כאן על הלובי, על חלל ההמתנה, המעבר, על המקום שבאופן עקרוני מסביר את עצמו ולא דורש הדרכה. כמו בעבודות אחרות שלי, העניין הוא באובייקט הזניח, חסר החשיבות, שלא לשמו התכנסנו. הלובי הופך ללב, או שבעצם תמיד כבר היה כזה – חלל המעבר כעורק ראשי של מקום. כמו המעבר ממופע ללא־מופע, כך גם הסיור נע מהממשי למומצא. השירותים אמיתיים, המקלט ("נקווה שלא נצטרך") ומקום המסתור בדויים. אבל הבדוי הזה גם הוא הממשי ביותר שיש והמארחת כמו מתענגת על אימת המלחמה כפי שאנו מכירים אותה ממקומותינו.

התנועה של הסיור מניעה ללא הפסקה גם את הקהל, היא לא יכולה להיות מתוכננת כי היא תלויה בקהל ובבחירותיו, כך היא שומרת עליו עצמאי, אקטיבי, נוכח, אבל גם מדגישה את האופן שבו הוא כלוא בתוך עצמו כמו במעגל סגור. במקביל, תנועת הקהל חושפת את הפגיעות של כרמית לבלתי צפוי, אבל גם את הכוח שלה בהתמודדות אתו. כמו בהכנסת אורחים, מתגלית בין המארחת למתארחים מין דינמיקה עדינה של חשיפה, כוח ופגיעות.

הדינמיקה הזו מודגשת עוד יותר על ידי סוגה נוספת – המופע ההשתתפתי – כמעין פראפראזה על "השתתפות קהל", הקהל לא נדרש כאן על ידי כרמית להופיע אלא לעזור בארגון אירוע המופע עצמו: "אני צריכה שני גברים חסונים... או בנות", היא מבקשת עזרה בהרמה והזזה של שולחן הפלסטיק (שהופך למתקן כושר ועוד), "אתה מכיר קיפול צבאי?" היא פונה ומבקשת עזרה בקיפול מפת השולחן, ועל הדרך שואלת את השאלה הישראלית ביותר: "עשית צבא?", "היית בקרבי?".

השפה מדגישה את הכפילות של הלשון העברית המשלבת בין ציווי להזמנה: "תחזיק לי", "תעזור לי". כרמית משתמשת באלה כמדגישה את היחסים המורכבים בין פקודה, ציווי והוראה, לבקשה והזמנה. במובן זה, זו לא "עבודה משתפת" אלא "עבודה מגייסת", שהלשון הצבאית השתלטה עליה כשפה שאי אפשר לברוח ממנה, והכוריאוגרפיה היא הכוריאוגרפיה של הקיפול הצבאי – אותם מתווים של תנועה שיתופית, קולקטיבית, שעברו הטמעה כה עוצמתית עד שהפכו לבלתי נראים.

רותי אבליוביץ'

המחול, בדומה ליתר אמנויות המופע, הוא במהותו ב־רחלופי: הגוף המופיע על הבמה לעולם יהיה מוכפף לסד הזמן, לחד־פעמיות המחוללת את נוכחותו, לייחודיותו הגופנית, לבלעדיות תנועתו. לכן כתיבת ביקורת על מחול פירושה כתיבה על האופנים בהם מופעו של הגוף הרוקד נחרט בזיכרון, אישי ונסיבתי ככל שיהיה. הזמן, כידוע, נוטה לתעתע ולהתל ברישום הזיכרון וכפועל יוצא מכך, מבנה את הניסיון לשחזר אירועים מן העבר כהתערבות פואטית. כך גם במחול. חוסר היכולת המובנית של הגוף הרוקד לשוב על צעדיו, להחזיר אחורנית את הזמן, הפך לנושא מרכזי בפרפורמנס ובמחול עכשווי, ואף זכה להדים במופעי פסטיבל צוללן, שנערך השנה בניהולו האמנותי של עידו פדר. דרמטורגיות של פעולת הזמן על הגוף, והאופנים בהם מחול מגלם היסטוריה פרטית או אמנותית, וממשמע אותה, עמדו במרכז החקירה האמנותית של רבים מהמופעים שהוצגו בפסטיבל.

פסטיבל צוללן התקיים במשך שלושה סופי שבוע בחודש ספטמבר 2019 (29.8-15.09.2018), בהם הוצגו עבודות מחול ופרפורמנס, שהציגו מנעד רחב של פרקטיקות כוריאוגרפיות. תכניית הפסטיבל הציעה את המושג PrimiTV כעוגן רעיוני המקשר בין היצירות שהוצגו. המושג PrimiTV הוא קֶלחם הלוכד תנועה דיאלקטית, בה השאיפה לקדמה ולטכנולוגיה מופרעת בעקבות כמיהה לשוב

דקות, הגוף מתעייף, האוויר מתרוקן ומאיר נעצרת. כעת, כל שנותר למאיר הוא התמסרות לתנועת הזמן: היא כלואה במרחבי הזמן שהיא טווחה. המופע של מאיר מלווה ברישומים של רשתות החרוטות באינטנסיביות באמצעות עטים צבעוניים. רשתות אלו נפרשות על כל המשטח המצויר בדחיסות ומתפשטות על־פני משטחים שלמים. רישומי הרשתות הללו גם מופיעים על גליוות, שהקהל מוזמן לקחת, בכניסה לתיאטרון — מעין "רישומי פעולה" עדינים המזכירים בצפיפותם את סדרת התחריטים "בתי הכלא של הדמיון" של ג'ובאני בטיסטה פיראנזי (Piranesi, 1720-1778) — ומאיר עצמה לבושה בחליפה ובנעלי בד עליהם מודפסות הרשתות הרשומות. כמו בעבודתו של פיראנזי, המבוך החזרתי, מגדיר בית כלא שהוא תוצר של דמיון, אך בה בעת גם לוכד את הדמיון בסבך אינסופי של הסתעפויות. המבוך שב וחוזר במופעו של מאיר גם מתוך עיצוב הבמה. בחלק האחורי של הבמה מוצבת רמפה מונבחה שמעליה תלויים צינורות פח בגדלים ועובי שונים. מאיר אוספת צינור, מובילה אותו, תוך התנגשות רועשת בצינורות התלויים, אל חלקה העליון של הרמפה, רק על מנת לחזות בגלגולו הבלתי נמנע למטה, באינרציה של תנועת הירידה שמגיעה, כידוע, בסוף כל עלייה. תנועת הגוף של מאיר מגושמת ומרעישה אל מול מבנה החלל; הגוף כפי שמראה מאיר הוא זמן, מושהה או בלתי מדויק, ליניארי או מעגלי, עוד לא נוצרה תנועה שיכולה לעצור את הזמן, גם לא לפסוע אִתּו. הגוף, ביצירתה של מאיר, עומד אל מול הזמן; נתון למרותו.

בעקבות הזמן: רשמים מאוחרים מפסטיבל צוללן, 2018

אחורנית בזמן אל עבר שנתפס (בערנה) כפשוט, יצרי וראשוני. בהתאמה, הגוף הי־PrimiTV מנכיח את המתח בין הווה ועתיד לעבר כחלק מהותי ממופעו, ומדגיש את התפר המבחין בין ה"ממשי" הבסיסי והחומרי לבין המלאכותי, המסונגן והטכנולוגי. ברשימה זו אכנה את המתח הזה "משבר הזמן" ואנסה להבין, מתוך המגוון הרחב של דפוסי יצירה כוריאוגרפיים, ביצועים וגופים שהוצגו בפסטיבל, את האופן בו הוא חולל את המופעים השונים ואת האופן בו אלו עיצבו ופירשו משברי זמן. משבר הזמן קריטי כשמדובר במנגנוני הגוף הנשי ובפרט בכל הקשור לוויסות והנעה של כושר היצירה הנשית. מבלי לנלוש לדיון מהותני, אך גם מבלי להתכחש לשעון הביולוגי — שמתקתק בתוך כל גוף נשי — אני מבקשת לבחון את אופן בו היצירות שהוצגו בפסטיבל הביעו את היחסים בין גוף וזמן ובחנו כיצד זמן מעצב גוף, ומנגד, כיצד הגוף קוצב את הזמן.

הפיזיולוגיה הנשית בנויה לפי מערכת מחזורית שבה מתרחשת מדי חודש תנועה מעגלית. עם זאת, עם הזמן, כמו גם המעגליות, או המחזוריות, הופכת לספירלה. במילים אחרות, כל תנועה חזרתית נתונה בסופה לליניאריות הזמן. ביצירה *ליין אפ* מאת לי מאיר הוצגו מודלים שונים להתנגדות לליניאריות הכפויה של הזמן; לחוסר השליטה שיש לגוף — ובעצם, לכולנו — אל מול כוחו של הזמן. המופע, אשר החל לפני ובזמן כניסת הקהל למושבים, נפתח בעמידתה של מאיר אל מול הקהל כשהיא מסבירה ליושבים, בדיבור אובססיבי, מהיר וחזרתי, את מה שהם למעשה חווים יחד אתה עכשיו: "הקהל נכנס מבחוץ אל האולם והתיישב על כיסאות הצופים." מאיר חוזרת שוב ושוב על המשפט (מבוצע בשפה האנגלית) וכך, ההווה, שחולקים מאיר והקהל, מבואר ומפורק עד לכדי התפוררותו המוחלטת לחלקיקים קטנטנים. מאיר הונה את המילים במהירות; מרוקנת את האוויר מגופה ואז, בפעולה כמו כפייתית ומעגלית, שואפת עוד אוויר כדי להמשיך לחזור על המילים. אופן הדיבור של מאיר מתנגד לשיטחות הליניארית של הזמן; בדיבורה היא מבקשת כמו לארגן את המציאות מפני החרדה מכיליון — מהסוף הבלתי נמנע. אולם, כצפוי, זו נידונה לכישלון נחרץ. לאחר שלושים


 Merav Dagan's *Bloody Mary*, photo: Ofir Ben-Shimon

 מירב דגן ביצירתה *מחורבנת*, צלם: אופיר בן-שמעון



אויסטר מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק, רקדנים: שי פרת ומיכל אלמוגי, צילום: אלעזר הראל Inbal Pinto & Avshalom Pollak's Oyster, dancers: Shay Prat and Michal Almogi, photo: Elazar Harel

"כל העולם במה": נוכחותו של הממד הסמיוטי נוסח ז'וליה קריסטבה מבעד לעולם התיאטרלי של אויסטר

אביטל פלמר - בן גד

<<<

המפרק את האשליה שהקול הוא עדות לזהות הדוברות המגדירות מחדש את הקול כאמצעי מבע המבטא ריבוי זהויות שאינן גלויות בשדה החזותי. ברגעים אלו, צוקרמן ויזר ושכטר אבשלום הציגו על הבמה את הנתק בין הקול למקורו, שהוא אחד המאפיינים הבסיסיים של המדיה.

אם הגוף מופקד על תכולתו אזי הוא גם זה שמופקד על מלאכת הרכבת הסיפור שלו. הוא מספר את סיפורו של הזמן ואת האופן בו הזמן ממשמע את הגוף. במבט זה, הזמן מכתیب את השתנותו, מבנה את התנועה שלו, ולפיכך גם מעצב את הזיכרון שלו. יצירתה של סמירה אלנוז *How's There? Cock Cock...* מציינת את יום השנה לאונס הראשון שעברה, שהוא הראשון בסדרה של תקיפות מיניות שחוותה. דרך סדרת פעולות פרפורמטיבית מצולמות ומוקרנות בפני הקהל, יום השנה הופך בעבודה זו לממשות ודימוי, עבור האופן בו הזמן של הגוף מופרע ונקטע, סוטה מהליניאריות שלו והופך למעגלי. הגוף דורש לשוב אל האירוע, לשחזר, להחזיר לעצמו את השליטה דרך החזרה. בתנועתו הספירלית ובפיתוליו הזמן החולף מזכיר לאלנוז את חוויית האונס שעברה — את אותם רגעים בלתי נסבלים בהם הגוף הפך לאובייקט. שמו של המופע הוא משחק מילים צלילי לביטוי Knock Knock... s there'Who, שלעיתים קרובות משמש, בין היתר, באגדות עם המתארות סצנה של זאב תחמן המערים, על ידי התחפשות, את הטרף בו הוא חומד. ואולם בהקשר הנוכחי האלוויה בין כינוי איבר המין (cock) לפעולה (knock) מבנה את הגוף כתיבת תהודה. הגוף כאובייקט הופיע שוב ביצירתו של אריאל ברונז *me2much*, בו ערך ברונז מופע השתפותי במרכזו הזמנה (בלתי מפתה, יש לומר) לצופים לבוא לקדמת המופע ולשחזר, ביחד אתו, מקרה של תקיפה מינית שחוו. כמו אלנוז, כך גם יצירתו של ברונז, מזכירה לצופים רגעים בהם היה הגוף כלי — את ה"ככותי" של הגוף, את היותו כמו מקום ניתן ונתון לחדירה.

היחסים בין פנים הגוף לשטחו, בין ה"ככותי" שלו למהותו, הופיעו גם ביצירתה של בשמת נוסן *בה זה*. יצירתה של נוסן עסקה, בין היתר, בהשתנות הגוף, בתהליכים הפועלים עליו ובתחושת הזרות שמלווה תהליכים אלו. עם פתיחת המופע, נוסן הקימה על הבמה אוהל ששימש אותה לאורך המופע כמעין "בסיס אם" בתוך מרחב הבמה "האחר". פסקול המופע — המורכב מקול בתה הפעוטה של נוסן — מהפך את היחסים "הטבעיים" בין קול האם העוטף את התינוק ומשמש לו כמעין "מראה אקוסטיטי", בלשונו של הפסיכואנליטיקאי דידיה אנזייה (Anzieu). כך המילים *בה זה* הופכות במופע זה לקוד המכתיב את תנועתה של נוסן על הבמה, ומבנה עבורה את תחושת המרחב המוכר שהופך לזר. כך, גופה של נוסן מודגש כגוף המכיל בתוכו ומונע מתוך קול אחר. המנגנונים והדפוסים שמהם נרקם קשר עמדו גם במרכז היצירה של מור שני *לאביוס: בעיית היותנו יחד*. דפוסים המפגש בין צמד הרקדנים מוצגים במופע של שני מתוך מנגנונים חזרתיים כמנגנון בלתי נשלט של דפוסים ודחפים, שמחוללים את הרקדנים ויוצרים את המפגש ביניהם. לעיתים המפגש בין הצמד מלטף, מחבק; פעמים אחרות הם מתנגשים זה בזה בעוצמה מכאיבה. התנועה מניעה אותם והם מניעים את הקשר שנתקם ביניהם. עם התעצמות התנועה המעגלית־החזרתית במופע, צמד הרקדנים נכנס לטראנס. או אז, הקשב שלהם לגירויים חיצוניים מתעמעם והיכולת שלהם לחוות ולהרגיש מציאות חיצונית להם נחלשת ומיטשטשת. ברגעים אלו, צמד הרקדנים חווה, על הבמה אבל גם מחוצה לה, את השינויים בתפיסת הזמן מרחב מתוך תנועה פיזית.

לסיכום, הגוף הפרימי TV, על פרשנויותיו השונות במופעי הפסטיבל, הנכיח את המתח בין היותו מנגנון מכני המתווך דרכו זמן לבין היותו אובייקט עליו חרושים סממני הזמן ופצעייו. זהו גוף שסממני הזמן ניכרים עליו: הוא גם שעון וגם ארכיון; גוף שמשדר זמן אך, בה בעת, מודע לכישלון הבלתי נמנע של התנגדות לחלוף הזמן. זהו גוף שמשתמש בעברו כאגרניה דינמית ובהווה שלו כמהות המחוללת את נוכחותו.

רות אביליוביץ' היא מרצה בחוג לתיאטרון באוניברסיטת חיפה.

המתקיימים בהמשך היומיומי. מרב דגן, ביצירה *מחורבנת* (bloody Mary) מציגה את המחזוריות המובנית של הגוף הנשי. במהלך המופע דגן סופרת, בחזרתיות, את ימי המחזור החודשי. המחזור החודשי, מסבירה דגן בתכניית המופע, הופך ל"score" כריאוגרפי, למקצב הפנימי של הגוף. במילים אחרות, הזמן מבנה את החלל ואת תנועת הגוף. במהלך המופע דגן מצטטת, בפעולה בימתית ובתנועה, יצירות פרפורמנס ומחול של נשים, כקלישאות שבמרכון העיסוק בפוטנציאל היצירתי הטמון בגוף הנשי, כמו, למשל, אפיית עוגה או ביוץ. היא מדגימה במופעה את האובדן הבלתי נמנע שנמצא בסוף כל מחזור ומאפשר את התחלתו מחדש. "אם העולם הוא אישה, ויש לה גוף שיש בו רחם, ויש בו חורבן, ויש בו חיים, והם לא מפחדים זה מזה," כותבת דגן בתכנייה של המופע. בציטוט זה מבנה דגן את הגוף שלה כמקום המעובר על ידי כוחות הזמן ונתון לו. אפשר גם לקרוא למקום כזה ארכיון.

החזרה בזמן ובתוכה המבט הרטרוספקטיבי על היצירה הייתה למוטיב חוזר במופעי פסטיבל צוללן שהתקיים השנה. כך, למשל, נעה דר ושרון צוקרמן ויזר הן כריאוגרפיות־רקדניות שחזרו להופיע עם מופעים אישיים חדשים אחרי היעדרות ממושכת מהבמה. יצירותיהן — *נוע תנוע* של נעה דר ו*אמת חוה* של *adam&id* של שרון צוקרמן ויזר — מניבות להשתנות הזמן ולאופן בו "מכבש הזמן" פועל על הגוף ומשנה אותו, אם לצטט מתוך דבריה של נועה דר בפאנל הסיום של הפסטיבל. במופעיהן, צוקרמן ויזר ודר מוצאות מחדש את התנועה, מניעות את הזמן אל ומתוך גופן. אולם גופן אינו כפי שהיה והחזרה לבמה אינה כמו חזרה בזמן. הגוף החוזר, ביצירות של דר ושל צוקרמן ויזר, כולל בתוכו היסטוריה, פרטית ואמנותית. זהו גוף שרוקד בדיאלוג עם העבר ומתוך אצירת ההווה. כך, למשל, צוקרמן ויזר, בדיאלוג עם משה שכטר אבשלום, מציעה מבט אינטימי על תהליכי היצירה שלה: היא חושפת את חרשת הזמן על גופה דרך הצגת סממניו הפיזיים ומציגה את פעולת הזמן על יצירתה מתוך מגוון התייחסויות אל עברה ה"רקדני" ואל היחס בין המופע על הבמה לחדר החזרות ולקלעי המופע. אלמנט זה אף הובלט במופע של דר אשר התקיים בסטודיו הפרטי שלה, כאשר הצופים יושבים אל מול המראה הגדולה והחשופה ומביטים בדמותה המוכפלת של דר ובה בעת, גם בהשתקפותם שלהם. אל מערך זה מצטרף המבט של דר על יצירתה, המופיע מתוך ציטוטים אישיים ואמנותיים, המגדירים את גופה כמעין ארכיון.

הגוף ביצירות רבות בפסטיבל אכן עוצב ככלי שמאחסן בתוכו מסמכים תרבותיים וחוויית אישיות או קולקטיביות; אתר שבו נשמרים ומעובדים ציטוטים וניסוות שנננזו בחוויה, נחרטו בגוף או שנקלטו בתודעה. כך, למשל, הגוף־ארכיון הופיע ביצירתה של נעה דר, אשר שורה במופעה ניסוות מתוך מאגר התנועות שיצרה וצברה במהלך השנים; בדומה, וולמיר קורדיריו (Coredeiro) ומרסלה סנטאנדר קורבלן (Corevalan) הנכיחו ביצירתם *epoch*, דרך אוזורים, רמיזות וציטוטים, היסטוריה של מחול שלרוב איננה נכללת בקנון של המחול המודרני. דרך הצטברות של מחוות, תנועה ופעולות קוליות, ביצירתם הזמן הפך לחומר. תנועת הגוף האינטנסיבית על פני משך זמן המופע יצרו זיעה, ועל הבמה זו הפכה לחומר סיכה שאפשר לצמד הרקדנים לנוע בחופשיות. כך הפכה הזיעה לחומר מרתק אשר עובד אל תוך הפרפורמנס של הגופים, כמו גם לדימוי עבור תוצרי הזמן ואפשרותו של הגוף הרוקד ליצור מתוך חומריו.

במופעים רבים, שהוצגו בפסטיבל, גם הקול הפך לחומר, באמצעותו הודגשה נוכחותו של הגוף ככלי הכולל את תנועת הזמן. ביצירה של צוקרמן ויזר, הגוף כלל קולות אחרים כחלק בלתי נפרד מהסומטיות שלו; ואולם הקולות האחרים השוכנים בגוף לא נותרו קפואים ולא נשתמרו כפי שהיו. מתוך חיקוי, הכפלה ותיווך, הגוף — ממש כמו הארכיון — הוצג כמעבד ומשנה את החומרים שנכנסו אליו. כך הגוף תפקד כמדיום המאפשר לזמן לפעול על הקולות שבתוכו ואלו מניבים, כמו בתמורה, משמעויות חדשות. צוקרמן ויזר הציגה את מורכבות היחסים בין הגוף לקולות אחרים המתאכסנים בו ובוקעים ממנו, כאילו היו זרים לו; מתוך הדיאלוג, שהריבוי הוא חלק בלתי נפרד מזהותו, נוכחותו וקולו. לדעתי, רגע השיא של הריבוי התקיים בפעולת יְהיבור מהבטן המוצגת במופע: בשירה ודיבור בשפתיים חתומות; הגוף שמשדר מתוכו קולות אך מתכחש לפעולת התיווך. הדיבור מהבטן מעצב את אשליית הנוכחות של סובייקט אחדותי הפועל על הבמה. זהו דימוי

איתה במצנפת לילה. אך, כאשר הראש העליון נרדם, הראש התחתון מגלה את אהבתו לרקדנית ונועץ פרח בשערה. בני הזוג מביעים את אהבתם האחד כלפי השני במחוות אקספרסיביות, וכאשר הם מתנשקים מתעוררת המאלפת הזקנה, מצלצלת בפעמון ומעירה את הראש העליון שחונק בידי את הראש התחתון, ולאחר מכן את הרקדנית באמצעות כרית. ליצן נמוך קומה נכנס וסוגר את הוילון על המתרחש.

המוזיקה שמלווה את הסצנה הזו נלקחה מהאופרה *ליצנים* לרונירו ליאונקוואלו (Leoncavallo), שנוצרה ברוח הווריוזם^{[?]בסוף המאה התשע־עשרה (והועלתה בבכורה ב־1892). עלילת האופרה מבוססת על מקרה אמיתי שבו שחקן בלהקה נוודת רצח את אשתו כשביצע יחד קטע מקומדיה קלילה שבה דובר על בעל קנאי שאשתו בונדת בו. הקהל, שבאותה עת צפה בהצגת התיאטרון, היה משוכנע שמדובר בחלק מההצגה ולא הבין כי מדובר ברצח. בהמשך, נחצים ביתר שאת הגבולות בין הבמה לחיים, כאשר השחקן רצח גם את מאהבה של אשתו שנחלץ לעזרתה ממקומו בקהל. ב*ליצנים* מוצגות הדמויות המוכרות של הקומדיה דליארטה והיא בנויה כהצגה־בתוך־הצגה. הטקסט בפרולוג עוסק ביחס בין הקומיות שבדליארטה לטרגיות של החיים ובין האמת החיצונית, כפי שנראית על הבמה, לבין האמת הפנימית של השחקן.³ אזכור ה*ליצנים*, שבחרו פינטו ופולק להביא ב*אויסטר*, הוא אפיק נוסף לעיסוק בגבולות בין מופע למציאות.⁴ אזכור זה מרמז גם על אופייה האינטרטקסטואלי של היצירה ועל שדות השיח המרובים שהיא מכילה, בין היתר, מתחום המוזיקה והתיאטרון. תנועה זו בין שדות שיח מרובים הנושאים משמעויות שונות מאפשרת לחשוף את מה שנמצא מעבר להגדרות השפה הרגילות, 'בין השורות' – את הסמינטי.}

הסמינטי ואופני הייצוג באויסטר

ניתן לזהות ב*אויסטר* את המתח הקיים בין האשליה האמנותית לבין המציאות. זאת ועוד, העולם הבימתי של היצירה מעוצב כך שהאשליה האמנותית בו מתערערת, עקב חשיפתם של המניפולציות והכוחות היוצרים אותה והבאת 'אחורי הקלעים' אל קדמת הבמה (רוטנברג, 2009: 324). אמנות, שבה מבטו של הצופה מופנה לאופני הייצוג, באה לידי ביטוי גם בכתיבתה של קריסטבה על הסמינטי.

הסמינטי משויך, כאמור, לאופני הביטוי, בניגוד לסימבולי שמשויך למסר המועבר עצמו. אסטל בארט (Barrett) מביאה, כדוגמה במחקרה, אָם ששרה שיר ערש לילדה; מילות השיר, שמעבירות את המסר 'לך לישון ילד קטן, מכוננות את הממד הסימבולי. הקצב, הטון, נון הקול ואלמנטים אודיטוריים אחרים של שירת האם, מבטאים את הממד הסמינטי במובן של קריסטבה. בארט ממחישה את ההשפעה של הממד הסמינטי על הילד על ידי תיאור שתי סיטואציות היפותטיות: בראשונה, האם מקריאה את מילות שיר הערש במונטוניות במקום בקול בעל מודולציות מרגיעות, ובשנייה, היא הונה את מילות שיר הערש בצעקות ופקודות. בשתי הסיטואציות, בארט קובעת כי הממד הלא־ורבלי של המצב משפיע על הילד, מבלי שהוא מבין את תוכן המסר המועבר (10: Barrett, 2011).

בארט משתמשת במושג ה'סמינטי' בניתוח יצירות אמנות. לטענתה, ביצירתו של וינסנט ואן גוך (Van Gogh), *שדה חיטה עם עורבים* (*Champ de blé aux corbeaux*) (1890), העורבים שעפים מעל השדה מתמונים לכדי סימנים בלתי־מובחנים שבמקומות מסוימים בציור נראים כחלק מהשמיים. כך נפגמת אחידות הקומפוזיציה עקב הרושם שיוצרים משיכות המכחול ותמונה, שלכאורה אמורה לתאר נוף, הופכת להיות החצנה של חוויה רגשית המגולמת

בנוף האמן באמצעות הטכניקה שבה צוירה. כדוגמה נוספת היא מביאה את *Skrik* (בנורווגית), *הצעקה של אדוורד מונק* (Munch), יצירה שמסרבת לדבוק בקונבנציות של אמנות ריאליסטית או מימטית, הן בתוכנה והן בצורתה. הקווים המסתחררים, משיכות המכחול והצבעים הראוותניים מעוררים מתח ותחושת רוטינו שיוצרים אימפקט רגשי שמתעלה על הפונקציות הרפרונטטיביות שלה (18-17, Ibid). יצירה זו היא מראשית האקספרסיוניזם – זרם אמנותי אשר לאור מאפייניו, השמים דגש על עולמו הפנימי המתפרץ של האמן, יש בו בכדי לסמן את הסמינטי. הסמינטי, שכאמור מקושר לאמנות רפלקסיבית, מתגלה מבעד לסימבולי על ידי הפניית תשומת הלב של הצופה למנגנונים הפועלים בתהליך הפקת היצירה.

קריסטבה מזהה את הטקסטים שנכתבו בסוף המאה התשע־עשרה עם עליות המודרניזם וההתעצמות של האמנות הרפלקסיבית, ככאלה שמביאים לידי ביטוי את הסמינטי באופן ניכר. בעבודתה היא מביאה כדוגמה טקסטים של ג'וזס (Joyce), פרוסט (Proust), מלרמה (Mallarmé), בקט (Beckett) וקפקא (Kafka). לטענתה, כתיבה אינטרטקסטואלית המודעת לעצמה מהווה בסיס לכך שאף כתיבה אינה יצירה מקורית, אלא תוצר של סובייקטים מפוצלים.⁵ כזכור, ההבחנה שעושה קריסטבה באה לידי ביטוי בין שני הממדים שמתקיימים בטקסט – 'גינטוקסטי' (genotext) ו'פנוטקסטי' (phenotext) המבטאים את הפיצול. קריסטבה מדגימה כיצד הגינטוקסט, שמשויך לאופן הפקת הצלילים ומהווה הפניה כלפי המדיום עצמו, פולש ומערער את הפנוטקסט באמצעות א־ב־הירות בתחביר וביטוי מילולי של דחפים ותשוקות שחורג מהתחביר המאורגן כולל אינם גלויים, הם כיגינטוקסטי של עולם הבמה וחשיפתם היא מעין 'קריאה אינטרטקסטואלית המודעת לעצמה, כלומר התבוננות על המדיום באמצעות המדיום עצמו.

ב*אויסטר*, קיימת הפניה לאופני הייצוג וחשיפה של המנגנונים הפועלים בתיאטרון באמצעות השימוש שהצנתי בתבנית של תיאטרון־בתוך־תיאטרון וחשיפת היחסים בין מפעילים ומופעלים. עם זאת, הפניה זו מתקיימת ונשארת אך ורק כחלק מהדימוי התיאטרוני המגולם על הבמה. פינטו ופולק אינם פורצים את הגבול בין הבמה לחיים, ו'אחורי הקלעים', או חוטי המריונטות התלויות שחשופים בפני הקהל, הם רק דימוי של אלה הקיימים במציאות. קריסטבה מתייחסת לפלישת הסמינטי מבעד לסימבולי כחשיפה של אופני הייצוג שמתרחשת עקב הפניית מבט חיצוני על המדיום עצמו. אף שב*אויסטר* הפניית מבטו של הצופה על המדיום עצמו מתרחשת בתוך הדימוי הבימתי ולא מחוצה לו, 'כפל המבטים' של הצופה על המופע ועל המנגנונים המפעילים אותו הופך את הנרטיב של המופע לר־ב־רודי. לאורך המופע מוצגים על הבמה האשליה התיאטרונית ובזמנית הערעור עליה. בהשאלה ממונחי קריסטבה, הסמינטי חודר מבעד לסימבולי והיצירה נחווית בשני הרבדים באופן מורכב.

שפת החלום – הדימויים החזותיים באויסטר

אויסטר בנויה משרשרת תמונות שמתארות הוויה של עולם תיאטראלי קרקסי. פינטו ופולק בנוים ביצירה עולמות פנטסטיים עם היגיון פנימי שמזכיר מבנה של חלום. עולם הדימויים הבימתי, שאינו ניתן לפענוח לשוני ישיר, מקרב את הצופה למפגש עם חוויית הבלתי־רציונלי, החושני והטרום־לוגי. בדומה לשפת חלום, שהיא שפה ראשונית בלתי־יקוהרנטית המורכבת מדימויים וסמלים (ומזוהה גם עם הסמינטי), הטקסטורה העשירה של המופע מורכבת מריבוי צורות, פירוק וגיבוש וכן עושר סיפורים ודימויים, כדברי פולק על היצירה:



אויסטר מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק, רקדנית: ננה הרמלין, צילום: אלעזר הראל Inbal Pinto and Avshalom Pollak's Oyster, dancer: Noga Harmelin, photo: Elazar Harel

אנחנו יוצרים את העולם ממספר נקודות, או תנועות, או קטעי מוזיקה ובעצם קושרים את הכול ביחד לעולם שנראה לנו הגיוני בדינמיקה שהיא נכונה מבחינת המופע, ועוד אלמנטים שצריכים להיות בתוך המופע הזה. אנחנו משתדלים ליצור משהו שהוא חוץ מאשר איזשהו נרטיב שיהיה פחות או יותר מובן, קו שיהיה ברור לקהל [...]. שנוכל להיכנס לעוד איזה רובד וזה יוכל לגעת בקהל שהוא לא דווקא מכוון על דבר אחד מסוים. לפתוח איזשהו דבר.⁷

החלום מאפשר מפגש עם החלקים הקמאיים שבאדם. פרויד מבחין בין הלא־מודע (unconscious) לבין הסמוך למודע והמודע (preconscious and conscious), וטוען שהדחפים הנמצאים בלא־מודע לא ניתנים לתרגום בתוך מערכת המוחנים המתקיימת סמוך למודע ובמודע. לדידו, הדחפים, שמקורם בטבע, נותרים כפי שהיו טרם הגעתם לרובד התרבותי, והם אינם ניתנים להבעה מילולית (201 [1915]: Freud, 1953-1974). בספרו, *פשר החלומות* (1989 [1899]), הוא טוען שהחלום מהווה אפיק לחלקים הלא־מודעים בנפש וכי מבנה דומה למבנה של חידת רבוס.⁸

חלומות מתורגמים לשפה של דימויים חושיים. הם מתרחשים בספקטרום הנע מתחושות נופניות לדימויים מיתולוגיים ורעיונות מופשטים. דימויים כאלה נמצאים אף בכתבים המבוססים על ציורים (כתבים פיקטוגרפיים), אשר רוחו בתרבויות עתיקות, כמו זו של סין, מצרים העתיקה וכן זו של האינדיאנים. הדימויים של השפה הפיקטוגרפית העבירו דקויות משמעות רבות במעין 'לוגיקה' משלהם, לעיתים אף יותר מאלו שמאפשרת השפה המילולית (ויטמונט וברינטון פררה, 1989: 44-43).

בשפתם הבימתית של פינטו ופולק, המורכבת מדימויים ראליסטיים ופנטסטיים, ניתן לזהות מבנה המנכיח את הממד הסמינטי. כמו בחלום, שמהווה אפיק להבנת הפעילויות הלא־מודעות של המערכת הנפשית באמצעות שפת דימויים בדיונית, הם מבקשים לברוא עולמות פנטסטיים, כדי 'לדבר' דרכם את המציאות: גם כשנסנים להתרחק ביצירה, זו עדיין ריאקציה למציאות. אולי אני משתמש במשפט הזה יותר מדי, אבל בשבילי המציאות בחוץ יותר דמיונית ממה שקורה על הבמה. אני לא רואה את הסיבה לנסות לחקות את המציאות ולהיכנס באמת לתוך מה שקורה בחיים, בהוויה שלנו ובאיפה שאנחנו נמצאים. לכן אנחנו יוצרים עולם דמיוני שהוא המציאות ובתוכו יש הרבה מאוד דברים שהם תוצאה של העולם הדמיוני הזה, שהוא בעצם אמיתי.⁹

פינטו מציירת את העולם הבדיוני ואת הדמויות שבתוכו בספר רישומים, לפני שהיצירה מקבלת מימוש על הבמה. כבר כשהן דו־ממדיות, הדמויות נראות כלקוחות מעולם דמיוני, ובעלות מאפיינים פזיים מובהקים ייחודיים שיש בהם מן הגרוטסקיות. הגילום שלהן בנוף מוסיף להן עומק, כפי שניתן לראות, בין היתר, בשלוש הדמויות המרכזיות ביצירה שהוזכרו לעיל: מנהל התיאטרון בעל שני הראשים, הזקנה המאלפת והרקדנית עם הפאה הגיינגית כשלאחוריה מחובר כיסא קטן ופיה חסום. בדומה לדימויים ויזואליים שמופיעים בחלומות ופועלים עליהם מנגנונים להסוואת תכנים לא מודעים, ניתן לייחס משמעויות רבות לדימויים הוויזואליים של פינטו ופולק, והם מעוררים, בין השאר, סוגיות הנוגעות בשליטה, חיפוש מקום וביטוי עצמי. מנהל התיאטרון, לדוגמה, בעל שני ראשים וחזות גדולה ואימתנית. הראש העיליון והמבוגר (שאוּלי מסמל את מקומו ועליונותו של השכל), לרוב רוטן ונראה כבעל הסמכות, והראש היתחתון, הצעיר (שבהקבלה מסמל את הנוף), לרוב מבוהל וחסר אונים. הדמות הזו תופסת מקום רב בנוכחותה. היא אוחזת בפעמון כסמל לשליטה, לעיתים נובחת או מכה את הדמויות שתחתיה, וכל פעם מוכנסת לבמה על ידי אחת הדמויות האחרות.

^[1] מתוך ריאיון עם אבשלום פולק, מובא אצל רוטנברג, 2009: 325.

^[2] Rebus: חידה שבה יש לנחש מילה או אמירה כלשהי מציורים או שרטוטים, שכל אחד מהם מייצג הברה, הבנות יחד את האמירה כולה (מילון אוקספורד, מובא אצל בואי, 2005: 62).

^[3] פולק, מתוך ריאיון עם ענת זכריה, הנמה, http://www.habama.il/co.il/2014.7.14:http://www.habama.il/co.il/2014.7.14:http://www.habama.il/co.il/2014.7.14:22594=ArticleID&1=Area&1=Subj?aspx.Descriptions/Pages

צועדות לאט אל עבר המסך הקטן, עד שהצללים שלהן מתפוגגים כשהתאורה יורדת והמוזיקה מסתיימת.

סיכום

במאמרה עסקתי באופני הביטוי של הסמיוטי ביצירה *אויסטר*. הזיקה הפרשנית, אשר הוצעה כאן למושג ה"סמיוטי" במובנה של קריסטבה, מאפשרת לכלול בניתוח היצירה את מורכבות היחס בין הממד הביצועי והדימויי (האימאזיסטי) הנוכח לבין הממד הסמוי שאצור בו. העולם הבימתי הייחודי ב*אויסטר*, עולם הקרקס וה־freak show, הוא עולם אפל של התרחשות נוודית, שיש בה יציאה מנבולות המוכר אל סיכון ומצויי עצמי. פריצת הנבולות הזו מאותתת על הרצון לעסוק במה שמעבר לנבולות, או במילים אחרות, על קיומו של הסמיוטי.

עיצוב הבמה ב*אוייסטר* כתיאטרון־בתוך־תיאטרון והפניית המבט לאופני הייצוג מהווים אפיק ביטוי נוסף לסמיוטי, המשויך לאמנות רפלקסיבית ולעיסוק במדיום עצמו. הדימויים החזותיים ב*אוייסטר*, שמזכירים שפת חלום ומסמנים את קיומם של אופני חשיבה טרום־מילוליים, מביאים לידי ביטוי את הסמיוטי גם באמצעות עיצוב הדמויות.

הסמיוטי נוכח בשפה התנועתית ובגופניות שב*אוייסטר*. קריסטבה עסקה רבות בסמיוטי המגולם בגוף, בטענה שהשפה מבטאת את הגופני באמצעות הסמיוטי הקודם לשפה. הדיון באופני הביטוי של הסמיוטי קשור אפוא הדוקות בגופניות ובשפה התנועתית. הסמיוטי והמתח בין הסמיוטי לסימבולי באים לידי ביטוי במבט הביקורתי שפינטו ופולק מפנים כלפי המדיום המחולי והגבולות שהוא מציב על הביטוי האישי והאותנטי.

הקריאה ב*אוייסטר* מבעד למושגים השאובים מעולם התוכן הפסיכולינגוויסטי נוסח ז'וליה קריסטבה, מאפשרת לחשוף רבדים נוספים ביצירה שלא הוארו עד כה. כמו כן, היא מהווה מקרה בוחן לפוטנציאל הקיים בניתוח יצירות מחול באמצעות תאוריות מעולמות תוכן אחרים, במיוחד כאלו בעלות זיקה גבוהה לעולם הגוף והתנועה, כראוי למדיום המחולי שבו הגוף נמצא במרכז.

ביבליוגרפיה מקורות ראשוניים

ענבל פינטו ואבשלום פולק. *אויסטר* (1999). הועלתה בבכורה ב־9.11.1999.

מקורות משניים מחקר

ארטו, אנטוניו. *התיאטרון וכפילו*, תרגום אוולין עמר. תל אביב: הוצאת בבל, 1996.

בואי, מלקולם. *לאקאן*, תרגום יהודית גולדברג. תל אביב: דביר, 2005.

בן ישראל, מרית. *אויסטר*. תל־אביב: משרד החינוך, סל תרבות ארצי, 2007.

בן־שאול, דפנה. "האשליה האסתטית בתיאטרון־בתוך־תיאטרון." (עבודת גמר לתואר "מוסמך"), אוניברסיטת תל־אביב, 1994.

ברנסון, הנרי. *הצחוק*, תרגום יעקב לוי. ירושלים: הוצאת ראובן מס, 1988.

ברטון, אנדרה. *המניפסטים של הסוראליזם*, תרגום אירית עקרבי. תל־אביב: הוצאת ספרית פועלים, 1986.

וויטמונט, אדוארד וסילביה ברינטון פררה. *חלומות: שער אל מקורות הנפש*, תרגום בת־שבע מנס. קרית ביאליק: הוצאת אח. 1998.

ויניקוט, ד.ו. *משחק ומציאות*, תרגום יוסי מילוא. תל־אביב: עם עובד, 1995 [1971].

חנאי, בת. *בלט קלסי*. תל־אביב: סל תרבות ארצי – הוצאה לאור, 2005.

לפקי, אנדרה. *מצוי מחול*, רמת השרון: אסיה, 2013.

לרמנס, רוזי. *לנוע ביחד – תיאוריה ויצירה של מחול עכשווי*, רמת השרון: אסיה, 2018.

פוקין, מישל. "הבלט החדש". [1916] בתוך *מחול כאמנות במה*, בעריכת

סלמה ג'ין כהן, תרגום ניב סבריאנו, 152-160. רמת השרון: הוצאת אסיה, 2010.

פרידמן, ליאת. "כוחות האימה – ז'וליה קריסטבה והסובייקט הנשי שאינו מובנה באופן פשוט כמו השפה." בתוך *דרכים לחשיבה פמיניסטית: מבוא ללימודי מינדר*, בעריכת ניצה ינאי (ואחרות), 301-350. תל־אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2007.

פרלשטיין, טליה. "בובות אנושיות מדי: על השילוב בין האמנויות בבלט פטרושקה." *מחול עכשוו* 3 (נובמבר 2000): 35-42.

קלייסט, היינריך. *על תיאטרון המארוינטות*, תרגום נילי מירסקי. תל־אביב: ספרית פועלים, 1983.

רוטנברג, הניה. "אויסטר: האנימה של הצדפה." בתוך *רב קוליות ושיח מחול בישראל*, בעריכת הניה רוטנברג ודינה רונינסקי, 350-321. תל־אביב: רסלינג, 2009.

| |
|---|
| Allen, Graham. <i>Intertextuality</i> . London: Routledge, 2000. |
| Barrett, Estelle. <i>Kristeva Reframed</i> . London: I.B Tauris & Co. Ltd, 2011. |
| Ben-Shaul, Daphna, "Restating the Scene of Foundation: Establishing Israeli Statehood and Culture in <i>National Collection</i> by Public Movement." <i>Theatre Research International (TRI)</i> , Vol. 42, No.1 (March 2017): 37-54. |
| Berton, Tim. <i>The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories</i> . New York: Rob Weisbach Books, 1997. |
| Fokine, Michael. <i>Fokin: Memoirs of a Ballet Master Hardcover</i> , translated by Vitale Fokine. Boston: Little, Brown & Co., 1961. |
| Fischer, Gerhard and Bernhard Greiner, editors. <i>The Play within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Relfection</i> . Amsterdam and New York: Editions Rodopi, 2007. |
| Hornby, Richard. <i>Drama, Metadrama and Perception</i> . Lewisburg, London and Toronto: Bucknell University Press, 1986. |
| Joyce, James. <i>Ulysses</i> . Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1971. |
| Kristeva, Julia. "Gesture: Practice or Communication." In <i>The Body Reader: Social Aspects of the Human Body</i> , edited by Ted Polhemus, 264-283. New York: Pantheon Books, 1978. |
| _____. <i>Revolution in Poetic Language</i> . New York: Columbia University Press, 1984. |

ראיונות וביקורת

פולק, אבשלום. ראיון עם הניה רוטנברג. הוקלט במכללת סמינר הקיבוצים (25 בדצמבר, 2006).

עיתונות ואתרים

ולדמן, איתן, "האחד מדליק, השני מבריק", *NRG מעריב*, 17.12.2004 http://rss.nrg.co.il/online/5/ART/837/819.html

אביטל פלמר – בן גד היא כוריאוגרפית, מרצה ומורה למחול. היא בעלת תואר M.A. בהצטיינות בתוכנית הבינתחומית באמנות בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל־אביב, מרצה במסלול להוראת המחול במכללת יאורות ישראל ומלמדת מחול במסגרות שונות בחינוך הפורמלי והבלתי פורמלי. בנוסף, הייתה ממקימות יננה להקת מחול, זוכת פרס שר החינוך לתרבות יהודית לשנת התשע"ז, ולאורך השנים יצרה והשתתפה ביצירות מחול במסגרת הלהקה.

critics, writers, and academics, this sense of belonging is not to be taken for granted and must be continuously cultivated.

As humans, we always strive for a greater sense of belonging, and this seemed to be the true undercurrent of the conference. What this conference taught us, is that not only are the overlapping circles of Jewishness and Dance quite large, but the web of relations between the two fields is often interdependent. Judaism and Jewish artists have played a vital role in the world of dance, but also, at a subtler level, movement and dance have long informed Jewish ritual and tradition.

Nothing could embody this better than the final moments of the conference. The closing ceremony consisted of a live performance by David Dorfman and Dan Froot. The performance entailed an imagined dialogue and performance recreation between a future Dan and Dave (grandsons of their namesakes), in an attempt to perform the conference and conference themes back to the participants, as if they were sitting at a reunion many years in the future. Dorfman and Froot bantered about the events of the weekend, reflecting often on new jargon, such as "Jewyness", that had emerged. They also recreated their own Jewish-inflected collaborative duets, *Live Sax Acts*. As the performance drew to a close, they invited Lerman and Perron on to the stage to join in their dancing. Soon, others were brought down as well, until, in the end, the whole audience descended upon the stage. An impromptu dance broke out, strangers partnering up to polka around together, and even more spontaneously, the group broke into concentric circles, grape-vining around and around, instinctively falling into the common folk dances that are integral to Jewish celebratory gatherings.

There could be no better way to end such a conference, than to enact a ritual that embodied its very essence: to bring people together, to preserve a legacy, and to start a new tradition.

| |
|-----------------------------|
| |
|-----------------------------|

Alexandra Zaslav is a Tel Aviv based dancer and academic. Originally from Richmond, VA, she graduated from Butler University, earning her degree in political science and dance performance. In 2016, Alexandra moved to Israel to dance professionally with Kamea Dance Company, before returning to school to pursue her Masters in Conflict Resolution and Mediation at Tel Aviv University. Alexandra's research focuses on the role of dance and somatic practice in conflict resolution. She currently works with the dance encounter program - *Minds in Motion* - as their Israel Residency Coordinator.

identity as Jews. Yet, the fact that the conference made room for a variety of opinions, narratives, and experiences, is a testament to its inclusivity.

Another subject that resurfaced was the idea of "passing" as white. Many presenters reflected on balancing their sense of privilege because they are able to pass as white, yet ostracized in other situations due to their being Jewish (even if they identify as secular). Secular Jewish identification, was another recurring theme in the conference. Despite a significant number of presenters identifying themselves as secular Jews, their cultural Jewish identity seemed to compose a strong part of their identity and their work. Even those who were raised without a connection to their Jewish heritage, rediscovered it, or searched for it later in their lives. The conference also highlighted how Jewish dance artists were a major influence in the modern dance world, especially in the post-modernist movement, including the infamous Judson Dance Theater. The question arose on whether this was happenstance or due to a deep-set Jewish inquisitively that aimed to push the boundaries of the norm. Finally, an important question continued to resurface on what is, or rather who is, a contemporary Jew? The answers are as numerous and varied as the kinds of Jewish experiences that exist today.

While Professor Naomi Jackson may have instigated the conference to honor the past and preserve a legacy, she succeeded in providing us with a greater gift: a family, or as she called it in Yiddish, a *mishpucha*. A gift Naomi herself said she had not realized she had been searching for until the conference was underway. During the evening of curated performances, Liz Lerman made another very powerful statement, "You're not alone, you never were". Here, in Israel, as Israeli artists, we take being Jewish for granted. Judaism is part of the makeup of our surroundings; it dictates our lives whether we want it to or not. Thus, especially at a period where the Israeli dance scene attracts dancers and patrons from all over the world and Israeli dance is exported as a commodity, the concept that there are "other" Jewish dancers and scholars outside of Israel, that are continuously shaping and contributing to the global dance scene, is important to note and remember. Furthermore, if you put yourself in the shoes of American Jews or European Jews, who grew up as the minority, the realization of the possible connections between Jewishness and dance are powerful. To recognize Jewish ties and heritage with matriarchs, like Anna Halprin, Anna Sokolow, and others who shaped the modern, post-modern, and contemporary dance scene, as well as with leading

Celebrating a Legacy: "Jews and Jewishness in the Dance World"

An International Conference at Arizona State University October 2018

Alexandra Zaslav

The "Jews and Jewishness in the Dance World" conference took place October 13 - October 15, 2018 with pre-conference activities, including exhibits, workshops, performances and gatherings during the week prior to the conference. However, the experience truly began an entire year earlier, as the process leading up to the conference opened up a continuous dialogue, created connections, offered a community with which to share resources, and sparked international conversations on the wide and encompassing subject. Organized and spearheaded by professor Naomi Jackson, in close consultation with choreographer Liz Lerman, both part of Arizona University's School of Film, Dance and Theater. It was sponsored by ASU's Center for Jewish Studies and Herberger Institute for Design and the Arts. The conference was convened to celebrate and explore the substantial contribution of Jews to the world of dance and to reflect critically on how dance embodies the multitudes of Jewish narratives in dance and experiences. The conference also shed light on the social and cultural role that dance and dancing plays in the lives of Jewish communities world-wide.

Professor Jackson was inspired to create this conference in memory of her parents, "beacons of progressive Jewish intellectual and artistic energy". She felt that as this older generation disappears, the younger dance generation was in danger of losing its Jewish identity. Thus, she set out to create an opportunity for exploring the legacy and complexity of Jewish artistic expression, especially as it manifested in the dance world.

As a young person attending and presenting at the conference, I can attest that the mission of the conference was achieved. Surrounded by many mentors and people whom I admired for many years, I suddenly felt the enormity of the legacy our generation needed to fulfill. It was also a welcomed opportunity to connect with other young artists and scholars that were invested in exploring and contributing to this legacy, and like myself, were confused about this legacy, and how to navigate our own identities as Jewish artists and scholars.

"Not just the people of the book, but the people of the body."

These were the words that caught me as Liz Lerman and Wendy Perron playfully curated an evening of performances on the second night of the conference. The above quote represented a prevalent theme during the conference proceedings, whether it was manifested ritually, choreographically, or therapeutically. The embodiment of the multiplicity that is Jewishness appeared to be passed down and inherited from generation to generation. It was displayed in sessions that centered on homage to traumas of the past or conflicts of the present, but also appeared in subtleties, buried deep within the often conflicting identities of Jewishness. Many presenters shared that Judaism was an element of their identity they *did not* usually associate with their professional lives, yet the conference enabled them to realize how much their Jewish identity, in fact, permeates the very essence of their work.

As separate subjects, dance and Judaism have been addressed copiously. However, it is much rarer to focus attention on the intersection of these two research fields. Yet, when the conference platform was provided, the research, both scholarly and artistic, appeared abundant and rich. What many would assume to be a "niche" field, "Jews and Jewishness in the Dance World", in fact brought together a diverse range of scholars, performers, educators, and choreographers. Presenters and conference attendees ranged from seasoned professionals and published authors to University students. They converged on the Tempe Campus of Arizona State University from all across the US, Israel, and Europe and they proceeded to do what Jews do best: debate, investigate, question, and schmooze.

The "Jews and Jewishness in the Dance World" conference did not resemble your average academic conference. In the back of every lecture, stiff participants were stretching on the side, or doing relevés on the wall, and no one gave them a second glance. Participants could be found posing thoughtful questions at the end of a serious lecture, just to be seen ten minutes later in a workshop, prancing across a gym, discovering the connection of

spirit and body. Attendees used words such as, heartwarming, inspirational, stimulating, uplifting, and transformative, to reflect on their conference experience.

Pre-conference activities and sessions included a photo exhibition "Reimagining Communities Through Dance", a book signing and discussion with Judith Brin Ingber on her latest work, *Seeing Israeli and Jewish Dance*, and a communal Shabbat dinner, which involved a moving performance instillation by Suzanne and Mindy Miller, and a presentation by Philip Szporer on his latest photographic exhibit *1001 Lights*. Two major pre-conference workshops occurred on Saturday: an Embodied Torah Workshop, and a Dance Lab Workshop for experienced dancers and choreographers 39 and under. The Embodied Torah Workshop opened with a Shabbat morning service, led by Rabbi Diane Elliot, focusing on dance as devotion. The embodied Torah exploration continued throughout the day with eight breakout sessions including: Sh'ma, Kaddish, and Shalsholet. Meanwhile, the Dance Lab, which began in the afternoon, pulled from the techniques of a variety of young dancers and choreographers, to physically investigate the intersection of movement and Jewish identity, and work towards defining how Judaism informs our broader physical identity.

The "Dance for Camera" event, curated by Ellen Bromberg, officially opened the conference with a screening of nine different short dance films. Broad in scope, the films ranged from "My Grandfather Dances", a 1994 film directed by Douglas Rosenberg where Anna Halprin tells the story of dancing with her grandfather as a child, to Jacob Jonas' 2018 dance film, "Able", a collaboration with the ILL-Abilities Dance Crew (a hip-hop dance crew representing the differently-abled community). The films featured a variety of dance genres and technical abilities, a range of environments (even going as far as a polar science mission in the Arctic), and played between gravity and humor. Most did not specifically focus on Jewish themes, but instead the screening displayed the role and impact of Jewish directors and choreographers on the field of dance films. The opening screening event was followed by a moving Havdalah ceremony led by Rabbi Diane Elliot, honoring Judith Brin Ingber, and her enormous contribution to the field of Jewish dance studies. Multiple participants expressed their thanks to her for paving the way and inspiring them to do the same. Finally, we stood hand in hand, swaying together, singing and dancing Shabbat to a close. The Havdalah ceremony set the tone for the days to follow. This was not just a conference, but as many participants stated, "a homecoming".

The next two days of the conference were packed with multiple simultaneous keynote speakers, lectures, panels, roundtable discussions, and workshops. Sunday's subjects included Jewish narrative of dance, social and popular dance, pedagogy, Yiddish dance, dance therapy, diaspora, memory and embodiment, Jewish-Arab relations and Israeli-Palestinian relations, Yemenite Jewish dance tradition, Hasidic dance, ballet and Jewishness, and dance in Israel.

Sunday night concluded with a live performance, "Seven Dances, Three Arguments, and a Glimpse of Wonder", curated by Wendy Perron and Liz Lerman. Perron and Lerman's playful banter interjected the program's seven works, thus adding Jewish humor, debate, and truly poignant insight. Their "arguments" encouraged us to continue to question and think deeply as we experienced the

performance. The works themselves boasted the same diversity and range as appeared in the screening the night before. However, when comparing the works to the dance film screenings, the themes of Jewish identity and Judaism were much more present and visible. Maggie Waller (a student at ASU) performed her solo, *To take apart, then build again* (2018), grappling specifically with her personal identity as a Jewish woman, while Adam McKinney's solo, *Ha Mapah/The Map* (2010), also explored his identity, but specifically addressed the lack of overt representation of Black Jewishness on dance stages. Ephrat Asherie explored her Jewish roots through her unique b-girl movement style in her solo, *Papirosen*. Meanwhile, Jesse Zaritt's excerpt from, *send off* (2014) explored Jewish themes as his stunning physicality investigated ecstasy, service, and sacrifice, to a recorded text from Hanoch Levin's play "Queen of the Bathtub", a play that at the time of its publication was banned for political "moral" reasons. Another bible story was revisited in Sara Pearson's solo from *The Return of Lot's Wife* (2003). Salt danced across the stage, as Pearson humorously envisions Lot's wife confronting God in her 1950's Brooklyn kitchen, a reference to Pearson's own struggle to experience the presence of God when she has considered herself an atheist her entire life. Finally, two works on the program grappled with Jewish identity and the Israeli-Palestinian conflict. The first work, *Women* (2015) was an adapted solo from an ensemble collaboration between Nicole Bindler and Palestinian dancers from the Diyar theater in the West Bank. The second work on this theme was a moving solo, by Hadar Ahuvia, *Joy Vey* (excerpt, 2015). The piece aims to "confront a Zionist legacy and its mythologies by rehashing beloved Israeli folk songs and dances to face the Nakba". Ahuvia claimed, "I am curious about how Ashkenazi Jews have imagined and do imagine themselves in the dances of 'others' in Palestine and in the USA, and how others see themselves in the "dances of Jews". The evening ended with "Influence Circles", a task in identifying generational connections. The names of influential Jewish dancers and choreographers, including Anna Halprin, Meredith Monk, Daniel Nagrin, and Ze'eva Cohen were called out, and with each name a circle of those they influenced was formed on the stage. Thus, a glimpse of the future of Jewish dance, was completed by paying homage to the significance of Jewish dancers of the past.

On the last day of the conference, new inquiry subjects were introduced, addressing the Holocaust and embodying memory and trauma, Jewish body culture, Jewish women choreographers and social justice, art and legacy, dance studies through writing, choreography in concert and congregation, site-specific work, politics of Israeli folk dance, and dancing "Jewish", just to name a few. In retrospect, some themes seemed to resurface throughout the conference, for example: minority voices within the Jewish dance community, including Mizrahi, Ethiopian, and queer experiences. The conference highlighted that there are minorities within the Jewish minority, that cannot be overlooked when reflecting on Jewish identity and the Jewish experience. Social justice, *Tikun Olam*, and conflict resolution were also dominant themes in the conference. The Israeli-Palestinian conflict, and Jewish-Arab relations, were not shied away from, and were often approached from conflicting perspectives. The younger generation especially seemed to be struggling with how the conflict influenced their

Myriad micro rhythms in her torso worked to push and pull her through her journey. Her head too, could turn abruptly as her directions turned, her shoulders heaving yet delicate somehow independent and detached from Feder's ribs and clavicles. Beneath her simple brown dress her footwear caught the eye, as if traversing the sands in silvery cobwebs. "Jalo," a traditional battle cry of Ethiopian warriors, apparently echoed in Feder's memory, helping as she traversed to new spaces, though her impenetrable sadness permeated everything.

Tamar Borer's duet *Meta*, created with able bodied Noa Shavit, was unsettling in a totally different way, showing a different kind of body born from an unidentifiable junk pile made of heaving, breathing, metal scraps. Borer eluded the need to ever stand, rolling and scrabbling across the floor, evolving into an amazingly eerie and unlikely being. Improbably, in the end, she arrived upstage seated herself upright inside a small white bowl.

Niv Sheinfeld and Oren Laor's *Third Dance* (inspired once again by works of their mentors Liat Dror and Nir Ben Gal) reveals them showing intense questioning in actual words. "Do you love me?" one asks the other, pushing, demanding and then pleading "Just say ?!" Lyrics heard from 45 records played on a little phonograph perhaps provided the answers. Then the questions and song morph into unabashed anger. As their time together wears on more props enter the space including a huge basket of flowers, Laor stuffs his head into the vibrant blooms, then compulsively empties the basket, methodically laying out each flower on the floor; unexpectedly whipping and bashing each bloom against the floor. All smashed, the very foundation of their lives seemingly becomes a sorry field of destruction. In the end we see them wearing old men masks, aged, wrinkled, bald and naked. Their relationship has been repaired, and they too are touching in their slow dance, a very real embrace.

Yasmeen Godder's *Demonstrate Restraint* actually showed the opposite — everything seemed unrestrained, whether stomping about the stage in her boots or climbing in and out of a window hauling out random props. So, too, it was with Godder's visuals and sound. A big smoke machine ran amok, making such clouds of smoke Godder's antics were obscured while excessive screeching and screaming were amplified and multiplied through recording devices big and small set about the stage by Godder and her musician Tomer Damsky; their voices and drumming blared into chaos. Goddard disarmed the audience, though, hopping down off the stage, going from one to the other, asking in such a sweet voice "Do you have questions about what I'm doing? What do you recall what you saw?" This dialogue was followed by such a nonsequitur, returning to the stage as she strapped two menacing sticks to her bosom, intersecting them like a cross. It was as if she were a kind of felled Joan of Arc, manipulating the cross as she dropped to the ground and crawled away.

Was it spurned love that made **Orly Portal** defiantly turn into a much stronger being in her *The Rite of Spring of Farid El-Atrache* accompanied by Arabic song? Portal led three women dancers downstage — she and Snunit Baraban, Moran Zilberberg, and Alexandra Shmurak --all wore long lace dresses that outlined their bodies, though the full skirts could be flung and wound round their suggestive hips. Facing us, they danced a spellbinding ritual, at first gently showing off their womanly curves in suggestive movements

of the Levant. But their cumulative vibrations of their hips increased in power and aggression, shown off by eerie lights rigged atop their stool seats. We watched amazed as they lifted their lace skirts crotch-high, the song wailing, their magnetism enwrapped in an endless endurance. When the dancers finally left their perches to go off stage, and return, carrying large baskets of flowers, romance returned, too. Unlike Laor's flower-laying-ceremony of destruction (in "Third Dance,") we see renewal and rebirth in Portal's quartet. Each flower is lovingly pulled from the basket, and laid down, a florid field of color blooming before our eyes, brought about through the dancers' sheer relentless, womanly movements. We applaud Portal for what she brought forth on stage and for the announcement that she has recently won the Yitzhak Navon prize for her contribution to Israeli culture.

Hillel Kogan's *The Swan and the Pimp* belied our thoughts of beauty from "Swan Lake" or even "The Dying Swan," emphasizing the abstract beauty of a chaste young woman's body. The title should have warned us that in the hands of Hillel Kogan, performer and choreographer, the image of the swan and the woman would become twisted, akin to the Greek myth of Leda raped by the Swan or the story in "Lolita." Here, too in the dance, an aging man is attracted to a younger woman, their physical connections worked through so thoroughly between Kogan and his young dance partner Carmel Ben-Ashe that we are in disbelief. Ben-Ashe was capable of bending in any direction, her thin body able to catch herself, too, on a one-legged balance, the other lifted on high, as befitting a ballerina. She endured the lecherous Hieronymus Bosch type character, his obsession with her becoming more and more disturbing. The dance, a tour de force for Ben Asher, was nonetheless a challenge to watch.

Rage and horror were also difficult as revealed in **Rami Be'er's** *Assylum*, an unforgiving view of humanity, especially as we learn more and more about asylum seekers world-wide, hoping against hope they could find safe homes and some kind of security. The 18 technically brilliant dancers of the Kibbutz Contemporary Dance Company showed the tortured and the torturer in high relief, individually arresting or swelling and subsiding in mounds of agony. All were dressed in black, and at first it was difficult to differentiate between the damned and the megaphone-carrying interrogator. We heard endless numbers being yelled, no one with a name, no one shown any speck of kindness. Heads ducked as the numbers came forth from four police speakers aimed at the crowd; threatened families or couples cowered. No one could help each other, with their very support giving way to collapsed agony. But then, the pained became the suppressor. A pathetic ditty was heard over and over in a child's voice singing out over all the recited numbers, the simple Hebrew children's song, an ode to delicious cake *Uga,Uga,Uga*,—[Cake,Cake,Cake], we heard a child exclaiming innocently, 'Let's go round and round until we find where to sit and stand.' It was a terrible twist between the child's voice and the stage picture, implying it is no longer possible to find a safe place to even sit or stand. As Be'er's movement washed over us, whether in a desperate woman's solo, or a shirtless man arising from a pile of bodies, or a despairing couple running all across the stage, it was Be'er's sound editing, his stage design and lighting, plus his costume design (aided by Lilach Hatzbani) that all added to the defeat, giving us a bleak but brilliant work of art.

Ophir Yudilevitch's *The Relief* was indeed a cleansing of the palate from the heady search for relevance. Yudilevitch displayed a happy-go-lucky- work with no plot for five dancers. But still he pushed them all to the edge of endurance, and the over all affect was akin to watching an amazing circus act. An upside-down dancer, his elbows buttressed above the floor made perfect steps for another to step up and find her new balance. Each dazzling balance flip became more improbable than the next as the dance evolved into total delight.

Adi Boutrous's *Submission* appeared to have no plot either, and no real conclusion, as a couple of men, in ordinary jeans and a t-shirt rolled front and backwards, catching themselves in dramatic head stands or hand stands, sometimes facing each other and other times more passive as they leaned on each other. As they struggled and jostled, it was asexual, and the men seemed only to be robotic exercisers. They were followed by another couple, this time two women, showing they could do whatever the men did. Both couples apparently accomplished their moves in a genderless, non-sensual, non-hierarchical non-emotional way. It was a new kind of manifesto of equality and demonstrative efficiency of movement.

Mor Shani's *While the Fireflies Disappear* for Inbal Dance Company was clothed in attractive Maskit designed multi-colored variations of the traditional cloaks worn by Yemenite Jewish men. There were reminiscences of an old Inbal look when three men in unison each lifted one knee with a cocked ankle. A woman in white appeared, grabbing a long stick, like a shepherd's staff in the old company, but why did she take it to her mouth? And why do we hear Lea Avraham's singing like a fleeting Inbal memory? Compulsive grinning became smirks, and what was a stereotypic portrayal of a man gave way to a non-folkloric image. All the dancers pulled out reflective sunglasses, and put them on defiantly, completely obscuring their eyes of any expression. Forget modesty or tradition when a girl returns in a bikini top and sunglasses, the stage seemed to be hip with young *millennials*.

Shira Eviatar in her solo *Eviatar/Said* for Evyatar Said did the opposite, exploring the humanity behind the frozen stereotypic grin captured from folklore or staged dances when a Yemenite Jewish dancer landed from a high leap, cocking his head, his face an exaggerated smile, with one hand held near the chin. Playing between a mask of happiness obscuring real emotion and devotion, the choreographer called on the internalized respect in Said's traditional training passed on to him through his pious Yemenite grandfather. Interspersed with Said's own singing in the Yemenite Jewish chanting style, jabbing with his finger, kneeling or pushed to the limits of his endurance, Said's movements took himself far in a dance of supplication with pointed self-examination.

Oddly smoky atmospheres, relentlessness, black costuming and a lack of resolution appeared in many dances but these elements were masterfully put to use in **Sharon Eyal's** *Nova Carmen* for the Israel Ballet. Usually eschewing narrative, she turned to the well-known story of Carmen, the faithless and seductive flirt. Eyal, with her usual co-creator and sound man Gai Behar, gave us an entirely new portrait of Carmen, this time played by an astounding male dancer named Omri Mishael whose name we wish had appeared in the program. He enticed each lover into a kind of boxing ring,

Eyal's corps often surrounding them. The dancers were all clothed in black, the women in low-backed leotards, the men just in black briefs. All had bare thighs, no toe shoes for the women but all clad in tall black sox. Their stance was a very high half-point, stalking and strutting around Carmen and his prey. Instead of a long balletic line, the black made a stunted look, like Carmen's love, portrayed in an exhausting and yet exhilarating, remarkable dance.

White Noise by **Noa Wertheim** also showed dancers in black. Her eleven wore costumes designed by Sasson Kedem revealing large black bar codes on their bare backs. The highly accomplished dancers were pushed and shoved, leaping and imperiled, apparently as expendable as products. Countless figurations never gave way to any calm, the daring and dramatic movements were emboldened by the percussion and strings of the Revolution Orchestra by Ran Bagno, set upstage of the dancers. The live music was a terrific way to enhance the moments, but the subject and objectives were very austere and dismal.

I conclude my descriptions with **Inbal Pinto's** *Fugue*, which actually began the festival. A gauzy scrim painted like a park could be pulled across the stage, and a man might walk by. Suddenly he's caught in a gust of wind and his hat blows off, to the delight of the audience. Birds chirp, and then the peaceful scene gives way to a bare stage except for an upright piano placed upstage. An ingénue in a red dress, sitting with her back to the audience plays the piano. She's barefoot, gets up and does the half-point little run of the ballet dancer. We hear Romantic music (sometimes Chopin's, or Tchaikovsky's) plus new music by Maya Belsitzman. The park scrim is pulled again across the stage, we meet whimsical men inserting their own arms into the arms of the coat on our original park visitor. Mysterious and ingenious happenings occur when the scrim is pulled away again to reveal not one but many young women in red dresses complete with red high heels on the feet of the dancers, and many disembodied pairs appearing on the piano top, men complicating the space and then appearances and disappearances between the women. In addition to the choreography, Pinto designed the set and the costumes.

The dances at the Festival brought something familiar even to the foreigners: identification with components of ourselves that could be lovable, and sometimes unflattering and regrettable. Not all the dances had clear resolutions, but they were convincing for their bravery, honesty, thoroughly strong, and complex expressive of what's true and valid for Israel. Judging from the attention amongst the foreign presenters, the dances will be of interest to audiences throughout the world.

Judith Brin Ingber graduated from Sarah Lawrence College in NYC, performed with Meredith Monk and also worked at *Dance Magazine*. In Tel Aviv, she taught apprentices for Batsheva; assisted Sara Levi-Tanai at Inbal, and also with Giora Manor, co-founded Israel's first dance magazine (pre-cursor to *Mahol Achshav*). In 1985, her biography of Fred Berk, *Victory Dances*, was published by the Dance Library of Israel. Her second, *Seeing Israeli and Jewish Dance* appeared in 2011.

24th International Exposure Festival of Israeli Dance at the Suzanne Dellal Centre for Dance, December 5-9, 2018

Judith Brin Ingber

There were 189 international presenters from 47 countries, from China to Brazil, who came to see a striking corpus of Israeli dance performances last Hanukkah, guests of the Israeli government and the Suzanne Dellal Center for Dance. They watched over 35 dances ranging from solo to large - scale company productions, showing enormous imaginations at work, some with dystopian views of the world, others evolving from Israel's differing ethnic backgrounds and others with unexpected views of aging or sensuality. Most were danced by fabulous performers often unfortunately unacknowledged by name in the programs, all to impart something of Israel for the guests' various home country audiences. This year's 24th International Exposure Dance Festival was again under the admirable direction of Yair Vardi and his fine staff including Sarah Holcman, Director of Programs and International Relations, and Claudio Kogon, Deputy Director.

They shepherded the guests morning, noon and night throughout the Suzanne Dellal campus of buildings from studio showings to main-stage performances, the offerings a bit like the unpredictable weather—one moment so stormy, mercilessly lashing us like the winter rain, and then dramatically changing to lightness and sunshine even with sounds of birds singing in one of the scores or many with wonderful live music as well as constructed sound scores.

New this year were two panels providing a framework to help explain the development of dance in Israel and the censorship challenges facing Israeli performance. The panels also gave a rare chance for the guests to interact with each other. "Contextualizing Israeli Dance" ably facilitated by Ran Brown began with a lively talk by dancer/editor/critic/historian, Ruth Eshel who peppered her remarks about the important companies and Israeli choreographers since the 1930s with wonderful clips of historical film footage showing the changes as Expressionist European dance influences gave way to the effect of American choreographers before Israelis found their own voices. Iris Lana, director of the dance collection of the National Library of Israel's Visual Culture and Performance Art Project, described the challenging hunt to find and to preserve film, memorabilia, photos in private hands revealing Israel's dance history. Amongst her finds she showed us film of the prolific folk

dance creator Rivka Sturman and Lea Bergstein's Omer Festival of 1946 at Kibbutz Ramat Yohanan. Panelist/choreographer/teacher Anat Danieli plotted for us her perspective of the changing views of women in Israeli dance. Panelist/researcher/teacher Yali Nativ described political, social and artistic implications over the last 70 years in Israel of the changing maps of the country, and names of those in the Israeli population. These included Nativ's explanations of terms such as Ashkenazi, Sephardi, Mizrahi Jews and Arab, Muslim and Palestinian, showing how the names could affect a presence or a void in Israeli dance.

The second panel, "Between Censorship and Boycott," highlighted the result of censorship on dance both internally within Israel and abroad, especially regarding the effect of the Boycott, Divestment and Sanctions Movement (BDS) — a 17 year old international political movement against Israel. Choreographers Adi Shildan, Hillel Kogan and Renana Raz were panel participants as well as Dina Aldor, executive director of the Batsheva Dance Company (on tour during the Festival, which meant there were no performances of Batsheva to be seen this year, an unusual occurrence). Aldor spoke to the challenges Batsheva Dance Co. has encountered, such as the government asking costumes be changed before the company performance for Israel's 50th anniversary internationally televised celebration (the dancers wouldn't abide by a compromise and refused to perform), different than the problems the company has faced in its extensive international touring. Because the company is perceived as representing Israel even if its house choreographer, Ohad Naharin, often disagrees with much in the government, performances can be a flashpoint for anti-Israeli sentiments. BDS demonstrations have even led to disruptions during Batsheva performances. To deal with this, the company has training for the dancers and tactics of what to do. Important personally to Aldor to counteract this is to work to build relationships in Israel no matter how small the encounter, especially between Palestinians and Jews. Hillel Kogan spoke about his duet "We Love Arabs" which he has presented in Israel and on international stages, despite facing BDS boycotts and other political demonstrations. Renana Raz felt her situation is different because she refuses Israeli government

grants altogether, thereby freeing her to be an outspoken critic of the government. Shildan spoke as a new-comer compared to the others, speaking to the negative impact on her young career when she was censored by the Israeli Ministry of Culture and Sport. She had used nudity in one of her works, disqualifying her from Ministry support which in turn prevented her from performing in festivals abroad including one in Norway.

The subject of censorship resulted in a rare, lively and welcome discussion between panelists and the audience of foreign presenters. Many shared their experiences facing their own governments which have threatened or imposed censorship (including a Hungarian impresario who defended his choices to maintain the works of artists with different outlooks appearing in Hungary). A Berliner said if we lose freedom for the arts, "we have lost freedom of speech and then we are finished." An Australian said he'd just finished a week with West Bank Palestinians on programming their arts but when they heard he was coming to this festival, their enthusiasm for him cooled dramatically; they told him they didn't want to work with him and be perceived as working with their oppressors.

What follows are some of my own impressions of Festival performances.

GO, astonishing and pleasing at every turn, featured 19 women aged 60 to 83 in choreographer **Galit Liss's** ingenious staging. The dancers told their stories of why they danced and what they'd done in their lives (one a pilot, another a professional performer) interspersing the words with unexpected and even daring dance moves. Some told of returning to the dance they had loved as children, disregarding their disparaging fathers, the Holocaust, or physical infirmities. Suddenly terrifying air-raid sirens sounded, and we wondered where was the nearest bomb shelter? However, the grandmothers kept dancing and we grasped the sirens were part of Avi Belleli's sound score. We saw how perseverance was a key part of the performers' outlook. Another time they came on stage carrying khaki packets, when unfolded, turned out to be flight overalls. The dancers helped each other to climb into them and then as they paired up, one grasped the thighs of the other, stabilizing the lead to lean far forward, as if taking flight, arms soaring aloft. These dancers talked about the challenges of aches and pains as they demonstrated exercises to help them strengthen their bodies as well as keeping up with their responsibilities. We applauded their grace, their comradeship and their dancing joys.

Lior Tavori's *And Over Again* was the foil to *GO*. Inspired by the poetry of his grandmother, grief-stricken over the loss of her soldier son, Tavori presented a poignant and very strong duet. A robotic little vacuum appears, going back and forth across the stage, as if sweeping the living room rug. Tavori unexpectedly emerged from a huge pile of boxing gloves, mysteriously placed in an imaginary house. He lived there with his partner Shahar Brener. Like the Elephant in the Room no one wants to discuss, boxing gloves intruded more and more on their domestic life even ingeniously representing pregnancy. The husband handed his wife another and another and another glove which she put under her nightgown until she became grotesquely huge. Though she tried to protect her unborn, the gloves all dropped out. In a close embrace, they danced a slow dance, blinded by a glove held between their heads. The woman reached under the shirt of her man, touching him, and desperately trying to protect him from

battle, she put her hands over his eyes as if to shield him. In a quirk of movement, they exchanged places and she stands wearing the boxing gloves, trying to walk forward and then collapses, while the vacuum reappears, automatically continuing its domestic chores as if everything could somehow be cleaned up.

The dancing grandmothers voiced such different views of their bodies than aging solo dancers, pained by what has slipped by. **Noa Dar** in *NoaNoa* seemed puzzled the duration of her solo, looking at the back wall as if there were answers to what she could do in the space which had seemingly changed and she too had changed over time. She gently and then fiercely probed her being and her habits, in the end just leaving the space with no *adieu*.

Talia Paz, a highly accomplished performer, was seen in **Michael Getman's** *AM I* at first pacing the space round and round like the imprisoned panther in Rainer Rilke's poem. She showed us a hideous fall, her leg in an untoward turned-in position awkwardly anchoring her as she tried to slink backwards on the ground, pulling herself with all her might as she related her story. She had broken her leg during a performance, and we were privy to all her machinations wondering how to get off-stage, how to regain her dance, how to cope with all that would befall her dancing body?

Whimsy and surprise filled the duet *IMO, the Mouth is Redundant*, An Encounter between Musician **Gershon Waiserfirer** and Choreographer/Dancer **Ella Rothschild**. At first they seemed so plain, especially Waiserfirer whom no one expected to move with his horn or other instruments or to animate his low portable sound board on little wheels complete with woofers and enhancements. Our expectations were dashed and they became enchanting to watch, their rapport deepening. There were such unexpected combinations of movement with the live music as Rothschild stretched, flicked and cavorted, driving all body parts with all manner of emotion in the most energetic of wordless conversations. It became comical how they hung or held each other with the horns or guitar or masks with instruments. Perhaps the most enchanting was an upended stool which Waiserfirer played on, as if one of the legs were a flute.

Many moments of surprise also occurred in Renana Raz's *16 Strings and One Body* to the luscious, live music of the Toscanini String Quartet. Raz was sometimes a fifth, her solo body beating out such complex rhythms with her hips. She became a conductor as if directing the musicians with her pelvis, even flicking her hair in time. Sometimes she sat on a chair as if another musician, but she melted into the chair, and might slip downward as if abandoning her whole self to the floor, and then suddenly putting herself back together, arranging her blouse exactly on the count. She was amusing, too, when she went up to an audience member, pulling him on stage, but it turned out he really could dance, and they did beautifully until, they abruptly left each other, going off stage in opposite directions, Raz unexpectedly re-entering the hall from a door one hadn't anticipated. The stage became dappled in light and the whole experience watching and listening was changed yet again, in delight.

Jalo, **Dege Feder's** solo performance was also accompanied by live musicians Yarden Erez and Elad Neeman, but they played traditional ethnic instruments accompanying Feder's movement memories of her childhood voyage from Ethiopia to Israel. We saw her both driven and adrift, which was both poignant and eerie.

Table of Contents

Editor's foreword **1**

A Dream comes True: Yair Vardi and architect Elisha Rubin on the addition to and renovation of the Suzanne Dellal Centre for Dance and Theater, Neve Tzedek, Tel Aviv **3**

Spotlighting the artist

A Fugue with no Pause / Noa Shiloh **5**

Conversation Between Choreographer Inbal Pinto and Curator Nirit Nelson **8**

Three Pulstations with Niv Sheinfeld and Oren Laor on *The Third Dance* / Anat Zecharia **12**

In the community

Local Dance / Elad Shechter **18**

Direction: Dimona - Choreographic Action with Members of the Hebrew Community / Ronit Ziv **20**

Creators write

Cocoons: Homage to Louise Bourgeois / Galia Fradkin **22**

A-ne-no-me: The Creative Process / Sally Anne-Friedland **25**

A window on history

Tributes to my Teachers Gertrud Kraus, Rena Gluck and Anna Sokolow / Ze'eva Cohen **28**

The body

The Use of Mental Imagery as a Tool to improve Performance and prevent Injuries in Dance / Amit Abraham **31**

Happenings and Festivals

Hillel's Adventures in Toulouse / Hillel Kogan **34**

Dublin Dance Festival: Dancing *Trio A* - About the Experience of Learning and Performing the Works of Yvonne Rainer 60 years after the Premiere / Stav Bar-Nahum Frank **36**

Curtain Up (Haramat Masach) 2018 / Gaby Aldor **39**

Expanded Choreography: From Conceptual Decisions to Physical Manifestation - Impressions after viewing three Works at the 2018 Diver Festival / Ran Brown **41**

Retrospective: Hospitality / Michal Samama **44**

Somatic Times: Reflections on the Diver Festival, 2018 / Ruthie Abeliovich **48**

Peer reviewed article

"All the World's a Stage": The Presence of Julia Kristeva's Semiotic Dimension through *Oyster's* Theatrical World / Avital Flamer-Ben Gad **51**

In English

Celebrating a Legacy: "Jews and Jewishness in the Dance World"- An International Conference at Arizona State University, October 2018 / Alexandra Zaslav **63**

24th International Exposure Festival of Israeli Dance at the Suzanne Dellal Center, December 2018 / Judith Brin Ingber **67**

Table of Contents **68**

Dance Today (Mahol Akhshav) - The Dance Magazine of Israel, Issue no. 35, February 2019 / On the cover: Niv Sheinfeld and Oren Laor's *The Third Dance*, photo: Efrat Mazor / Editor: Dr. Ruth Eshel, eshel.ruth@gmail.com / Editorial Board: Dr. Ruth Eshel, Nava Zukerman, Yonat Rotman, Dr. Einav Rosenblit, Ronit Ziv / Advisory Board for Refereed articles: Dr. Ruth Eshel, Dr. Yali Nativ, Dr. Sari Elron / Graphic Design: Dor Cohen / Text Editing: Lea Hoval / Printing and Binding: Photoline / Publishers: Tmuna Theatre / Address: 8, Shonzino Street, Tel Aviv 61575 / Tel: 972-3-5611211 / Fax: 972-3-5629456 / E-mail: kupa@tmu-na.org.il / Sales: Tmuna Theatre box office / Tel: 972-3-5611211 / The editors are not responsible for the advertisements' content © All rights reserved ISSN 1565-1568

Published with
the assistance of:



ספרים חדשים • ספרים חדשים • ספרים חדשים



רינה ניקובה - בלרינה תכנית עורך: גיא רז

הספר הוא אלבום/קטלוג שיצא לאור ליד התערוכה על רינה ניקובה/בלרינה תנ"כית שאצר גיא רז ונערכה בקוביה - בית ספר לאמנות מאוקטובר 2018 עד ינואר 2019. באלבום נכלל מאמר מצוין של ד"ר שרי אלרון רינה ניקובה: הזיקה בין אידאולוגיה רב תרבותית לסגנונות מחוליים, וכן מאמר מאיר עיניים של גיא רז על ההיסטוריה של אמנות המחול וצלמיה בישראל. אלבום מקסים הסוקר בצילומים את עשייתה של ניקובה בתקופת היישוב ובשנות ה-50 ועד דחיקתה לשוליים בשנות ה-60 של המאה הקודמת. רות אשל הוצאת הקוביה - בית ספר וגלריה לאמנות.



האופטימיים ברטה ימפולסקי

ברטה ימפולסקי כותבת בשפה קולחת על הלהט והדבקות שליוו אותה ואת בעלה הלל מרקמן בהקמת הבלט הישראלי. מדובר בסיפור של חלוצים בתחום, עשיר בידע ומלא עניין. נעדר קולם של הרקדנים ושותפיה לעשייה וברפרטואר לא מצאתי את שמותיהם של היוצרים הישראליים נעמי אלסקובסקי (צלילים חדשים, ניגודים ובת יפתח) חכרונות חול של אמיר קולבין. רות אשל הוצאת ידיעות אחרונות - ספרי חמד, 237 עמודים.

מג'יק בר

בר נייד להרכבה עצמית קלה
במגוון אורכים וגבהים
לשימוש בסטודיו או בבית

magicfloor.co.il

במחיר
השקה

מג'יק פלור פייסבוק
ציוד למחול

תרבות מולכו | צילום עין יודני | הקדמת רוזם לב



magicfloor1990@gmail.com • 04-8670236 :טל