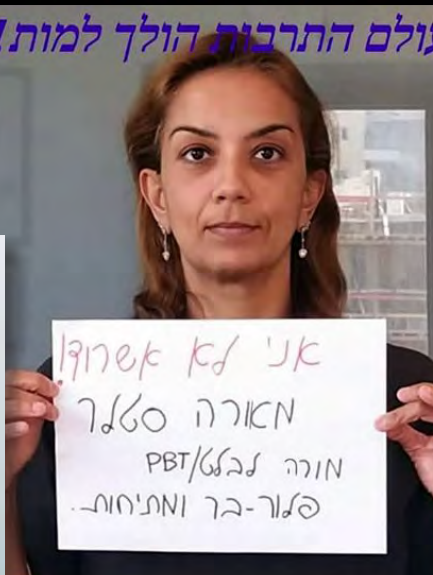
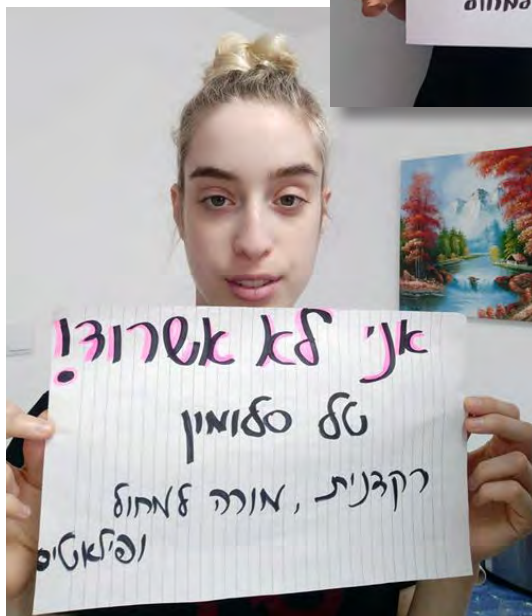


חורף רב

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel





For joining the readership as a VIP: להצטרפות לקהל הקוראים כ-VIP:
<https://rokdim.co.il/#/Shop/subscriptions>

"ROKDIM-NIRKOD" Folk Dance and Israeli Dance

"Rokdim-Nirkoda" magazine has been published regularly since 1988. More than 100 issues have been published in printed form. All articles are published in both Hebrew and English. Today the magazine is published in digital format only and gives exclusive access to subscribers through the website:
<https://www.rokdim.co.il/#/magazines>

The magazine is supported and produced in conjunction with the Israeli Dance Institute in New York - IDI.

Editors: Yaron Meishar, Ruth Goodman, Danny Uziel

Editorial Office: "Rokdim-Nirkoda", 96/35 Moshe Dayan Road,
 Tel Aviv 67320, Israel, Tel: 972-52-5620447,

E-mail: rokdim@rokdim.co.il

"רוקדים-נרקודה" ריקודי-עם ומחול ישראלי

מגזין "רוקדים-נרקודה" יוצא לאור משנת 1988 ברציפות. פורסמו למעלה מ-100 גיליונות בדפוס. כל הכתבות מתפרסמות בעברית ואנגלית. כיום מתפרסם העיתון בגרסה דיגיטלית בלבד ונותן גישה למנויים בלבד דרך אתר רוקדים:

<https://www.rokdim.co.il/#/magazines>

העיתון יוצא בשיתוף ובתמיכה של המכון הישראלי לריקודי-עם בניו יורק - IDI.

עורכים: ירון מישר, רות גודמן, דני עוזיאל

המערכת: "רוקדים-נרקודה", דרך משה דיין 96/35 תל אביב 67320,

rokdim@rokdim.co.il, 052-5620447

דבר העורכת

זרקור אמן מופנה למורת הבלט הוותיקה מרים קופמן, וזה ריאיון ראשון מקיף שעשתה עליה תלמידתה סמדר וייס. זרקור נוסף מופנה ליוזמה המבורכת של אלי לזר בהקמת תוכנית "המסגרת" שבולטת ברמה הגבוהה שלה. בעוד שעל פעילותם של ליאת דרור וניר בן גל במצפה רמון מוכרת היטב, מצאתי לנכון לבקש מרחל וילנר לראיין אותם על פעילותם בשדרות ועל תפישת עולמם הקשורה לפריפריה.

זה אחר זה התבשרתי על פטירתן של ורה גולדמן שחותמת את שורת האמניות של מחול ההבעה ביישוב, יונה לוי הרקדנית היפהפה שכל מי ששייך לדור שלי זוכר היטב. לצערי, התבשרנו גם על מותו של הרקדן אלדר אלגברי ועל מותו הטרגי של הרקדן איימן סאייפה, שנחשב פורץ דרך בחברה הפלשתינית בישראל. יהיה זכרם ברוך!

ביקשתי מנטע פולברמכר שתשתף אותנו בהגיגה, בניסיון העשיר שלה בהוראה. המאמר בשפה האנגלית אבל כל קוראנו קוראים אנגלית. ולבסוף, אני גאה לפרסם כתבה של היוצר היהודי האמריקני המוערך דאגלס רוזנברג העוסקת במיצג שלו *שיר השירים*.

נקווה לימים טובים יותר.

ד"ר רות אשל עורכת מחול עכשיו

כשבתחילת השנה פניתי לראשונה למחברים שיכתבו למחול עכשיו בגיליון 38, הקורונה עדיין הייתה בסין הרחוקה. ככל שהזמן עבר, כך הווירוס הגיע אלינו והתוצאות היו הרסניות. עולם המחול בישראל השופע פעילות לפתע עצר מרקוד עם פגיעה כלכלית קשה ביותר. כמותכם, אני חוששת לנורל העשייה, שכל כך קשה להקים וכל כך קל להרוס. נראה שאנו עומדים בפני תקופה שעשויה לשנות את דרך המחול בארץ. מכאן, שער העיתון וארבעת הכתבות הראשונות עוסקים בקורונה, כל אחת מהיבט אחר של זעקה ומחשבה לעתיד.

עוד לפני שהווירוס נחת אצלנו, הספקתי לראות מספר מופעים מעולים ומיוחדים ולפנות ליוצריהם לכתוב על תהליכי היצירה. הפעם בחרתי ב־30 *וריאציות של הרמה של ליאור תבורי, אמת Adam & id של שרון צוקרמן ויזר ואת ריקונטו קון*, כאשר ליאור אביצור ראינה את היוצרים נעה צוק ואהד פישוף. כל יצירה שונה מחברתה ומצביעה על רב־גוניות של המחול העכשווי.

בתחום המחקר יש שני מאמרים, האחד של החוקרת המוערכת עינב קטן־שמיד העוסק במציאויות מדומות, ומאמר מתחום אחר שונה של הדן בן מאיר, המוכרת לרובנו כרקדנית הבלט הקלסי הנהדרת הדן בולקא, העוסק בהוראת הבלט הקלסי. פניתי לצפירה שטרן כדי שתנתח את היצירה *לילא של נעה ורטהיים*, שבניגוד לניתוח תהליכי היצירה של היוצרים עצמם, כאן חוקרת מהחוץ מנתחת את היצירה בכלים אקדמיים.

תוכן העניינים

דבר העורכת 1

ימי הקורונה

עמותת הכוריאוגרפים – לא חוזרים לשגרה! מדברים על מה שחשוב – סדרת פנל בזום / יעל (ילי) נתיב 3

ריקוד המחאה בכיכר רבין 26.4.2020 / אלינור דרוקר בן זקן, סול שניא, מירה רובינשטיין 6

מחול בארבעה צעדים: על המעבר ל"למידה מרחוק" בבית הספר למחול סמינר הקיבוצים, אביב 2020 / שלומית עופר 9

לייב מהסלון – על יצירת מחול בימי הקורונה / רונית זיו 12

יוצרים כותבים

30 וריאציות של הרמה / ליאור תבורי 14

מאחורי הקלעים של התהליך: אמת & id שרון צוקרמן ויזר בדואט עם משה שכטר אבשלום 17

חגוג את הבלתי מובן: שיחה עם נועה צוק ואהד פישוף על יצירתם *רקונְט'קון* / ליאור אביצור 21

מחקר

לשחק עם מציאויות מדומות – שילוב בין מחול לטכנולוגיית מציאות מדומה במחקר אקדמי מבוסס אמנות / עינב קטן־שמיד 25

לצאת מהקופסה – בלט עכשווי לבוגרים: הצעות לעדכון הוראת הבלט לבוגרים +20,

סטודנטים למחול ואנשים / הדר בן מאיר 32

ניתוח יצירה

היחסים בין דימוי לתנועה ביצירה לילא של נעה ורטהיים / צפירה שטרן 36

זרקור אמן

ליאת דרור וניר בן גל – מתחילים מחדש: שדרות אדמה / רחל וילנר 39

ריאיון עם אלי לזר על תוכנית "המסגרת" – תוכנית לימודים לקידום ולפיתוח רקדנים / יעל אייזנברג 44

ריאיון עם מרים קופמן המורה המיתולוגית (שלי) לבלט קלסי / סמדר וייס 46

לזכרם

ורה גולדמן, יונה לוי, איימן סייפא, אלדר אלגרבל / רות אשל, רנה שרת, תמיר נינץ 50

Body, Dance, Site – An example of a Situated Research Practice / Neta Pulvermacher 57

Song of Songs: Performance, Direction and Text by Douglas Rosenberg 67

Table of Contents 68



Cultural Institutions Demonstration, Suzanne Dellal Centre 2020, photo: Ascaf

מחאת מוסדות התרבות, מרכז סוזן דלל, 12 במאי 2020, צילום: אסקף

עמותת הכוריאוגרפים לא חוזרים לשגרה! מדברים על מה שחשוב סדרת פנלים בזום

יעל (ילי) נתיב / יו"ר

עמותת הכוריאוגרפים היא ארגון נג ליוצרים עצמאים מובילים ובעלי ניסיון מקצועי רחב בתחום המחול בישראל. כארגון נג ציבורי המשרת יוצרים רבים בתחום המחול, העמותה שמה לעצמה למטרה לחזק את מעמדו של תחום המחול בישראל ולשפר את רווחת היוצרים והיוצרות הפועלים בה. נוסף לכך, כארגון הנותן שירותים ללמעלה מ־90 יוצרים, העמותה מהווה כוח התאגדות משמעותי ורואה עצמה

כגורם מייצג מול מוסדות המדינה. כחלק מתפיסת עולם זו, העמותה מקפידה להוות כוח אקטיבי, ביקורתי ויוזם בשדה התרבות בישראל.

בחודשים האחרונים העולם מתמודד עם וירוס הקורונה ועם תנאי החיים החברתיים חסרי התקדים המוצבים בפנינו. תחום התרבות חווה משבר יוצא דופן בעוצמתו שילווה אותנו עוד חודשים ארוכים ותוצאותיו תמורות לכל השותפים בו ובמיוחד לאמני אמנויות המופע. במציאות חדשה זו, בה סגר, בידוד, ריחוק חברתי

כתב העת יוצא לאור בתמיכת:



מחול עכשיו – כתב עת למחול, גיליון 38, אוגוסט 2020 / DanceToday – The Dance Magazine of Israel / בשעה: הורד מפייסבוק. מימין לשמאל: שרון שניא, ענבל פרידמן, לירון קיכלר, יוני סוסטי, מירה רובינשטיין, סל סלומון, אדר ריקליס, מארה סטלר, עומר זימרי / עורכת: ד"ר רות אשל, eshel.ruth@gmail.com / מערכת: ד"ר רות אשל, נאווה צוקרמן, יעל מיר, ד"ר יונת רוטמן, ד"ר עינב רוזנבלט, רונית זיו / וועדה מייצעת לפרנסטורה: 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 / kupa@tmu-na. / www.tmu-na.org.il / 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 1565-1568 ISSN

והיעדר אפשרות להתכנסות הם ציווי יום־יומי, עומדות בפנינו שאלות מאתגרות בדבר האופנים בהם אנו יכולים להשתתף, לצרוך ולייצר אמנות.

בישראל, מוסדות התרבות גדולים כקטנים, כמו גם האמנים השכירים והעצמאים, נמצאים כבר כחצי שנה בשיתוק ואיזודאות. כאשר בתחילת יוני הוכרז על סיום הסגר ועל פתיחה הדרגתית של המשק, נשמע מכל עבר שיח דומיננטי ולהוט של "חזרה לשגרה". עם זאת, שררה גם תחושה של אמביוולנציות, ולרבים לא היה ברור לאיזו מן שגרה ניתן לחזור, והאם בכלל כדאי. חשבנו שזמן "ריק" זה, בו המבנים המחשבתיים והמוסדיים מתערערים, מזמן הזדמנות חד פעמית להפעיל חשיבה ביקורתית ולדמיין שינוי. התכנסנו בעמותת הכוריאוגרפים לחשיבה משותפת: היוצרים עדו פדר, שרונה פלורסהיים ודנה יהלומי, מנכלי"ת העמותה שרון בר לב וכותבת שורות אלה. מתוך חשיבה זו צמח רעיון לפעולה: ארבעה אירועי שיח מקוונים תחת הכותרת: **לא חוזרים לשגרה!** – *מדברים על מה שחשוב.*

את עמדתנו ניסחנו כך: **"בעקבות ההתכנסות וההסתגרות שחווה העולם כולו ובמסגרתו השיתוק המוחלט של פעילות אמנים ומוסדות האמנות והתרבות, אנו קוראים לאמנים, לממשלה, לחברה, לקהילה ולרשויות השונות לא לחזור לשגרה! כלנו חשים את עוצמת הרגע ההיסטורי והחד פעמי הזה, לכן נגייס אותו לבחינת אופן ההתנהלות של עולם האמנות והתרבות בישראל. זכינו לצלילות מחשבה, בזמן להעמיק בשאלות קיומיות ובאומץ לעשות את מה שאנו יודעים שצריך לעשות. בחדווה, אמונה ובהירות נשאל שאלות אמנותיות, חברתיות, ארגוניות, אתיות ופוליטיות, נעז לגעת בפרות קדושות, נשתדל לא לברוח לקונבנציות שיח ו"פוליטיקלי" קורקטי" ונגיד בקול שיש הרבה מה לשנות. המרוץ אחר אסטרטגיית החזרה לשגרה מעורר את הצורך האמיתי בניקוי אורוות, בשינוי רוחבי של המערכת ובדיון נוקב על תפקיד, חזון ומשמעות של שדה האמנות והתרבות בישראל".**

האירועים התקיימו ב־22 וב־24 יוני (שניים בכל ערב), כאשר כל אחד מהיזמים הוביל דיון בנושא משמעותי וקרוב לליבו.

את הפנל הראשון איך אמנות חיה בעת הזו? הובילה דנה יהלומי, ראש תנועה ציבורית. דנה בחרה לדבר על אמנות בזמן משבר, היחסים בין אמנות וציבור, תפקידו של האירוע האמנותי בכינון קהילה, והאפשרות להתכנסות פרפורמטיבית בתקופה הזו. בפנל השתתפו: רותי דירקטור, אוצרת לאמנות עכשווית במוזיאון תל אביב; ד"ר עפרי אילני, היסטוריון, עמית מחקר במכון ון ליר ומחבר הטור "תחת השמש" במוסף הארץ; וליאור וורטמן, אמן ומרצה במחלקה לאמנות בבצלאל.

דנה: "מי בעולם האמנות ישרוד את המשבר? האם הקהל יחזור לתיאטרון? אילו מוזיאונים ייסגרו, ולתמיד? מה תהיה ההשפעה של ההסתגרות בגבולות מדיניים על העשייה האמנותית? האם הזום הופך להיות חלק בלתי נפרד מהחיים שלנו ומהאופן בו אנו מדברים על אמנות, ביקורת ותרבות? המוזיאון, התיאטרון, הקולנוע נפתחים, פסטיבלים משנים קצת את התאריך, משנים טיפה את התוכן, אך משיקים את התכנייה עוד השנה. כל זאת אחרי שבמשך שלושה שבועות (עם תאריך סיום לא מוגדר) מוזיאונים, תיאטראות ופסטיבלים מכל העולם מעתיקים, מתרגמים ומפתחים תכנים לישות מקבילה דיגיטלית מקבילה. המהירות בה וויתרנו, או נאלצנו לוותר, על החוויה החושית, הגופית, הבינאישית של המפגש עם אמנות, הפתיעה רבים, או לפחות הייתי מאמינה ומקווה שהיא הפתיעה. צייתנות נלובלית לשמירה על מרחב, משולבת עם חוסר מוכנות לעצור. לא לעשות, להתמהמה, האיצה תהליכים שהתקיימו כבר לפני כן. היא הדגישה שמצד אחד אי אפשר לעצור את הייצור האמנותי, אבל היא גם חשפה בולמייה של יצרנות תוכן. באיזה מחיר הופכים אמנות לישות דיגיטלית? בחלק מהמקרים, כאשר הניסוי עבד, המגבלה לייצר תוצר חדש הצליחה להפוך אמנות מסוימת לאיזה מדיום אחר. במקרים אחרים כשהו פחות עבד, זה סירס את עבודת האמנות ולקח ממנה את מה שהיא

מסוגלת לעשות בעולם. זוה, תלוי בהתכנסות, התקהלות, התאספות ובחוויות הצפייה המשותפת."

את הפנל השני, **עלייתו של המקומי – אמנות ומיקרו קהילות:** חזון חדש לפעילות תרבותית ברשויות המקומיות הובילה שרונה פלורסהיים, כוריאוגרפית ומייסדת שותפה של Transmeet מדע ואמנות. פנל זה עסק ביוזמות אמנותיות ייחודיות בקהילות מקומיות, ובמקומן של הרשויות המקומיות בהובלה, ארגון וניסוח מדיניות, תרבות וחלוקת תקציבים. השתתפו: יונתן לוי, במאי, כותב ומורה, ממקימי פסטיבל "שייח אבריקי לתרבות אזרחית" בקריית טבעון ו"הטחנה לאמנות חברתית" בשער העמקים; בעז דן, מנכ"ל ומייסד תיאטרון "אלעד" באילת ובערבה; דולין מלניק, ראש מועצת הפיס לתרבות ואמנות; רוני קנטור, יזמית, אמנית, חוקרת ומובילת קהילות; ואופיר פינס־סז, ח"כ ושר לשעבר ממפלגת העבודה, מייסד וראש המסלול ללימודי שלטון מקומי באוניברסיטת תל אביב.

שרונה: **"התקופה האחרונה הביאה להתעוררות בתפיסה שלנו את החשיבות של הקהילה המקומית. הקהילה הממשית שבתוכה אנחנו חיים. אותה קהילה שאיתה ובתוכה חווינו את הסגר; המכולת בפיתח הרחוב שבה עשינו את הקניות שלנו; המתנדבים שהביאו תרופות למי שלא יכול היה לצאת מהבית; השכנים שיצאו לשיר ביחד 'מה נשתנה' מהמרפסת. אצלי במושב, החקלאים המקומיים שקנינו מהם ארגוזים של פירות וירקות כדי שלא יזרקו לפח, ועוד הרבה דוגמאות כאלה שכולנו זוכרים מהתקופה האחרונה. במקביל גם השלטון המקומי הפך להיות גורם משמעותי ונוכח בכל הקשור להחלטות מיידיות הנוגעות לחיי התושבים ובתרגום בפועל של הנחיות השלטון המרכזי, בהתאמה לאופי הקהילה המקומית. מוקדי קבלת ההחלטות בנושאים רבים ומגוונים נודדים בהדרגה, כבר תקופה ארוכה, מהשלטון המרכזי למקומי. לאחרונה מדברים הרבה על שיקום ובניית הכלכלה המקומית והרבה עיריות כבר החלו לפעול וליוזם בנושא, מקדימות בכך את השלטון המרכזי. מחשבה רבה מושקעת באין להחזיר את המסחר המקומי, ליצור מקומות עבודה, לסייע לתושבים שנפגעו ולהחיות את המרחב הציבורי שספג פגיעה קשה. בהקשר זה, המושב שלנו שואל: מה בנוגע לאמנות ולתרבות המקומית? איך הן נכללות בפעולות הבנייה והשיקום הללו, והאם העלייה בכוחם ובמרכזיות של המקומי והקהילה כוללים גם תנופה של תרבות ואמנות מקומית?"**

הגודל כן קובע! אבל איך? אמנות, קהל ואתיקה
ציבורית במוסדות התרבות בישראל היא כותרתו של הפנל השלישי שהוביל עדו פדר, אמן, כוריאוגרף ומנהל פסטיבל צוללן. פנל זה עסק באסטרטגיות ארגוניות ואמנותיות, עמידה בקריטריונים ועיקשות על מקדשים חדשים בשדה האמנות. בפנל השתתפו: דינה אלדור, מנכלית להקת מחול בת־שבע ופעילה בתחום התרבות בארץ ובחו"ל למעלה משלושה עשורים, ועמית דרורי, מנהל אמנותי ומנכ"ל של הוירה הבינ־תחומית בירושלים, במאי ומעצב חלל.

עדו: **"את הפעילות שלי בניתי במהלך השנים אל מול, במגע, בשיתוף, בניגוד, תוך יוכוח ובשמחה עם מוסדות התרבות בישראל. התיאטראות, המוזיאונים, בתי הספר, הפסטיבלים, הלהקות, מרכזי התרבות העירוניים – כל אלה היו הפרטנרים שלי. עם הזמן הבנתי שחלק מהפרקטיס האמנותי שלי, כולל את היכולת לבוא במגע עם מוסד תרבות. כמו סוג של אמנות מבוססת מקום, את מוסדות התרבות פירשתי, השתמשתי, שכנתי ומצאתי כיצד לאהוב ולהאמין במוסד, בדרכי. פסטיבל 'צוללן' למעשה אינו מקום ממשי בו מתקהלים, זוה אחד מיתרונותיו; אלא הוא מציע מושג, רעיון, מרחב תודעתי להתקהל בו בתוך מוסדות קיימים. עם השנים מצאתי שאני יכול להעניק למוסדות התרבות תוכן או זווית, שהיום יום ההישרדותי של מוסדות התרבות בישראל לא תמיד מאפשר להם. בפשטות, כי הם לא מקבלים על כך תקצוב. או, הקריטריונים שעליהם מקבלים המוסדות תמיכה, לא מעודדים פעילות חושבת ומעמיקה יותר, אלא בעיקר דוחפים את המוסדות לכמות הרצאות, כמות מבקרים. העבודה על 'צוללן' מהתחלה הייתה מעין פרויקט אמנות פריטי, על גבי**

הקריטריונים לתמיכה במופעי תרבות. כלומר דווקא כן למצוא איך אפשר לפעול ולהשפיע על הקונטקסט ועיצוב שדה המשמעות שהמחול מתקיים בו. בעת המגיפה, שוב התעוררנו אל המציאות של עולם התרבות, וראינו עד כמה ההגדרות הכמותיות המבלבלות בין תרבות לאמנות ובין תרבות לבידור משפיעות ומעצבות את התודעה ואת סדר היום התרבותי בישראל. ברגע בו המוסדות, בעיקר הגדולים, לא יכלו לעמוד בקריטריונים הכמותיים לתמיכה, קרי – בכניסה למוזיאון ישראל לא עמדו עשרות אוטובוסים, או ועדי העובדים לא הגיעו לתיאטראות הרפרטואריים – פתאום השתררה דממה. האוצרים הוצאו לחל"ת, השחקנים הקימו חברת שליחויות, התחילו עצומות והפגנות שאין חיים בלי תרבות, אבל בעיקר נוכחנו שוב לגלות שהתיאטרון והמוזיאון, ומוסד התרבות הם בעיקר כל־ קיבול לקהל, ואינם בהכרח יודעים מה להציע כאשר ההתקהלות הפשוטה מוטלת בספק, או אסורה. אם כן, השיחה היום מטרתה מצד אחד, לדבר על קריטריונים לתמיכה ועל אופי ההישרדות הבירוקרטי־ארגוני של מוסדות התרבות גם לפני המגיפה. כן. להתעקש לדבר על היום־יום הזה, שהוא חלק ארי מהקשר בין אמנות ועשייה ציבורית. אבל בה בעת, לרתום את הדיבור הזה דווקא כדי להתעקש לדמיין איך מוסד התרבות יכול לעצב את עתידו, דווקא ברגע משברי זה. לעודד תעוזה מול הרשויות ומחשבה משותפת בין מוסדית. נשאל היום: מה תפקידו של מוסד גדול? במה נבדל ממנו המוסד הקטן? מה ההגדרות הפורמליות של תמיכה שהרשויות עושות בפועל לאבחנות אלו? איך אנחנו יכולים לחשוב על הדברים באופן מהותי יותר? כלומר איך הקטן או הגדול יכולים להיות מקדשים לאמנות? הגודל כן קובע! אבל איך? היתרון המסוים שבמגיפה הוא, שהיא מאפשרת לנו לבדוק שוב את שאלת ההתקהלות במוסד התרבות שלא בכפוף לתרבות הרייטינג. דווקא בלימבו הזה ניתנת לנו ההזדמנות לחשוב על משמעות ההתקהלות מעבר לקריטריונים הכמותיים. לחשוב כיצד ארגונים יכולים להשפיע על עיצוב גורלם למרות המנגנון הנוקשה, המורכב והבירוקרטי של התמיכה הציבורית."

את הפנל הרביעי הובילה שרון בר לב, מנכלי"ת עמותת הכוריאוגרפים תחת הכותרת: *מחשבות בוערות: איך ייראה תקציב התרבות בישראל? – דיון על תפיסות קיימות ותפיסות רצויות בתום תקצוב האמנות.* הדיון סקר את היסודות המבניים והמנגנונים עליהם מבוסס תקצוב התרבות בישראל והציע תחלופות לפעולה. נשאלו השאלות: איך נבנים תקציבי המדינה והתרבות? מדוע תקצוב חד שנתי לאמנים בעייתי ומציב קשיים וכיצד ניתן להגיע ליציבות תקציבית? כיצד הליכים בירוקרטיים מורכבים ומסורבלים יוצרים עומס עבודה במשרד התרבות? מה בעייתי במנגנוני הפעולה המבניים של משרד התרבות וכיצד אלה קשורים לתפקידה ותפקודה של המועצה הישראלית לתרבות ואמנות ושל מדורי התחומים השונים? מדוע יש צורך בניסוח מדיניות תרבות מפורטת, מעמיקה וארוכת טווח בישראל? בפנל השתתפו: יעל מבורק, סגנית הממונה על התקציבים במשרד האוצר לשעבר, ועויד עדנה הראל פישר, עמיתת מחקר, המכון הישראלי לדמוקרטיה.

שרון: **"אני רוצה לנצל במה זו ולקרוא לכל האמנים הצופים בנו כעת: היו מעורבים. התערבו בחוזים אשר המעסיקים מציעים לכם, התערבו בתנאי השכר שלכם, התערבו בנאותות ההפקה של האולמות והמוזיאונים המארחים אתכם והתערבו גם במדיניות התרבות של הממשלה. אל תשקטו על השמרים! לצערי, במדינתנו אין לכם פריווילגיה לנהוג כך. הרש ל־י לצרף**

לקריאתי גם את מוסדות התרבות, קריאה לגילוי פומבי של המוסדות לשינוי המדיניות. הקורונה גרמה לי ולחבריי בעמותת הכוריאוגרפים לחשוב. אל תבינו אותי לא נכון, אבל היא שימחה אותי באפשרות של טלטלת הספינה שהיא הביאה. לצד הסגר והמרחק הקשה מנשוא מהקהל, הגיעה הקדנציה החדשה של שר התרבות חילי טרופר, ועימה ריח של תקווה וציפיות גדולות. שני אירועים אלו מחייבים אותנו לבחון מחדש את חלוקת התקציב ומבנה משרד התרבות. בביצת האמנות הקטנה שבה אנו חיים וחיות, הקשר בין השטח לבין הממשל קרוב מאוד. המשמעות היא שכל פסיק קטן שמוסיף משרד התרבות לאחת מתקנותיו, כל אפס קטן שהוא מוסיף או גורע מאחד מתקציביו, כל יוזמה ברוכה שעולה או נגנזת, משפיעות על הישדה באופן ישיר ברמה כזו, שגם מוסד התרבות מייד מרגיש אותה ומשנה את התנהלותו, כמו גם היוצרים, המבצעים, אנשי הבמה והמנהלה. אסור לכולנו, אמנים, מוסדות ואנשי ממשל וקבלת החלטות לשקוט ולהמשך את שהיה. אנו מחויבים להטיל ספק."

באירועי הזום, ששובצו בהם דוגמאות לפעולות אמנותיות של מוסדות תרבות בזמן הקורונה בעולם, וסרטונים קצרים של יוצרי עמותת הכוריאוגרפים, צפו רבים מחברי קהילת התרבות והאמנות הישראלית בארץ ובחו"ל: אמנים, מנהלים, נציגים של השלטון המקומי, משרד התרבות, הפיס ועוד. התגובות היו רגישות ומעוררות מחשבה. הצעד הבא של עמותת הכוריאוגרפים הוא ליצור המשכיות



צילום מסך מתוך פנל "לא חוזרים לשגרה!", בצילום (מימין לשמאל): שרון בר לב, יעל מבורק ועדנה הראל-פישר Screen shot from "Not Returning to Normal!" - a panel discussion, participants (right to left): Sharon Bar Lev, Yael Mevorach, Edna Harel-Fisher

לשיח חשוב זה ולבנות פלטפורמות לשיתופי פעולה בין מוסדיים, על מנת לקדם, לפתח וליישם את הרעיונות והתפיסות שהוצגו בו. אנו מזמינות אתכם להשתתף.

ניתן לצפות בארבעת הפנלים באתר עמותת הכוריאוגרפים כאן:

https://www.choreographers.org.il

ד״ר יעל (ילי) נתיב היא חוקרת מחול וחינוך למחול בהקשרים סוציולוגיים ואנתרופולוגיים. מרצה בכירה במכללה האקדמית לחברה ואמנויות ASA במכללת ליונסקי בפקולטה של החינוך המוזיקלי ובפקולטה לחינוך, וחברה בסגל המרצים של לימודי אמנות מקוונים באוניברסיטת רטגרס, ניו ג'רזי בארה״ב. ספרה, *סדקים של חירות: גוף מגדר ואידאולוגיה בחינוך למחול בישראל* שכתבה במשותף עם ד״ר הודל אופיר, יצא לאור בהוצאת הקיבוץ המאוחד, ב־2016 ומציג את מחקר הדוקטורט שלה שעסק בנערות הרוקדות במגמות מחול בבתי ספר תיכון בישראל. מחקרה העכשווי עוסק ברקדנים מקצועיים מוזקנים המופיעים על הבמה ובחוויות הגוף הרוקד. נתיב מרצה בקביעות על מחול וחברה במסגרות ופורומים מגוונים בארץ ובחו״ל. מ־2018 היא יו״ר עמותת הכוריאוגרפים.



Protest by Independent Dance Artists in Rabin Square, Tel Aviv

מחאת העצמאים בכיכר רבין

ריקוד המחאה

בעריכת רות אשל

כ־500 רקדנים, כוריאוגרפים, מורים ובעלי סטודיו למחול מכל רחבי הארץ הכינו ריקוד ההמונים כמחאה על קריסת הענף. האנשים שעמדו מאחורי ארגון ההפגנה הם קארין ארביב, שקד ולידור דוד, אלינור דרוקר בן זקן, סול שניא, אורלי בצרי חתן, יוחאי כהן, סיון קציר, דליה הררי, מרינה נפטמן, חן מורחי, שביט קרמר זילברמן ושרון ואזן. ההפגנה התקיימה ב־26.4 בכיכר רבין בתל אביב.

נאום ההפגנה

בוקר טוב,

שמי אלינור דרוקר בן זקן, בעלת בית ספר למחול 15 שנה, אני מדברת כאן ומייצגת את חבריי מנהלי בתי הספר למחול.

הגענו לכאן בשביל להקים קול ועקה, בשביל להדליק נורה אדומה, שאם נמשיך להתדרדר במדרון לא יהיה לתלמידות ותלמידים האהובים שלנו לאן לחזור.

בתי הספר למחול הם מקום שמקנה ערכים וחינוך מהגיל הרך ועד רקדנים בוגרים. אנחנו, שנותנים בית לכל כך הרבה ילדים וילדות, עוד רגע מאבדים את מפעל החיים שלנו!

חודש וחצי שאנחנו עצרנו כל פעילות ללא יחס, פיצוי ותוכנית חזרה לעבודה. כל אחת ואחד ממנהלי בתי הספר נלחם בכל דרך אפשרית להשאר דופק פועם בבית הספר שלו!

מפעל החיים שלנו מתפורר לנו מול העיניים, הלב שלנו שבור אנחנו אנשי אומנות ואהבה לא מלחמות ומאבקים, אבל הפעם זה חזק מאיתנו!

חברים, הכול קורס! לא נחזור עכשיו לפעילות לא יהיה לאן לחזור! לא נקבל פיצוי ותמיכה מהממשלה, לא יפתחו חזרה בתי ספר למחול, אם אנחנו בזמן מלחמה אז שהמדינה תדאג לנו!

אנחנו מעסיקים אלפי מורים שימצאו את עצמם מחוסרי עבודה.

מדובר במאות בתי ספר למחול מכל הארץ.

המחול זאת דרך התפילה של כל אחת ואחד מאיתנו, תנו לנו לרקוד כדי לחיות, באנו לכאן לומר את הדברים ולרקוד את הדרך בהפגנה של אנשי חינוך ואומנות.

דורשים פיצוי! דורשים תוכנית חזרה לפעילות בצל הקורונה ודורשים הפגמה.

אנחנו לא בידור ופנאי! אנחנו חינוך ובריאות, שני דברים בסיסים בחיי האדם.

כולנו בעלי משפחות והורים לילדים שהם המפרנסים העיקריים בבית!

חברים,

מכוני יופי, מספרות, נבחרות של מתעמלות, כדורגל, חנויות ואיקאה כן

ואנחנו לא?????!!!!

איפה נשמע נדבר כזה?

חברים תפתחו את האוזניים, משהו כאן לא תקין!

תנו לנו להחזיר לילדים את החיוך, את הבריאות הגופנית והנפשית שלהם ותנו לנו להתפרנס בכבוד!

תנו לנו להחזיר לילדים את החיוך לשפתיים, את האוויר, את שמחת החיים, על זה אנחנו ממונים זאת השליחות שלנו!

פלאשמוב קורונה של סול שניא

מנהלי סטודיואים, כוריאוגרפים, מחנכים, מורים ורקדנים יקרים.

ענף המחול הוא מסגרת חינוכית. פשוט מאוד. המדינה צריכה להתאמץ להציל את ענף הריקוד בדיוק כפי שהיא מתאמצת להציל את מערכת החינוך.

אתחיל בלנסות להסביר מה זה להיות מורה לריקוד.

מורה לריקוד מלמד את התלמידים שלו לבוא מוכנים לאימונים, לסדר את השיעור לבד, להתנתק מהטלפון, לעשות חימום ושחרור, להמשיך להתאמן גם כשממש עייפים, לא לפטפט, להודיע מראש על היעדרות, להביא בקבוק מים, לאכול נכון

לפני השיעור, להשלים חומר של שיעור שהפסידו, להמציא כוריאוגרפיה, לספור שמיניות, לתפור, להחליף בגדים תוך דקה ולהתאפר.

מורה לריקוד הוא גם מחנך. מורה לריקוד גם מלמד את התלמידים שלו לעבוד קשה, לגלות הנאה בעבודה קשה, להיות דייקנים, להיות צנועים, להשתלב, לדעת לקבל ביקורת, לתת כבוד לאחר, להיות אדיבים וסבלניים, לפרגן, לא להתפרץ, לכבד את החברים לקבוצה, להיות חלק מקבוצה, לקחת אחריות, לדמיין, לעשות טעויות, ללמוד מטעויות, להיכשל לבקש עזרה, לאלתר, לשחק, ללמוד, ללמד, להוביל, לבלוט, להתנדב, להתחייב, להאמין בעצמך, לא לוותר, להיות סבלני, להיות חיובי, להיות צנוע, להכיר בחולשות, לקבל את השונה, לא לשפוט, לנסות להשתפר באופן מתמיד, להפסיד בכבוד ולשמור על מוטיבציה וגם ללמוד לנצח לפעמים ועדיין להמשיך במלוא המרץ לפסגה הבאה – ו.... בין היתר גם לומדים איך לרקוד.

אבל כל זה עלול להיגדע ברגע אם המדינה לא תשכיל להבין את היתרונות העצומים והתרומה האדירה של ענף המחול. את היתרונות שבשימור המסגרת הנפלאה הזו והגנה עליה. אנחנו פשוט נהפוך להיות חברה בלי ריקוד!!! זו פגיעה מוראלית בכל מי שעוסק בתחום הזה, ברקדניות והרקדנים ובבני משפחותיהם וזו פגיעה ערכית בנו כחברה שאינה יכולה להעביר לילדיה את הערכים שדוברתי עליהם קודם כי הממשלה הורגת את ענף הריקוד.

אני צועקת די!!!

מחול בארבעה צעדים: על המעבר ליילמידה מרחוק" בבית הספר למחול סמינר הקיבוצים, אביב 2020

שלומית עופר

גררה הודעות ביטול למשפחות, ובמקביל התארגנות של סטודנטים ומרצים מבית הספר למחול שהתנדבו לשמש כקהל באירוע, כדי לגרום לרקדנים להרגיש שהם נמצאים במופע אמיתי. בהמשך אותו אחר הצהריים – הוחלט על דחיית המופע של הסטודנטים משנה ג' למועד בלתי ידוע. הנחיות הריחוק הפיזי־חברתי תפסו אותנו בליבה של העשייה, כמו רבים אחרים באקדמיה, בעולם המחול ומחוצה לו. יצאנו לדרך למחול בארבעה צעדים שסופו לא ידוע.

צעד ראשון: קדמה

עוד יותר ממרבית תחומי הדעת הנלמדים במסגרות אקדמיות, שינוי פורמט הלימדה והעברתו ללמידה מרחוק כדי לענות על דרישות ה"ריחוק החברתי" (שלאחר מכן הוגדר יותר במדויק כריחוק פיזי) אָתגר משמעותית את ההוראה, הלימדה ותוכנית הלימודים במחול בכלל, ובכלל בבית הספר למחול בסמינר הקיבוצים. בדומה לתהליכי הוראה־למידה בתחומים אחרים, הנוכחות בצוותא – מורה ותלמידים – בסביבה משותפת, האפשרות של קיום שיח במסגרת של קבוצת הלומדים ומתן משוב ישיר – מהווים את ליבתו של המפגש הלימודי במרבית מתחומי הדעת. אך בהתייחד מתחומי הדעת השונים, ואף בהשוואה ללמידה בתחומי האמנות – עולם המחול (ולמידתו) מתאפיין בהיבט ייחודי מרכזי:

לצד המפגש האנושי, במרבית מתחומי האמנות השונים קיימים מתווכים בהם מוטבעים (imprint) תהליכי הלימדה – בין שמוחשיים, כגון חומר, קנבס וצבעים, כלי נגינה, או תוכנות מחשבים מתקדמות; ובין שמופשטים, כגון טקסט, פרטיטורה ותסריט; מתווכים אלה מעורבים בהתפתחות הידע ו/או המיומנויות הנלמדות; משמרים את ההתקדמות בלמידה בעיצובם המתפתח, ומאפשרים להמשיך את היצירה/ התרגול לאחר הפסקה.

אביב 2020. ימי הקורונה. יחד עם כל מערכת החינוך נדרש בית הספר למחול בסמינר הקיבוצים לעבור ללמידה מרחוק. במאמר זה אנסה להתבונן בחוויות ותחושות שליוו אותי בדרך, התהליכים שעברנו, סוגי ההתמודדות השונים אליהם נדרשנו והפתרונות שיצרנו יחד – סטודנטים, מורים, והצוות הניהולי. חשוב להדגיש כי טקסט זה נכתב כאשר אנו עדיין בעיצומו של אירוע מתמשך, ולכן משתקפת כאן התבוננות ראשונית ותמונת־מצב חלקית. הטקסט מוקדש בהערכה רבה לשותפותי בניהול בית הספר למחול – טליה פן, המנהלת האמנותית, קרן אלישע, מזכירת בית הספר, ולכל צוות המורים – על התגייסות ויוזמה, אחריות ונדיבות, ובעיקר על השראה יום־יומית מאמנות הוראת המחול.

יום חמישי ה־12 במרץ. השפעתו של וירוס הקורונה כבר נוכחת בהיבטים שונים של החיים והחשש מהחמרת תנאי העבודה קיים ברקע; לצידו עדיין מתקיימת שגרה של הוראה־למידה. באותו יום נערכנו בבית הספר למחול במכללת סמינר הקיבוצים לאירוע הסיום של "המכינה למחול" לאחר שישה וחצי חודשי פעילות. אירוע זה של המכינה – מסגרת קדם אקדמית לשיפור יכולות הביצוע לקראת קבלה למסלול האקדמי – תוכנן להתחיל בשעה 19:00 בנוכחות בני המשפחות של המסיימות שגיעו מרחבי הארץ; חזרה גנרלית לקראת המופע, יחד עם כל המורות וצוות ההפקה, תוכננה לשעה ארבע אחר הצהריים. לתחילת השבוע העוקב (15 במרץ) תוכנן שבוע של חזרות טכניות לקראת מופע הקומפוזיציה של שנה ג', שהיה האירוע המרכזי עבור רבים מהסטודנטים במהלך לימודיהם בבית הספר למחול.

בצהרי אותו יום בשעה 14:00, התקבלה שיחת טלפון מדיקאן הפקולטה לאמנויות – מסגרת האָם שלנו: לאור הנחיות של הנהלת המכללה, לא יתאפשר לקיים את האירוע הערב בנוכחות קהל ואורחים שמחוץ למכללה. החלטה זו



בישראל יש למעלה מ־1,500 סטודיאום ובתי ספר למחול שעם פרוץ המגיפה חויבו לנעול את שעריהם, וכעת מפעל חייהם קורס לנגד עיניהם. יש למעלה מ־10,000 מורים למחול שלא עובדים, רובם עצמאים ואינם זכאים לדמי אבטלה. לצידם הפסנתרנים והמוזיקאים המלווים את שיעורי המחול. מחול הוא חלק מהחינוך הבלתי פורמלי. בתי הספר למחול אינם מלמדים רק ריקוד, אלא הם גם מחנכים לתרבות, אמנות, ערכים של משמעת עצמית, כבוד הדדי, אחריות אישית וקבוצתית, התמדה, סובלנות ועוד. הסטודיו הוא בית שני לאלפי ילדים וילדות והבית סגור עכשיו וללא סיוע מהמדינה ולא בטוח שיפתח שוב.

לא בטוח שלילדים האלה יהיה לאן לחזור! ממשלת ישראל צריכה להכניס את היד לכיס ולסייע. לא רק בהנחה בארנונה או בהבטחות שווא למענקים מזעריים שרוב העצמאים לא זכאים להם בכלל.

הסיוע לתחום החינוך הבלתי פורמלי חשוב מאין כמוהו. זה החינוך של הילדים שלנו. זה העתיד שלהם. אל תפקירו אותנו. התרבות אינה מותרות היא הכרח! כמו אוכל. כמו מים.

"התרבות היא נפשה של הדמוקרטיה" (ליונל ז'וספאן), ובהנחה שאנחנו עדיין דמוקרטיה אנחנו מצפים לסיוע ממשלתי בהקדם וטובה שעה אחת קודם!



מחול ואין מה לאכול

שמי מירה רובינשטיין. אני בת 43, רקדנית, כוריאוגרפית ומורה לבלט קלסי. עד לא מזמן העולם שלי היה מלא בעשייה ויצירה. רקדתי, הופעת, יצרתי כוריאוגרפיות, שפטתי בתחרויות מחול ועסקתי בהוראת הבלט הקלסי לילדים, נוער ורקדנים מקצועיים.

ואז ביום אחד הכול נגדע, פסק.

עם פרוץ הקורונה נסגרו הסטודיאום ובתי הספר למחול, נסגרו אולמות המופעים וכך אני נותרתי ללא פרנסה.

כעצמאית הסתבר לי גם שאיני זכאית לדמי אבטלה או למענק, וזאת על אף ששנים אני משלמת מיסים וביטוח לאומי כנדשר.

ואני לא לבד.

ואילו המחול הינו אמנות הגוף לעצמו, והגוף ביחסיו עם סביבתו. שגרת העבודה של אנשי המחול – תלמידים, מורים, יוצרים, כוריאוגרפים – מתקיימת תוך אינטראקציה גופנית; *"לנוכחות הגופנית המשותפת בחלל ובזמן יש משקל רב בעיצוב התחושות והמחשבות שלנו"* כתב רן בראון ביחס לאמנות המחול כמופע ‏(הארץ, 9/4/2020), ולהערכתי, מרבית ממורי המחול ותלמידיהם יזדהו עם אמירה זו גם בהתייחס לתהליכי הלמידה במחול. אנו זקוקים לנוכחות הגופנית־נפשית רוחנית של תלמידינו כדי לדייק בהעברת המסרים – בין שמודגמים או נאמרים; בדרך כלל משוב ללומדים ניתן על סמך ביצוע חי, המאפשר לראות לא רק את הפעולה כחוויה כוללת, אלא גם את הדקויות של אופן הביצוע.

הסיטואציה החדשה אליה נדרשנו – של בידוד, סגר וצמצום האינטראקציה הגופנית־תנועתית הובילה למספר חסכים בסיסיים, ביניהם: חוסר אפשרות לתרגול סדיר לשם שמירה ושכלול מיומנויות; פעילות במרחב תנועה מצומצם ולא מותאם (כגון על רצפת אבן במקום העץ הבולם זעזועים); וכן הצורך למקד את המבט במסך במהלך שיעור מקוון. תהליכים אלה יצרו הגבלות ייחודיות על הוראה ולמידה במחול, וזה האתגר שפגש אותנו במהלך אותו סוף שבוע של ה־13-14 במרץ, כאשר הבנושמסגרת הלמידה כפי שהיכרנו מסתיימת לעת עתה, ועלינו להיערך להוראה אחרת.

צעד שני: חמישה שלבי האָבל בהילוך מזורז: מהכחשה לקבלה והסתגלות
הדימוי שצץ בתודעתי כמסייע לתאר את מה שעבר במהלך אותו סוף שבוע וראשית השבוע שאחריו על מרבית המורים היה מודל חמשת שלבי האבל של אליזבת קובלר־רוס ודיוויד קסלר (Kessler & Ross, 2005-Kübler). השלבים הכלולים במודל זה: הכחשה – כעס – משא ומתן – עצב – קבלה, מבטאים ומתארים את גלגולן של התחושות שעלו בעיקר מהמורים האמונים על ההוראה של מקצועות המחול המעשיים. מורים אלה, ששיעוריהם מתמקדים בשיטות תנועה ושכלול יכולת (בלט קלס, מודרני ועכשווי), ובתהליכים אישיים־יצירתיים (קונטקט, אימפרוביזציה וקומפוזיציה), מצאו עצמם מנותקים מדרכי ההוראה העיקריות שלהם – הגוף הנוכח והמניב של תלמידיהם והשהות בסביבת הוראה מותאמת המשותפת ללומדים ולמורה.

תכתובות במייל ושיחות בטלפון במהלך אותו סוף שבוע אופיינו באמירות: "לא ייתכן שזה מה שמצופה ממני", "אין שום ערך מוסף לדרך ההוראה הייחודית שלי/ ללמידת התחום בצורה כזו" ואף "אני מעדיף/ פה לחכות ולקיים שיעורים מרוכזים בעתיד, כשיתאפשר". למרות תחושות של אי וודאות גדולה, עודדנו את המורים לחפש ולמצוא פתרונות זמניים (כך האמנו), שיאפשרו לנו לגשר על פרק הזמן של שלושה השבועות הבאים עד לחופשת הפסח. ברקע היה נוכח האתגר – לוודא שמתקיימת למידה ראויה, כזו שתצדיק את הקרדיט שינתן, ולמנוע את אובדן הסמסטר.

האתגר המשותף לכלל המורים היה בריחוק מהלומדים ובהסתמכות על כלים טכנולוגיים שיש ללמוד מהר ולאמץ (ולא פעם גם כושלים ברגע האמת). לצד זה, ניתן למיין באופן מכליל את התאמת שיעורי המחול לצורת ההוראה החדשה לשלוש קבוצות עיקריות, לפי גרעין ההוראה ומטרותיה:

שיעורי המחול העיוניים (כגון היסטוריה של מחול, מוזיקה, מדעי גוף האדם): שיעורים אלה מבוססים גם בשגרה על שפה מקצועית המתווכת את הידע, לצד הדגמות, התנסויות, "מעבדות" ותרגילים. מכאן שמלאכת ההתמרה להוראה מרחוק אומנם דרשה עבודה מקצועית וטכנית רבה, אך בבסיסה התאפשרה ללא שינוי מהותי באופי הלמידה. במקצועות אלה נערכו הרצאות – סינכרוניות או מוקלטות, ניתנו מטלות של קריאה/ צפייה/ האזנה, ונערך מפגש לדיון בסוגיות ומענה לשאלות.

שיעורי המחול המעשיים בסוגות בעלות שפה מובחנת ו/ או ידע תאורטי מוגדר (כגון בלט קלסי, כתב תנועה אשכולי־וכמן, חלק משיטות המחול המודרני): סוגות המחול האלה יעילות בתיווך הלמידה באמצעות הנחיה בשפה מקצועית – הכוללת מושגים מדויקים, או כאלה הנשענים על שדות ידע אחרים – אנטומיים, דימויים ועוד. תהליך הלמידה המלווה שפה זה מאפשר גם 'רישום' (בכתב או בויכרון) של מרכיבי התרגיל, ובכך מסייע בתהליכי ההיזכרות וה"שליפה" של רצפי התנועה לצורך ביצועם. רמה זו של "אוריינות תנועתית" (ראו עופר, 2011) אִפשרה שחרור מתלות בהדגמה, ובכך גם שחרור ממיקוד המבט במסך. הלמידה הייתה בעיקרה א־סינכרונית, והתבססה על הנחיות שהועברו מצד המורה ותיעוד הביצוע של התלמיד. המידע המתועד – בין שרשום בכתב או מוקלט בסרטון – הועבר למורה לשם בקרה ומשוב.

השינוי המרכזי בקבוצה זו היה הסבה של חלק משיעורי היטכניקה' (קלאסי, מודרני) לשיעורים בדגש מתודי. שיעורים אלה התמקדו כעת בהתבוננות וניתוח של מרכיבי התרגילים וכתיבתם, יצירת מילון מושגים לשיטה, ניתוח מוזיקלי, חיבור "תרגילי המשך" וכדומה.

גם שיעורי ההדרכה להוראה כלולים, לפחותבחלקם, בקבוצה זו. בשלבים הראשונים התמקדו המדריכים המלווים את הכיתות בליווי קבוצתי ופרטני של הסטודנטים, בעיבוד חוויות הלמידה בתנאי ריחוק, וכן היוו גורם מנשר בין הסטודנטים להנהלת בית הספר. ב"צעד השלישי" בסעיף הבא אציג היבטים נוספים.

שיעורי המחול המעשיים המבוססים שפוט אישיות של המורים ושל הלומדים: בקבוצה זו של שיעורים, המאופיינים באינטראקציה קרובה ונוכחות גופנית־נפשית משותפת באתר הלמידה, בא לידי ביטוי האתגר המרכזי במעבר ללמידה מרחוק. כאן נדרש מהפך של ממש בהתמרה להוראה בתנאים החדשים, והתקיים שיח משותף באשר למה ניתן לקיים, כיצד לעשות זאת, איך להסב את הדרישה כך שתותאם לתנאים הביתיים של כל אחת ואחד מהסטודנטים, האם הסבה למשימה עיונית (צפייה, חקירה ודיווח) עונה על מטרות הקורס, האם נכון ואפשרי לדרוש נוכחות במפגש סינכרוני, וכיו"ב. סוגיות אלה ליוו את הלמידה בתהליך של ניסוי, בדיקה ותקשורת אינטנסיבית עם לומדים ומרצים.

עם פיתוח השיעורים המקוונים והמעבר "להוראה מרחוק" הגיעו גם משובי הסטודנטים: אומנם גילינו שהמחויבות שלנו, המורים, לתהליכי למידה משמעותיים יצרו עניין וסקרנות והעירו היבטים משלימים של למידה שבשגרה לא מגיעים לטפל בהם; אך לצידם, יצרנו – עבור אנשים שרגילים להיות בתנועה זמן רב

במהלך היום־יום – עומס של למידה עיונית, זמנים ארוכים של ישיבה בכיסא וגודש של משימות קריאה וכתיבה. נדרשנו "לחשב מסלול מחדש".

צעד שלישי: התארגנות, יוזמה, שגרה חדשה

תקופה פגרת הפסח אִפשרה פסק זמן בן שבועיים למיפוי, פיתוח תוכנית הוראה מותאמת וארגון מערכת שעות מאוזנת יותר. צוותי המדריכים הפדגוגיים, האמונים בשגרה על ההדרכה להוראה, היוו ציר מרכזי באיסוף המידע מהסטודנטים לגבי אפשרויות הלמידה בבית, וכן בליווי ומעקב אישי אחר סטודנטים שהתקשו לתפקד בתנאים שנוצרו. בהובלת המנהלת האמנותית אורגנה מערכת יומית מגוונת של שיעורי מחול מעשיים, אליה נוספו גם שיעורי ערב ויום שישי, אשר היו פתוחים לכלל הסטודנטים ואף ללומדים מבחוץ – בוגרים, מתעניינים, רקדנים... למרות חוסר הסנכרון שנוצר לעיתים במהלך ההוראה ב"זום" בין הקול לשמע, שולבו המלווים – פסנתרים ומתופפים – גם בליווי השיעורים וגם בהוראה תאורטית של ההיבטים המוזיקליים בלמידת המחול. לאור ההבנה שבחלק מהבטים אין לסטודנטים תנאים מתאימים להשתתף בשיעורים מעשיים סינכרוניים, ניתנה אפשרות בחירה, וחובת השתתפות הוגדרה בלפחות שני שיעורים שבועיים מבין שבעת השיעורים המוצעים. ניהול הזימונים לשיעורים המעשיים המשותפים שהתקיימו באמצעות אפליקציית זום נעשה על ידי מזכירת בית הספר שהוחזרה לעבודה לאחר חל"ת.

עוד בהיבט הארגוני – מונתה "נציגת מערכת" בכל כיתה, הממונה על התקשורת עם המורים למקרה של צורך בשינויים. לבקשת הסטודנטים וחלק מהמרצים, קידמנו השתלמות בתוכנות לעריכת סרטונים, היות שאמצעי זה הפך להיות כלי מרכזי ב"הגשתי" עבודות. במיוחד תרם כלי זה לשיעורים בדגש היצירתי – תיאטרון־מחול, הקומפוזיציה וקונטקט־אימפרוביזציה, וסייע לסטודנטים להגיש תוצרים איכותיים, המשקפים טוב יותר את כוונותיהם.

מערך ההכשרה להוראה – השיעורים העיוניים ב"דרכי הוראה", והמעשיים של "ההתנסות" – הותאמו גם הם לתנאים החדשים. הסטודנטים שאמורים היו לצפות במורים במגמות מחול בתיכונים עברו לצפות במורי בית הספר שלנו, ובאופן בו הם מתאימים את שיעוריהם לתנאים החדשים; התקיימה "הוראת עמיתים" באפליקציית זום, במסגרתה הסטודנטים מלמדים את עמיתיהם לכיתה וזוכים למשוב מצד השותפים והמדריך/ כה, ואף התקיימו שיעורים לילדי בית הספר המאמן (שגם הם נמצאים בבית), אשר זכו להצלחה וברכה. ללמידה העיונית שנמשכה והשיח פדגוגי המלווה, התווסף ההיבט התאמת לימודי מחול ל"למידה מרחוק", כתחום שיש להתמחות בו.

אתגר משמעותי נוסף שניצב בפנינו הינו ההיערכות לשנת הלימודים הבאה. כאן נדרשנו לפיתוח מערך של "אודישן מצולם" ולגיוס קהילת בית הספר – סטודנטים ומרצים – לשיווק באמצעות הרשתות החברתיות, הנעשים כולם בתמיכה ובליווי של הנהלת הפקולטה לאמנויות וגורמי המכללה.

צעד רביעי: קודה; או – לאן מכאן?

טקסט זה נכתב בתחילת חודש מאי. בתקשורת מדווחים על הקלות הדרגתיות בדרישות ה"ריחוק". ברקע התקווה לחזרה לשגרת עבודה בסטודיו ועולה שאלה

מרכזית – אם נוכל לחזור, האם וכיצד נקיים לימודי מחול משמעותיים תוך שמירה על כללי הריחוק, ההימנעות מקרבה ושאר הדרישות המתחייבות מהמצב הקיים.... כמו בשלבים הקודמים, ניתן להעריך שתידרש כאן הרבה יצירתיות והיענות לסוגיות שתעלינה.

ברקע נוכח איום קיומי על פעילותם של מוסדות התרבות בכלל ועולם המחול בכלל. אולם כמוסד לימודי ניתן לערוך סיכום ביניים ולומר כי לצד המכשלות שתוארו כאן, אתגר ההוראה מרחוק הביא גם לרווחים. לצד שכלול והעצמה של התקשורת השוטפת בצוות המורים ובין המורים לסטודנטים, הרווח המרכזי, לדעתי, הינו חידוד ההיבטים האורייניים בהוראה ולמידה: הסטודנטים מצידם נדרשו להתבטא בכתב או בשיחת זום באופן רוטו, מדויק למטרה ותמציתי, מבלי להסתמך על רמזים נוספים בסביבת הלמידה שיסייעו להבהיר את כוונותיהם; מורי מקצועות המחול המעשיים נדרשו גם הם להרחיב ולשכלל את אמצעי ההוראה שהתבססו עד כה בעיקר על למידה מבוססת חיקוי; וכולנו – מורים וסטודנטים נדרשנו להרחיב ולשכלל את המיומנויות הטכנולוגיות, כישורי עיבוד המידע ופיתוח דרכים מגוונות בהוראה ולמידה.

הלוואי ונשכיל להצמיח את ההוראה שלנו גם בשגרה מבלי לאבד את כל אותם יתרונות.

אסיים בתקווה לחזרה מהירה לסטודיו ולאולמות המחול – כלומדים, יוצרים וצופים!

ביבליוגרפיה

Kübler-Ross, E., and Kessler, D. (2005). *On Grief and grieving: Finding the meaning of grief through the ifve stages of loss*. Simon & Schuster Ltd.

בראון, רן, (אפריל, 09 2020), "לא תופתעו לשמוע שלראות מחול על מסך זה לא כמו לראות מחול בהופעה חיה", *הארץ*. נדלה מ־https://www.haaretz.co.il/gallery/dance/review/premium-1.8747321

עופר, שלומית (פברואר, 2011), אוריינות תנועתית. *מחול עכשיו*, 19, 44-49.

ד״ר שלומית עופר מכהנת כראש בית הספר למחול בפקולטה לאמנויות, מכללת סמינר הקיבוצים, ומתמחה בכתב תנועה אשכול־וכמן ו"אוריינות תנועתית", בפיתוח תוכניות לימודים בתנועה ומחול והוראתן בגיל בית הספר היסודי, ובאופני ייצוגי של ידע (תנועתי, ויזואלי). שלומית חברה בקבוצת המחול *"ריקודנטיו"* מיסודה של תרצה ספיר ז"ל. בעברה שימשה שלומית כמדריכה ארצית לפיתוח חשיבה במחול במסגרת הפיקוח על החינוך למחול במשרד החינוך, וכמורה לתנועה ומחול בגיל הרך ובבית הספר היסודי במשך 13 שנה. במסגרת קהילת קיבוצה – מענית – יצרה למעלה מ־20 יצירות סיפור־מחול (Dance-Story).

לייב מהסלון

רונית זיו

Dance, even if you have nowhere to do it but the living room in your fortified compound – Kurt Vonnegut

עכשיו כשבוטל האיסור לצאת יותר מ-100 מטר מהבית, אני מסבה את הסלון לסטודיו. מציבה את הנוף במרכז החדר ובמהרה מגלה כי הרהיטים נראים מיותרים. הבית טרום תקופת קורונה, ששימש כתחנת מעבר, הפך לבמה המרכזית, כשברקע מהדהד הציווי של פינה באוש י'רקוד, לרקודי ואני מצייתת לו. מפנה ריהוט מיותר, כמו שטיח, שולחן אוכל כבד, כורסה וספה. מביטה בסיפוק בסלון היחדש' והריק. מתרגשת כמו לפני התחלה של תהליך חדש, או חבילה מאמזון שחיכיתי לה זמן רב, ומחכה לי שאפתח אותה. הדף חלק. החלל החדש מזמין להיכנס פנימה, לחלל נסתר, כמו לנקודת התחלה, Back to Basic תחילת התקופה של הבידוד לוותה במחשבות שעדיף לי להמתין עד שאיום הקורונה יחלוף ורק אז אחזור לסטודיו, אולם רציתי לבדוק אם כוריאוגרפיה יכולה להתבצע גם בסלון.

כבר עם תחילת הבידוד בארץ ובכל העולם, קהילות המחול משתפות את הציבור הרחב במגוון עשיר של פעילויות שמתקיימות במרחב וירטואלי; קורס מיינדפולנס אונליין, פילטיס, זומבה, יוגה ומכל הבא ליד בתרבות התנועה בארץ ובעולם מתפרסם אונליין, מרכזי מחול חושפים את יצירות הארכיון ששמורים בארכיב, ומעלים לרשתות את יצירות המופת: תיאטרון מחול וופרטל מציג את קונטקטהוף (kontakthauf), פלרמו פלרמו (Palermo Palermo) מאת פינה באוש, ואליו מצטרפים בתי מחול נוספים, כגון קיד ריבוט (Kid Rivot) ולהקת רוזאס (Rosas) מציגה את יצירותיה הראשונות של אן תרז דה קירסמייקר (Anne Teresa de keeramaeker). תיאטרון השאובונה (Schaubuhne) בברלין מעלה לרשת בכל ערב קלסיקה שהוצגה בעבר, יצירות לבמה, מחול, תיאטרון ואופרה עוברות דיגיטציה, מועלות לענן, מוקרנות, ומוצגות מדי ערב והאנשים עצמם נשארים בבתים, במרחב מבודד, רק להיוום.

עם תחילת הסגר, התחלתי ללמד שיעור מחול חינמי באפליקציית זום. יש משהו ממכר באפליקציה הזו. מסך המחשב מתפצל לריבועים רבים, כאשר המארח של הפגישה שולט בהתרחשות, בלחיצת כפתור בלבד. מבין מגוון אפשרויות שאפליקציה זו מציעה, היא האפשרות לנתב את המסכים, כך שרק אחד מהמשתתפים בפגישה יכול לקבל את הפוקוס (spotlight). דמיינו שבמהלך השיעור המורה מכוונת את הזרקור לרקדנית אחת, איזו תחושה מרגשת זו יכולה להיות, נבחרתי להיות במרכז או, לחלופין, אותה פעולה של המורה עלולה להיות במידה מסוימת חוויה מלחיצה ומשתקת עבור התלמיד או התלמידה. כל משתתף יכול לבחור אם הוא רוצה להיות נראה או, לחלופין, עם מצלמה סגורה, על ידי לחיצה על כפתור במסך. אולם בתרבות הזום כולם רוצים ליצור תקשורת, לראות אחד את השני, לחוש בקבוצה. העבודה בזום אפשרה ניהול של פגישות עבודה, לימוד ומפגשים חברתיים באופן מעש, אולם היא גם סיפקה חוויה של מעין פנאופטיקון (Panopticon), שפירושה המילולי ומקורה בכתביו של הפילוסוף האנגלי ג'רמי בנתהם (Jeremy Bentham) מסוף המאה ה־18 הוא "ראיית הכול". זהו מודל של בית סוהר שבו תאי האסירים מסודרים במעגל, ובמרכזו עומד מגדל פיקוח אשר עשוי לצפות בכל אחד מהם.

מישל דה סרטו (De Certeau) מאמץ את הצעתו של פול מישל פוקו (Foucault) ב*לפקח ולהעניש*, ולפיה החברה המודרנית־המערבית בנויה על שליטה פנאופטית, שליטה חזותית המניחה מרחק ובקרה, תיחום ומיקום ברורים



Fun, photo: Cottonbro

היצירה במדיה הדיגיטלית היא תחילתו של מסע מרתק עבורי שקיבל תאוצה בעידן הקורונה.

היצאה מהסגר ואסטרטגיית החזרה לשגרת העשייה התרבותית הם מונחים שנשמעים כל הזמן. לקסיקון מילולי שמעלה שאלות, מעורר דחף יצירתי ומאתגר את חוכמת העימות של החלש (דה סרטו: 22').

הערות שוליים

¹דה סרטו, מישל. *המצאת היומיום*. 1980. תרגום: ערן דורפמן. תל אביב: רסלינג, 2012.

רונית זיו, כוריאוגרפית, רקדנית ומייסדת אנסמבל רונית זיו. פועלת כיוצרת עצמאית משנת 1998. ביצירותיה פורצת דרך בשילובים בין טקסט ותנועה, בהם המילה והטקסט הכתוב מתורגמים לדימוי גופני. בשנת 2017 נבחרה מטעם קרן שוסטרמן להיות מרצה אורחת בקלרמונט קולג'. רונית כיהנה כמנהלת אומנותית שותפה בהרמת מסך במשך ארבע שנים 2010-2013, זוכת פרס כוריאוגרף צעיר לשנים 2002 ו־2005, זוכת גוונים במחול ומקום ראשון בתחרות לכוריאוגרפיה ע"ש חסיה לוי אגרון של האקדמיה בירושלים. רונית מרצה לכוריאוגרפיה בלימודי התואר השני באקדמיה למוסיקה ולמחול ומנחה את עבודות הגמר, בעלת תואר שני מ.א. מאוניברסיטת תל אביב, נושא התזה עליו כתבה זיו את עבודתה הוא פעולת הליכה במחול בן זמננו.

היצירה בתקופת הבידוד יצרה מלכתחילה את המחול לוויידאו. תיעדתי את ההתרחשות בשיעורים בהקלטה שקיימת במערכת הזום, תיעדתי כל פעולה כוריאוגרפית שביצעתי בסלון בדירת מגוריי, וערכתי וידאו *Live from my Room*, בו אני נראית רוקדת במרכז החדר, מחליפה שמלה ויושבת על כיסא. רגע שמצטרף לרגע ויוצר מציאות בידוד. טקסי היום־יום הפשוטים נכחו בכול. הפעולות היום־יומיות חזרו וסקרנו.

הסגר נמשך, ובערב חג פסח השני הצטרפתי ללילך דקל אבנרי לערב של מופע ויראלי בזום, שהתחיל כשכל אחד בבית מוזג לעצמו כוס משקה, מכין ארוחת ערב, ואז יש חלוקה לחדרים כמו חלוקה לבמות, ובסוף הערב חגגנו במסיבה, אבל כל אחד בביתו. הדלקתי את אורות הכריסמס, ורקדתי, דגנמתי מסיבה, מחייכת לכולם מבעד למצלמת המחשב. נזכרתי ביצירה חחח.דוט.קום שיצרתי לפני כשנתיים, ובה ביקורת כי הקשרים שלנו מתרחשים רק במרחב הדוט קום. והנה עכשיו אותו מרחב הוא כנגלגל הצלה' בתקופה זו.

בערב יום העצמאות התרחש רצח של אישה בידי בן זונה. נושא קשה מאוד. מקומם. יִפשי לא ידעה מנוח, כך בדיוק חשתי. פתחתי בפעולה כוריאוגרפית התנדבותית, שאליה הצטרפו 40 רקדניות. הכוונה ליצור כוריאוגרפיה בשרשרת שהמאחד ביניהן הוא שכולן מצולמות בחדר בבית, ועם גב חשוף. שלחתי לכל אחת וידאו בו אני מצולמת ושלחתי לכל אחת סרטון אחר. הרקדניות למדו את הקומבינציה לבד, ללא הנחיה או הכוונה מצדי והחזירו אליי את הגרסה שלהן מצולמת. מכל הסרטונים ערכתי גרסה של מחאה כנגד רצח נשים. ההתגייסות של כל הרקדניות ריגשה מאוד, סולידריות נדירה, כולן רצו לבטא את המחאה בתקווה שזה ייפסק. *כתרגוגלת* הוא יצירת וידאו שאני מסיימת לערוך בימים אלו, פרויקט חשוב, שכולו עשוי בהתנדבות. אחרי שבועות בבידוד, יצירות מחול רוצות שקולן יישמע.

30 וריאציות של הרמה

ליאור תבורי

אנרגיה, זיעה, אינטנסיביות, מימיקה, שיער, חוצפה, ביקורת, גוף, מחול, זמן, מסך, שוני, דוחק, יופי, סרעפת. ביקשתי מכל רקדן לחבר שיר מאותן המילים.

הנה אחד השירים:

דמק הקמן, קבוצד את הקאב וְהיפי,

מלות חסר האונים בָּזמן מבחיל אֶת הסך־עֶפֶת וְכוּדע.

בְּחילה, זָעה, סך־עֶפֶת.

מלות היפי

מלות חסר האונים בָּזמן

חיברנו לכל מילה תנועה שהייתה יכולה להיות ארוכה ומתמשכת וגם קטועה או מהירה. בחרתי ממה שהרקדנים הציעו, ניסינו לגלגל את זה בחלל הפה, לראות איך זה מרגיש, איך הגוף מרגיש כשיוצא קול כשהוא אומר את המילים הללו – ונוצר לנו אוצר מילים. במפגשים הבאים יצרנו מהמילים הללו סולואים. לכל רקדן היה שיר עם הלקסיקון ואוצר מילים בנפרד. הפגשנו בין הטקסט לתנועה, ורצינו לראות מה יוצא. היה משעשע ומסקרן. זה היה תהליך של קילוף שלנו מעצמנו, שלי מהם ו שלהם ממני. להכיר, לפגוש, לצחוק, לראות מה הרמת מסך עושה לנו בפעם הראשונה שפוגשים אותה.

אם כן, היה לנו לקסיקון וכמה סולואים. התחלנו להפעיל אחד את השני. רקדן אחד היה שר/מדבר את הטקסט של האחר, והשני היה רוקד ואחר כך החלפנו תפקידים. יצרנו יוניסונים וקטעים קבוצתיים. עדיין לא היה לנו מושג מה יהיה תפקידם ביצירה.

באחת החזרות רציתי להכניס את הניחוח והסטייל הקברטי. בכמה חזרות עבדנו עם שני רקדנים על תמונה מיוחדת בה רקדן שם את ראשו (את הסנטר) על האגן של הרקדנית שמופנה לקהל כשהיא כפופה, כלומר רואים את הראש שלו מחובר לזוג רגליים של אדם אחר. רציתי לנסות ליצור ראש מנותק מהגוף ורגליים שמדברות מילים אחרות ומקשות על הרקדן להציג את הכללים של "הרמת מסך". את התמונה הזאת הגשתי להרמת מסך. שיתפתי את הרקדנים מה אני צריך להגיש, לכתוב כדי להתקבל לפלטפורמה. לקחנו את החוקים והכללים, שיחקנו איתם ברמה התיאטרלית וצחקנו המון. לקחנו חוק והתחלנו לבדוק – למה לעזאזל מבקשים את זה מאיתנו? או איך יש חוק מסוים? איך מבצעים אותו בפועל? אלתרנו בתנועה ובטקסט ולאט לאט התגבש דואט שבו רקדן סביל ורקדן פעיל למעשה אומרים לנו Welcome להרמת מסך. הרמת מסך זה הדבר הנחשק ביותר בתבל. האדיר ביותר ליוצרי מחול. כולם רוצים להיות כאן. זה זהב, זה שווה. ידעתי שאני רוצה לשמור את הדבר הזה.

הבנתי שיש בסיס הסכמה מעניין מאוד לי ולרקדנים בהקשר לחוקים. בדקתי את החוקים תנועתית וניסיתי נגלות מה נסתר שם. או למעשה, איך גיליתי שהיצירה המחולית הזו היא למעשה איך אני ניגש להגיש יצירה להרמת מסך.



Haramot by Lior Tavori, photo: Gennady Tashliknsky

30 וריאציות של הרמה מאת ליאורי תבור, צילום: גנדי טשלינסקי

כלומר הרקדנים הם ה"פועלים" שלי, בעזרתם אני מתרגם את הדמיון למציאות. הם מגיעים לכל חזרה, ופועלים לפי הנחיות שהמוח שלי נותן. יש כאן כמו צבא המחשבות. התחלתי לקרוא להם צבא המחשבות והבנתי שצריך קול עליון, וויס אוובר (Voice overall)? שיקריא חלק מהחוקים ויראה איך הם פועלים, לפיכך האם הם מצליחים או נכשלים. האם הם מבקרים את החוקים הללו או עושים זאת באמונה ובלב שלם?

חזרתי לבסיס. רגע, יש לי הרמה ומסך. מה עושים?

חזרתי לדמיון. פעולת הרמת המסך. לפני השם עצמו אני חייב להשתמש במסכים. בדקתי איזה מסך ה"זול" ביותר כדי לבדוק את הטווח בין פסטיבל "הרמת מסך" למסך בארבעה שקלים שקניתי באיביי תוצרת סין. הרי הכול בעולם Made in China. הבאתי את המסך לחזרות ותליתי אותו, והוא שימש לעיתים לתפאורה, לעיתים עשינו איתו דר־שיח. פעלנו מאחוריו, לפניו ובתוכו. המון משחקי קומפוזיציה. הרבה פעמים נפל, נקרע, נחרב, נחבט. לא היה לנו אכפת. היה כיף להשתעשע עם זה. ובכל בוקר – מסך חדש. כל בוקר הבאתי מסך חדש, מהניילון, ובדקתי מה ואיך אפשר לעבוד איתו: לעיתים מתחתי או תליתי אותו לאורך, לרוחב, על כל הבמה, קדימה, אחורה, הסתרנו אותו, חשפנו אותו, רקדנו עליו, השתמשנו בו כחבל למשחקים. בשלב מאוחר יותר של היצירה, החלטתי שאני הולך להציג חוקים שהרקדנים צריכים לעמוד בהם, צריכים לעמוד בדרישות. קול רם שהוקלט מראש בנפרד הקריא את החוקים, כמו מעין דמות אלוהים שמדברת אליהם, ובחרתי בכל פעם שיגיע "חוק" ביצירה, על הרקדנים לעבור דרך המשחק, דרך המסך שהיה על הבמה באותו הזמן. כאילו עוברים שלב במשחק מחשב. להתרוצץ ולהתכונן לקראת קבלת פנים: קבלת החוק הבא. אולי אפילו לפחד כשעובדים דרכו. דרך המסך. וכך היה.

פעולת הרמת מסך האמיתית היא פעולה של משפטים.

הרמת.

הרמות.

מה זו הרמה, למעשה?

הבנתי שבעולם המחול המערבי אנחנו מתייחסים להרמות כדבר טריוויאלי למדיי. כל הזמן עושים הרמות. בן מרים בת. רקדן מרים רקדנית. זה הבייסיק של עבודת פרטרינג. לומדים את זה מגיל צעיר מאוד, אבל בכל זאת, מה זו הרמה??? העיסוק בהרמה גרם לי להתעסק ולחשוב על הסלנג הנפוץ בשנים האחרונות – הרמה. תרימי.

זה גם סלנג של קהילת הגיי, אבל לצד זה בהחלט יש בכך סלנג גם לקהל "רגיל". לא פעם שומעים מישהו אומר: "יאללה, תרימו!" בחתונות, אירועים.

מצאתי את עצמי יושב עם חברים ופתאום מישהו אומר, האזן שלי התחילה להקשיב. המחשבה והמודעות שלי למשמע המילה הזו השתנו מאוד. התחדדו מאוד. הוזמנתי להרמת כוסית, והיא הייתה הרמת כוסית כל כך, אבל כל כך צבועה. נאומים, חיבוקים, ליקוקים וכו', וכמובן שאחד בפה ואחד בלב. אז יש גם "הרמת" כוסית. וואלה, זו גם וריאציה של הרמה. אפשר להשתמש בזה. וגם בסלנג. "תרימו, תרימי!". אז יש כבר שני סוגים של הרמות.

מכאן התחדדה או התקדמה המחשבה על כך שאני רוצה לחקור ביצירה הזו למעשה 50 וריאציות של הרמה.

למה 50?

א. כי זה אתגר

ב. כי לא ידעתי אם יש

ג. כי לא ידעתי אם אוכל להמציא

ד. האם מותר להמציא?

ה. רציתי להתייחס גם ל־50 גוונים של אפור, ולכן הבחירה של ההתייחסות מהעולם הזה.

מאיפה הכול התחיל?

רציתי להשתלב בהרמת מסך. אומרים על הפרויקט הזה שהוא נחשק מאוד ונחשב. מתפתחים ממנו כוריאוגרפים מובחרים אשר אחרי שהם יצרו בהרמת מסך, יוכלו להתקבל לפסטיבלים ולקבל עבודות נוספות.

שמעתי ששוב יש קול קורא להרמת מסך.

הטריגר הראשון ליצירה היה ההבנה שפרויקט הרמת מסך חוגג 30 שנה. חניגה היא אירוע משמח וראוי לציון, והדבר גרם לי לתהות – האם אני רוצה להתעסק עם הרמת מסך עצמה? לחנוג להרמת מסך הכוונה להתייחס להרמת מסך ביצירה עצמה? איך ניגשים לנושא כזה?

ניסיתי לפרק לגורמים, קודם כול את השם, עוד לפני המשמעות. יש כאן הרמה ויש כאן מסך... איך ממשיכים?

התחלתי לדמיין סצנה מסוימת, ואני בכוונה משתמש במילה "סצנה" כיוון שבנקודה הזו ידעתי שאני רוצה לעשות משהו תיאטרלי־מחולי. הסצנה כללה רקדנית חשופת רגליים שמציגה לקהל את החלק התחתון של הגוף שלה מאגן ומטה, כשעל החלק העליון שלה יושב רקדן אחר המציג רק את הפנים שלו. ברגע שנפתח המסך, ה"קסם" מתחיל אבל הפעם חשבתי לפתוח את המסך ממש מעט, מעין אקספוזיציה, להציג לקהל את מה שיראה כאן.

ניסתי כמה רקדנים שהסתקרנו יחד איתי בשאלה, איך ניגשים לדבר כזה? איך מדברים על הרמת מסך עצמה בהרמת מסך? לקחתי את הטקסט של "הקול הקוראי" והתחלתי להשתעשע איתו בחזרות. קראנו את החוקים, אלתרנו, חיפשנו פעולות ומשמעויות. צחקנו המון. עשינו שינויים בחוקים וגם בהויות שלנו כדי להשתעשע. היה לנו טקסט.

בכל סיום כל חזרה של אלתור שארך כשעה וחצי, ביקשתי מכל רקדן שלוש מילים. תחושות, אסוציאציות או סתם מילים שעולות לרן בהקשר למה שהם חוו בחזרה.

אלה המילים הראשונות שהעלו הרקדנים באחד המפגשים הראשונים שלנו:

14 | מחול עכשיו | גיליון מס' 38 | אוגוסט 2020

איך זה מתקשר בכלל לאורחים שלא מגיעים מתל אביב? האם ליצירה הזו יש קיום מחוץ לגבולות הבועה הטריטוריאלית שלנו? גרים בתל אביב – עושים שיעור בסטודיו נעים – ואז מופיעים בסזון דלל? האם יש חיים לבועה הזו מחוץ?

הייתי צריך לפתוח את המילון ולבדוק – מה זו הרמה למעשה? בצד הפיזי, ניבשנו מאות סוגים של הרמות, לכל אחת נתנו מספר. פשוט הרמה אחרי הרמה. כמו חיילים בצבא. קונרקטי מאוד.

בצד המילולי, הרמת כוסית, הרמת חזה, הרמת עפעפיים, הרמת גבה, הרמת משקלות, הרמת יד ועוד ועוד. היו אלו כמה שבועות טובים בהם התעסקנו ובדקנו את משמעות ההדגמה של כל פעולה כזו, וניסינו לבדוק את המטען הפיזי החבוי בכל צירוף. שוב צחקנו. ניסינו לחבר בין הפעולה הפיזית לפעולה המילולית.

נחזור למסך: מה זה מסך?

מסך על במה הוא בד שכאשר הוא נפתח על הבמה, אנחנו כקהל מבינים או מכירים את המוסכמה שהמופע הקלסי מתחיל. ידעתי שאני חייב להשתמש בפעולת הרמת המסך. ממש להרים אותו. בסזון דלל זה לא פעולה פשוטה, בגלל עניינים טכניים. לכן יצרתי קשר עם ספק שתפר לי במיוחד מסך תיאטרון קלסי, שאוכל להרים ולהוריד אותו. לבצע את פעולת הרמת המסך.

ואז הייתה פרזנטציה, אחרי שהיה לנו כבר כ־15 דקות מהיצירה מוכן. בפרזנטציה ישבנו מול פאנל של אנשי רוח, יוצרים, כוריאוגרפים, אנשי במה ועוד. הצגנו. המפגש שלי עם נאווה צוקרמן היה משמעותי מאוד. נאווה שאלה אותי: מה בוער בך? מה שורף לך? מה אתה רוצה מהרמת מסך? באותו הרגע לא ידעתי את התשובות לשאלות האלו, ואפילו חששתי מכך שאין לי את התשובות. אבל נאווה לא ויתרה, ובהמשך התחלתי לחדד את המחשבה ולענות על השאלות הללו. ולמה אני רוצה להתקבל כל כך חזק לפסטיבל הזה? אני רוצה שיראו אותי, אני רוצה לקבל הכרה, אני רוצה להיחשב. ועל זין היצירה הזו, על הרצון ועל התשוקה הזו.



30 וריאציות של הרמה מאת ליאורי תבור, צילום: גנדי טשלינסקי Haramot by Lior Tavori, photo: Gennady Tashliknsky

בשלב הזה כבר הייתי צריך לעשות בחירות. הרגשתי שיצרתי דואט והמשמעות שלו היא להגיד: בואו נחשוף את עצמנו, נרים את המסך, נהיה כמה שיותר נייטרלים, לא לבושים וננסה להיכנס לראש של ליאור לרגע, נפתח צוהר קטנצייק ודרכו נראה את הדמיון. הדואט הזה שרקדו שני רקדנים מנוסים מאוד ששוכבים על הבמה ונעים באיטיות איך־קץ בין שכיבה לבין העלאת פלג הגוף העליון והתחתון תוך כדי הישענות על עצם הזנב, כאילו שטים בחלל, כמו מלאך שיוצא מתוך גופו הפיזי ועולה מעלה מעלה, מתרומם. הם עולים מעלה ומטה מספר פעמים, באיטיות ועדינות, בזמן שהם לובשים בגד תחתון וחזיה בצבע גוף, לנטרל שוב את המשמעות של הבגד שילבשו. הם כמו אדם וחווה. הם ה־בראשית! הבראשית של הרעיון, תחילת תהליך הנביטה האיטי כל כך. כאילו צריך להציג ואז כמו דף נייר שמכווצים אותו וזורקים לפח – נזרוק את הרעיון האמנותי כאילו אומרים: חברים, התבלבלתם, זו לא היצירה הזו. אנחנו לא עושים פה תנועות איטיות ומתמשכות, לא. אנחנו צריכים למכור. לפתוח את ה־איור עבודה” ובואו – נכנס לפרויקט הזה.

בשלב כלשהו הבנתי שעליי לייצר ״נאמבר״. כמו נאמבר סיום. התוצר של כל התהליך הזה. הבנתי שהתוצר של הדבר הזה הוא די זול. עשינו, פעלנו לפי החוקים, הצגנו מוטיבים, דימויים, תהליך יצירה, מהלך החקירה שלנו. ומה יצא? אנחנו צריכים למכור. למכור את עצמנו. למכור כדי שתאהבו. כי אם לא תאהבו, לא תבואו להופעות. ואז מה? עשינו יצירה והיא הולכת לפח? אז כן, יש כאן את הממד שאנחנו צריכים (ולמעשה זה שאני צריך) שתאהבו אותנו (ותאהבו אותי).

החלטתי שהבגדים של החלק הזה צריכים להיות אדומים, כי זה צבע התשוקה והתאווה. כי זה חושני, כי זה ״מוכר״. בגזרות הקטנות ביותר ומינימליות, כדי שגוף הרקדן הבולט, החזק והסקסי וגוף הרקדנית יהיה חשוף כמה שיותר, והתחלתי ליצור טריו בנים שהפך לקווינטט עם כל הקאסט ובו אנחנו מנסים למכור את עצמנו. זהו תהליך שבו אנחנו מוכרים ועושים שואו. בודקים עם הקהל: את זה ראיתם? את הנפת הרגל? את השפנט? מספיק וירטואוזי לכם? זה מעניין? מתי תשתעממו ממני? אם אני אעשה משהו פרובוקטיבי, יותר תסתכלו עליי? אלו היו סוג השאלות שעסקנו בהם. לקראת הסוף עשינו תהליך של ריאליטי. ממש ״הישרדות״. הרקדנים שהיו יחד עד כה, התחילו להתחרות על מקום אחד אחרון ב־״נבחרת״, והופכים להיות חיות־אדם. מוכנים למכור את נפשם לשטן, רק להישאר עוד רגע אחד במרכז האור, רגע אחד נוסף שיבחרו אותם לקאסט, רגע אחד נוסף שיתקבלו. למעשה, זה האודישן הבלתי נגמר של האדם, ושל הרקדן בפרט. כל הזמן אנחנו עומדים באודישנים, לעיתים אפילו לא יודעים שזהו אודישן. רוצים למצוא חן, רוצים שיעריכו אותנו, רוצים להיות נאהבים.

היה זמן שבו בדקתי את ההקבלה בין יצירת מחול לטרנדיה. מתחתי גבולות וקווים מקבילים בין אדיפוס הניבור הטרגי ובין אנטיגונה ואחרים לבין הרקדן או הכוריאוגרף. איפה מקביל? מה משיק? ומה מתנגד? מצאתי שיש הרבה דברים דומים ואותם בחרתי להעצים ביצירה. הטרנדיה דנה בשאלת יסוד של קיום אנושי: מה הם גבולות הסבל והייסורים שאדם יכול לעמוד? וכך, גם לעיתים הרקדן. איזה מסע הוא צריך לעבור. איזה מסע הכוריאוגרף צריך לעבור עד שיתקבל לפסטיבל הנחשק הזה.

סצנת הסיום בו הרקדנים מבקשים ש״ירימו להם״. הערכה, אהבה, אהדה. והמסך, אלים ככל שיהיה למרות שהוא עדיין ומבד קטיפה רכה, חורץ להם את הדין ואת הזמן לחיות. כאילו המסך אומר: נותרו 20 שניות, תפציצו!!! עוד קצת וזה קורה... המסך כמו גילויטינה גומר את חייו של הרקדן, מחייה וממית, כמו את הנפש שלי.

ליאור תבור, כוריאוגרף ויוצר עצמאי בשדה המחול והתיאטרון. בעל תואר ראשון באמנויות ותואר שני במחול במסלול כוריאוגרפיה מטעם האקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים, בהצטיינות. יצירותיו האחרונות וחוזר חלילה, *וילה בג'ונגל* לתיאטרון מחול ענבל, ו־*30 וריאציות של הרמה* ל־הרמת מסך". יצר ללהקות מחול בסין, בהן לבית האופרה גוואנגזו, לימד באקדמיה למחול בבייג'ין. יצירותיו הועלו באיטליה, ספרד, ארה״ב, ברזיל, מקסיקו, ניאורגיה, טאיוואן, סין ועוד.



אמת Adam & id מאת שרון צוקרמן ויזר, רקדנים: משה שכטר אבשלום וצוקרמן, צילום: אפרת מזור Adam & id by Sharon Zuckerman Weiser. Dancers: Moshe Shechter Avshalom, photo: Efrat Mazor

מאחורי הקלעים של התהליך: אמת Adam & id שרון צוקרמן ויזר בדואט עם משה שכטר אבשלום

ולתרגם אותם להצעה, ולא סתם הצעה – אלא כזו שתשמיע נהירה למישהו אחר, מישהו שיקרא מילים על עבודה שאינה קיימת וירגיש שהיא ראויה להתקיים. וכך מתחיל הגלגול הראשון של *אמת וחווה Adam&id* – קול קורא של מפעל הפיס. אני בחופשת לידה, ונדמה לי שלא להגיש הצעה כלשהי זה לומר שאני שהפסקתי להתקיים. אז הגשתי הצעה לפרויקט בשם *המצאות המדומיינת של הגוף שלכם*.

מי הם ״שלכם״ הרקדנים. מציאות מדומיינת של רקדנים מזדקנים שיכולותיהם כבר לא מה שהיו בעבר, אבל התפיסה והדימוי העצמי שלהם עדיין שבויים באשליית הנעורים הרקדניים. מי הם אותם רקדנים? משה ושרון. הראשון, משה שכטר אבשלום, לשעבר רקדן בלהקה הקיבוצית ובלהקתו של חופש שכטר, ולימים יום של אירועי מחול, מסגרות מחול, פלטפורמות דיון ותאוריה על מחול. והשנייה – אני, שרון צוקרמן ויזר, שכתבה את ההגשה סביב עננת חופשת לידה של תינוקת

הקופסה השחורה של יצירות האמנות כוללת בתוכה הרבה גיאנק, חומר שנזרק, רעיונות שבוטלו, ניסיונות שכשלו, התפלספויות ללא מוצא, ויכוחים, אי הסכמות, התקפות צחוק, שיחות אישיות שאינן קשורות לתהליך, זמן מת, ולצד כל אלו הרבה רגעי ניצוצות של גילוי, התלהבות של מציאה, התרגשות מהעדות של הרקמה היצירתית. הידברי הזה מתפתח יש מאין והופך להיות עולם כל כך מעניין שאת יכולה לעטוף אותו באריות הופעה ולהרגיש שראוי להזמין את העולם לצפות בה. אז בין העבודה השחורה ליהלומים המלוטשים שוכן התהליך, שנה ושלושה חודשים של תהליך.

נציץ בו:

ממה מתחיל תהליך? לא מעט פעמים תהליך מתחיל מההזדמנות שנפתחת ליצור משהו. קול קורא, קרנות, פסטיבלים, ובקיצור: הדדליין – ה־קו המת” דווקא הוא מפיה את החיים של התהליך. הדדליין גורם לנו לקחת רעיון כלשהו או פנטזיה

שלישית במספר, וכלל לא דמיינה שתחזור לרקוד ולהופיע והגישה הצעה לסולו של משה כשלצידו מונולוג שלה. הוא רק רוקד והיא רק מדברת. הוא מקיים את ההבטחה המחולית והיא מחייה את הגוף במילים, מנסה להסביר מה זה להיות רקדן, לתונך בין האמת של הרקדנים לבין הקריאה של העולם. זו הייתה ההצעה. הצעה שהתעניינה במונח 'שטח מת' (blind spot) הדברים שאנחנו לא יכולים לראות והאחר שמולנו כן.

התשובה החיובית למענק הגיעה לא פעם, כאשר את אפילו שוכחת מה הייתה ההצעה שלך מרוב שהיא הייתה כל כך מדומיינת. והפעם כשהתשובה החיובית הגיעה כחצי שנה אחרי הלידה, בדיוק כשהגוף מתחיל לדמין שהוא יכול להיזכר שפעם הוא הכיר תחושה אחרת, התעורר החשק שלי לרקוד. ששק, שהיה מודחק זמן ארוך בו בעיקר ליוויתי תהליכי יצירה של אחרים, וקינאתי בכל רקדן/נית שהיו בהם, כל כך קינאתי. קנאה היא מנוע חזק מאוד לפעולה, שלרוב חושפת תשוקה כלשהי, והגוף שלי אכן רצה לשוב להרגיש את עצמו במצב הצבירה הרקדני, מצב שרוב חיי הייתי בו לפני שנהייתי אמה, מצב שבו הגוף הוא צינור לדברים אחרים, לנתינה אחרת. התגעגעתי. אז חזרתי. והסולו המתוכנן הפך לדואט.

הקאסט. לבחור קאסט זה כמו להחליט עם מי נוסעים לטיול ארוך של כמה חודשים. מה יהיו הקריטריונים לבחור שותפים לטיול שכזה? הייתי רוצה לטייל עם מי שמרגיש ממש נוח לבקש מה הוא צריך ממני, הייתי רוצה לטייל עם מישהו שהשפה שלי מובנת לו, הייתי רוצה לטייל עם ידיעה שיש אמון בסיסי ובריא שמאפשר להתמודד עם אתגרים, עם אי נעימויות, עם קשת של מצבי רוח ששהייה ממושכת חושפת אליהם. הייתי רוצה לטייל עם מישהו שמצחיק אותי ואנחנו מעוניינים רק באותו טיול, ויש לנו רצון להיות יחד.

אז עם משה כבר טיילתי שני טיולים קצרים יותר, הראשון *במחווה לרצפה* (2014), יצירה תלוית מקום ל־14 מופיעים שעשיתי במוזיאון ישראל במסגרת נקודת מנע. זה היה טיול קצר יחסית עם קבוצה גדולה, טיול מאורגן, על יתרונותיו וחסרונותיו. הטיול השני שעשינו יחד היה *בבליסטיקה הפנימית של האינפנטיל* (2016), שם היינו ארבעה מטיילים, מהלך אינטימי יותר, יותר שיחות נפש ליליות מסביב למדורה, לא תחושה של קבוצה אלא של חבורונת. ועכשיו לראשונה טיול רק של שנינו. אני המארגנת, הוא מצטרף אליי, ושנינו יודעים שמעניינים אותנו מסעות ארוכים, שמעניינות אותנו חוויות חושיות מעמיקות ושאנחנו מעניינים אחד את השנייה, אנחנו שני רקדנים שהפכו עם השנים לפעילי־מחול, ושבעצם אהבתם הראשונית הטהורה היא לחיות את המחול, לרקוד.

התחלנו חזרות. קבענו תהליך מדורג. חודשים ראשונים פעם בשבוע, ואז פעמיים ואז שלוש ואז כמה שצריך, והחלטנו שאחת לכמה חודשים נעשה הידנסי אינטנסיבי יותר. כמה ימים מרוכים של יחד, מהלך שמניסיוני מקדם מאוד את היצירה – להעז לנתק אותה מהשגרה של כל אחד ואחת ולתת לה מקום מרכזי ומשותף.

כשיש הרבה זמן לתהליך היצירה, אפשר להתחיל מההתחלה. כלומר להתרגל זה לזו, להבין שהדרך ארוכה ואין שום לחץ יצרני של דד ליין. וכך עשינו, התחלנו להתרגל. להתרגל הכוונה לגעת בגוף של האחר, להסתכל בעיניים, להגיד דברים לאחר, לאלתר מול האחר. להתרגל אומר לדעת מה ההבדלים בינינו ואיך מרגישים איתם נוח, להכיר טוב יותר ואפילו שהיינו כבר חברים די קרובים ושותפים ללא מעט עשייה קודם לכן, השלבים הראשונים של התהליך היוו העצמה של נוכחות אינטימית משותפת. התכרכלנו המון. גילינו שאנחנו אוהבים להתכרכל וכינינו את האיכות שלנו 'גורית'. היינו גורים. והמרווח הזה בין הגוריות לבין רעמות השיער האפורות של שנינו – התחיל להיות לכשעצמו עניין שילווה את העבודה. מעין ילדים מאפירים. שעשוע מושכל.

רציתי לספר על התהליך ובינתיים אני מספרת לא מעט על הפרוטגוניסטים שלו, ולא סתם, כי היצירה שלי תמיד נובעת ועוסקת במי שמופיע בה. ולכן העניין שלי בהכרה וחקירת המופיעים, היחסים ביניהם, נקודות ההשקה וההבדלים – כל אלו הם חלק בלתי נפרד מהתהליך. אני יוצרת אמנות אנושית ואישית ובעיניי ככל

שהקשר בין המופיעים נינוח ועמוק יותר, כך הסיכוי שהמפגש ביניהם ייצר תוכן שניתן להזהות עמו גובר. לפעמים משה מתאר את העבודה איתי כמעין סשן טיפולי – אני מודה שהקונוטציה התרפויטית צורמת לי ואני לא מעוניינת לייצר אמנות־מרפא. אבל נכון שהמכניזם של הנפש מהווה בשבילי מפה שמחברת אותי גם למכניזם של הגוף. הכוריאוגרפיה של ההווה האנושית.

קצת קשה 1

אחת ההתמודדויות הראשונות בתהליך שבו הכוריאוגרפית מופיעה לצד רקדן, היא תחושת חוסר שוויון. הרקדן חש שהוא בעמדה מורכבת, שהוא תמיד ידע פחות מהיוצרת, יבין פחות טוב את הדברים ויהיה בעמדת נחיתות. נוסף לכך, בעיקר בתחילת התהליך הרקדן מרגיש שהוא עדיין במעין אודישן, הוא צריך להוכיח שהוא מתאים, שהוא ראוי לבחירה. הכרתי את המתח הזה, פגשתי לא פעם ולא פעמיים בתהליכים שונים שליוויתי, ולמרות החברות הקרובה ביני לבין משה, לא הצלחנו לברוח מהשלב הזה, והתסכול שלו הבהיר לי את מידת אחריותי כמופיעה שיוצרת את העבודה, להיות קשובה מאוד לצרכים של הרקדן שאיתי. לתת מרחב לקצב שלו, לוודא שאני בהירה ומאפשרת ולבדוק מהם הדברים שבשבילי מובנים מאוד מאליהם אבל לא למי שלצידו.

מחשיכים

כמו בהצעה הראשונית, יצאנו לדרך עם המושג blind spot (השטח המת) וחקרנו מה הנראות הגופנית או החללית של שטח מת. כיצד אנחנו משלמים אחד לשנייה את השטחים המתים, מה אנחנו יכולים לשקף למי שמולנו שהוא אינו יכול לראות בעצמו. בחנו את המושג הזה גם מבחינה גופנית וגם מבחינה טקסטואלית. ריתקה אותנו המחשבה שחלק מהתפקיד של 'האחר/ים' (L'autre) בחיים שלנו, זה בעצם להשלים לנו מידע על עצמנו. להיות לנו דברים שאנחנו לא יכולים להיות לעצמנו, ומאוד עניינה אותי התובנה שגם הקהל הוא בעצם סוג של 'אחר' שנמצא איתי – כי אני לא יכולה להיות לי קהל. גם הקהל משלים לנו זווית שנסתרת מאיתנו. התלות הזו אחת בשנייה והתלות הזו בקהל הרגישה מפתח לקשר חזק שילווה אותנו לאורך כל התהליך וינכח אף ביצירה עצמה.

I'll be your mirror – קשר של הדדיות. אתה רוקד לצידי, אני איתך מולם. אתם צופים בנו ואנחנו רוצים לעניין אתכם. אתם רוצים להאמין לנו ואנחנו רוצים שתאמינו לנו. אבל אנחנו גם נאלצים קצת להתל. להתל בכם בשביל שתרגישו את הערעור. הערעור שבתעתוע שהיא המציאות הבימתית ולעיתים, גם המציאות של החיים. אתם תרגישו קצת ערעור ואנחנו נתערער מולכם בתנובה – סוג כזה של משחק החל להירקם תוך כדי התהליך. והבנתי, שבעבודה הזו יותר מבכל עבודה שלי קודם לכן, הזמן בין המצבים שקורים אינו פחות משמעותי מהזמן שבו הדברים קורים. הזמן שבו המחשבה בעקבות והציפייה לקראת יוצרים יחד מרקם פוטנציאלי של התרחשות, והרגשתי שבדיוק שם קורה האפקט התודעתי שהוא לב העבודה הזו. לשמור עליו הרגיש האתגר הפרפורמטיבי והכוריאוגרפי, כמו לשמור על אוויר.

קצת קשה 2

אני אורבת לדבר ומשה לא. לי קל לדבר, לאלתר עם טקסט ולמשה קשה. הוא ביקורתי כלפי עצמו, המילים מתבלבלות לו בפה, לא נוח לו לדבר והוא לא אוהב לדבר. אנחנו מצלמים אימפרוביזציות שבהן אנחנו מתרגלים דמיון מודרך אחד על השנייה, צופים בהם ובהדרגה מבינים שהתסכול של משה אל מול הטקסט דורש התייחסות. אולי אני לא צריכה להתעקש על המקום הזה, אלא לשחרר אותו מהטקסט. אני אדבר והוא לא. זה בין כה וכה היה התכנון הראשוני. מכאן אנחנו יוצאים לעוד כמה חודשי תהליך שבהם אני נושאת את הטקסט של העבודה ומשה איתי שם ללא מילים. הטוויסט בעלילה יתרחש כשלושה חודשים לפני סוף התהליך כאשר מספר אנשים שצפו בחזרות מעירים על העובדה שלאורך זמן האילומות של משה והקולנויות שלי מקבלים משקל ומשמעות שכלל לא מה שרציתי. מהיצירה עולה תחושת חזרה של נרטיב שבו היוצרת שתלטנית והרקדן פאסיבי ועוד מחשבות שתופסות נפח מרכזי מדי בפרשנות של מי שצפה בעבודה, ואני מבינה, שעם כל הקושי אני הולכת לדרוש ממשה לדבר – בשביל העבודה – בשביל האיזון בינינו ובהדרגה אני מבינה שדווקא ההבדל בינינו הוא זה שמעניין אותי. לחשוף שני סוגי פרפורמרים – האחת אקסהיביציוניסטית יותר – זו שקל לה לדבר והאחר

– האיש שפחות נוח לו לדבר, המופנם – והרי 'אותם', אלו שמהססים לדבר, הכי מעניין לי לשמוע. את התהליך מלווה שני גרנות, חברה קרובה ומוח מחולי חד. אני סומכת עליה ויודעת שהעין החיצונית שלה לא רחמנית, ושעליי להתייחס לכל הערה שלה בכובד ראש. גם זה קשה לפעמים אבל האתגר הזה מבורך בעיניי, אני מצפה לביקורת שלה ויודעת שהיא משדרגת את היצירה בעינה הנוקבת.

כמו שחושבים על הילדות שלנו ויש לנו יחסית מעט זיכרונות, אני מנסה לדלות מזיכרוני עוד עובדות על התהליך. עוד רגעי מפתח (פתאום ההבנה שהשורש של מפתח והתפתחות זהים מרגשת אותי. ואכן כשמוצאים את המפתח אפשר להמשיך לפתח), איך זה קרה? אני נזכרת באחד הרגעים המפתיעים שהובילו ליצירת סצנה שתהיה רבת משקל בתוצר הסופי, וכך קרה במקרה: אני מאלתרת לבד מול משה. המשימה לאלתר ללא מילים אבל לדבר עם הגוף, לבטא משהו שברור לי עם הגוף. מתוך תסכול עז ברנע מסוים, בעודי משתוקקת לדבר אבל יודעת שיחוקיתי אסור לי, אני עושה את הדבר הבא: מדברת מבלי להזיז את השפתיים, זועקת בציניות על זה שאסור לי לדבר כי אני חייבת לרקוד.

בתום האימפרו משה משקף לי שהדיבור ללא הזזת שפתיים היה מרשים ושהוא בהתחלה לא הבין מהיכן הגיע הקול שלי. אנחנו צופים בווידאו ואני מבינה שיש לי יכולת שכלל לא ידעתי עליה – לדבר יחסית ברור מבלי להניע את הפנים – דיבור מהבטן? אולי, המינוח המדויק פחות מעניין אותי אבל האפקט של זה על מי שצופה כן. וכך נפתחת דלת מעניינת אל שכבה נוספת של אחרי הקלעים המחשבתי – משה ואני מתאמנים רבות על מה שאנחנו מכנים: יתיתי. השפה הפנימית, הדיבור של תת המודע שלנו. מה היה אומר תתי המודע אם יכול היה לפתוח את הפה? המשחק הזה מוליד אפשרות מעניינת של עוד חשיפה של מנגנון נפש – עם תיבול של הומור ומוזרות ומוביל אותנו להבנה עמוקה יותר של הקשר בין חלקי היצירה המתהווים.

השטח המת של הנפש, ההשלמה שלנו זה את זו, הפן של הקהל כשותף משלים לשטח מת שלנו ובעצם, כל החשיפה הזו מציפה את העובדה הבסיסית שאנחנו מחפשים לגעת באמת, להשלים את התמונה החסרה עד שנבין את האמת.

איך מביאים אמת לבמה? במה אמת זו מראש מרחב שקרי ומלאכותי? שאלות אלו תמיד מעסיקות אותי אבל מעולם לא עשיתי עליהן עבודה, ובהדרגה אני מבינה שהאמת מבצצת בכל שטח מת, ולשם אני חותרת. אני רוצה לשים על הבמה את המחשבות של הפרפורמרים, את המחשבות של הקהל, אני רוצה לעורר תחושה אמיתית לגמרי ואז לערער אותה, אני רוצה לא לתת לעצמי לברוח מההווה ומהמעמד הבימתי, אני רוצה שכל מילה בטקסט שאנחנו מדברים תהיה נכונה מבחינתנו, אבל שתייצג אמת גדולה מאיתנו, אמת שגם אחרים יכולים להתחבר אליה. אני זוכרת שביקשתי ממשה להיות 'שומר הצינויות' שלי. שישמור עליי שאני לא בורחת להומור ולצינויות ומנסה להישאר אמיתית, רצינית, מחוברת לעצמי. לאט לאט הבנתי שחלק מהאמיתי יכול להיות גם ציני – ושמעניין אותי לשים לב מתי ההומור מסתיר משהו ומתי הוא מגלה.

אני אתעכב עוד קצת על מונח האמת הבימתית, כיוון שאני מוצאת נחמה גדולה ברגעים שאמנות שאני צופה בה מכניסה אותי ל־zone שבו אני "חיה" אותה. זה

קורה לנו בצפייה בסרט כשכואב לנו במהלך סצנה, כשאנחנו בוכים או מתרגשים עם הדמויות, ואנחנו לרגע מצליחים לשכוח שהן משחקות. האם אנחנו מתרגשים מהמשחק הטוב של הדמות? האם אנחנו בכלל חושבים על עצמנו ורק מתרגשים מההזדהות, ואולי יש כאן אפשרות שלישית שבה האמינות הביצועית והארגנטית כל כך גבוהה שנשכח שאנחנו במרחב מבוים. כשאני מופיעה לפעמים אני מרגישה שגם אני יכולה להיסחף בתוך המעשה המלאכותי ולחיות אותו באמת, להתרגש עד דמעות, לכאוב, לצחוק. האם אני יכולה 'לעבוד על עצמי'? איך נקרא לזה? למצב שבו המלאכותי והאמיתי חיים יחדיו. האזורים האלו של הפרדה והיתוך מפעילים אותי כצופה, כמבצעת וכמובן כיוצרת, וחזרה לתהליך.



אמת & id מאת שרון צוקרמן ויור, רקדנים: משה שכטר אבשלום וצוקרמן, צילום: אפרת מזורAdam & id by Sharon Zuckerman Weiser. Dancers: Moshe Shechter Avshalom, photo: Efrat Mazor

החיפוש הזה אחר ההפרדה בין האמת שלנו מאיתנו מביאה לאימפרוביזציות שהתמה שלהן raw emotion – רגש נא. איך הגוף הוא ראי לרגש מבלי שאנחנו – משה ושרון שותפים לו כאנשים. הגוף מתרגש או בוכה או מטולטל ללא האדם שהוא שלו. החיפוש הזה הוביל לחיפוש מוזיקה שמפעילה אותי רגשית ועלה בזיכרוני המוזיקאי איתמר ציגלר ושירים שלו ששמעתי פעם. בחיפושים, מצאנו אלבום סולו יפהפה ברגישותו *Memories* והמוזיקה מהאלבום הזה הפכה לרקע של תהליך היצירה. איתרתי את איתמר, פניתי אליו ולרגע כמעט הוא הצטרף אלינו כמלחין, דבר שבסוף לא קרה אבל נשאר שיר אחד שלו ובהדרגה הצטרפו קטעי מוזיקה אחרים מכל מיני תקופות וסגנונות. לקח לי זמן להבין שהעבודה הזו אינה צריכה להיות בגוון מוזיקלי אחיד, בזהות של עוד אמן מסוים, אלא המוזיקה היא מעין קרעים של זיכרון, ה־soundtrack של החיים, ויש להם כל מיני מלחינים ומלחינות וגוונים ומגנינות.

עוד אנקדוטה מוזיקלית התרחשה בשלבים הראשונים של התהליך. בעודי מנקה את הבית התנגן השיר הנודע של הביטלס *Don't let me down* – ומצאתי שהוא

מרקיד אותי בצורה שהפתיעה אותי ומלבד התגובה הגופנית אליו – הפזמון הפעיל בי "תוקפנות קומית" – אל תאכזבני. ותוך כדי ניקיונות ריקודיים ועצבים קומיים אני מבינה שבעצם יש חיבור בין החוויה של תחילת התהליך למשפט הזה. החשש הזה שהתהליך יאכזב, החשש שהגוף שלי יאכזב בחזרתו לבמה, החשש שהקהל יאכזב בתגובה שלו, וכל המחשבות האלו הבהירו לי שהשיר הזה בעל פוטנציאל להיות בעבודה, אם יתאים למה שיתפתח בה. והוא התאים. הוא לא אכזב.

קצת קשה 3

צריך שם לעבודה. חלפה כמעט שנה מתחילת התהליך. השם המציאות המדומיינת של הגוף שלכם אינו רלוונטי. זו לא עבודה רק על רקדנים, אלא על בני אדם בכלל, והמציאות לא ממש מדומיינת, ובכלל השם לא התחבר לתינוק שנולד. קורה! לקרוא לעבודה בשם זה אקט משמעותי: השם הוא מפתח ליחסי ציבור, השם מעורר ציפייה, השם צריך להתאים למה שיש בעבודה אבל גם לא לצמצם אותה לאפוק צר מדי. זו פעולה מאתגרת. ועוד יותר אתגרה אותי הבקשה של הפסטיבל בו תועלה היצירה בבכורה (צוללן) לתת יחד עם השם בעברית את השם באנגלית. התחלתי מעברית. *נמונים להשפעה* היה שם שאני זוכרת שאהבתי, 'באמת שי הבהיר לי שהייתי שמחה למילה אמת בשם, זו הרגישה לי יומרה מעניינת. בשיחה לילית עם חבר וקולגה שברנו את הראש על שם – ניסינו לפענח מה חשוב שיהיה שם, דיברנו על אפשרויות עם אמת ופתאום הוא אמר אמת וחובה ואני הנבתי ואמרתי: אמת וחוה. ומייד ידעתי שזה קולע. קולע כי יש משחקיות ברקע, קולע כי יש מיתוס בסיסי של גבר ואישה ושל בריאה, קולע כי יש אמת ויש חוויה ואלו שני מושגי מפתח שמעניינים אותי באמנות שלי. קולע כי זה גורם לנו להשתהות רגע, לחשוב על השם, לחייך ולהסתקרן. אז העברית נמצאה. ועכשיו האנגלית – התרגום לא מחזיק. Truth or Dare איבד את המשמעות של סיפור הבריאה והחיפוש אחר חוה הוביל אותי ל־Eve, וממנה ל־Adam וחיפשתי משחקיות מקבילה ושיבוש של אחת המילים ואז *Adam & id* קפץ, האיד, ואיתו פריוד שלגמרי נכח איתנו בסטודיו לאורך כל הדרך – פריוד הנהן בהסכמה. מכאן החלטתי שהשם המלא יהיה משולב, שיש משהו משלים בין שתי השפות. אדם וחוה, אמת ואיד. איזו הקלה זו – הרגע שמוצאים שם שאוהבים, ששלמים איתו, שמרגישים שהיצירה והשם בהתאמה.

קצת קשה 4

הרצון שלי שהגוף ידבר גם ללא מילים, והרצון שלי לרקוד ולדבר על מחול – כל אלו, הובילו להבנה שהולכת להיות סצנה תנועתית לגמרי שבה נבצע את התצורה הקלסית של היוניסונו (ריקוד של תנועה זהה המבוצעת בסנכרון מלא) תנועות זהות שמבצעים אנשים לא זהים. מרחב מצוין להשוואה בין שני רקדנים אבל גם לשקט אסתטי, מנוחה של העין ושל הנפש, הרמוניה. במשך שנים רבות נמנעתי מהמקום הזה ביצירות שלי. משהו בתוכי התנגד להיכנע לתכתיב המחולי שבו הריקוד "צריך" להתקיים בתבנית כזו. עם השנים הבנתי שהתנגדות היא לא הסיבה הטובה ביותר לעשות דברים ובפועל, כשאני בסטודיו חומר תנועתי מניח ממני ואני אוהבת את זה, אני אוהבת ליצור אותו, אני אוהבת לרקוד אותו ואולי זה המקום המופשט ביותר שאני מכירה, הרגע הזה שבו נוצרת תנועה. אז למה תייגתי את זה ביקצת קשה? כי למרות שקל לי לייצר תנועה – לא קל לי להצדיק אותה בעיני עצמי לאורך זמן, ובטח שלגרום לרקדן נוסף 'לדבר' אותה איתי, אבל אני עובדת על זה. ואם יש מקום בתהליך הזה התעקש משה עליו ועזר לי בו – זה היה המקום הזה. הסבלנות שלו להיות איתי בחיפוש של חומר, לנסות אותו, להגיב לו, לקחת את הזמן, ללמוד אותו, לנכס אותו ובעיקר לגרום לי להרגיש שיש שם משהו ששווה להתמודד איתו.

הנשל. הנשל הוא האובייקט שמצטרף אלינו בחלקה האחרון של העבודה. בובת ניילון שיצרה האמנית מעין רניק, לאחר שביקשתי ממנה ליצור נשל אדם. הרעיון לנשל קדם אפילו לתהליך. דימי שנתקע לי בראש וידעתי שאני רוצה לעשות איתו משהו. הרגשתי שיש בי פנטזיה של תעתוע, של מרחב חלומי וחשוב לי שברגע

מסיום נעזוב את משה ואותי ונהיה עם צלם כלשהו. צלם אנוש, נשל נטול זהות, כל אדם? הילד שלנו? המוזה? הצל? הרבה פרשנויות עלו לאחר המופע על ידי אנשים שונים ואין פרשנות אחת, הרי פרשנות היא פרשנות – עוד אפשרות לקרוא את הדברים. ניסיונות פיענוח סובייקטיביים. מעניין אותי המרווח הזה בין האובייקט לסובייקט. כיצד אובייקט – שכבות של שקיות ניילון שהולחנו לצורה של גוף מפिחות בסובייקט כל כך הרבה רגש, מחשבה ופנטזיה.

קצת קשה 5

הבכורה. בבכורה הקהל התפוצץ מצחוק. כמעט לא היה רגע של שקט. אולם מלא ותגובות קולניות שלא מפסיקות לאורך הערב כולו. הייתה כמעט תחושה של היסטריה בקהל, ואנו חווינו חוויה מפתיעה. עבודה שחשבנו שהיא פילוסופית מאוד ואולי 'כבדה' נתגלתה כמצחיקה, בסך הכול צחוק הוא דבר נפלא וכולנו אוהבים להצחיק ולצחוק אבל משהו במינון היה מערער וגם הרגשנו שבגלל שצוחקים איתנו אנחנו מתפתים להפוך לליצנים שמצחיקים, הרי זה תפקידו של בדרן לרכב על גלי הצלחה של ההשפעה. בהופעות העוקבות למדנו איך לשלוט בהשפעה של העבודה, איך אנחנו יוצרים הקשבה רצינית ומתי הצחוק הוא גם מרחב של מבוכה או שוק ולא דווקא של הומור נטו. ובהדרגה הבנו שזה חלק מהאתגר הפרפורמטיבי של היצירה הזו, שעלינו לקחת את הקהל לפניגם שונים של הנפש, וכשאנחנו מצליחים לעשות זאת – אלו ההופעות הטובות ביותר, האנושיות בכל גוניה.

קצת קשה 6

טראומות. אי אפשר היה לבקר בעולם התת מודע מבלי לנעת במונח טראומה, ומבלי להציף את המאורעות המשמעותיים בעיצוב נפש. בסצנה שתיארתי קודם – שבה אנחנו מדברים את תת המודע שלנו – עבדנו עם סיפור של טראומות. בחזרות בכל הרצה סיפרנו טראומה אחרת. אחת משה ואחת אני. כשהגיעה העת לסגור דברים לקראת המופע, בחר משה לתאר טראומה שנראתה לי חושפנית מדי, ולא רציתי להיות אחת מאותן כוריאוגרפיות שמנצלות את הקרביים של המופיעים שלהן ומעלות על הבמה תכנים אישיים מדי. והיה לנו דיון בנושא, משה מתעקש שהוא לגמרי רוצה לספר את הסיפור ואני חוששת, חוששת ממה יחשבו עליי , חוששת עליו ועל הנפש שלו שאולי כשה יהיה מול 150 איש לא תרגיש כל כך בנוח עם זה. אבל משהו בי כמובן רעב להסכים לניסוי הזה. לבחון את הגבולות, להשתעשע בסכנה ואני לא יכולה לומר לא, והטראומה נשארת חלק מההופעה, מרחב שבו אנחנו עושים את המעשה הזה שבו הנפש שלנו מנוצלת לצורך אמנות. זו האמת. זה מה שקורה שם. וכל הופעה מחדש זה קצת לא נוח לי בגוף.

אני כותבת את המילים האלו בתקופת הקורונה, תקופה בה *אמת וחווה Adam & id* & בהקפאה. אין הופעות, אין חזרות, אין סיורים, באמת אפשר רק להיזכר בה. ולהיזכר בה, מזכיר לי עד כמה עשיר המסע התהליכי, עד כמה קסום המנגנון שבו כל מיני ניסיונות מומצאים מולידים עבודה. יצירה שהיא הזדמנות מפגש ושיתוף. מרחב להחיות מחדש את הדברים שמעניינים אותנו, לחנוג את ההוויה האנושית ואת המחול שלנו שהוא חלק ממנה במקרה שלנו. אני מתגעגעת. אבל אנסה רגע להפריד את הגעגועים ממני ולהשאיר את הגעגועים על צג המחשב בהקלדת האותיות המתגעגעות.

שרון צוקרמן ויזר, ילידת 1977. כוריאוגרפית, פרפורמרית ודרמטורגית למחול. בוגרת בית הספר P.A.R.T.S (בריסל). מנהלת את התוכנית לכוריאוגרפיה במרכז כלים בבת ים. המנחה של סדנאות יצירה ואלתור פרפורמטיבי בארץ ומחוצה לה. בימים אלו מופיעה ביצירה *מה עכשיו יחד* עם הלל קוגן, איתו היא עובדת כדרמטורגית בארבע השנים האחרונות. כמו כן, עושה דרמטורגיה לכוריאוגרפית איריס ארז ויועצת אמנותית חיצונית ליוצרים עצמאים נוספים. פעילה בוועדות שונות ובפיתוח יוזמות ופלטפורמות לקהילה המקצועית של תחום המחול.



Noa Zuk and Ohad Fishof in their creation Rakonto Kun

נועה צוק ואהד פישוף ביצירתם רֶקוֹנְטוֹ קוּן

לחנוג את הבלתי מובן שיחה עם נועה צוק ואהד פישוף על יצירתם רֶקוֹנְטוֹ קוּן

רֶקוֹנְטוֹ קוּן, עבודתם האחרונה של נועה צוק ואהד פישוף, נוצרה במיוחד לחלל הגלריה הרב־תכליתית במרכז לאמנות עכשווית

בתל אביב, שם הוצגה כחלק מתערוכה המוקדשת לעבודתם באוצרתו של ניקולה טרזי. לאורך העבודה מצויים זוג היוצרים ושלושת הרקדנים שיק״י שיאנג, מתן דוד ואורי קרול ״במרחב פנטסטי של בדיון אתנוגרפי״ (כדברי התוכנייה) ומשלבים בין תנועות וירטואוזיות, שירת־עם, הקרנות וידאו ודימויים דרמטיים. שם העבודה, בדומה למרבית הטקסטים בעבודה, הוא בשפת האספרנטו שיצר אליעזר לוזדוויג זמנהוף לקראת סוף המאה ה־19.

ליאור אביצור שוחחה עם היוצרים על העבודה – על השראות, המצאות ומתודולוגיות יצירה – וגם על החיים שאחרי הקורונה.

ליאור: רֶקוֹנְטוֹ קוּן, בדומה לעבודות קודמות שלכם, מציגה בפני הצופים תבנית

תחברית של טקס. כשהתבוננתי בצורה הכל כך מוזהה הזו של האירוע הטקסי לאורך העבודה, חזרה ועלתה בי התהייה: מה הם מקורות המשיכה העקבית שלכם למעמד הזה? מה הוא טקס עבורכם?

אהד: מקור המשיכה הזה הוא בשבילי שאלת יסוד. ככזו, התשובות עליה משתנות מתקופה לתקופה ואף אחת מהן לא לחלוטין מספקת. בזמן האחרון אני חושב על טקס כעל דרך לחנוג ולהלל את – וגם להשתומם על – המסתורי והלא מובן; משהו שהוא מרומם רוח, אבסורדי, אפל ועדיין באופן כמעט בלתי ניתן להסבר חיובי בצורה עמוקה.

נראה לי שבנוסף, הצורך להמציא טקסים הוא בחלקו גם ניסיון אישי לפתור מצוקה תרבותית – להינצל מהאפשרות המודרנית של חיים ללא כיוון או מטרה. אני זוכר את עצמי ממציא טקסים בילדות מגיל מוקדם – טקסים, דתות וענפי

ספורט חדשים שאני הספורטאי המצטיין בהם (אבל זה סיפור אחר). יש צילומים. אלו צורך וכמיהה שיש לי גישה חלקית בלבד למה שמסתתר מאחוריהם – הסיבות העמוקות, אני מרגיש, הן כמעט תמיד מחוץ להישג ידינו.

נועה: טקס יכול להיות מעין מכשיר שמעצים רגש מסוים ומחדד כוונה ספציפית. הוא גם יוצר חיבור אנושי סביב מהות וכוונה – מצריך ומשקף הסכמה עמוקה בין כל מי מששתתף בו, והוא גם מסגרת מארגנת שיכולה להכיל ולתת צורה לאנרגיה נועשת וכאוטית. אולי הילדות שלי בקיבוץ גם קשורה – הטקסים הקיבוציים היו כל־כך דומיננטיים בארגון של הזמן ושל הרגש. מאוד אהבתי את הטקסים ההם. מהרגע שהאינדיבידואלים מתחיל להתפתח, זה כמובן קצת פחות עובד.

אהד: בעבודות שלנו הטקס הרבה פעמים קשור לאבסורד לצד היראה וההתעלות. הפוטנציאל הטרנסצנדנטלי של הומור תמיד משחק תפקיד.

ליאור: מדוע אתם מעדיפים פייקלור (Fakelore)? איך אתם ממקמים את עצמכם ביחס לאמנים אחרים שיוצרים תרבויות מומצאות? מעניינת אותי האינטרטקסטואליות התרבותית העכשווית שקיימת בעבודות שלכם לצד ההתכתבות עם פרקטיקות היסטוריות מסורתיות.

אהד: אני חושב שבאופן לא מודע תמיד הרגשתי שכדי לנבש פרספקטיבה כלשהי על עצמך אתה חייב לנסות לקפוץ החוצה מתוך עצמך, גם אם זה לא באמת אפשרי. תמיד הייתה לי פנטזיית בריחה חזקה, שהתפתחה כתגובה לניכור תרבותי ותחושת זרות – התחושה שחייב להיות מקום יותר טוב. אני מודע לזה, שהמקור של חלק מהרגשות האלה הוא קיומי, שהורות ואי הנחת התרבותית הן גם השלכה מהעולם הפנימי לחיצוני.

אבל ההקבלה הזו בין האחר שבחוץ לאחר שבפנים, היא ממילא ציר כל־כך מרכזי בתרבות המערבית של המאה העשרים והמאה הנוכחית. ההבדלים בין פנים לחוץ די מטושטשים. הכמיהה אל האחר שבחוץ ואל האחר שבפנים נובעות ממקור משותף – וזה כבר נוגע בחלק השני של השאלה: אם אין לך פולקלור משלך שאתה יכול להזדהות עם הערכים שלו, אתה חייב להמציא פולקלור משלך. זה מנוחך והירואי, אידיוטי ונאצל. בשבילי השער לתרבויות אחרות הוא כמעט תמיד מוזיקלי. אני מאזין למוזיקה מכל העולם. אנב, האוונגרד יכול להיות הרבה יותר זר ומוזר מהילידי – אחרות היא כאמור מושג דינמי. מוזיקת הפורת־וורלד (Fourth world) של שנות השמונים השפיעה עליי מאוד. המושג נולד בכותרת האלבום המשותף של ג'ון האסל ובריאן אינו (Eno & Hassel), אבל שימש לתיאור אמנים נוספים, שיצרו מעין גרסה מדומיינת של מוזיקת עולם עתידנית – זאוו ביקאייא (Bikaye), כמה קטעים מוקדמים של לורי אנדרסון (Anderson), הולנר צוקאיי (Czukay), *מיי לייף אין דה בוש אוף גוסט* (*My Life in the Bush of Ghosts*) של אינו וביין (Eno & Byrne). בנוסף, יש לי משיכה למדע בדיוני ולאמנים שבראו באמנותם יקומים מקבילים והציבו את עצמם בתוכם: האתנוגרפיה המומצאת של הריזידנטס (The Residents); האסתטיקה המיקרוטונולית והפילוסופיה הרומנטית של הארי פארץ (Partch), הפנטזיות המופרכות והבלתי מודעות פוליטית והתומורים המוזרים של מלחיני האקזוטיקה האמריקאים, ובמקביל הטייק המודע, הפוסט־קולוניאלי של מייק קופר (Cooper) או קליין (Klein). אם חושבים על פבריקציות מוחלטות, תעלולים סביב שאלות של אותנטיות – ישנו *האלבום האחרון* (*The Last LP*) של מייקל סנאו, (Snow) שפִּיבֶּרק אלבום של הקלטות שטח של מוזיקה עממית מרחבי העולם עם חברים באולפן בקנדה.

נועה: בשבילי, מחשבה על תרבויות ומקומות מומצאים, על חברות שונות עם חוקים והרגלים אחרים: שירים, מחוות, סיפורים, דימויים – היא קודם כול הפעלה של הדמיון. כצופה, אני נמשכת אל הזדמנויות להציץ לעולם שההיגיון שלו לא ברור לי, על אף שמאוד ברור שיש לו היגיון פנימי. זה מפעיל אותי – להיות אורחת בלי להבין יותר מדי.

ביחס לחלק השני של השאלה, עולה לי בראש האמן מרקוס קואטס (Coates). הוא אמן מופע וידאו שבין השאר מעתיק פרקטיקות וטקסים שמאניים לסביבה

חילונית מודרנית. הסיטואציות שהוא בונה יוצרות חוויה תרבותית חדשה. יש עדיונות רבה בדרך שבה הוא עושה את החיבור בין אמונה לחילוניות. זה מופרך ושברירי ולא מוכר וזה נוגע לליבי.

ליאור: הבחירה לשלב בעבודה טקסטים בשפת האספרנטו שמבוססת על שפות קיימות פותחת עבור הצופים אפשרות לשהות בסף ההבנה – במקום מוכר אבל לא נהיר. מילים רבות בשפת האספרנטו מזוהות, אבל ללא יכולת השלמה לכדי מכלול קוהרנטי. תוכלו להרחיב על המצב הלימינלי הזה?

נועה: להיות על סף ההבנה דורש איזה ויתור – ויתור על ידע ושליטה והתמסרות לחוויה. ברגע הזה אני מרגישה שנבנית תבונה.

אהד: בשבילי זה הולך אחורה לתקופה שבה רק התחלתי לשמוע מוזיקה. הייתה מעט מוזיקה בעברית שדיברה אליי. רוב המוזיקה שאהבתי בתשוקה עצומה הייתה כזו שאת המילים שלה יכולתי להבין באופן חלקי או שגוי, אם בכלל. אני מדבר על שירים שהיו ממש מכוננים עבורי – לא היה נוגל שבו אפשר לכתוב שם של שיר + ליריקס, מה גם שהאנגלית שלי הייתה בסיסית והפרנסים התרבותיים מחוץ להשגתי. בדיעבד התברר, שהינחושים שלי היו כמעט תמיד מוטעים ביחס למשמעויות נלוות וסלנג, שלא היה סיכוי שאבין, אבל כמעט תמיד מדויקים ביחס לסנטימנט ולעמדה הקיומית העקרונית של השיר. בזה היה קשה לטעות כי זה היה מגולם באיך לא פחות מאשר במה.

במקביל, התחלתי לכתוב בעצמי ומהר מאוד נוצרה העמדה הפרדוקסלית הזו של תשומת לב מילולית גדולה מצד אחד, ומצד שני האמונה שהטקסט חסר חשיבות לכשעצמו – שהמשמעות שלו יכולה להתברר רק ביחס לאופן שבו הוא מתפקד יחד עם כל האלמנטים האחרים בשיר.

נגזרת נוספת של המצב התרבותי הפריפריאלי הייתה, שהמוזיקה שעיצבה אותי והשפיעה עליי הייתה בשפה זרה. השיחה התרבותית הייתה בשפה זרה. זה יצר מצב שבו הקול השר שלי לא לגמרי הרגיש בבית בשום שפה. הצורך להמציא שפות שבהן לא אהיה אורח זר כמו באנגלית ולא תלוש כמו בעברית, התחיל משם. שוב המצאה עצמית. הרעיון שאני יכול להמציא שפה ועולם שבתוכם אני זמר עם מצחיק אותי, אבל הוא מבטא גם כמיהה להרמוניה ושייכות.

האספרנטו שייכת לכולם באופן שווה, זו שפה בלי בעלי בית. ובנוסף, בזהה את צודקת, הכול נשמע מוכר וכמעט מובן. סף ההבנה הוא מצב קיומי. הוא פועל יוצא של גדילה והתפתחות, אלא אם כן אתה באנטרופיה אתה כל הזמן מגרד את הסף: מנסה, מנחש, מאלתר, מהמר, מעריך, טועה, הולך לאיבוד ושוב מוצא.

גם ברגעי הארה, התחושה היא הרבה פעמים שאנחנו על הסף של להבין משהו גדול, שמצאנו את הדלת שדרכה אפשר להיכנס, שעוד רגע הכול יתבהר. חווית ההבנה היא לרוב רגעית וחולפת ומה שנותר היא התחושה שהאפשרות נמצאת בהישג יד. להיות בִּיהיִי (high) זה לחוש בממשותם של הפוטנציאלים, לא במימוש של כולם, מה שהוא ממילא בלתי אפשרי.

ליאור: מהדיון על אודות העניין והמניעים ליצירה, נעבור כעת לדיון על אודות האופן בו הדברים התהוו לכדי עבודה. תוכלו בבקשה לתאר נקודות ציון משמעותיות במהלך שעברתם עם *רקֶוֶנטִיקוּן* – מסעור המוחין הראשוני ועד לבכורה החגיגית?

נועה: אחד הדברים שעשינו בתחילת התהליך היה לאסוף רפרנסים – דברים שהרגשנו שיכולים להיות קשורים איכשהו לעולם של העבודה, גם אם לא ברור איך. בחזרה הראשונה צפינו בהם ביחד עם הרקדנים. אתה זוכר מה היה שם?

אהד: ריקודי מגפיים מדרום אפריקה, עבודת וידאו של מייק קלי (Kelley), שירה אמריקאית ילידית, ריקוד עם חרב מבורנאו, ריקודי מעגל טיבטיים, סרטוני אנימציה מוזרים מסומליה, הופעה של כריסטיאן מרקליי (Marclay), ריקוד עם נחש מסרט אקזוטיקה ישן, מוזיקת חצר מלוכה קוריאנית, מתופף אוונגרדי מיפן, שירה פונטית בריטית משנות השבעים.

נועה: בכל תהליך יצירה, יש גם פיתוח של דברים שכבר עשינו בעבר וגם דברים חדשים. עם כל עבודה חדשה אנחנו שואפים לצאת מתבניות התנועה שאנחנו מכירים ולחקור גם משהו שלא בא לנו באופן טבעי וכך להרחיב את הידע שלנו בנוף ובנפש. ברגע הזה, אנחנו הרבה פעמים מחפשים השראה בתרבויות אחרות. אנחנו לא אנתרופולוגים ולא מדענים. ההבנה הצנועה שאנחנו יכולים לשאוף אליה, אם בכלל, היא מתוך התנסות והתרשמות. בתרבויות ריקוד שונות הגוף מאורגן לגמרי אחרת כמובן. תבניות התנועה שונות, הקצבים והספירות שהם טבע עבורם – הם מאמץ אדיר עבורנו. אנחנו משתמשים בפערי היכולות והתפישה האלו כהתחלות של קומפוזיציות – מנסים ללמד את הגוף שלנו ושל הרקדנים סוגים אחרים של מוזיקליות ושל תנועה. זה תמיד נגמר בסוג של כישלון כמובן, דברים מתעוותים בתרגום. אבל זו הדרך להתחיל לגדל היברידים ולהרחיב את אוצר התנועות.

אהד: תהליך יצירה מורכב מכל־כך הרבה פרטים. אני אשמח לנסות לתאר, אותי זה סופר מעניין, אבל אני מפרד שאת תתחרטי ששאלת.

ליאור: לא אתחרט.

אהד: זה מתחיל תמיד בנסיבות ותנאים וגם בעבודה הקודמת. הפעם, משום שזו הייתה העבודה השנייה לחלל המרכז לאמנות עכשווית, חלק מההחלטות היו ביחס לעבודה הקודמת שיצרנו שם, *החדר השרוף*; למשל, הרצון לעבוד עם שלושה רקדנים, פשוט כי פעם שעברה עבדנו עם שניים.

ב*החדר השרוף*, הפסקול בקע משישה רמקולים היקפיים. לשליטה על תנועת הסאונד בחלל הייתה משמעות גדולה. הפעם רצינו לעבוד יותר לתוך האקוסטיקה של החלל עצמו. ידענו שאנחנו רוצים פלייבקים מינימליסטים במונו והרבה נגינה חיה, בעיקר של כלי הקשה ושל קולות – שני אלמנטים מוזיקליים שמהיכרותינו עם החדר, ידענו שיכולים להישמע מאוד יפה באקוסטיקה שלו. להגברה של השירה השתמשנו בבידורית זולה ובאפקטים שלה. הכול יותר חי ואקוסטי ופחות מלוטש.

בנוסף, היו לנו רעיונות כלליים, כמו הִישיבה של הקהל בשלוש הצלעות של החדר ולא בכל ההיקף כמו ב*החדר השרוף*, כך שבכל זאת תיווצר מעין חזית וגם סוג של עמדת מוצא בחלל, שממנה הרקדנים יוצאים ואליה הם חוזרים. מהר מאוד התחילה גם להתגלות הצורה הפרפורמטיבית, של משהו שהוא קצת כמו מופע פולקלור לתיירים בתוך חדר ישיבות אפור באווירה אקדמית. זה לא דווקא נוסח בדיוק במילים האלו – לא בינינו לבין עצמינו ולא כלפי הקהל – אבל זה היה שם משלב מוקדם.

נועה: אנחנו יוצרים עבודה חדשה בישראל בערך כל שנתיים. בין לבין אנחנו יוצרים לרוב עבודה או שתיים במקום אחר בעולם. זה יוצר איזון טוב בין הפקה שהיא כל כולה עלינו ובין עבודה מוזמנת, שבה הגוף שמזמין אותנו אחראי על ההפקה. לרוב הכניסה הראשונה לעומק הדברים מבחינה רעיונית היא דווקא כשמתיישבים לכתוב בקשות לקבלת כספים. שם צריך לנסח מתווה לעבודה ולמרות שהוא מחייב רק כקריאת כיוון ראשונית, אני חייבת לציין שזה משפיע מאוד על הכיוון הכללי שבו אנחנו מתחילים ללכת.

במקביל, אנחנו חושבים על רקדנים שאיתם נרצה לעבוד. גם זהות הרקדנים וגם המספר שלהם יכולים להשתנות בהתאם לנסיבות ולזמינות. לרוב, הרקדנים הם אנשים שאנחנו מכירים אבל זה לא חייב להיות כך. אנחנו מחפשים אנשים שמסקרן אותנו לעבוד איתם, שיהוו בעצמם מקור להשראה. וגם, שיהיו אנשים שנרגיש בנוח ללכת איתם לאיבוד כי לא לדעת לאן הולכים – זה חלק בלתי נפרד מהתהליך. ב*רקונטו קוּן*, הקאסט התחלף פעמיים עד שהתקבע לטריו שאיתו הופענו: שִׁי־י שיאנג, מתן דוד ואורי קרול.

התחלנו לעבוד עשרה חודשים לפני הבכורה. היו לנו שתי תקופות נפרדות בנות

שבועיים כל אחת של מחקר עם הרקדנים, לפני שנכנסנו לתהליך של עבודה יום־יומית (חמש עד שבע שעות כל יום), שנמשך שלושה חודשים עד לפרמיירה ולרצף אינסנסיבי של עשרים הופעות. היה לנו ברור כבר מתחילת התהליך שאהד יהיה חלק מהמופע וינגן את המוזיקה של העבודה בלייב, ולכן הנוכחות שלי כעין חיצונית הייתה קריטית. לקח זמן עד שהבנו את המקום שלי בתוך העבודה.

אהד: בתחילת התהליך תמיד יש רעיונות ראשוניים לקטעים – מוזיקליים, תנועתיים או כאלה שנוגעים לשילוב בין השניים. מהרגע שהעבודה מתחילה, רעיונות מתפזגנים, מתפצלים, מתים ומתברבים באופן יום־יומי. זה תהליך בלתי ליניארי בצורה קיצונית. מרכיבים שבדיעבד נראים כמו איבר חיוני או תמה מרכזית יכולים גם להופיע רק בשלבים מאוחרים מאוד של היצירה.

זה יכול להיות מאוד סוער – הפערים בין רעיון לעבודה, בין כוונה לתוצאה, בין מציאות לשאיפה. זה גם מקור של מתח ושל כאב, אבל זה התווך הדיאלקטי שבו מתקיים כל האקשן של תהליך יצירת. אלו לא פערים שאפשר באמת לצמצם בעיניי כיוון שהם מבטאים את הפער בין פרספקטיבות שונות – לפני ואחרי, מחשבה ואובייקט, פנים וחוץ, כוריאוגרפים ורקדנים.

נועה: בתהליך הזה, כולנו יצרנו תנועה, גם הרקדנים, לרוב בתגובה להנחיות די קונקרטיות – תחביר מוזיקלי ספציפי, או מסגרת מבנית אחרת. בערך חצי



רַקוֹנטוֹ קוּן אחת נועה צוק ואהד פישוף, רקדנים (מימין לשמאל): מתן דוד, שִׁי־י שיאנג, אורי קרול ואהד פישוף. צילום: אסף סבן Rakonto Kun by Noa Zuk and Ohad Fishof, dancers (right to left): Matan David, Hsin-Yi Siang, Ori Kroll and Ohad Fishop, photo: Asaf Saban

מהחומרים שאנחנו יוצרים בכל תהליך נשארים מחוץ למופע. זה קורה באופן טבעי. הצרכים של העבודה משתנים. לפעמים חומרים מסוימים שנוצרים בתחילת התהליך כבר לא משרתים את אותו רגע בימתי חודש אחר־כך *רקונטו קוּן* הייתה בשלב כלשהו עבודה הרבה יותר ארוכה. ממש עד לרגע האחרון המשכנו להוציא קטעים שאולי אהבנו, אבל לא תרמו למכלול.

כשיש רצף ראשוני, אנחנו מתחילים להזמין חברים לסטודיו – לרוב אנשים שעבדנו איתם בעבר. זה שלב פניע ומרגש. הפגיעות נובעת מהידיעה מתוך ניסיון שזאת עדיין לא העבודה, שיש עוד הרבה דברים לגלות, לשנות, להוריד ולהוסיף ושאנחנו מציגים במודע משהו לא מוכן. העין החיצונית מעצימה אבל גם מאיצה את התהליך שעוד נשאר לנו לעבור. אנחנו מקבלים מזה המון אינפורמציה. לפעמים רק הנוכחות של אורח מאפשרת להתבונן בעבודה מבחוץ ומספיקה לנו כדי להבין מה אנחנו צריכים לשנות.

אנחנו ממשיכים לשנות את העבודה גם תוך כדי הופעות. כשהעבודה פוגשת את הקהל הכול מתחדד ושטף חדש של אינפורמציה והבנות מגיעים אלינו. הבחירה לעשות הרבה הופעות מאפשרת את התהליך הזה ואני כל־כך אוהבת את זה. אין לזה סוף.

ליאור: אתם מתייחסים הרבה למערכת היחסים בין הסאונד לתנועה בעבודה שלכם. מה מקומם של האלמנטים הבימתיים הנוספים, כמו תלבושות, חפצים ותאורה? באיזה שלב מצטרפת המחשבה על אלו?

נועה: בתלבושות מתחילים לעסוק בפועל בשלב האחרון של העבודה – הייתי אומרת, חודש לפני בכורה. המחשבה על תאורה מתחילה בשלב מוקדם. אבל רק בשבוע האחרון הכול מתקבץ יחד.

אהד: אנחנו מגיעים אל האלמנטים הנוספים בשלב מאוחר יחסית. קשה לומר אם המגבלות הטכניות מכתיבות את ההיררכיה הזו או שהיא כבר תוצאה של סדר עדיפויות אמנותי. אנחנו מתחילים מהרקדנים ומהצלילים. זה הלב. יכול להיות שזה גם עניין של להיות הנדז און (hands on). שנינו חושבים בחומר עצמו, אם אפשר לקרוא לזה ככה. אולי אם היינו יודעים לתפור, העבודה על התלבושות היתה מקבלת מקום יותר מרכזי בתהליך. סאונד ותנועה הם מדיומים רכים. אנחנו רגילים לזה שאפשר לנסות כל דבר ולשנות בכל רגע. תאורה דורשת ציוד ותיווך טכני. תלבושות הן מדיום יותר קשה שדורש תכנון ואי־אפשר להיות אימפולסיביים ולשנות דעה אלף פעם.

ליאור: באיזה אופן היצירה לקונטקסט מוזיאלי של חלל גלריה שינתה את המחשבה על העבודה? כיצד היא השפיעה בפועל על תהליך היצירה ועל המפגש עם הצופים?

נועה: במקרה של *רקונטו קון*, הקונטקסט הגלרייני הוא בעיקר נסיבתי. ידענו שהעבודה תועלה בבכורה במרכז לאמנות עכשווית. זה חלל קטן מאוד בהשוואה לתיאטרון. הקהל יושב מסביב ללא הפרדה מהמרחב בו רוקדים. אין חית אחת ומכל זווית צפייה הקהל עצמו הוא תמיד חלק מהתמונה. הקרבה מאפשרת חקירה של מחוות קטנות, דברים שאולי קשה יותר לקרוא על במה. ומצד שני, הכול מאוד חשוף, כל הבעה וניואנס נראים ונקראים.

עבדנו בחדר עצמו חלק גדול מהתהליך (חודשיים). זה אפשר רזולוציה גבוהה של עבודה בכל מה שקשור לחלל. לא נאלצנו להתמודד עם המעבר מהסטודיו לתיאטרון לקראת ההופעות. החלל הפך לבית. התחושה הייתה שאנחנו מזמינים את הקהל לבוא אלינו הביתה.

אהד: עוד לא יצרנו ביחד עבודה שמקבלת על עצמה את קונבנציות הצפייה של חלל האמנות החזותית. במרכז לאמנות עכשווית נדרשנו לנסח את כללי החוויה, כי הם לא מגולמים כקונבציות בארכיטקטורה ובפונקציה המקוריות. ועדיין, שתי העבודות שיצרנו שם הן עבודות משך תיאטרליות: הקהל נכנס, מתיישב, המופע מתחיל ונגמר, בסוף מוחאים כפיים. לחלל עצמו הייתה משמעות גדולה יותר מאשר להקשר שיוצרת האמנות המוצגת בקומות האחרות. זה חלל שלא מעוצב באופן חד־משמעי כגלריה, או כחדר ישיבות, או כחלל הקרנה. הוא יצור כלאיים וזה נותן לו אופי קצת משונה ומעניין וגם עזר לנו להפוך אותו לחלק מהעולם של היצירות באמצעים מינימליים.

ליאור: במהלך העבודה מופיע וידאו בו מוצגות הכלאות של הפנים שלכם עם פני הרקדנים. זו הפעם הראשונה שאתם משלבים וידאו בעבודה בימתית שלכם. לרוב אתם מפרידים בין עבודות בימתיות לעבודות וידאו (שרבות מהן הוצגו בתערוכה במקביל להופעות של *רקֶונטו קון*). שמעתי אתכם מתייחסים אל האופן בו עבודה בימתית ממשיכה להתהוות עם הזמן, מבשילה, לעיתים רק אחרי עשרות הופעות היא מזדככת לצורתה המלאה האופטימלית. לעומת זאת, עבודת הווידאו היא אובייקט סגור וגמור. האם תוכלו להרחיב על השוני בין המדיומים? על העניין השונה שלכם בכל אחד מהפורמטים?

נועה: אין לנו החלטה עקרונית להפריד בין אמצעי ביטוי כשאנחנו יוצרים לבמה. כל מה שיוזמן לפתחנו וימצא מתאים יוכל להשתלב. ב*רקונטו קון* זה התגלגל באופן מצחיק: חיפשנו דימוי לפרסום של העבודה. הרי הדימוי הזה דרוש תמיד הרבה לפני שהעבודה מוכנה. היה לנו רעיון לעשות צילום שלנו של הרקדנים כמשפחה בסטודיו שמתמחה בצילום אנלוגי ובצילומי מזכרת מבוימים. אחרי שקיבלנו את התמונות הרגשנו שטעינו בכיוון – שהן לא מספיק קשורות לכיוון שהעבודה הולכת אליו. ואז, מתוך אובדן הדרך, אהד התחיל לשבש את התמונות ולהרכיב מאיתנו דמויות חדשות, מופרכות ואקזוטיות. הוא השתעשע עם זה כמה ימים עד שזה הפך לאלמנט חדש שמתוכנ נולד הקטע בעבודה של מצגת הדמויות בליווי השיר היחיד שאהד שר בעבודה בעברית.

אהד: האפשרויות שנוצרות כשלא כפופים לרצף הפיזי של הזמן והמקום כפי שהוא מתקיים על הבמה, הן ההצדקה המרכזית מבחינתי לעבודה בוידאו. בנוסף, יש ריחוק מובנה בוידאו, בהשוואה למופע חי, שמאפשר לתשומת הלב להתמקד בדברים אחרים. עדיין, עבודות הווידאו שלנו יותר פרפורמטיביות מקולנועיות. זה תמיד די פרימיטיבי מבחינה צילומית ועריכתית וזה כמעט תמיד דמות בחדר, וזה או מתנהגת.

נועה: בשבילי יש איהו ריחוק רגשי כשאנחנו עובדים על וידאו. אני יכולה מאוד להתרגש בסוף ממה שיצא, אבל יש משהו במדיום שמצריך ראייה חיצונית. אנחנו מצלמים חומרים בלי קשר לדדליין. חומרים שצילמנו לפני שלוש שנים מצאו לאחרונה דרך לתוך עבודה שיצאה רק עכשיו. זה גם משהו שיכול לקרות יותר בעבודה על וידאו – תהליכים ארוכים ופתלתלים. זה יותר קולאזי. עבודות בימתיות הן יותר פגיעות ויותר תובעניות. הן דורשות טיפול מתמיד והן ממשיכות להתפתח ולהתחדד. הן ישות חיה. הקיום שלהן תלוי בכל־כך הרבה גורמים – גם פיזיים וגם אנושיים. בכל הופעה הן משנות צורה. בכל פעם זו חגיגה חד־פעמית שרק מי שנוכח בה בגופו יכול לקחת בה חלק. אין לזה תחליף.

ליאור: הריאיון הזה מתקיים בשעת משבר הקורונה העולמי – התקהלויות אסורות והתיאטראות והמוזיאונים סגורים. אפרופו מרכזיות הטקסיות והקשר הפיזי עם הצופים בעבודות הבמה שלכם, כיצד הוויית הריחוק החברתי משפיעה עליכם כיוצרים? איך אתם מדמיינים את השפעתה על העבודה הבאה שלכם?

אהד: הדבר הממשי ביותר במצב הנוכחי הוא האי־ודאות. אף אחד לא באמת יודע מה יהיה. חלק מהתחזיות יתגלו כנכונות, רובן יתגלו כשגויות ורוב השינויים יהיו כאלה, שאין לנו כרגע שום אפשרות לדמיין. בשבילי הדיאלוג עם האיזודאות יותר מעניין מספקולציות על העתיד, למרות שגם זה נחמד. אבל אין לנו פרספקטיבה כרגע.

נועה: קשה לי אפילו לדבר על זה. הכול קורה עכשיו וכל יום המציאות קצת משתנה. אני מתרגלת ויתור בימים האלה. אני גם מאמינה שהתקופה הזאת היא כבר חלק מאיתנו, ובשל כך היא כבר חלק מהעבודה הבאה שלנו.

נועה צוק ואהד פישוף, נועה צוק היא כוריאוגרפית ורקדנית. אהד פישוף הוא אמן בין־תחומי, היוצר במחול, סאונד, וידאו ומיצג. בעשור האחרון הם יוצרים ביחד עבודות מחול לבמה ולמצלמה. עבודתם האחרונה, *רקונטו קון*, הועלתה בנובמבר האחרון במרכז לאמנות עכשווית בתל אביב, כחלק מתערוכה שהוקדשה לעבודתם המשותפת של השניים.

ליאור אביצור היא דוקטורנטית באוניברסיטת תל אביב. מחקרה עוסק באונטולוגיה של עבודת המחול. ליאור מלמדת פרקטיקה ותיאוריה של מחול במסגרות שונות ומנהלת את בית הספר של להקת מחול בת־שבע.



רקדנים: ליואן גודהט וניצן מרגליות, צילום מסך וידאו: קלאודיו לאמס קורנבין, צילום: אלכסנדר קטן־שמיד
Dancers: Lisanne Goodhue and Nitsan Margaliot, screenshot: Claudio Lamas cornejo, photo: Alexander Katan-Schmid

לשחק עם מציאויות מדומות – שילוב בין מחול לטכנולוגיית מציאות מדומה במחקר אקדמי מבוסס אמנות

במסגרת הפרויקט יצרנו עבודה בימתית המשלבת מחול וטכנולוגיית מציאות מדומה, כאשר תהליך החזרות התקיים כמסגרת מחקרית. במהלך המחקר דנו במכנה המשותף לטכניקות פיזיות (כמו טכניקת ריקוד) ולטכנולוגיה דיגיטלית והתחקינו, גם באופן תאורטי וגם באופן יישומי, כיצד טכנולוגיה וטכניקה עוזרות לנו לארגן חוויה אימרסיבית ואף לעצב משמעות ומובן.
י' כמחקר מבוסס אמנות, תהליך היצירה היווה עבורנו כלי מחקרי להתמודדות עם שאלות תאורטיות כבעיות פרקטיות. כמו כן, העבודה הבימתית חייבה אותנו לנסח את המפגש כדי שיהיה נהיר לצופים שאינם מעורים בשלבי המחקר השונים, ולעיתים גם לא באופני השימוש בטכנולוגיית המציאות המדומה.

עינב קטן־שמיד

הקדמה
"לשחק עם מציאויות מדומות" ("Playing with Virtual Realities") הוא פרויקט מחקר בין־תחומי שהנחיתי במסגרת מחקר הפוסט־דוקטורט שלי באוניברסיטת הומבולדט של ברלין (Humboldt-Universität zu Berlin). הפרויקט הפגיש חוקרים ומתרגלים העוסקים במדיה השונים – מחול, פילוסופיה, טכנולוגיות מציאות מדומה, תאוריות של אמנויות המופע ותפיסות של עיצוב מדיה אינטראקטיבית – למחקר נישוש מבוסס אמנות. יחד חקרנו כיצד חווית הגוף הרוקד מתקיימת במרחב הטכנולוגי־וירטואלי, איך המרחבים הנפרדים – הטכנולוגי והפיזי – יכולים לשקף ולחפוף זה את זה, וכיצד מפגש האינטרמדיה (מפגש בין מדיה שונים) חושף את ההנחות המובלעות שלנו, כבני אדם החושבים ופועלים ביחס לתחומי ידע נבחנים.

במהלך הנישוש, אחר החיבורים האפשריים בין פרקטיקה ותאוריה ובין מציאות מדומה ונוף יוצר, שילבנו כוחות בין גופי עשייה ומחשבה שלעיתים נתפסים כתחומים יריבים, אולם מתחילת הפרויקט התייחסנו לאתגר של ידע מגוון כנקודת מוצא לאתיקת עבודה שיתופית. העיקרון המנחה היה להבחין בשוני בין אופני התפישה שלנו כלפי סוגיות של תנועה, אינטראקטיביות, חוויה אימרסיבית, יצירה אמנותית ומחקר אקדמי מבלי לבטל את הידע, הדעה, העמדה והחוויה של האחר. לפיכך תפישותינו וחוויותינו האישיות הפכו לחלק אימננטי מנושא המחקר. במקום לשפוט חוויות ודעות כטובות, מתאימות לפרויקט, או מקדמות אותו – הבטנו בהן כחומר גלם העומד לפנינו וניסינו להסביר, לעבד ולאן אותו, כך שהן יקיימו דיאלוג עם שאר נקודות המבט. ההתבוננות בבעיות שעלו מתוך העבודה המשותפת במדיה הנבחנים הפכה לכלי מתודי. אימצנו את הפערים וחיפשנו אותם על מנת לגשר ביניהם. הנישור בין נקודות המבט קידם אפשרויות פעולה יצירתיות שחרנו מן הציפיות של כולנו ואף עלו עליהן.

ראוי לציין, שבמהלך העבודה על הפרויקט, לא חתרנו לחדשנות בצורה ובתוכן כערך מרכזי בלעדי המוביל את החקירה. כמו כן, כמחקר נישוש מבוסס אמנות, לא חתרנו לגלות ממצאים אמפיריים. במקום זאת, התמקדנו בלהבין כיצד ומדוע אנו חושבים ופועלים בשדות הידע שלנו, ואיך ניתן לשתף פעולה ולשלב בין המדיה ותחומי הידע השונים. עם זאת, שילבנו מתודות עבודה מתוך הדיסציפלינות השונות, באופן שהפך את מחקר הנישוש לשיטתי. לכן חידושי צורה ותוכן באופני היצירה, המחקר וההתבוננות שלנו הפכו לבלתי נמנעים. נוסף לכך, ההבנה שלנו הפכה מתאורטית לפרקטית וממוטמעת למנוסחת, מנומקת ומעוגנת בניסיון.

במאמר זה אעסוק באתגרים שהעבודה הבין־תחומית הציבה בפנינו ובחלק מן ההשלכות הפילוסופיות והתאורטיות שלהם. העבודה בפרויקט עסקה בסוגיות רבות המשולבות זו בזו, ושילבה בין מתודות, אופני מחשבה ונישות מעשיות מתחומים שונים. על כן שילקו הפרויקט בכתב עובר גם הוא בין רעיון פילוסופי לגילומו המחקרי; בין פרטים טכניים של עיצוב תנועה מחולית לרעיון כללי המנוסח ועולה מן הפרטים. אני מבקשת לאמץ כאן נקודת מבט דינמית אודות ידיעה כתופעה מתפתחת, משתנה ונטועה בהקשרים פרקטיים ותאורטיים. ידיעה כרעיון וכמעשה – כפי שאני תופשת ומבקשת לנסח אותה בתאוריה ובפעול – מכוננת את נקודת המבט במציאות, ועל כן את האפשרות שלנו לפעול בה. בתמורה, הידיעה שלנו מושפעת מניסיון המציאות ומתפתחת עימו – כמו תנועת מחול. כמו כן, בטקסט זה המיועד לקוראי *מחול עכשיו*, אני מבקשת לשקף את היתרונות של מחול כשדה פעולה עם ערכים וידע הרלוונטיים, בין השאר, למחשבה פילוסופית כמו גם למחקר אקדמי ולעיצוב טכנולוגי.

יצירה ומחשבה מעבר לדיכטומיות רעיוניות וממסדיות

העבודה הבין־תחומית ב"לשחק עם מציאויות מדומות" אתגרה דיכטומיות דיסציפלינריות לפיהן אנו רגילים לתרגל ולחקור. אף שהעלייה בפופולאריות של יצירות ומסגרות מחשבה בין־תחומיות, מחקר המשלב את סוגי הידע השונים באופן דינמי ושוויוני הוא מאתגר. זאת, היות שההכשרה המקצועית של רובנו, כמו גם רוב המסגרות המחקריות, המתודולוגיות והתקציביות מוגדרות בתחום העיסוק. כהכללה, ההפרדה בין התחומים היא ערך המוטמע בתרבות. אריסטו היה הפילוסוף הראשון שהבחין בין ידיעה עיונית (הכוללת את המדעים והפילוסופיה התאורטית), מעשית (המקיפה את תורות הפוליטיקה והמוסר) ויצרנית (המכילה את האמנויות השונות) (Aristotle, 1994–2009 [c. 350 BC]). בעקבות אריסטו, ההיסטוריה של המחשבה המערבית מבדילה בין הידע העיוני, או המדעי, החוקר, אשר טוען *אודות* המציאות (knowing that) והידע הטכני־יצירתי (knowing how).

מבחינה מסורתית, מתודולוגיות של מחקר ניסיוני בין תחומי העיסוק נתפשות שונות. בעקבות הפילוסוף תיאודור אדורנו (Adorno), האסתטיקנית לידיה גוהר (Goehr), למשל, מבחינה, בפרע התרבותי בין שני קצוות הניסוי – המדעי והאמנותי – בעבודותיהם והגותם של הפילוסוף פרנסיס בייקון, אבי השיטה האמפירית במדע המודרני, והמוזיקאי ג'ון קייג'י, אחד הקולות המובילים באמנות הניסיונית האמריקאית. לפי התפיסה של שני קצוות הניסוי המיוצגים באמצעות בייקון מחד וקייג'י מאידך, המדע נתפש כשיטתי, בוחן סיבתיות, אובייקטיבי

ומכוון לחקר וגילוי האמת בעוד ניסיונות אמנותית היא חוויתית, אסוציאטיבית, סובייקטיבית וחסרת שיטתיות המובילה אותה (Goehr, 2015) .

אולם האם אכן היצירה האמנותית חסרת ידע או תוקף תאורטי? האומנם ניסוי מדעי מוביל אל חקר המציאות כפי שהיא באופן אובייקטיבי וחסר פניות? האם יש ניגוד אינטרסים בין חווית המציאות לבחינתה באופן ביקורתי? אחת התשובות לכך היא שההפרדות של אריסטו, במיוחד אלה בין הידע המדעי (episteme) והאמנותי (techne), אינן תואמות לגמרי להבנות העכשוויות של המדע והאמנות (Chatzichristodoulou et al., 2016). כמו כן, הדוגמאות של בייקון וקייג'י (גם הם הן חשובות בפני עצמן) הן רק זווית מבט חלקית אל עבר הפוטנציאל המחקרי של המדע והאמנות. פילוסוף המדע האנס ראדר (Radder) טוען כי אם מבטים בהיסטוריה של המדע, תפיסתו כאובייקטיבי, שיטתי וחותר אל חקר האמת, היא לכל הפחות חד צדדית.

נוסף לכך, המדע יצירתי וחותר לחדשנות, כפי שראדר מתאר, מאז ימי המנוף של ארכימדס או המצאת הגלגלת ודרך שיבוט הכבשה דול, המדע מתפתח יד ביד עם התפתחות הטכנולוגיה (7-8: Radder, 2003). כמו כן, אם נביט בשדה האמנות, הקשר בין מחקר אמנותי וגילויים מדעיים באים לידי ביטוי אצל אמנים שעסקו בחקר המדיום ובפיתוח המחשבה הטכנית. כך, לדוגמה, מתוך חקירת הקשר בין הראייה התלת ממדית ותרנומה למדיום דו ממדי, נילה האדריכל ואמן הרנסנס האיטלקי פליפו ברונלסקי את הפרספקטיבה המתמטית ונקודת המנוז. דוגמה נוספת היא חקירתם של ציירים ניאויאימפרסיוניסטים את הקשר בין אור וצבע על מנת לשלוט באשליה האופטית של הציור, אשר הובילה לגילויים בתחום הפיזיקה והפיזיולוגיה של הצבע (Smith, 2018).

מעבר לכך, אדורנו, וגוהר בעקבותיו, מדגישים כי שני הקצוות של הניסוי והניסיונות אינם מגדירים בהכרח את ניסויי המדע או האמנות בכללותם. במקום, באמצעות המתודה של בייקון והניסיוניות של קייג'י הם מנסים לאפיין את הבעייתיות בידיעה "אמיתית" או "אותנטית" בכל תחומי העשייה התרבותית. האמפיריציזם של בייקון שואף להבחין בעולם כפי שהוא בעוד הניסיוניות של קייג', שמנסה לכוון לחוויה טבעית מחוץ למסגרות תרבותיות. הביקורת נועדה להצביע מחד כי כאשר המתודה המדעית נוקשה מדי, המידע יחמוק מן הניסוי, ומאידך כי ניסוי אמנותי המתיימר לתפישה חושנית החורגת ממסגרת תרבותית הוא לכל הפחות נובע משטחיות וחוסר מודעות להרגלים התרבותיים המוטמעים בכל חלקי ההוויה. גוהר טוענת כי הביקורת של אדורנו על הניסיוניות של קייג'י ומתודת הניסוי האמפירי של בייקון נובעות מן הספק כי ידיעה או חוויה טבעית בכלל אפשרית בעולם שבו מסגרות נוקשות של חשיבה ופעולה כבר הוטמעו (37-38: Goehr, 2015). בכך, גוהר ואדורנו נוגעים באתגר של כל ניסוי הדורש לפרוץ מעבר לגבולות הידיעה המסורתית או הדיסציפלינה: האם ניתן לפעול ולחשוב מחוץ להטיות הקוגניטיביות־תרבותיות של האמן או המדען? האתגר לתחום בסוגריים הגדרות מסורתיות ואת הרגלי המחקר והמחשבה, כפי שהפילוסוף אדמונד הוסרל (Husserl) מגדיר זאת, הוא אתגר פסיכולוגי־פנומנולוגי: כיצד אנו כבני אדם הנטועים בהקשרים ממסדיים, תרבותיים ומקצועיים יכולים לצאת מהטיות העמדה שלנו ולהביט בתופעה שאנו חוקרים באופן חסר פניות? (184: [1927-1931 Husserl, 1997). כהכללה, הניסיון לחרוג מגבולות הנטייה השגורה מניע את כל תחומי המחקר – עיוני, יצירתי או מעשי. השאלה הזו נוגעת באמנות היות שהניסיונות האמנותית מבקשת לגלות נקודת מבט חדשה. לשם כך, היא חותרת לחרוג מגבולות הפרקטיקה שכבר מוטמעת בטכניקות המחשבה היצירתית שלנו, או לכל הפחות להשהות אותה (Schwarte, 2012: 187).

על מנת לפתור את המתח של הגילוי המחקרי, פילוסוף המדע הגרמני האנס־יורג ריינברגר (Rheinberger) מציע לקדם תרבות ניסיונית במחקר אקדמי, שתאפשר מחקר המשוחרר מגבולות ההיסטוריה של הדיסציפלינה (Rheinberger, 2008: 22). מחקר בין־תחומי ועבודת אינטרמדיה מאפשרות תרבות כזאת, היות שהבין תחומיות הוא שדה מחקר החותר לשילוב של פרספקטיבות, מיומנויות, מתודות ותפישות אפיסטמולוגיות, ולפיכך להכרה בהן כנטועות הקשר. אפיסטמולוגיה, או תורת ההכרה, היא הביטוי של גבולות הידיעה. למעשה, כאשר אנו חושבים על

העולם מתוך מסגרות הידע שלנו, אנו מקנים למחשבה שלנו ערך אמת ועשויים לטעות בין המחשבה אודות המציאות ובין המציאות. אולם גם אם הידיעה שלנו אמיתית, או אותנטית, במובן שאנו יכולות להבחין בתקפות הטיעונים, הפעולות, ומסגרות הידע בהם אנו אוחות – ידיעה זאת כרוכה במערכת ההקשרים שהובילה אליה. כאשר אנו מייצרות ידע בתחומי העיסוק השונים שלנו, אנו פועלות לפי מתודות המאששות עבורנו את תקפות הידע. הידע מתהווה ביחס לאופני המחשבה והעשייה המוטמעים והשגורים שלנו. אופני המחשבה שלנו מגלמים מערך שיטתי של הקשרים תרבותיים, שהורגלנו בהם ושקענו בהם, עד שהפכו להיות כמעט שקופים עבורנו. היתרון של עבודות ויצירות בין המדיה ובין התחומים הוא בחשיפת ההנחות המוטמעות והשיטתיות לפיה המחשבה שלנו מפענחת ומפרשת את המציאות. כפי שהפילוסופית הגרמניה סיביל קרמר (Krämer) קובעת: "אינטרמדיה היא תנאי־אפיסטמולוגי להכרת זויהו המדיום" (Krämer 2003: 82). הבין־תחומיות מחייבת אותנו להתבוננות עצמית. כשאנו משנות את מערך ההקשרים של היצירה, אנו מתחילות לחשוב מדוע אנו חושבות ופועלות כפי שאנו חושבות ופועלות? היכן אופני העבודה שלנו יעילים? ומתי ולמה אופני העבודה שלנו אינם מתאימים? כך שלמעשה, אינטרמדיאליות מניעה מודעות רפלקטיבית הן אודות היחסיות והן אודות הערך של הידע בו אנו אוחות.

טכנולוגיית מציאות מדומה, טכניקות תנועה, שיטות מחשבה וידע וירטואלי

פרויקט המחקר "לשחק עם מציאויות מדומות" התאפשר היות שהוא נטוע בתרבות הבין־תחומית שריינברגר ועמיתיו מקדמים. הנחיתי את הפרויקט כחלק ממשרת הפוסט־דוקטורט שלי באשכול המציונות: "דימוי, ידע, עיצוב – מעבדה בין־תחומית" באוניברסיטת הומבולדט בברלין. המעבדה קיבצה חוקרים מיותר מארבעים דיסציפלינות שונות, אשר שיתפו פעולה במגוון מחקרים ובחנו יחד תהליכים של עיצוב ידע כפרקטיקות יצירתיות. אחד ממוקדי המחקר של אשכול המציונות היה לחקור כיצד הדמויות משפיעות על תהליכי תפישה, מחשבה ופעולה. כנקודת מוצא מחקרית, ב"לשחק עם מציאויות מדומות" בדקנו את הקשר בין דימויים חזותיים ופעולה באמצעות המפגש בין רקדנים וטכנולוגיה של מציאות מדומה. מבחינה מתודולוגית הפרויקט נהנה מהחממה של המעבדה הבין־תחומית, בה מעודדים ניסויים למציאת מתודולוגיות מחקר חדשות. כמו כן, שאבנו השראה ממגמות מחקר עדכניות המשלבות עבודות אמנות, או עבודות אינטרמדיה, במחקר אקדמי־תאורטי (Nelson, 2013; Chatzichristodoulou et al., 2016; Aquilina et al, 2017).

עם זאת, כשמקבצים חוקרים דיסציפלינאריים למחקר בין־תחומי, האתגר אינו רק ממסדי או מתודולוגי, אלא הופך לאתגר חברתי ובין־אישי. שילוב שיו מחקרי בין גיימרים המוצאים ערך באתגר מתוך הנאה, רקדנים הרואים ערך במורכבות הידע הפיזי, מעצבי מדיה הרואים ערך בהתקדמות טכנולוגית ותאורטיקנים המאמינים בכוחם של טיעונים לוגיים להגיע לתשובות בעלות ערך אמיתי, אינו טריוויאלי. מתוך הכרה באתגר המחקר הבין־תחומי, על ריבוי המתודולוגיות, פרספקטיבות והמטרות המחקריות השונות שהוא מקבץ, מטרת הפרויקט הראשונית הייתה לשחק עם גופי הידע שלנו. יחד ניששנו אל עבר טכניקת עבודה חדשה ואל עבר הרעיונות השונים שהיא תניב. נקודת המוצא המרכזית שהנחתה את אתיקת העבודה שלנו הייתה להימנע מיחס היררכי לסוגי הידיעה. על כן מבחינה מתודולוגית תחושות הניסיון של הרקדנים היו ידע שווה ערך ליזע ולחוויית ההתבוננות של החוקרים האחרים.

מבחינה מעשית, הפרויקט איחד בין שני רקדנים, כוריאוגרפית העוסקת בפילוסופיה של המחול, שני חוקרי תיאטרון/דרמטורגים, שני מדעני מחשב/גימרים ושני מעצבי מדיה אימרסיבית, על מנת לחקור יחד כיצד ריקוד יכול לתקשר עם טכנולוגיית המציאות המדומה HTC Vive – משקפי VR שפותחו על ידי HTC ו־Valve Corporation. במהלך המחקר פיתחנו טכניקת תנועה במציאות משולבת, לפיה הרקדנים מודעים ומתייחסים בעת ובעונה אחת למרחב המדומה ולחלל בפועל. אפליקציות המציאות המדומה המרכזיות בהן השתמשנו ואותן חקרנו היו Tilt Brush של גוגל, Masterpiece VR מאת Illusions־1, שתיהן עוצבו עבור ציור במרחב תלת־ממדי, ואפליקציית המשחק האימרסיבית

Space Pirate Trainer מבית Illusions־1, בה המשתמשת מתגוננת מפני חלליות היירות עליה ונלחמת בהן. לצד אתיקת העבודה שביקשה לשלב את נקודת המבט השונות, הנחות המוצא של הפרויקט נבעו מהמחקר הפילוסופי שלי אודות מחול כמדיום של מחשבה מגולמלת.

מעבר לפרויקט זה, בגוף המחקר שלי אני עוסקת בתנועות הגוף במחול כתהליכים פרפורמטיביים ויצירתיים ובידע של הרקדנית כמומחיות שהיא בה בעת מוטמעת ורפלקטיבית (ועל כן אני רואה בפעולת המחול כבעלת ערך פילוסופי). בין השאר, בעקבות הפנומנולוגיה של התפישה של מוריס מרלו־פונטי, שעוסקת בגוף כמקור לידיעה (Merleau-Ponty, 1945), אני חוקרת כיצד תפישות מרחב תרבותיות־מדומיניות, שאינן זמינות לחושים, באות לידי ביטוי בתנועות ריקוד. אגב כך, אני בוחנת כיצד דימויים, מטאפורות, קומפוזיציה וכל הבנה מושגית, תרבותית או טכנית אחרת של מרחביות נחקרים, מתנסחים ומוטמעים כהבנה פיזית של תנועה. אחת הטענות הפילוסופית בהן עסקתי היא כי לעומת תנועות היום־יום שמטרתן לאחוז בעולם הפיזי ולהשתלב בו לפי צרכינו המיידיים (כמו פעולת אחיזת כוס מים כשאנו צמאים), תנועות אמנותיות משלבות מרחב מדומה לפיו אנו מנסות ומכוונות את הדיוק של התנועה (Katan-Schmid, 2017). הדימוי התנועתי מתבטא, למשל, ברעיון הקינוספרה כמרחב מדומה המלווה את גבולות הגוף אצל רודולף פון לאבאן, או ברעיון הציפה, או כל מטאפורה אחרת בנגאנא, בקווי המתאר של הבלט הקלסי, בחוקי המשחק בטכניקת המחול של ויליאם פורסייט־ וכיוצא באת. בעוד בעולם התכליתי אנו יודעים לדייק בעזרת ניסיון החושים ביחס לעולם המצוי בהישג ידינו, מיומנות טכנית במחול באה לידי ביטוי, בין השאר, ביכולת לנוע לפי עולם חוקים ודימויים תרבותי בלתי נראה, אשר הרקדנים מתורגלים בו.

בעקבות תפישה פילוסופית זו, ב"לשחק עם מציאויות מדומות" בהתחלה בדקנו מה קורה אם הדימויים שהרקדנים מתייחסים אליהם באמת נוכחים לנגד עיניהם. מטרת הנישוש לא הייתה לאשש הנחות מחקר כאמיתיות, אלא לבחון את טיבן של התפישות השונות שלנו וכיצד הן משתלבות עם שאר גופי הידיעה. המטרה הייתה לשחק עם תפישות המרחב והתנועה – בין שתפישות מעשיות ו/או תאורטיות שאנו מתרגלים ובהן אנו אוחים – ולבחון כיצד תפישות אלה יכולות להתקיים, או להתנסח מחדש במפגש הבין־תחומי. בדקנו כיצד המפגש בין הגוף הרוקד לטכנולוגיית המציאות המדומה מפר את אופני התפישה שלנו וכיצד ניתן לכוון אותן בחזרה. לצד זאת, שאלות מחקר נוספות שהתהוו במהלך הפרויקט והתכתבו עם העבודה במציאות משולבת (פיזית וטכנולוגית) היו: מה הם התנאים לחוויה אימרסיבית? כיצד אנו מבינים התנסות מוצלחת באמצעי המדיה השונים בהם אנו עוסקים? וכיצד אנו יכולים לכוון חוויה אימרסיבית בין מרחבים מקבילים? המניע למחקר היה לחקור את המדיה שלנו כפלטפורמות לייצור ידע תרבותי. לפיכך התייחסנו לריקוד כמחשבה מגולמלת ולטכנולוגיית מציאות מדומה כמדיום מחקרי.

בסיכומו של דבר, דרך שימוש בטכנולוגיית המציאות המדומה כמטאפורה למרחב וירטואלי שמתקיים בזכות הטכנולוגיה המפעילה אותו, קישרנו את המונח "מציאות מדומה" לסדר הסמלי (או האפיסטמולוגיה) שטכניקות הידיעה שלנו מקיימות. את טכניקות הידיעה שלנו הגדרנו ככל גופי הידע שהבאנו למחקר: הטכניקות הפיזיות, שיטות המחשבה התאורטיות והטכנולוגיה. אם כן, השם "לשחק עם מציאויות מדומות" אינו מכוון אך ורק למשחק עם הטכנולוגיה, אלא המשחק הפך לשיטת הפעולה המחקרית – מעבר בין גופי ידע שיטתיים עם ערך תרבותי סימבולי שאינו חשוף למי שאינו בקיא בטכניקה. באמצעות המשחק עם שיטות העבודה שלנו, פירקנו את גופי הידע הנבחנים והרכבנו אותם בחזרה יחד ותוך כדי תנועה.

אתגר שילוב המציאויות, או: האם ניתן לרקוד בשני מרחבים בעת ובעונה אחת?

מציאות מדומה כמטאפורה לדמיון המוטמע בפרקטיקה נבדקה בראש ובראשונה באמצעות חקירת הארגון של אופני התפישה והפעולה של הרקדנים. שתי השראות לתחילת המחקר היו התקליטור Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye של הכוריאוגרף ויליאם פורסייית (Forsythe) ופרויקט המחקר הבין־תחומי Motion Bank, המייצר בנק דיגיטלי של תנועות מחול (Forsythe et al., 2012; DeLahunta at al., 2013). Forsythe et al., 2012). ב־

מחול עכשיו | גיליון מס' 38 | אוגוסט 2020 | 27

26 | מחול עכשיו | גיליון מס' 38 | אוגוסט 2020

Improvisation Technologies פורסיויית' ממחיש את עולם הדימויים המוטמע שמנחה את שיטת התנועה שלו. הכוריאוגרף מסביר במילים ומדגים בתנועה את עקרונות תפישת המרחב כטכניקה שהוא רוקד לפיה. דימויי המרחב שהוא יוצר מפורשים בעזרת אנוסציה[?] שלאחר מכן אייר האמן הדינטלי פול קייזר. בתקליטור נדמה כי פורסיויית' מניע את האנוסציה הדינטלית, כך שההתרשמות מן הדיוק התנועתי שלו מועצמת אצל הצופה. הפרויקט הבין־תחומי Motion Bank מהווה בנק דיינטלי של דפוסי התנועה של כוריאוגרפים כפורסיויית', דבורה היי (Hay), ניונת בורוז (Burrows) ואחרים, כפי שהם מפרשים ומאיירים בדיעבד אמני מחשב. בשני הפרויקטים התנועה זוכה לפרשנות ממוחשבת המעניקה נקודת מבט נוספת אודות מוטיבים דינמיים, מערכת חוקים פנימית ותפישות מרחב המוטמעות במחשבות הכוריאוגרפיות. האנוסציה הדינטלית חושפת את אופני התנועה הנשנים בריקוד, גם במקרים בהם הכוריאוגרפים ו/או הרקדנים אינם מודעים לדפוסים, התנועה שלהם כמוטיבים חוזרים במרחב (כמו במקרה של דבורה היי, אשר בניגוד לפורסיויית', הנחיות התנועה לעבודותיה הן פואטיות ולא נאומטריות). בעקבות הדימוי של האיור הגרפי של תנועת הריקוד אצל פורסיויית' וב־Motion Bank, אחת ההתנסויות המרכזיות ב"לשחק עם מציאויות מדומות" הייתה באמצעות איור התנועה עם אפליקציות לציור תלת־ממדי. הרעיון המנחה היה לבחון מה קורה כשהרקדנים אכן נכנסים באופן פיזי לתוך עולם דימויים ויזואלי של התנועה שאותה הם יוצרים. פעולת הרכבת משקפי טכנולוגיית המציאות המדומה נדמתה כאילו הרקדנים נכנסים לנקודת מבטם, כך שהם רואים את עקרונות התנועה שלהם פיזית ולא רק רוחנית.

עם זאת, בעוד עבדנו עם הדימוי לפיו הרקדנים רואים את תודעתם, בפועל העבודה עם טכנולוגיית המציאות המדומה פגעה במודעות הפיזית שלהם. בעת הריקוד, רקדנים נוטים לשלב הקשבה לתחושות הגוף ולדינמיקות פיזיות על מנת להביא לידי ביטוי את עולמם הפנימי (יהיה עולמם הפנימי מורכב מדימוי רגשי, צורה טכנית, או כל תוכן מדומיין אחר). לעומת זאת, הצבת מעשה הריקוד בטכנולגיית המציאות המדומה הפרה בהתחלה את האיזון לפיו הרקדנים רקדו, ושיבשה עבורם את תחושת ההמשכיות וההלימה בין הדמיון לתחושות הגוף. הדימוי הדינטלי אינו באמת הדמיון המוטמע של הרקדנית, ובנוסף הפעולה במרחב הטכנולוגי מסלפת ומתעתעת ביכולת ההתמצאות של הרקדנית במרחב הפיזי בו גופה נע. בעוד במעשה הריקוד הרקדנית מחוללת עולם דמיוני באמצעות תנועות הגוף, בעבודה עם המרחב הווירטואלי־טכנולוגי הדימוי ניתן לרקדנית, בעוד היא צריכה למצוא מחדש את תנועת הריקוד במרחב אחר, נפרד, שהיא לא רואה. למעשה הרקדנית צריכה למצוא הלימה בין שני המרחבים. בתחילת ההתנסות, ניכר היה כי טכנולוגיית המציאות המדומה מערערת את מעשה המחשבה המוטמעת של הרקדנים ומניעה אותם למצב יצירתי דואליסטי וסכיוזפרי, לפיו דימויים, פעולות ומחשבות מנותקים לכאורה מהגוף.

בחזרות הראשונות, נוכחנו לראות כי שיווי המשקל היצירתי הנדרש לפעולת הריקוד מופר אצל הרקדנים. תחילה התנסינו בריקוד באמצעות אפליקציות הציור Tilt Brush ו־Masterpiece VR. המשתמשים מציירים באמצעות שני בקרים אלחוטיים המיועדים לשליטה ידנית משיכות מכחול במרחב תלת ממדי, בו פועלים חובשים את משקפי המציאות המדומה. כפי שהתחלנו להשתמש בבקרים, תנועות היד של הרקדן הפכו למעין אנוסציה דינטלית, שהעניקה צורה גראפית לריקוד במרחב הטכנולוגי. עם זאת, האנוסציה במרחב הווירטואלי שונה מן האנוסציות הגרפיות בעבודות של פורסיויית' או בארכיון הדינטלי של Motion Bank. בשתי הדוגמאות הללו, אמנים דינטליים הפועלים בנפרד מן הרקדנים יצרו את האנוסציה. כך, שהאמנים הדינטליים מפרשים את ההוראות הכוריאוגרפיות ואת תנועת הרקדנים במרחב הפיזי והאנוסציה הופכת לנוף ידע פרשני הנפרד ממעשה המחול. עם זאת, במהלך העבודה עם אפליקציות הציור התלת־ממדיות הרקדנים מניעים רואים באופן פיזי את הדימוי שהם יוצרים בזמן שהם רוקדים. כך שדימויים שעד כה היו קיימים רק בעיני רוחם מקבלים, לכאורה, תוקף גשמי תוך כדי הפעולה. במהלך החזרות מצאנו כי נוכחות הדימוי במרחב הווירטואלי מערערת את יציבות החוויה של הרקדנים משתי סיבות מנוגדות.

הרקדנית ליוזאן גודהו (Goodhue) לא יכלה להתייחס לדימויים במרחב הטכנולוגי ולרקוד בו בזמן. ליוזאן תיארה את החוויה שלה בטכנולוגיית המציאות המדומה

כחוויה מקוטעת – היא יכלה לצייר, להביט בדימויים הדינטליים, או לרקוד, אך לא לשלב בין הפעולות כפעילות המשכית אחת. לעומת זאת, הרקדן ניצן מרגליות שילב בריקוד שלו התייחסות פרשנית משלו לסימונים הדינטליים באופן אינטואיטיבי ומיידִי. אולם, כפי שהוא דיווח, הוא נסחף עם האנלוגיה של עולם הדימויים הווירטואלי וזיהה אותם כהמשך וביטוי ישיר לדמיון שלו. מדי פעם ניצן נעשה מודע לדפוסי התנועה המשוקפים באנוסציה הדינטלית. הוא פירש את דפוסי התנועה של הקווים במרחב הדינטלי כביכול והדמיון שלו מגביל את החוויה הפיזיות. ההקבלה בין הציור הדינטלי לדמיון עוררה בו תסכול שהפריע לו ליהנות ולהתמקד בחוויות הריקוד לאורך זמן. לפיכך שתי הבעיות שעמדו לפנינו היו מצד אחד תחושת הפרגמנטריות וחוסר ההמשכיות בין המרחב הדינטלי לפעולת הריקוד, ומצד שני תחושת הזדהות, אשר מנעה מרחק ביקורתי־שיטתי בין הריקוד לייצוג הטכנולוגי שלו. בשני המקרים היכולת לעבוד עם הדמיון ותחושות החוויה הפיזית כחומרי גלם יצירתיים נעשתה מוגבלת.

כאשר רקדנים פועלים בסביבה פיזית רגילה, הם מתייחסים הן למבע התנועתי (תוכן מדומיין) והן למרחב בו הם נמצאים. הדימוי של התנועה מתנסח כפעולת האחיזה וההתמצאות במרחב. בעת קפיצת grand jeté אני מכוונת את הנחיתה שלי בחדר, בעת ביצוע פירוטא אני שומרת על נקודת מבט קבועה, אשר עוזרת לי למצוא מחדש איזון פיזי ולהתמצא במרחב, על חוקוי הפיזיקליים. ההבנה של המרחב הפיזי מאפשרת לי אמון בתפישת המציאות שלי, שהיא חיונית להתנהלות



רקדנים: ליוזאן גודהו וניצן מרגליות, צילום: אלכסנדר קטן־שמיד Dancers: Nitsan Margaliot and Lisanne Goodhue, photo: Alexander Katan-Schmid

מורכבת. הבעת אמון במציאות, כפי שחושיי מתווכים לי אותה, היא הכרחית לביצוע ולנמישות המנטלית הנדרשת מעבודת מחול. הגוף אינו פועל בחלל ריק, ותנועת הרקדניות היא פועל יוצא של הביטחון שלהן במסוגלותן הפיזית. תחושת הביטחון נובעת, בין השאר, היות שיש הלימה והמשכיות בין האינפורמציה החושית השונה – מה שאני רואה הולם את מה שאני שומעת ומרגישה. ההמשכיות של החושים והיציבות של המרחב מאפשרים לי לסמוך על הפעולה הפיזית ולא לאבד כיוון, למרות הדינמיות של התנועה ולמרות הרגעים בהם אני לא רואה פיזית את המיקום העתידי שלה. אני בטוחה שהרצפה תהיה שם כשאנחת, או שאפגוש את אותה המציאות כשאביט שוב למרחב שנמצא מאחוריי. עם זאת, בעת השימוש במשקפי המציאות המדומה הרקדניות פועלות ביחס למרחב מדומה טכנולוגית, כאשר גופן נמצא במרחב פיזי אחר. לעיתים קרובות בפרויקט שלנו איבדו הרקדנים

אוריינטציה, שבמקרה זה, אינה רק התמצאות מרחבית, אלא גם תחושת שליטה פיזית, רגשית וקוגניטיבית באופן ההתנהלות שלנו במציאות הנתונה.

תחושת הדיסאוריינטציה עוררה ברקדנים רגשות שהם תפסו כשליליים ולא נעימים. בחזרות הראשונות ליוזאן דיווחה כי למרות שבדרך כלל היא אדישה לתחושה של מבט חיצוני כשהיא רוקדת, חוסר האמון שהיא חשה בסביבה הווירטואלית עורר בה תחושה לא נעימה של מודעות עצמית. תחושה זו העלתה בה את המחשבה שהיא לא הרקדנית הנכונה לפרויקט. לעומת זאת, במהלך החזרות מרגליות חש בקונפליקט בין הצורך להתמסר למציאות המדומה והצורך לעקוב אחר הוראות כוריאוגרפיות. ריבוי המשימות, שנתפשו בעיניו כסותרות, עוררו בו לעיתים תסכול, כעס ותחושה של חוסר מסוגלות. לדוגמה בעת הניסוי באפליקציית המשחק Space Pirate Trainer, המטרה של החוויה הווירטואלית הייתה לנצח את המשחק, והצורך של ניצן היה לנסח את תנועת הגוף, להקשיב למרחב הפיזי ולהנחיות כוריאוגרפיות של החוקרים מחוץ למציאות המדומה, בה הוא רצה להשתקע. ריבוי המשימות מנע ממנו להצליח במטרתו הראשונית – מינור החלליות במרחב הווירטואלי. עם זאת, במקום לשפוט את אופן התפקוד של הרקדנים, את טיב הרגשות שלהם, או את המאווים של החוקרים האחרים בחדר, המחקר הבין־תחומי ביקש לאמץ את נקודות המבט השונות כחיונית להבנת האתגרים בפניהם אנו עומדים. בחינת הרגשות, בין שחיוביים או שליליים, והחוויות השונות של כולנו היוו עבורנו מפתחות להבנת הניסוי ועיצוב מחדש של מטרותיו ואפשרויותיו. בשלב זה, התחלנו להבין שהמטרה שמתהווה לנגד עינינו בניסוי הגישוש היא למצוא הלימה ונקודות השקה בין המרחבים, אשר יאפשרו לרקדנים תנועה המשכית במציאויות מקבילות.

עיצוב חוויה אימרסיבית במציאות משולבת

בזמן שהרקדנים נעו במרחב הווירטואלי, שידרנו על הקיר את נקודת המבט שלהם מתוך המציאות המדומה באמצעות מקרן. היות שמשקפי המציאות המדומה מתפקדים כמצלמה, יכולנו להבחין בזמן אמת בדימויים אחריהם הרקדנים עוקבים. כך יכולנו לעקוב בחפיפה בין שתי המציאויות – הפיזית והטכנולוגית. לאחר כל התנסות חווייתית של הרקדנים בטכנולוגיית המציאות המדומה, נכנסנו לחדר סמוך וראיינו אחד את השנייה. כולנו השתתפנו בראיונות כמרואיינים ומרואיינים, בלי קשר לתפקידנו בחוויה. את הראיונות תיעדנו בווידאו. השאלון היה מורכב משש שאלות קבועות, שניסחתי לפני תחילת תהליך החזרות. השאלות הובילו אותנו לשקף מחשבות אודות מודעות גופנית, התייחסות לדימויים מנטליים ולדימויים במציאות המדומה, מה הניע אותנו אל עבר קבלת החלטות (גם אם רק צפינו בחוויה, עדיין התייחסנו לקבלת ההחלטות של נקודת המבט), אילו רגשות הניסוי עורר בנו ואם עלו בנו מחשבות נוספות בזמן העבודה. בנוסף לשאלון הקבוע, התחלנו כל יום עבודה עם שתי שאלות יומיות משתנות, שנוסחו לפי תכנים שהתהוו עם הזמן בפרויקט. שאלות אלה היו לדוגמה מה המיומנות הטכנית שלך? מה מניע אותך? באיזו מציאות וירטואלית, שאינה רק טכנולוגית, את עושה שימוש בחיי היום־יום? מתי ואיך את שוקעת בפעילות המקצועית שלך? מה היא בין־תחומיות לדעתך? כמו גם שאלות נוספות הנוגעות בשילוב גופי הידע שלנו. מטרת השאלות המשתנות הייתה לשקף את העמדות הפרטיות שלנו ביחס לפרויקט המחקר וליצור אווירה של הקשבה ושיתוף. במהלך הראיונות לא קטענו את נקודות המבט השונות והקשבנו בעניין לתשובות של החוקרים האחרים. "חדר המחשבה" שהגדרנו בפרויקט הפך למקום בו חלקנו באופן מחקרי, שיטתי ורפלקטיבי את הדעות, התחושות והרגשות שלנו. עם הזמן הראיונות הפכו לצורך הבעתי, בעיקר כאשר החוויות בניסוי עוררו בנו רגשות יוצאי דופן. עם זאת, ההבעה העצמית הייתה גם חומר הגלם שעזר לנו להבין את הפוטנציאל המחקרי והאמנותי של הניסוי.

שיקוף נקודות המבט עזר לנו להבין את הפרספקטיבות השונות של השותפים בפרויקט, כמו גם בעיות בחוויות בהן נכחנו וכיצד ניתן לפתור אותן. לדוגמה ניצן וליוזאן, שני הרקדנים, תיארו את אופני פעולתם באפליקציית המשחק Space Pirate Trainer כתגובה לתנועת החלליות במציאות המדומה. כך שהמשחק הפעיל אותם ולכן קבלת ההחלטות שלהם הייתה פחות מודעת. כמו כן, המודעות הפיזית הסיחה את דעתם מן המשימה במשחק. בשל הרצון לפעול בחופשיות במרחב המדומה, הם הפכו רגשים יותר לחוסר הנוחות הנובע מחיבור משקפי

המציאות המדומה למחשב, לכובד שלהם על הראש, לזיעה שנשפגה בהם ולעייפות של שרירי עיניהם. מבחינת נקודת המבט החיצונית, הדרמטורגית רמונה מוס (Mosse) ואני הבענו חוסר עניין בפעולת הרקדנים באפליקציית המשחק לאורך זמן. כפי שהסברנו זאת, ברגע שהבנו באמצעות השידור על הקיר מה הרקדנים עושים במציאות המדומה, צפינו בשחקנים ולא ברקדנים והתחלנו להשתעמם. נוסף לכך, במהלך הראיונות ליוזאן הסגירה כי היות שחוויית הריקוד באפליקציית הציור Tilt Brush לא הייתה טבעית לה, היא פתרה את הקונפליקט כשעצמה את עיניה בזמן שרקדה. כאשר אני עניתי לפני כן על השאלון בנוגע לאותה החזרה בה ליוזאן רקדה, הסגרתי כי בעוד הריקוד שלה היה יפה בעיניי, היה לי קשה לעקוב אחר השידור של נקודת המבט שלה במציאות המדומה. הסמיכות של הראיונות הניעה אותי להבין כי תחושת חוסר העניין שלי בשידור מהמציאות המדומה כנראה נבעה מהיעדר נקודת המבט המכוננת של הרקדנית בדימויים שראינו על הקיר.

הראיונות אפשרו לנו לשתף את החוויות שלנו, ולהבין מתי אנו מפרשים אותן כחוויית לא מוצלחות, מה עשויות להיות הסיבות לכך, ומה נטיות המבט והפעולה שלנו ביחס לשילוב המדיה. נוסף לכך, היות שהראיונות נעשו בסמיכות ובשיתוף שאר החוקרים, יכולנו להעניק מתוך הידע שלנו פרשנות לנקודות המבט של שאר המרואיינים. כך שחדר הראיונות הפך לחדר דיונים אודות טיב העבודה. לדוגמה בעקבות החוויות של ליוזאן וניצן בעבודה עם האפליקציות השונות, סביהה נילאל (Ghellal), פרופסור לעיצוב מדיה אימרסיבית, ניתחה את החוויה ב־Tilt Brush כחוויה מעורפלת, בעוד החוויה של הרקדנים ב־Space Pirate Trainer, היא חוויה אימרסיבית מדי המכתיבה את תנועות הרקדנים בנוקשות יתרה (Ghellal, 2017). לפיכך הבנתי שהעבודה הכוריאוגרפית צריכה לייצר הגדרות ברורות וסיבות לאינטראקציה עם המציאות המדומה ב־Tilt Brush, ומנגד לפרק את ההיענות המוחלטת של הרקדנים לחוויה שמכתיבה אפליקציית המשחק Space Pirate Trainer. נוסף לכך, בעקבות הגדרת המבע האמנותי אצל הפילוסוף הפרגמטיסט האמריקאי ג'ון דיואי (Dewey), הסברתי את חוסר העניין בצפייה בפעילותם של הרקדנים במשחק Space Pirate Trainer, כהיעדר התפתחות של משמעות לאורך זמן. עבור דיואי, המבע האמנותי אינו חשיפת רגשות האמנית או גילוי ישיר של החזון שלפיו היא פועלת. בשונה מחשיפה גרידא, המבע האמנותי הוא תהליך עבודה על רעיון ופיתוחו לאורך זמן (Dewey 1980 [1934]: 62). כך שנמען ההבעה יכול להתחקות אחריה ולהבינה כסימן בעל משמעות סמלית. בזמן הצפייה ב־Space Pirate Trainer, יכולנו להבין את פעולת הרקדן באופן מיידִי כהתגוננות מהחלליות. היות שהחלליות לא היו חלליות מדומיינות, אלא נוכחות מול עיני הרקדנים ולנגד עינינו, פרשנות הפעולה הצטמצמה להבנת המשחק כעיסוק בפועל, על פני פירושו כרעיון סמלי. ניתוח תאורטי זה הניע אותנו לפרק את המשחק הטכנולוגי למרכיביו ולחשוף לצופה את המידע שיש בו בשלבים. כך הפכנו את המשחק להשתעשעות בין נקודות המבט של שני הרקדנים, החולקים שתי מציאויות נפרדות, מחליפים תפקידים ומשתפים זה את זו בחוויותיהם, גם מבחינה אלגורית וגם מבחינה מעשית, פירוק זה הפך לתנועת השיתוף בין נקודות מבט של מציאויות נפרדות המתחילות לנהל דיאלוג במגרש משחקים מעורב.

במהלך הראיונות יכולנו להבין את רגשות הכעס, הבלבול, או התסכול של הרקדנים כתגובה למידת האימרסיביות שלהם במהלך העבודה ולתחושת הביטחון שלהם במהלכה. כבר בתחילת עיצוב הפרויקט הבנו כי גם באמנויות המופע וגם בעיצוב מדיה דינטלית, נושא החוויה האימרסיבית הוא נושא משותף. ההשקעות בחוויה היא מעין הסכמה להאמין בהיגיון של עולם מומצא, לפעול ולחשוב לפיו. חוקרת המדיה האמריקאית ניאנט מארי מגנדירה חוויה אימרסיבית במדיה אינטראקטיביים, כמו אמנויות הבמה, כלימוד שחייה (Murray, 1997: 99). האימרסיביות, ההשקעות בדבר, היא היכולת לעצב ניסיון קוהרנטי ביחס לאפשרויות של הסביבה החדשה, על כן החוויה האימרסיבית היא תחושה נרכשת. מושג האימרסיביות הוא מעין מטאפורה לתגובה הפסיכולוגית של ההיטמעות, אולם כפי שמארי מציינת, תגובה פסיכולוגית זו היא יציריתית. אנו לא משעים את האמון בעולם האחר על מנת להיטמע בחוויה החדשה, כפי שאנו מייצרים בפועל היגיון ואמונה במציאות חלופית (Murray 1997: 110). לשם יצירת חוויה אימרסיבית באמנויות המופע או בשימוש בטכנולוגיית מציאות מדומה, המטרה היא לייצר המשכיות בין כל מרכיבי החוויה. כבני אדם הפועלים במרחבים תרבותיים, אנו לומדים לשחות בין הסימנים,

ופועלים ביחס למשמעות שאנו מקנים להם. ב"לשחק עם מציאויות מדומות" הבנו שעל מנת שהחוויה של הרקדנים והקהל תהיה אימרסיבית דיה, אנו נדרשים לשלב את הידע היצירתי שלנו ולייצר המשכיות של מידע, גירויים והנחיות לתנועה המקשרים בין שני העולמות – הפיזי והווירטואלי.

המטרה המשותפת של הכוריאוגרפיה, הדרמטורגיה ועיצוב החוויה הייתה ליצור עבור הרקדנים מערך משותף של הקשרים והקבלות בין גירויים חושיים ודימויים מהמציאות המדומה ומהמרחב הפיזי. דוגמה אחת מיני רבות שעלו במהלך הפרויקט, היא ההתכתבות בין תחושות הגוף למידע הוויזואלי מהמציאות המדומה. באחת החזרות, על מנת שליואן תוכל לרקוד, ביקשתי ממנה להתמקד בתחושה פיזית ברורה ולגלם תנועת בועות מים החולפות בגופה. סביהה, שעוסקת בעיצוב חוויה במדיה אימרסיבית, התכתבה עם הוראת המחול, שינתה את הדימויים באפליקציה והוסיפה בועות מים וירטואליות למרחב המדומה. ההתחקות של ליואן אחר הבועות הדינטליות, בעוד היא מגלמת את מטאפורת הבועות בתנועות גופה, יצר קשר בין המציאות המדומה והחוויה הפיזית, גם עבורה וגם עבור הצופה מבחוץ. עבור ליואן, ההקבלה בין הוראות המחול למידע הוויזואלי סיפקה סיבה ברורה להביט במרחב המדומה ולעקוב אחריו תוך כדי תנועה. עבור הצופה, ההקבלה בין נקודת המבט של הרקדנית לרגישות המבע הפיזי שלה עוררה את האשליה שאנו נכנסים לנקודת מבטה הרוחנית, ולא רק צופים בדימויים הדינטליים שהיא רואה בפועל.

מכאן והלאה, אחד הפתרונות היצירתיים לניסוח הקשר בין המציאויות השונות היה ההתייחסות לטקסטורה של הדימויים הדינטיליים כהנחיות תחושתיות. הקווים והצורות באפליקציית הציור הפכו מדימויים ויזואליים למטאפורות אודות איכויות מגע, וזרימת הקווים במרחב המדומה הנחתה את כיווני התנועה הפיזית של הרקדנים. מכאן, שהפרשנות התנועתית הפכה לדו כיוונית ודינמית; הייצוג הדינטילי התהווה כאנוטציה פרשנית לתנועת הרקדנים, בעוד מנגד הרקדנים פרשו את הדימוי כמטאפורה לנילום בתנועה.

סיכום: בין חוויה אימרסיבית, מחקר בין־תחומי, אינטרמדיה וידיעה רפלקטיבית

ב"לשחק עם מציאויות מדומות" התייחסנו לחוויה אימרסיבית כיכולת לייצר נוכחות ועניין בעבודה היצירתית לאורך זמן. מתוך הראיונות ותיאור החוויות שלנו עלה כי לכולנו יש שיטות לוויסות מידת הנוכחות בעבודה שלנו – תהיה עבודה זאת כתיבה, ריקוד או כל פעילות תרבותית אחרת. עם זאת, מתוך העבודה עלתה גם השאלה אודות החוויה האימרסיבית כאשלייתית. אם בתאוריה, אם במחול ואם באמצעות טכנולוגיה של מציאות מדומה, חוויה אימרסיבית דורשת, בין השאר, היטמעות בעולם הדמיון. בכתיבה, למשל, כשאני נוכחת בקו מחשבה תאורטי, אני עלולה לשכוח להביט במצב העניינים הקונקרטי אודותיו התאוריה מתנסחת, על מנת לשוב ולבחון את תקפות הרעיונות בפועל. הדמיון עוזר לנו ללכת כברת דרך עם משחקי המחשבה, היצירה או המשחק, ולפתח את התודעה מעבר למצב העניינים כאן ועכשיו. הוא חיוני לכל עשייה תרבותית כי הוא מכשיר אפשרויות נוספות.

עם זאת, אנו תמיד חשופות לסכנת ההשקעות בדימויים ותפישתם המוטעית כמציאות האובייקטיבית. הסכנה טמונה בהשקעות כה הרמטית בקווי מחשבה מדומיינים, עד שאנו מפסיקות להיות מודעות לערך המוסף שהדמיון תורם למעשה התפישה. שאלת הפער בין העולם כפי שהוא לעולם שאנו תופסים, היזנה את הפילוסופיה המערבית כבר מאז ימי אפלטון. במשל המערה מספר אפלטון על אסירים הכבולים בשלשלאות, בעוד אש בוערת מאחורי גבם, הם רואים את הצללים על קירות המערה וחושבים שצללים אלה הם המציאות, בעוד המציאות האמיתית קיימת מחוץ למערה. האסירים אפילו לא מעלים בדעתם כי קיים עולם אחר וכי הם יכולים להשתחרר ממצבם ולהביט באור השמש (375) [Plato: 514a–520a BC]. אתיקת המחקר שלנו ב"לשחק במציאויות מדומות" נבעה מתוך ההכרה שכולנו שקועים – לא רק בשיטות העבודה שלנו, אלא גם בעולמות הערך הסימבוליים העולים מהם ושהם מגלמים. עם זאת המטרה הייתה בה בעת לבטא ולהשרות את עולמות הערך האלה, ולבטא ולהשהות את הידיעה. יצאנו מנקודת ההנחה שכבני אדם לאיש מאיתנו אין בעלות על ידיעה באסולוטית, וכי אנו משחקים במגרש משחקים תרבותי מרווח, בו שדות הידע האחרים מציגים

בפנינו עולם חדש של מיומנויות וערכים. כך, מתוך שילוב העולמות, יכולנו לייצר מרחב פעולה משותף חדש.

היכולת בו בזמן להשהות ולבטא את הידיעה מהווה לטעמי את הערך המוסף של מחשבה רפלקטיבית, של אמנויות מופע המאפשרות נוכחות מתוך מודעות, ושל עבודות אינטרמדיה ומחקר בין־תחומי, הדורשים מאיתנו לתרגל ולחשוף את הידע המוטמע שלנו, עבור עצמנו ועבור אחרים. הבנת מערכת היחסים בין תחושת המציאות להקשרים המניעים אותה חיונית לידיעה למה התפישה שלנו מתהווה כפי שהיא, על היתרונות שבה ועל היצירותיות השרירותית שבה.

לסיום, ראוי לציון כי המושג "מציאות מדומה" לקוח מן התיאטרון. חוקר התיאטרון הצרפתי אנטונין ארטו כתב על מציאות מדומה בשנות השלושים של המאה העשרים והגדיר כעולם מתעתע המתהווה מן האלכימיה של הסמל האמנותי. האלכימיה היא המעשה ההמשכי – יצירת התאמה בין דימויים, אובייקטים ודמויות, עד שמתהווה עולם חלופי, וירטואלי (Artaud, 1958: 48). ארטו חותר לתיאטרון של אלכימיה מושלמת, שיהווה תחליף למציאות שמחוצה לו. בלימודי אמנויות המופע נהוג להציג את גוף היצירה של אמן התיאטרון הגרמני ברטולד ברכט כאנטיתזה להגות של ארטו. עבור ברכט, התיאטרון עשוי להיות כלי תרבותי ביקורתי, ברגע בו נשהה את אשליית ההזדהות עם המציאות החלופית ונפרק אותה לגורמים (על כן ברכט מפתח את טכניקת ההזרה בתיאטרון האפי). עבור ברכט, התיאטרון מאפשר לנו להרהר אודות האלכימיה של הבדיה. לדבריו, אם אנו לומדים לחשוב באופן דיאלקטי, אפשר למצוא שניתן להשתמש בשיטות שנלקחות מהשטרים המבקשים לתווך לנו את תפישת המציאות (134: Brecht, 1961). המחקר הבין־תחומי "לשחק עם מציאויות מדומות" נע במרחב הרפלקטיבי בין ארטו לברכט. מצד אחד ביקשנו לשקוע בדימויים, ומצד שני לפרק אותם ולהבין איך הם עובדים כרעיונות וכאפשרויות בפועל.

ב"לשחק עם מציאויות מדומות" פענחנו מחדש כיצד אנו רוקמים, אם באמצעים טכניים או טכנולוגיים, עולמות פנטסטיים ומדומים. הקסם של המציאות החלופית נוצר באמצעות קשר הגיוני פנימי וזהות מתמשכת בין כל האלמנטים המאפשרים חוויה אימרסיבית מתמשכת. במהלך העבודה הבנתי כי אמירה זו אינה רלוונטית רק לאמנויות המופע או לטכנולוגיה של מציאות מדומה, אלא היא הולמת גם ניסוח של ידע תאורטי. הידע התרבותי שלנו, בין שתאורטי ובין מעשי, הוא רשתות ההקשרים שאנו חושבות ופועלות באמצעותן. אך אין כאן כדי לומר שהידע שלנו הוא שקרי. המחשבה והעשייה התרבותית זקוקות למדיום, שמאפשר לנו לסמן מערך סיבתי של סימני דרך המאפשרים לנו לפעול ולחשוב באופן עקבי. כפי שהפילוסוף דיואי מציג זאת, המחשבה שלנו היא תרבותית ומעשה מלאכה. כמו המיומנות האמנותית, המחשבה מאפשרת לנו לפעול באופן מתקדם בעולם (Dewey 1910: 56-7). גופי הידע שלנו מאפשרים לנו תפקוד משוכלל בתחומי המוסר, הכלכלה, התעשייה, החברה, היצירה וכל תחום תרבותי אחר, אך עשייה תרבותית מסוימת אינה "טבע הדברים" וההיגיון הבלעדי שבאפשר.

על כן טוב אם נמשיך ונבדוק את הנורמות של הפעולות בהן אנו נוקטות והמחשבות בהן אנו מאמינות. לשם כך, חשוב לאמץ אופני מחשבה ועשייה רפלקטיביים. כשאנו חוקרות את המדיום, ושואלות "למה אנו פועלות וחושבות כפי שאנו פועלות וחושבות" – אנו לומדות להפעיל את המדיום ולא רק לפעול לפיו. אנו לומדות את טיבה הפרשני של המחשבה. התשובה שלי לביקורת התרבות של גוהר ואדורנו המוצגת בחלקו הראשון של המאמר, היא כי מטרת הניסוי אינה חייבת לפרוץ את גבולות הידיעה המסורתית ולחרוג מגבולות התרבות. כמו אדורנו וגוהר בעקבותיו, גם אני מניעה ממסורת לפיה איני חושבת כי ניתן לחשוב מחוץ לפרקטיקות תרבותיות. כמו כן, אני רואה ערך מעשי במסורות דיסציפלינאריות. עם זאת, ניתן ורצוי להבין את ההיסויות הקונטיסביות־תרבותיות שלנו, לשקף אותן ולבחון את טיבן. הערך המנולם במחשבה רפלקטיבית הוא ערך של סבלנות לאופני עשייה שונים, והתפישה שגם הם מבטאים ידע בריקיימא. אם רק נדע להביט בגופי ידע השונים ממסורות הידע שלנו, ונעז להבין אותם, נוכל לשלב אותם בתפישת תרבות רחבה יותר עם מטרות וערכים משתלבים.

תודות

הפרויקט "לשחק עם מציאויות מדומות" מומש על ידי gamelab.berlin כחלק מ"דימוי, ידע, עיצוב: מעבדה בין־תחומית" – אשכול המצוינות של אוניברסיטת הומבולדט בברלין, ובמימון קרן המחקר הגרמנית (DFG). הפרויקט נעשה בשיתוף פעולה עם המכון למשחקים של אוניברסיטת שטוטגרט, המחלקה ללימודי תיאטרון ואמנויות המופע של האוניברסיטה החופשית של ברלין, התוכנית למחול של האוניברסיטה לאמנויות בפילדלפיה, ובשיתוף עם רשת המחקר הבין־לאומית Performance Philosophy.

הבכורה לעבודה הבימתית והכנס האקדמי של הפרויקט התקיימו ב־11 DOCK ברלין, בין התאריכים 2018.1.25-28. מעצבת הפרויקט וכוריאוגרפית: עינב קטן־שמיד רקדנים־חוקרים: ניצן מרגליות וליזאן גודהו סיוע טכני־חוקרים: מייק ראמי ונורברט שרוק חוקרים וצוות יצירתי: סביהה גילאל, רמונה מוס, כריסטיאן שטיין ותומאס לילנה.

הערות שוליים

¹ חוויה אימרסיבית היא מושג שגור בטכנולוגיה של מציאות מדומה, בקולנוע ובאמנויות המופע. פירוש המושג הוא השתקעות: חוויה בה המתנסה חווה נוכחות פיזית ממשית ביחס לעולם הבדיוני.

² פירוש המילה אנוטציה annotation הוא איור/סימון שהינו בבחינת מידע נוסף הבא להסביר את התופעה שהוא מסמן.

ביבליוגרפיה

Aristotle (1994–2009. [c. 350 BC]). *Nichomachean Ethics*. Translated by W. D. Ross. Cambridge, MA: The Internet Classics Archive: http://classics.mit.edu/Aristotle/nicomachaen.html

Artaud, A. (1958). *The Theatre and its Double*. Trans: Mary Caroline Richards, New York: Grove Weidenfeld.

Brecht, B. and Bentley, E. (1961). "On Chinese Acting." In: *The Tulane Drama Review*, Vol. 6, No. 1 (Sept., 1961), pp. 130-136. DOI: 10.2307/1125011

Chatzichristodoulou, M. and Crossley, M. (2016). "'Falling Between': Opportunities and Challenges for Intermediality; Editorial Introduction." *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 21:3, 277-292.

DeLahunta, S. and Hennermann, C. (eds) (2013). *Motion Bank: Starting Points & Aspirations*. Frankfurt: Motion Bank/ The Forsythe Company.

Dewey, J. (1910). *How We Think*, Boston: Heath & Co. Publishers.

Dewey, J. (1980 [1934]). *Art as Experience*. New York NY: Perigee Books.

Forsythe, W., & Haffner, N. (2012). *William Forsythe: Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*. Karlsruhe DE: ZKM digital arts edition, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe.

Ghellal, S. (2017). *The Interpretative Role of an Experienter: How to Design for Meaningful 10. Transmedia Experiences by Contrasting Ambiguous Vs. Prescribed Qualities*. Aalborg Universitetsforlag. https://doi.org/10.5278/vbn.phd.tech.00006.

Goehr, L. (2015). "Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental." In De Assis, Paulo (ed.), *Experimental Afifnities in Music*. Leuven University Press, pp. 15-41.

Husserl, E. (1997 [1927-1931]). *Psychological and Transcendental Phenomenology and the Confrontation with Heidegger (1927–1931)*. Thomas Sheehan/Richard E. Palmer (trans.), London: Kluwer Academic publishers.

Katan-Schmid, E. (2017). "Dancing Metaphors: Creative Thinking within Bodily Movements." In Ratiu, Dan-Eugen/Vaughan, Connell (eds.), *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, Volume 9. Krämer, S. (2003). "Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren." In Münker, S. Roesler, A. And Sandbothe, M. (eds.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Fischer: Frankfurt am Main, pp. 78–90.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie De La Perception*, Paris: Librairie Gallimard.

Miller, T. R., Baird, T. D./Littlefield, C. M., Kofinas, G./Chapin, F., & Redman, C. L. (2008). *"Epistemological pluralism: reorganizing interdisciplinary research."* In *Ecology and Society*, 13 (2).

Murray, J. (1998). *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge: MIT Press.

Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, London: Palgrave Macmillan.

Radder, H. (2003). "Toward a More Developed Philosophy of Scientific Experimentation."

Radder, H. (ed.) *The Philosophy of Scientiifc Experimentation*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 1-18

Plato (2007 [375 BC]). *Republic*. Translation: Sachs,Joe, Newburyport: Focus Publishing.

Rheinberger, H. (2008). *"Epistemic Objects/Technical Objects."* In *Epistemic Objects Research Colloquium*, the Max Planck Institute for the History of Science, Berlin, May 16–17, 2008, pp. 21-28. http://institut-kunst.ch/wp-content/uploads/2016/05/epistemic-objects.pdf

Schwarte, L. (2012). *"Experimentelle Ästhetik: Arbeit an den Grenzen des Sinns."* In Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 57 (2): 185–95.

Smith, P. (2018). "'The Most Beautiful Blue': Painting, Science, and the Perception of Colored Shadows." In *The British Journal of Aesthetics*, Volume 58, Issue 4, October 2018, Pages 401–421, https://doi.org/10.1093/aesthj/ayy030

טכנולוגיית מציאות מדומה וישומיים המוזכרים במאמר

HTC Vive, www.htcvive.com

Space Pirate Trainer, I-Illusions, http://www.spacepiratetrainer.com/

Tilt Brush, Google VR, https://www.tiltbrush.com/

לצפייה בעבודה הבימתית:

https://www.youtube.com/watch?v=2r_LOG7TaQA

עינב קטן־שמיד עוסקת במחקרה הפילוסופי במחול ופרפורמנס כטכניקות של מחשבה מגולמת. היא הובילה את מחקר האינטרמדיה "לשחק עם מציאויות מדומות" במהלך הפוסט־דוקטורט שלה באוניברסיטת הומבולט של ברלין. עינב מכהנת בוועדה המארגנת של רשת המחקר הבין־לאומית Performance Philosophy ובוועדת ההיגוי של הסדרה Studies in Dance History של הוצאת הספרים של אוניברסיטת מישיגן בשיתוף עם האגודה העולמית לחקר המחול (Dance Studies Association). בין פרסומיה הספר *פילוסופיה מגולמת במחול: נאגא ומחקר התנועה של אורח נהרין* שיצא באנגלית בהוצאת הספרים פאלגרייב מקהילאן (2016). *Embodied Philosophy in Dance: Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*, Palgrave, 2016.

המחקר עוסק בהוראת הבלט לתלמידים בוגרים ונערך באקדמית גליל מערבי ובבית הספר למחול בקריית טבעון. זו חקירה פנימית המשתרעת על פני שנים של הפרקטיקה בה אני מלמדת ובה בעת מבקרת, מנתחת ומפרשת. ידע סמוי הופך לידע גלוי הפורש את מחשבותיי, הרהורי ופעולותיי לממצאים כתובים, וכן נובע מעברי כתלמידת מחול ורקדנית בו חוויתי את החסרים ואת הניצול של הבלט, כמו גם רגעי המלאות שנשמעו בגופי.

השאלה היא כיצד אני מביאה את הסטודנטים/בוגרים לאינטגרציה בין טכניקת הבלט הקלסי, כביכול, צורנית חיצונית לכדי ערבול (fusion) עם מודעות דרך תנועה ולמידה מבפנים החוצה? בלט כפרקטיקה "הסוחבת" מטעני עבר המבוססים על היררכיה, גופות איזאליים, משמעת מבנה מסורתי של שיעורים וטכניקה, ובד בבד לאפשר הסתכלות על הגוף כשלם, הנותן תחושת 'מה אני כן' ולא 'מה אני לא' (Demerson, 2016). זו הוראת בלט עדכנית לבוגרים המותאמת לתקופתנו ולמנוון הטכניקות שבו.

בעוד שהרגע שבו אדם לומד דבר מה מבחוץ פנימה הוא שכיח ומכני, הרי ש'הרגעי' שבו אדם מחליט להשתמש בידע וליישם בגופו מתוכו כלפי העולם הוא ניסיון (experience) שאחריו לא ניתן לחזור לאותו מקום שהיינו בו כי אנו במקום אחר.

החיבור הפנימי בין הראש (mind) לגוף בשיעורי טכניקה יוצרים כוריאוגרפיה של תנועה אישית והשראה, חיבור למקום פנימי בגוף ועד לגילוייו בחוץ בריקוד בגוף הנע במרחב. מילים ודימויים בשיעור הופכים לקודים סומטיים, אלו הם תבניות מוכרות הנשמרות בגוף כזיכרון, ומתחברות לכוריאוגרפיה רישומית פנימית (Lorin, 2011).

מודעות (Awareness)

מודעות משמעה תשומת לב של האדם אל עצמיותו: רגשותיו, מחשבותיו, צרכיו ותשוקותיו. למודעות משמעויות שונות והיא משמשת מספר דיסציפלינות. ניתן להיות מודע לאירוע כלשהו באופן חלקי, באופן תת־מודעתי או מלא. מודעות יכולה להתמקד באירוע פנימי, כמו תחושה נעימה, או באירוע חיצוני באמצעות תפיסה חושית. בשפה העברית המילה מציינת גם את הנוכחות של מידע בזיכרון

לצאת מהקופסה - בלט עכשווי לבוגרים הצעות לעדכון הוראת הבלט לבוגרים 20+, סטודנטים למחול ואנשים

השאלות אשר התעוררו במהלך השיעורים פיתחו את דרך עבודתי.

- כיצד יש ללמד סטודנטים/בוגרים את טכניקת הבלט לחקור את תנועותיו לפי טכניקה בנויה?
- כיצד אנו משתחררים מהאידיאל הגופני בתפיסת הבלט ומקבלים החלטה לעבוד מתוך מודעות לגופנו וקבלתו כפי שהוא?
- כיצד קהילת הבלט תיראה כאשר מודעות דרך תנועה תשולב פדגוגית בבלט לבוגרים (שם).

'לצאת מהקופסה' זו התשובה המטאפורית שלי להרגיש את טכניקת הבלט כדבר אפשרי ולא כבעיה' או כקופסה סגורה לעילית הרקדנים.

סומטיקה (Somatic)

חינוך סומטי טומן בחובו התערבות בלימוד, בחינוך (educational intervention) המעריר דאגה עצמית (self-care) ומציע העצמה עצמית ככלי לחן וחסד (grace). הבקשה היא להתייחס לאדם שבגוף ולא לגוף שבאדם. חינוך זה מעודד את התפיסה להגיע להישגים אישיים (achieve) במקום הצורך להצל'ח (success). להגביר את המודעות למה שקורה ולשאוף לעשות זאת בפשטות יתרה.

מודעות הגוף קשורה להכרת הגוף ולשליטה במצבים פנים גופניים, למשל, הרגשת הדופק של עצמי, החזקת גוף, שימת לב לכל חלקי הגוף, יציבה נכונה, נוכחות וריכוז בנשימה. הגוף הרוקד לומד ומפיק ידע מצטבר. הכניסה למרחב פנימי תרתי משמע – הסטודיו מאפשר צייתנות נזירית לאימון אקטיבי משותף עם מרחב פנימי, חושי, גופי ותנועתי.

מודעות לעדכון הצרכים המתפתחים בהוראת הבלט לאור התקופה ודרישותיה תתבטא במעבר מגישות פורמליסטיות המתבססות על תפיסה אסתטית צורנית בתחילת המאה ה־20 אל עבר הקשבה פנימית במאה ה־21. היא מתארת את חקירת אנשי המחול המערביים המאמנים עצמם להרחבת יכולתם החושית והתודעה אל מעבר התנועה עצמה. לדברי בורדייה (2005, 117) דווקא כחלק מחוקים ונורמות של היררכיה, סדר ושיטה מתוך פדגוגיה ומרחב ברורים העומדים בזיקה למסורת, ניתן לאפשר הביטוס חדש לשדה.

מתודולוגיה

במחקר הנוכחי איעזר בתאוריית מחקר איכותני שמאפשרת לי כמורה להתבונן על הכיתה בזמן אמת, לצפות במצב מורכב שבו משתנים מאפיינים רבים, שלא ניתן

הפרויקט

הפרויקט בוצע ונחקר בשני מקומות במקביל, האחד באקדמית גליל מערבי בעכו, והשני במסגרת לא פורמאלית בבית הספר למחול בקריית טבעון. כאמור, המחקר פונה לבוגרים בני 20 פלוס הבאים ללמוד בלט בשני אופנים: הראשונה היא קבוצת סטודנטיות שנה א' ונ' במסלול לתואר ראשון בתיאטרון מחול באקדמית גליל מערבי בעכו. אני פוגשת אותן בסטודיו לשיעור בוקר פעם בשבוע, כאשר בשיעור זה אני משלבת ידע תאורטי ומעשי בבלט כחלק מתוכנית הלימודים שלהן. השתתפות חובה 80%.

הקבוצה השנייה מורכבת מאנשים, מסגרת לא פורמלית שאינה דורשת ידע קודם כתנאי להשתתפות בשיעורי הבלט. מספר המשתתפים נע בין ארבעה לתשעה אנשים מגילאי 20 עד 60 פלוס, טווח הגילאים רחב וטווח רמות הידע כמספר המשתתפים. יש גברים ונשים שמתחילים ומתקדמים המגיעים יחד פעם בשבוע למשך שעה וחצי לשיעור ערב להנאתם האישית בבית הספר למחול של קריית טבעון. ההשתתפות נתונה לבחירה, ישנו גרעין קבוצתי קבוע ומספר משתתפים אורחים בכל פעם.



Dance School, Kiryat Tivon, photo: Daniel Rolider

בית הספר למחול, קרית טבעון, צילום: דניאל רולידר

לבודדם והם אינם ברי שליטה. אני מעורבת במחקר תוך כדי ההוראה, מזהה בעיות העולות במהלך הפרקטיקה, נוצר תהליך הבנה ולאחר מכן התמודדות איתן. כך אני משפרת את הוראתי ויוצקת תוכן רחב ועמוק משיעור לשיעור, ובעצם הייתי מנסה להסביר ולשתף זאת אני יוצרת תהליך פרקטי־רפלקטיבי־שיתופי (צלרמאייר, 2011).

אינטואיציה אינדיבידואלית היא מקור ראשוני עשיר בעל הבנה סובייקטיבית במחקר האיכותני. אינטואיציה היא תהליך פרטי אשר מקשה לשכנע את הקורא למתודולוגיה שלו וזו הבעיה בנייתוח זה. כדי לבסס ניתוח אינטואיטיבי יש לחקוקו על ידי מתן תוקף במציאות (Firestone, 1982).

תוכנית העבודה מחולקת על פני שמונה שיעורים, ובכל שיעור תילמד דרך בחינת הנושא התנועתי בזיקה למסורת ולשפת הבלט הקלסי. התלמידים אינם יודעים מה יהיה הנושא הנבחר, אני מקיפה את האספקט מכיוונים שונים – בר ואמצע, גודל תנועה, מהירות, דגשים, הפיכת התרגיל ל"רברס" (revers) ועוד.

הרצון שלי לאחד את כולנו למקום משותף ואחיד הוליד רגע של עמידה עם ידיים על הלב. אני מבקשת לסרוק את הגוף מלמטה למעלה עם אמירות כמו: "לשים לב לכפות הרגליים, להיות מודעים למגע שלהן עם הרצפה, לפרוס אצבעות, להרים קשתות", וכך אני ממשיכה לשים לב למה שקורה מולי, לתגובות השונות, כמו נשימות עמוקות שלתפע עולות מאחת הסטודנטיות, כתפיים היוודות מטה ברוגע, אצבעות של כפות הידיים המרפות החזקה אוטומטית ועוד. סריקת הגוף ממשיכה מעלה, יוצאת מהקודקוד כדי להתחבר למרחב האנרגטי הרחנני שלנו ולחבר את

העצמי למקום ניטראלי נטול שפיטה (busy mind). מלמעלה, אני מבקשת לחזור עם המודעות עד מקום המגע של הידיים על הלב, להתחבר ל־אני כאן ועכשיו", להרגיש את נשימותינו ולהבין היכן גופנו נמצא במצב זה של הווה. לשחרר את אירועי הבוקר והלילה, להתחיל מ־אפס", ממקום ניטראלי כפי שאני קוראת לו.

ענת (שם בדוי) סטודנטית באקדמיית גליל מערבי מתייחסת לזאת כך:

זה משהו שאף פעם לא היה לי בשיעור קלסי, לשים ידיים על הלב... וכשאת נותנת את ההנחיה רגע להקשיב לגוף, מה הוא רוצה היום, אז זה משהו שהוא אף פעם לא היה לי בשיעור קלסי אני כן רגילה לעשות את זה בשיעור בעל קונטקסט של יוגה או עכשווי שמתחילים על הרצפה ומרגישים את המשקל, אבל בשיעור קלסי זה מעולם לא נחווה. וזה פתח ומדייק אותי וגורם לי להיות קשובה יותר.

אנו רגילים לשמוע בשדה המחול: "בלט זה לטכניקה" ו"יותר השיעורים הם לתזווה, נשימה, תחושת חופש". קביעות אלה מפריעות לי. רציתי למצוא דרך איך ניתן לשלב בתרגילים תחושות תזווה, נשימה, חופש של קבלת הגוף וכל זאת מבלי לפגוע במסורת הפיזית והאומנותית.

אי ההתבוננות במראה הממירה את התחושה של "כמה אני רחוק מהגוף האידיאלי ומחזקת ריכוז בכמה הגוף שלי הוא הכלי שלי...ואיתו אני צריך רוצה לעבוד". אני



מציעה שינוי כיוונים בחלל, שינוי חזיתות והפחתת פרונטליות למראה כדי להפחית את האישור החיצוני. ארגון מתודת הבלט כאמצעי לארגן את עצמינו ולא הפוך.

חאולה (שם בדוי): *אמרת לי ברגע מסוים שאת נאה בי שהגעתי. באותו רגע, ובאותו יום לא רציתי לשמוע דבר אחר. היה לי מספיק לשמוע את זה, המשפט הזה היה הוכחה שאני עדיין בו (בריקוד), רוקדת ולא מסרבת לעצמי גם בימים קשים בבוקר... התעניינות הלמידה דרך הבנת הדברים הם הדרך עצמה.*

מרים (שם בדוי): *"כשאני עושה עמידות בבלט אני מרגישה עצמי בעולם אחר, כמו שאת מלמדת אותנו..."לחוש ולהרגיש...כל תנועה יוצאת מבפנים... נותנת לי כוח חזק ואנרגיה חיובית והכי חשוב נותנת לי תקווה להמשיך הלאה עד הסוף.*

אני מאמינה שכדאי לתת לסטודנטית לאחר לידה החוזרת לשיעורי בלט הקשבה לגוף, נתינת תשומת לב למצב העדין וקבלתו מצידי ללא שאיפה לתוצאות אלא להישנים עצמיים המכבדים את הגוף המשתנה, מקום והנאה:

אליה (שם בדוי): *"אני עובדת עם גופי בתשומת לב רבה יותר ונותנת חשיבות לגוף ומקשיבה לו. לא קורעת את עצמי בהישגיות ובתוצאות אלא גם לומדת ליהנות מהדרך.*

או ללמד שהתבוננות מתוך נפרדות גם כן נחשבת ביותר והיא סמן על דרך האחדות, למשל, תלמידה ערבייה אשר חשה שהשפה זרה לה לגוף תרבותית מקבלת "גשר" לכך דרך הבנות פנימיות ולא דרך נראות חיצונית:

סמירה (שם בדוי): אני מנסה להכניס את ההבנות של הבלט לגוף שלי. אני מאמינה שלימוד של התבוננות היחיד לאורך צירי הזמן שלו בונה חיפוש אישי. יצירת סקרנות מתוך נקודות אלו. כך נוצרת דרך (pathway).

ענת (שם בדוי): כשהתחלתי, ממש למדתי דרך העתקה (ללמוד בלט) כאילו העתק הדבק. מה שאני רואה במראה, במורה, במי שלפניי. ניסיתי לחקות את מה שהם עשו והיום הגוף שלי הרבה יותר...הוא שונה. מצד אחד יותר מורכב לו לעשות דברים מסוימים ומצד שני הוא גם יותר בשל לעשות דברים מסוימים... המודעות שלי לעשות טוב לגוף שלי ולא לעשות כל מה שאומרים לי. היום אני מנסה למצוא את התחושה מחדש כמו ביצירה.

יצאה משליטה באופן מודע היא אחד המאפיינים את תקופתנו בעולם המחול, ולכן יש להתאים את עצמנו לכך. משימה כוריאוגרפית יכולה להקל על תהליך הלמידה. אני מסבה את תשומת הלב של התלמידה מפוזיציה מסובכת עם חוקים טכניים לעבר משימה כוריאוגרפית לביצוע. התלמידה כבר לא מחפשת בפוזיציה, אלא נותנת לה להיארג במרקם הכוריאוגרפי כמשימה ביצועית תוך שאיפה להגיע להישג כללי הוליסטי של הריקוד.

ענת (שם בדוי): אם כוריאוגרף עכשיו היה אומר לך, את צריכה לעשות את התנועה הזאת, הזאת והזאת... זה גרם לי לחשוב על הפוזיציה כעל משימה. משהו שיותר מתכתב ומתקשר איתי, עם העולם שלי. פתאום היה לי קל לעשות את זה.

ליווי מוזיקלי - העולם שלנו

מוזיקה היא אלמנט חשוב במינוף אנרגיית תרגילים בשיעור. הוראת הבלט רגילה להיות מלווה בצלילי פסנתר אשר מנעדם נמצא בסקאלת צלילים מסוימת בעלת אפיון מסוים המלווה את הבלט משחר ההיסטוריה של שיעורי הבלט הקלסי. מדוע דווקא כלי זה ולא כלי קלסי אחר? כמו כינור או ויולה לדוגמה? למה דווקא פסנתר? אני טוענת שיש עוד אפשרויות לליווי מוזיקלי לשיעורי בלט. אלה ייתנו מנעד אחר (vibe) וגרוב המועיל לא פחות ואף יותר בנילאים הבוגרים.

אנו אנשי קצב ושינוי מוזיקלי "פותח דלת" לתחושות ויכולות אחרות, "צובע" את עבודת הגוף בשפה עדכנית לתקופה ועוזר

לגשר על סגנונות שונים במחול במקום לבודדו לסגנון מוזיקלי אחד. וכך כתבתי ביומן הרפלקטיבי שלי (20.12.19):

הסטודיו הסמוך אליי השמיע צלילי ראפ/היפ הופ בווליום גבוה ביותר במהלך תרגיל אדג'יו (adagio). במקום לבקש להנמיך כהרגלי את הווליום, קלטתי שלמעשה הראפ/היפ הופ יכול לשרת אותי. פתחתי את הדלת בין הסטודיואים לרווחה והשתמשתי במוזיקה ללוות את שיעור הבלט עם הדגשים חדשים לתנועות. האנרגיה שנפתחה בעקבות המוזיקה הייתה מרתקת. הביצועים של האנשים הביאו "תבלינים" חדשים לביצוע. נוצרה בי סקרנות להניע מהלך כזה באופן יזום. תלמידים בוגרים רוקדים בלט לצלילי הראפר 50 Cent.

גיליתי שהמוזיקה ה"אחרת" מחברת אנשים לזיכרון סומטי שלהם. היא יכולה לסייע לתלמיד שאינו תמיד מתחבר למוזיקה קלסית ולפתח בתוכו תחושה של ביטחון.

חאולה (שם בדוי): המוזיקה הקלסית לא מאפשרת לי להיות "שם" באותו רגע. כששמת לב לזה ביקשת ממני לתת לך שם של מוזיקה שאני אוהבת. אמרתי מוזיקה אלקטרונית של ניקולאס ג'אר (Daar) במיוחד. הרגשתי שאני בטוחה בעצמי יותר באותו רגע.

ענת (שם בדוי): המוזיקה נותנת vibe, אווירה. היפ הופ בקפיצות נותן משהו, גרוב, או אלקטרוני... גם פסנתר יכול לתתvibe אבל כשהו תמיד פסנתר זה תמיד יהיה סביב אותה אווירה. המוזיקה "האחרת" מוציאה ממני משהו אחר. נותנת הנאה מאוד גדולה, מורכבת יותר, למצוא הדגשים חדשים.

השימוש במוזיקה "אחרת" יוצר חיבורים ואנרגיות חדשות בין תחושת הרגע שלי לבין העולם הפנימי של התלמידים. כך כתבתי ביומן שלי (עככ, 10:00, 2.1.19).

נכנסתי לסטודיו לאחר נסיעה עם הרבה תנועה בדרכים. שמתי לב שיש לי מתח בעורף ובכתפיים. החלטתי שאני מתחילה מכמה תרגילי חימום עם הרפיית אזור העורף. שמתי מוזיקה שרציתי שתרגש אותי ותניע בתוכי אנרגיה תקועה. ידעתי שאם זה ירגש אותי, זה ירגש אותן. התלמידות הגיבו מייד. אנרגיה חדשה זרמה בתרגיל... פתאום עורו עיניה והיא החלה לקבל כוחות וחיוך אשר מתוך ההיכרות עם המוזיקה אפשרו לה "לחבק" את התרגיל ולקחת אותו עד הסוף ביתר קלות. כששאלתי אותה בסוף השיעור על השינוי המוזיקלי ומה זה עשה לה, היא אמרה: 'המוזיקה הקלסית ממשטרת אותי. המוזיקה השנייה מוציאה אותי מקופסאות.

היום, אני מרשה לעצמי ליצור אינטואטיבית "ליינאפ" (line up) מוזיקלי שלם לשיעורים. לא חוששת שהיא "לא שייכת לנושא השיעור", אלא ההפך – היא שייכת לאותו הרגע של הכאן ועכשיו. גם אני משתמשת במוזיקה קלסית או מוזיקת פסנתר לליווי שיעור בלט, אבל זאת הבחירה שאני עושה.

סיכום

היציאה מקופסאות הזמן, החשיבה ובחינתם של אלה מחדש הכרחית לכל פרקטיקה על מנת להתפתח. כאשר אנו רואים מאפיין שעשוי לפתח ולשפר איכויות, ראוי לאמץ אותו להוראת הבלט. זה אקט שנעשה מתוך שליטה בשדה ותורם לפיתוח הטכניקה (Firestone, 1982). יש ערך רב לבגרות של התלמידים הבשלים לפתח מודעות ולמידה מבפנים החוצה. עם זאת, בלי תהליך למידה חיצוני בבלט שחוויתי לא הייתי יכולה להבדיל ולהעריך את הלמידה הפנימית. אני מאמינה שדבר מביא דבר והתפתחות מושתתת על מסורת.

הערות

¹ שורש המילה סומטיקה הוא soma מילה יוונית ל־עצמי/ self או הגוף הפיזי. Somatic פירושה גם 'הנוגעים לגוף' (pertaining) המתנסה וחווה מבפנים.(Ferris, 2017) המודעות ילרגע' המאחד בין ראש (mind) לגוף נקראת סומטיקה.

ביבליוגרפיה

בורדיה, פ. (תרגום מצרפתית אבנר להב). *שאלות בסוציולוגיה* 2005, תל אביב: רסלינג.

דושניק, ל. "ניתוח נתונים במחקר האיכותני: הצעה לארבעה עקרונות מנחים". *שבילי מחקר* 7,17, 2011: 137-142.

וונר, י. "פיתוח מודעות עצמית בקבוצה". *חברה ורווחה: רבעון לעבודה סוציאלית*, 2, 1981: 8-19-184.

נתבי, י. ואופיר, ה. *סדקים של חירות: גוף, מגדר ואידאולוגיה בחינוך לריקוד בישראל – שתי אתנוגרפיות של חינוך לריקוד*. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2016: 155-166.

צלרמאיר, מ. "מחקר פעולה: מרחב להתפתחות מקצועית בהוראה". *שבילי מחקר*, 15, 2008: 44-38.

-----". "ניתוח נתונים במחקר פעולה – סיפור מסע לגילוי עצמי". *שבילי מחקר*, 17, 2011: 42-52.

קוומינסקי, ל. "אבני דרך בהתפתחות המחקר העצמי". *שבילי מחקר*, 14, 2007: 13-17.

שקדי, א. *מילים המנסות לנעת. מחקר איכותני – תיאוריה ויישום*. 2003. תל אביב: רמות.

Demerson, R. "Awareness through Movement as Critical Pedagogy in Ballet." *Riverside, Critical Dance Pedagogy in Ballet*. University of California, 2016.

Ferris, L. K. "Somatic: A Buzzword Defined." *Journal of Education*, 17, 2017: 31-33.

Firestone William A., "Approaches to Qualitative Data Analysis: Intuitive, Procedural, and Intersubjective", New York, 1982

White, J. "Motivating and Evaluating Growth in Ballet Technique." *Journal of Dance Education: Dance Educator: Assessment in P-12 Education* 12(3), 2012: 109–112.

Johnson, L. (2011). "More than skin deep: the enduring practice of ballet in universities." *Theatre, Dance and Performance Training*, 2 (2), 2011:181–197.



הדר בן מאיר (לשעבר בולקא) היא רקדנית לשעבר ומורה ותיקה לבלט בצפון ובבית הספר למחול בטבעון בו החלה את דרכה המקצועית. המשיכה בבית ספר רעות בחיפה ותלמה ילין בתל אביב. ב־1991, בגיל 13, זכתה במקום שני בתחרות הבלט ע"ש מיה ארבטובה. כמו כן, קיבלה מלגות מקרן שרת וקרן ליה שוברט שניתנה על ידי עיריית גטסבורג בשוודיה. השתתפה בבית הספר הגבוה של קורס הקיץ של Royal Ballet. למדה ב־National Ballet Academie באמסטרדם והייתה מועמדת לפרס פיליפ מוריס לביצוע. רקדה ב־Rudra Bejart Laussane (1996-1997), ובלהקת עידו תדמור. בעלת קליניקה להומאופתיה קלסית והילינג רוחני. בימים אלה מסיימת תואר B.Ed במחול בסמינר הקיבוצים במסלול מורים בפועל למחול. המחקר הנוכחי נעשה במסגרת הלימודים בהנחיית יעל מירו.

היחסים בין דימוי לתנועה ביצירה לילא

צפירה שטרן

לילא (2020), להקת ורטינו / כוריאוגרפיה: נעה ורטהיים / מוסיקה: רן בנגו
רקדנים: איתי פרי, קורונה פריימן, שנדור פטרוביץ, דניאל קוסטה, ליאל פיבק, הגר שחל, שחר דולינסקי, שני ליכט, שון אולס, יותם ברוך.
ניתוח היצירה מתבסס על צפייה במופע (תיאטרון ירושלים, 2020.23.1), צפייה בווידאו, ריאיון עם נעה ורטהיים בקיבוץ הל"ה (2020.28.1) וכתביו של פנחס נוי, בספרו <i>הפסיכואנליזה של האמנות והיצרתיות</i> (1999).

על היצירה לילא כתוב בתוכנייה: "יצירתה החדשה של הכוריאוגרפית נעה ורטהיים ולהקת ורטינו עוסקת במרחב שנפרש בין המחשבה הפילוסופית על אודות היקום כמגרש המשחקים הקוסמי ובין התבוננות בעולם כמונע מן היצר האנושי ומכוחם של התשוקה והפיתוי, כחומר הגלם הדומיננטי של המציאות האנושית. הבמה מעוצבת כעולם בתוך עולם, בו נבחנת באופן פואטי שאלת הרצון החי, הפעיל, לעומת זה המפעיל והמופעל. חוטים נמתחים ונפרמים מנן עדן, דרך תנועת הנפילה, אל המציאות הממשית. אלה מגלמים את הקרבה והמרחק בין אפשרות הבחירה ובין הידוע מראש".

כבר ברמת התיאור המילולי של היצירה, ורטהיים יוצרת דינמיקה בין מושגים מופשטים של מחשבה פילוסופית, שאלות פואטיות וארכיטיפיות – מול מושגים גופניים מעוררי תנועה, כמו: מגרש משחקים, מנוע היצר, תשוקה ופיתוי, רצון, פעיל, מפעיל ומופעל, תנועת נפילה, קרבה, מרחק ובחירה. בסוגיה זו מרחיבה נעה ורטהיים בריאיון שלי איתה:

"הייתה לי משיכה לדימויים ביצירה הזאת. הרשיתי לעצמי להתעסק בהרבה דימויים ולא פחדתי... כי היצירה הזאת מזפזפת בין פנים לחוץ. הבנתי שזה במהות היצירה לילא, שמשמעותה בסנסקריט: המשחק הקוסמי. בהתחלה המשחק בין פנים לחוץ ובין הדימויים הרגיש לי מאוד אקלקטי, אבל סמכתי על כך שהדברים יסתדרו מתוך הנושא. היה לי חשוב להעז וללכת עם הדימויים שעולים ולא לעבוד מתוך מקומות ישנים ומוכרים" (2020.28.1).

ברצוני לבחון כיצד דינמיקה זו בין פנים לחוץ, ובין הדימוי לתנועה, באה לידי ביטוי ביצירה. את הסימנים הראשונים אייחס לפעולה גופנית, ואילו את הסימנים המשניים לדימויים ולרעיונות פילוסופיים. דרך הסימנים הראשונים, הגופניים, מובאות התחושות וההתמודדות האנושית מול דימויים פילוסופיים וארכיטיפיים.

סימנים ראשונים וסימנים משניים

השידור והקליטה של יצירות אמנות ומחול מצויים ברבדים שונים של הקומוניקציה המחולקים ל"סימנים ראשונים" ו"סימנים משניים" (נוי, 17–81). הסימנים הראשונים הם ברובד התחושות, ביטוי של הרגשות פנימיות, כגון: כאב, שמחה, מחאה, צחוק, אכזבה, פחד וכד'. תחושות חווייתיות אלו יכולות להתבטא באופן מוחצן, כגון צעקה של פחד או צחוק מתפרץ, או להיות מודחקות, כמו אדם

שמדבר מהר מאוד כי הוא מפחד ורוצה ללכת משם מהר. הסימנים הראשונים, המודחקים, עוברים אל הקולט דרך ההיבטים הבסיסיים של הביטוי: תנועות גוף וידיים, גוון הקול, הבעות פנים, מהירות הדיבור, אופי המבט ועוד.

הסימנים המשניים הם אינפורמציה טהורה אשר מועברת באמצעות שפה מעוצבת ונשלטת, בדרך כלל דיבור וכתביה, אך גם סימנים תרבותיים מוסכמים וסימבוליים. תפקידם של הסימנים המשניים הוא לנטרל את הביטוי הרגשי ולהעביר מידע נקי וטהור או רק את הפרטים הרגשיים הרלוונטיים לסיפור. בשפה הכתובה הסימנים משניים משום שהם אינם מעידים על עצמם (למעט בשירה). תפקידם הוא רק למסור את הרעיון.

עקרונות אלה ישמשו אותי בפענוח השפה המחולית ביצירה לילא של להקת ורטינו. ככלל, ניתן להסיק על פי נוי, ששפת התנועה במחול המודרני והעכשווי נחשבת כולה כשפה ראשונית, כאשר היא עוסקת קודם כול בפיתוח מופשט של מרכיבי התנועה ולא בסיפור.

י"ש (סוגי) מדיה שיש להם חשיבות רבה בקומוניקציה ראשונית, אך הם כמעט לא נוטלים חלק בתהליך פיתוח מערכות הקומוניקציה המשניות [...]. לדוגמה מדיום התנועות המביעות [...]. על ידי תנוחת הגוף, הגפיים ותנועותיהם. הביטוי בתנועות הידיים והביטוי על־ידי העויית של הפנים מנוצלים רק באופן שולי בשפה ויתר מערכות הקומוניקציה המשניות. אם כבר בעיקר כאמצעי עזר להדגשת או עיטור התכנים המובעים בשפה. אך לעומת זאת כל אחת מתתי־מדיה אלה משמשת כיסוד בלעדי או חלקי לשפה של אחת האומנויות: התנועות והתנוחות המביעות לאמנות הריקוד" (נוי, 45–44).

דימויים אלה חופפים פחות או יותר לנוסח ההצהרה של היוצרת, המביאה בייצוגים הבימתיים מושגים ארציים של זוגיות, מיניות ותשוקה: אישה, זוגיות, חברה – למול דימויים מעולמות ארכיטיפיים פילוסופיים כמו נפילה ועל־זמניות. לפיכך ביצירה מובאים מספר דימויים בימתיים בעלי משמעות ארכיטיפית: ריקודי זוגות, אחד מול קבוצה, אישה לילית, אישה אייקונית בשמלה, מוטיב העלייה לשמיים, נפילת האדם ושעון הזמן. ורטהיים מתארת כיצד השפיעו עליה רעיונות ארכיטיפיים ומיתולוגיים כאשר הופעת הבכורה של היצירה הוזמנה לעלות בפסטיבל בעיר פומפי שבאיטליה: "כשהופענו בפומפי... היה שם במאי שמאוד השפיע עליי. עבדנו יחד בעבר על דמויות מהמיתולוגיה היוונית, והרגשתי שאני מתחברת לארכיטיפים האלה הקושרים תשוקה וחטאי אנוש עם גורל, על־אנושיות ומוות. אבל אני לוקחת את הדברים אל המקום היהודי שלי, אל המקום האנושי שיש בו מסר רוחני, לתיקון שצריך לעשות בעולם" (ורטהיים, 2020).

זוגיות

היצירה פותחת כאשר רקדני הלהקה עומדים בטור אלכסוני לכיוון שביל האור. אחר כך הם מתחלקים לזוגות ורוקדים סלסה שהוא דימוי מוכר לצופים כריקוד חיזור. במשך שמונה הדקות הבאות הם רוקדים בו זמנית על הבמה ווריאציות מורכבות על הנושא הזה. תנועות הידיים של הזוגות אינן מתואמות עם המוכר מריקוד הסלסה אלא מושפעות מתנועות מעולם הקונטקט. יש משחק של משקלים

בתנועות סיבוביות בין הידיים המתחברות והמתנתקות בין בני הזוג, באופן שיוצר מתח. ורטהיים מחלקת את הגוף לשני חלקים: הרגליים ממשיכות בריקוד זוגות בהעברות משקל, צעד קדימה וצעד לאחור אבל הידיים פועלות בתוך שפה שונה. הסלסה ברגליים מופיעה כסימן משני כדימוי מוכר של זוגיות, ואילו משחק הידיים מופיע כסימן ראשוני בסיסי בו מועברת הדינמיקה הרגשית בין בני הזוג. נוצר שילוב לא צפוי בין שפה ריקודית עממית, יומיומית לשפת תנועה אמנותית. מהירות הסיבובים בידיים במגע, השינויים במהירויות, עצירות, מתח ואחיה – מפרקים את הדימוי ומעבירים לנו מידע על שינויים דינמיים ורגשיים בריקוד הזוגי המטאפורי.

בהמשך, יש שלושה דואטים אחד אחרי השני, אשר מביאים שלוש זוויות תנועותיות ורגשיות שונות על דימוי הזוגיות. ורטהיים מסבירה: "לזוגות יש אופי תנועתי שונה, למרות שהתנועה נבעה מאותו מקור. זה מתחיל בזוגיות מתכנשת, אלימה ומתקדם בייצוג עד לזוגיות סימביוטית. כל זוג קיבל הנחיה שונה איך להתייחס לתשוקה ול'יחסים' (ורטהיים, שם).

עם אישה אחת, עשוי היה לעורר אסוציאציות קשות בהקשר המגדרי, אך ורטהיים מטפלת בדימוי ברנישות – בתנועה זורמת ומשותפת, כאשר המשקל עובר בהרמוניה. נוצר מתח מהפוטנציאל האלים הגלום בסיטואציה, אשר לא מתממש.

דימוי ראש אחוז בידי קבוצה

משהסתיימה סצנת ה"זוגיות" יוצרת ורטהיים דימוי בימתי, במרכזו ראשה של הרקדנית שון אולס (בדקה ה־16 לריקוד). הרקדנית עומדת ושאר הרקדנים בקבוצה לצידה ומאחוריה אוחזים בידיהם את ראשה ומתקדמים לאט־לאט בקבוצה. לרגעים, אולס מתנתקת מן האחיזה של הקבוצה בתנועה רכה וחוזרת אליהם. הדבר חוזר מספר פעמים. בכל פעם היא מאריכה את זמן הניתוק מן הקבוצה האוחזת בראשה, כשעך, כתר, או סוג של כובע מעבדה ניסיוני הצמוד לראשה ושולט בה. בזמן ההתנתקות היא רוקדת סולו כאשר היא נמשכת לאחור בתנועות הנובעות מכיוון הגב עד אשר היא חוזרת למקומה המקורי בקבוצה. בסולו נוצר דימוי של בובה על חוט, אשר ספק אם תנועותיה מופעלות מרצונה או שהיא מופעלת ממקור גבוה יותר.



ניתוח יצירה

להקת ורטינו, לילא מאת נעה ורטהיים, רקדנית: שון אולס, צילום: רם קציר

Vertigo Dance Company, Leela by Noa Wertheim, dancer: Sian Olles, photo: Ram Katzir

הדימוי של האחיזה בראש הוא דימוי פתוח שעשוי להתפרש באופנים שונים. הוא עשוי להיות סימן משני שמכוון לרעיון של יחיד שראשו נשלט על ידי קבוצה. עם זאת כל צופה עשוי לפרש את הדימוי באופן אחר. הפער שנוצר בין הדימוי הכוריאוגרפי הזר אך הבר־זמנית מוכר, מכריח את הצופה להתאמץ למצוא פשר בין האסוציאציה שעולה לו בהקשר זה לבין מה שהוא רואה בפועל. מאמץ זה מאתגר את הרובד המשני והראשוני כאחד – כאשר הדימוי הוא "כמעט מוכר" ומעורר אסוציאציות רגשיות, אך לא מקוטלגת כחוויה או הקשר ספציפי. לדוגמה אם היה מדובר בעיבוד לסצנה במחזה *המשפט של קפקא*, יכול היה הצופה לייחס את התנועה של הדימוי לרובד הרגשי הראשוני. אך כאן התנועה נלחמת על מקומה הראשוני והמשני גם יחד, במאמץ (החייבי) של חיפוש הפשר של הסצנה. הדימוי יכול להתקשר למשהו בדיוני, כמטאפורה ללחץ שנתון היחיד בחברה, כחירות רעיונותיו ותנועתו של האדם בעולם או אישה שאיננה יכולה להשתחרר ממגדר – כאשר החופש שלה מותנה במסגרת החברתית. בריאיון ורטהיים מתארת את הדימוי הזה כביטוי של צורת המוח האנושי ופעולתו, המחשבות שיוצאות וחוזרות (ורטהיים, שם).

שפת החומר התנועתי

המשפט התנועתי שעליו מבוססת המשכה של היצירה (מהדקה ה־20 ועד סוף היצירה) מושפע מארכיטיפיים של נשיות, והאדם שמשחק לפני אלוהיו. ורטהיים מתארת כיצד היא תמיד מתחילה מחוק של תנועה ופיוקיליות: "בלילא הלכתי עם הרעיון של המשחק הקוסמי, המשחק האלוהי. חשבתי על תנועה פנימית והתייחסות לעולם במשחקיות. חשבתי גם על הנושא של פיתוי במובן הראשוני שלו: חווה, חוויה, לילית. עולם של חומר שיש בו פיתוי. כשינגשתי לבנות את

בזוג הראשון, הדגש הוא על מתח גופני חזק שבני הזוג מפנים אחד כלפי השנייה. הם מצמידים איברים בחוזקה עד שנוצרת תנועה של הדיפה הקוטעת את הקרבה ביניהם, שוב ושוב. יש קרע, אלימות וחוסר הרמוניה. לעומתם, הזוג השני מתחיל בתנועה זורמת ורכה של גל. בהתחלה הם כמעט לא נוגעים, רק מעבירים ביניהם תנועה של גל, שמתחברת לגל משותף אשר ממשיך ומתעצם בווריאציות שונות ובהעברות משקל מאחד לשנייה. החוויה הגלית מועברת לצופה, כחוויה ראשונית – מעבר לעיצוב האסתטי של החומר התנועתי כגל, כחוויה חושית המזכירה משגל. החיבור האסוציאטיבי בין המילים גל־משגל, משקף את העוצמה התנועתית שמועברת כחוויית הגל המוכרת לצופה ומפוענחת על ידו כפעולה מוכרת לו ברמה הגופנית הראשונית.

וריאציה שונה על דימוי הזוגיות מופיעה מאוחר (בדקה ה־31 לערך), כאשר הרקדנית קורניה פריימן עם שלושה רקדנים גברים: דניאל קוסטא, שנדור פטרוביץ, שחר דולינסקי. הקטע מבוסס על העברות משקל של קונטקט־אימפרוביזציה בין האישה ושלושת הגברים. הרקדנית מבצעת באיטיות חומרים מתוך משפט התנועה המרכזי, בתנועה רכה וגמישה. שלושת הגברים מתרכזים סביבה ויוצרים עימה מפגשים של העברת משקל. התהליך הולך ומתעצם כך שהיא מועברת בתנועות עדינות מרקדן אחד לשני – לשלישי, שעומדים סביבה, וגופה הולך ונמש אך לא מוכרע. תוך כדי ההתמסרות הפיזית היא מבצעת תנועות אקרובטיות שבהן העברות משקל איטיות תוך כדי קימורי גב, ופישוקי רגליים לכיוונים שונים שהיא מבצעת בחן ובקלילות. הסצנה מסתיימת בכך שהם נושאים אותה לגובה תוך כדי שידיה פרושות לצדדים, באופן שמעורר אסוציאציה של הצלוב (ישן). הדימוי של שלושה גברים בקונטקט

המוטיב התנועתי המרכזי, מבחינת תרגום הפילוסופיה לתנועה – הייתה נביעה של תנועות שבין הכתר, בהשפעת הקבלה – מקום גבוה, לציאקרת הבסיס, המין. מה שהוביל אותי בתנועה היו 4 עקרונות: נשמע, נטמיע, נזרק ונעשה. כלומר שיש תהליך שנובע מקשב ליקום ולעצמי, הפנמה של דברים, זריקה של התבניות התקועות והידועות ולבסוף – פעולה ותנועה מוליכה. התבנית התנועתית הגיעה מתוך הרעיון והתחברה לי בעיקר לעבודה עם מרפקים וברכיים, הפריפריה של הגוף, שרק אחר כך מתחברים למרכזי. (ורטהיים, שם)

ורטהיים מתייחסת למשפט התנועתי כדימוי לכל דבר, או יותר נכון לאוסף של דימויים בעלי רצף תנועתי. המשפט התנועתי מלווה את היצירה בווריאציות ופיתוחים משתנים: בסולו, קוורטט, קבוצה גדולה וקטנה, אשר מבוצעים באוניסון, בקנון ובפוליפוניה. כל זאת, תוך ארגונם במרחב באלכסון, מעגל, או בפיזור על גבי הבמה. ביצוע החומר התנועתי משתנה לאורך היצירה בין תנועות ידיים מדויקות, לתנועות גוף טבעיות יותר. סדר התנועות משתנה, יש צירופי רגליים והתקדמות שונות במרחב, והיחסים משתנים בין תנועה לתנועה בדינמיקת הביצוע והמהירויות שלה.

אישה – לילית

הרקדנית הגר שחל מופיעה בדמותה של אישה לילית, כאשר הנברים מתקדמים על הנחון והיא עומדת לפניהם רודה בהם מגבוה ואף רוכבת על אחד מהם (בדקה ה־39). יש כאן ביטוי נוסף ליחסי נשים־גברים, בווריאציות על מודלים של תשוקה שמאפיינות יחסים. בניגוד לדימוי שהקבוצה אוחות בראשה של הרקדנית והתנועה הרכה והמתסרת שלה, אנחנו רואים כאן אישה יחידה דומיננטית על קבוצה של גברים הנכנעים לה. באופן ויזואלי זה בא לידי ביטוי כסימן משני ודימוי, בפערים ברמות הגובה ביניהם. הדימוי נוצר בין כניעותם הפיזית לתנועותיה הדומיננטיות והחושניות. ״היה לי רצון לבטא פיתוי עוצמתי, חשקים בעולם החומר הגשמי״, אומרת ורטהיים (שם).

עלייה לשמיים ונפילה

אחת הסצנות המרשימות ביצירה מתרחש כאשר הרקדנים מכניסים רמפה אלכסונית אל הבמה למוזיקה דינמית של המוזיקאי רן בגנו (בדקה ה־41). הרמפה מעוררת אסוציאציה של עלייה השמימה, ומזכירה מיתולוגיות פילוסופיות כמו *המיתוס של סייפוס* (אלבר קאמי), *משל המערה* (אפלטון) ו*הכנפיים של איקרוס* (מיתולוגיה יוונית). אנו חווים אזכור ליצירות ארכיטיפיות שמתורגמות לשפה תנועתית באמצעות מוטיב הנפילה. הרקדנים עולים כיחידים, ומטפסים על גבי הרמפה האלכסונית בווריאציות וירטואוזיות שונות. כאשר הם מגיעים לקצה הרמפה המוגבהת כשני מטרים, הם נופלים ממנה בגלגול, קפיצה, נפילה חופשית ובמנוון וריאציות אקרובטיות, תוך שהם נעזרים ברקדנים שלצד או מתחת לרמפה, האוחזים, זורקים ותופסים אותם. הדברים מתרחשים בזמנית תוך כדי עליות לרמפה גם מהקצה שלה ומהצד, בקפיצות ונלגולים. אין הבדל בין התפקידים של הגברים והנשים בסצנה. בשל היותם נתונים לגורל הרמפה הוא אחד.

נקודת השיא של הסצנה היא כאשר אחת הרקדניות מזנקת בתנועת דאיה ואחד הרקדנים תופס אותה באוויר. ורטהיים מדגישה את מוטיב הסיכון והסכנה בקצה של החיים על־פי תהום. הרקדנים מביאים לידי ביטוי את יכולותיהם התנועתיות והאקרובטיות עד הקצה, באופן שמאפשר לצופה אחידות עם הרעיון המיתולוגי. כאן הרובד הראשוני והמשני מתחברים לידי חוויה מלוכדת. הצופה מבין שמדובר במטאפורה על מצב האדם ויחסיו עם כוחות עליונים, ובזמנית הוא חווה ברובד הראשוני את הריגוש והסיכון הכרוכים בביצוע.

השמלה הגדולה

דימוי האישה האייקונית היא סצנה שיוצרת שינוי בשפה הבימתית, אשר מתגבשת סביב העיצוב הבימתי של השמלה הגדולה. בדקה ה־47 נוצר דימוי חזותי כאשר רקדנית אחת עומדת על הרמפה והשנייה מתחתיה, וביניהן מחבר פריט בימתי

ורוד נוצץ. בסצנה הזו יש שימוש באמצעים קומיים ששמים דגש על הרובד הראשוני המפרק ומרכיב את הדימוי. נוצרת אשליה אופטית של אישה גבוהה מאוד עם שמלה ורודה. הדימוי שואב מסרטי הוליווד של שנות ה־40 של המאה הקודמת ומדמויות מוכרות של נשים אייקוניות מהתקופה הנוצצת של הוליווד. הדימוי משמש כסימן משני לצופה אשר קריאתו ברורה ומוכרת־אייקון. עם זאת, הצופה מתאמץ ליישב בדעתו את המסר המשני שמפרק את הדימוי השחוק של האישה האמריקאית המושלמת, והוא נאבק בידיעה שמדובר כאן בשתי רקדניות, ובאשליה אופטית של אחדות. הפירוק החומרי לשתי רקדניות מצביע גם על המסר המוסווה, שדימוי כזה של אישה הוא העמדת פנים ואשליה. באיזה קצה יאחז הצופה? במסר המשני של הדימוי, או במסר הראשוני החומרי שבונה את האשליה? ורטהיים משחקת עם מתח הזה, על הרצף של ההשפעות המיתולוגיות הגדולות.

שעון הזמן

בסוף היצירה הרקדנים חוזרים לתמונת הפתיחה, בה הם עומדים בטור אלכסוני בשביל אור (דקה 58). הם חוזרים על התנועות האיטיות שביצעו בפתיחת היצירה ומשם ממשיכים במעגל בהליכות קטנות וקצובות כשהם מבצעים תנועות ידיים שהכרנו כבר במהלך היצירה. הרמפה הגדולה מעלה אסוציאציה של מחוג של שעון. הליכתם ותנועתם המדוקדקת על קצות האצבעות מדגישה כל שנייה בזמן שחולף. נוצר דימוי של גורל. יש אחידות בין הדימוי לתנועה של הרקדנים, אשר מתחברים יחד במסר הראשוני והמשני – זמן. הם עולים על הרמפה בשיירה כמו עולים השמימה, יורדים ממנה וממשיכים במעגל שנראה אין סופי: יופי ותשוקה, חיים ומוות.

סיכום

נשאלת השאלה האם הצופה מסוגל להבין ולפענח את התמות העולות מן החומר התנועתי ברמה המשנית כשפה בעלת קומוניקציה כמו דיבור וכתיבה, או שהצופה חווה את המסרים התנועתיים ברמה ראשונית לא מודעת? מה משמעותם של מוטיבים תנועתיים אלה, אשר נכתבו כשפה תנועתית מעוצבת, חוזרת וקבועה ביצירה, שיש לה רצון להעביר מסר – אם הצופה אינו מפענח אותם ברמת הקלט המשני? האם זה הכרחי להבנת היצירה? ניתן לשער שהצופה, אשר מגיע עם מערך ציפיות תוכן מסוים לאחר קריאת התוכנייה, מצליח לחבר בין התנועות המאירות את המפה הרגשית והרוחנית של היצירה, לבין השפה התנועתית המקודדת שוורטהיים בונה כטקסט כתוב. ורטהיים יוצרת ריקוד נועז בו היחסים בין התנועה הפיזית לדימוי הפילוסופי משרתים את הרעיון שהיא ניסתה להביא ביצירה. המתח בין הרובד הרעיוני, השפתי, כסימן משני־לבין החושני, הראשוני והפיזי מביאים לידי ביטוי את שני האספקטים של האדם – הרוחני וחומרי, שסופו מסתכם בחיבור בין השניים. הסצנה האחרונה מסכמת את המבט של היוצרת על כל מה שהתרחש: המוטיבים הגועשים של התשוקה והיחסים בין המינים, הביטויים של נשיות והדומיננטיות של הגוף – הם רק חלק מתמונה גדולה בזמן המוגבל של האדם בחייו. התמונה האחרונה נותנת מבט גבוה יותר על כל אלה – מבט על הגורל ועל כוחות עליונים אשר מניעים את היצירה והתשוקה עד המוות, ואולי – עלייה השמימה.

ביבליוגרפיה

נוי, פנחס, *הפסיכואנליזה של האמנות והיצירתיות*, מודן הוצאה לאור, 1999.

ריאיון עם נעה ורטהיים, קיבוץ הל"ה. תאריך הקלטה: 28.1.2020.

תכנייה: לילא, להקת המחול ורטינו 2019.

צפירה שטרן היא יוצרת וחוקרת, בוגרת בית הספר לתיאטרון חזותי, בעלת תואר שני מהאקדמיה למחול ירושלים וכן סטודנטית למחקר בתוכנית ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית.



ליאת דרור וניר בן גל מתחילים מחדש שדרות אדמה

מראיִנת רחל וילנר

<<<

זרקור אמן

Liat Dror and Nir Ben-Gal, photo: Kfir Ziv

ליאת דרור וניר בן גל, צילום: כפיר זיו

ליאת דרור וניר בן גל החלו את דרכם המשותפת בסדנה של להקת המחול הקיבוצית בנעתון, רקדו באנסמבל הירושלמי למחול ולמדו באקדמיה למוזיקה ומחול ע"ש רובין בירושלים. עבודתם הראשונה *דירת שני חדרים* פרצה דרך בעולם המחול. "דרור ובן־גל הראו שזוג יוצרים עצמאים, עם אמירה כנה של יוצרים מקומיים המשתמשת בכלים כוריאוגרפיים עכשוויים, יכולים לפרוץ לעולם הרחב ולקבל הכרה בין־לאומית במהירות מעוררת השתאות" (אשל: 624-629).

שנה לאחר "גוונים במחול 1987" הם זכו במקום הראשון בתחרות הבין־לאומית לכוריאוגרפיה "בניולה" בפריז, שהובילה להזמנות רבות לסטורים בחוץ לארץ בסדר גודל ויוקרה שהדור הקודם להם לא הכיר. "שפע הביקורות במיטב העיתונות העולמית הפכו אותם לשגרירים של היצירה הישראלית החדשה. *דירת שני חדרים* והעבודות הבאות שיצרו במהלך העשור הבא, היו נקודת מפנה לסגנון יצירה חדש שנולד בארץ. מעין שילוב של תיאטרון תנועה עם מחול עכשווי שיצר תמהיל מאוד ישראלי בסממניו לוגי ישראלי מצוי ולמקום בו הוא חי. גם דרך התנהלותם בהמשך, במעבר מעבודת זוג לקבוצה, שימשה מודל השראה לזוגות נוספים שיצרו עבודות לבמה בשנות ה־90. אומנם הביקורת שנכתבה לאחר העלאת *דירת שני חדרים* שיבחה את הזוג ועבודתו אך עדיין לא הופנמה ההשפעה הנדולה שעתידיה להיות ליצירה זו להמשך התפתחותם של דרור ובן גל כאמנים מרכזיים בעשור הבא, ומודל להשראה וגם חיקוי לדור הבא של יוצרים עצמאים".

בשנת 2000 עברו למצפה רמון וייסדו את "האנגר אדמה". בשנת 2017 עזבו דרור ובן גל, הגיעו לשדרות ופתחו שם את מרכז התנועה שדרות אדמה שבו לצד להקת המחול שלהם מתקיים בית הספר של אדמה ללימודי כוריאוגרפיה, ריפוי ותנועה.

מדוע עזבתם את מצפה רמון? מדוע בחרתם דווקא בשדרות?

ליאת: כדי להבין מדוע עזבנו חשוב להבין קודם מדוע עברנו למדבר. לפני מצפה רמון נכנסנו לתוך מהלך שחלקו התבסס על זמן הסטודיו – זמן היצירה וחלקו השני על הרצת העבודות. זה מחייב התמסרות ללו"ז מאוד צפוף, לדד ליין ולהתחייבויות לשנים קדימה. באיזושהו שלב הרגשתי מעין טבעת חנק שמתהדקת או אולי כמו אוגר על הגלגל שלא מפסיק להניע את עצמו. ריקוד הוא תנועה, תנועה בבסיסה היא זרימה אין סופית, אלא שעל מנת לחדש את עצמה, לחדש את הנוף ואת הנפש, תנועה זקוקה לשני כיוונים – הכיוון הנראה, מהפנים אל החוץ ובמקביל הכיוון הבלתי נראה, מהחוץ אל הפנים, אולי אפשרי לקרוא לו הכלה, הפנמה, השהייה.

המעבר למצפה רמון היה מעין מסע למציאת התנועה הבלתי נראית. צורתו של מכתש רמון היא כמו ציור של לב. עומקו ואין סופיותו של המדבר אפשרו ללב התנועה להתגלות, באופן שונה ואחר לנמרי ממה שידעתי והכרתי עד לאותו זמן. הייתי מחויבת לוותר לחלוטין על מידע ומיומנות שרכשתי עד לאותה עת.

למה עזבנו את מצפה רמון?

טוב, אחרי שנים לא פשוטות, של הרבה חקירה ועבודה, האנגר אדמה התחיל להצמיח פירות, והאמת שזה היה לכל הכיוונים. בית הספר מאוד גדל, הגיעו המון קבוצות בדרך כלל יותר ממה שיכולנו להכיל, הפסטיבלים התמלאו מייד כשפתחנו בהרשמה, וכך גם הגן שבצמוד להאנגר אדמה עם תאנים, ענבים, פרחים ועשבי מרפא, זה היה גן מופלא. על פניו הכול היה בפריחה, ובכל זאת משהו לא נתן לי שקט. החיבור בין האמנות לשירות, לא התחבר כפי שהאמנתי שהוא יכול להתקיים.

באמנותי במציאות היום־יומית המחול, הסטודיו היה צריך להיפגש בכל יום בעבודת התחזוקה, בשימור, בניקיון, בגינון, בבנייה, חיבור בין הפרקטיקה הקיומית למרחב ההתבטאות והיצירה, הוא זה שמעניק את כוח הריפוי, ולפי חוקיות זו נבנה מקום המייצר מערכת גומלין־עם הסביבה. אבל כל יום מחדש ראיתי את המאבק בין העולמות, זאת תפיסה שכל כך רחוקה מעולם האמנות, ולהפתעתי מעולם המחול בפרט.

כשהייתי סטודנטית בסדנה בנעתון התפרנסתי מניקיון הסטודיו. אספתי את הגרביים המלוכלכות, את כוסות הקפה, את גלילי ניירות הטואלט, וכמובן למדתי איך לנקות את הפרקטים, אחר כך הייתי מתחילה את יום הלמידה. ללא ספק בדרך ההיפוך זה ביסס את תפיסת עולמי.

עלינו לדאוג לקרקע שעליה אנו פועלים, בעולם בכלל ובעולמי, בעולם המחול. במקביל, חוויתי את אותו הליך במצפה רמון, החלה להיזנח היזמות האישית, אותו ביטוי שהביא לצמיחה הטרוגנית, כיוון הרוח השתנה.

למה דווקא לשדרות?

ליאת: אני חושבת שיותר מכל בתוך המעבר, ידענו שצריך שותפות, מה שאנחנו יודעים לעשות, זה לקחת מקום שאיש לא רוצה בו והוא נטוש ולהפוך אותו למקום שוקק חיים ותנועה. חיפשנו הרבה, בכל המקומות כשהצבענו על מבנה שאיש לא נגע בו שנים מייד עלתה החמדנות בצד השני – אם הם חושבים שהוא שווה, אז כנראה הוא שווה, והתרגום היה כמובן כלכלי.

כשהגענו לשדרות, אלון דוידי ראש העיר לא הפסיק לעזור לנו לחפש. הוא הראשון שהראייה שלו הייתה איכותית ולא כמותית, הוא גם חיפש ומחפש ריפוי, עבורו כמו עבורנו, לקיחת מקום שעמד שנים בעזובה ולייצר בו תנועה זהו תהליך של החלמה. וכן ללא ספק שדרות הוא אזור פצוע ומדמם בתוך מדינת ישראל, והבנתי שכאן הריפוי יהיה חייב לפגוש את הפרקטיקה, לא תיתכן כאן אמנות שאינה הולכת יד ביד עם העירות. ואני רואה את הסטודנטים שלנו בגאווה. השנה מסיים המחול הלימודים את הלימודים, והם כאן, חיים בתוך מרחב העוטף והנגב.

ללא ספק עבורי זה שינוי עצום. בית הספר במצפה רמון כל העת הכפיל את עצמו וכאן הכול שוב קטן, ואני צריכה לשמור ולעטוף את הכול כמו להגן על שתיל קטן, אבל קורה משהו אחר, התהליך התחיל לחבר.

עדיין כמובן, שאלת 'האמנות' נותרת כל העת באוויר. איך אנשים האחראים עליה כביכול רואים אותה ואיך אני רואה. אבל בגילי כבר יש לי את השקט לדעת שימים יגידו.

ניר: אדמה במצפה רמון הייתה הצלחה גדולה בכל פרמטר, מבחינה כלכלית המקום החזיק את עצמו וסיפק עבודה למעל 25 איש, וזאת, למרות שמשרד התרבות קיצץ 60% מההקצבה שלנו כשעברנו מתל אביב למצפה רמון, שום תוכנית עסקית לא הראתה את האופציה של הצלחה כלכלית בכזה סדר גודל. היא גם הייתה הצלחה חברתית ואמנותית ושינתה את פניה של מצפה רמון.

חוץ מזה, ובעיניי הכי חשוב, אדמה הביאה תפיסה חדשה בעולם המחול – אפשר לצאת מהסטודיו ולא חייבים לרקוד מול המראה, יש בעולם טבע ורוחניות והמחול של אדמה קיבל את הכוח שלו דווקא מהמרחק מתל אביב ומהשילוב של תנועה, טבע, רוח, ריפוי והנאה ממחול, אלפי אנשים הגיעו להיות חלק מזה ובית הספר שהקמנו היה חי, תוסס ובעיקר גרם לשינוי גדול בצורת החשיבה ביחס למחול ולאופציות שהוא מביא. רקדנים עבדו בנינה, בישלו, בנו בעץ, למדו קולנוע וצילום, עשו קרמיקה וציירו מודלים, אנשים שלא "רקדו" מעולם הגיעו לחוות מחול וללמוד ולהתנסות, זה הפרה את עצמו, ידע עבר לא רק דרך מורה שעומדת מול הכיתה ואומרת ומדגימה איך לעשות טנדו או ארבסק, אנשים למדו בדרך בלתי אמצעית. היה לי ממש חשוב לפתוח ולהרחיב את המנעד של המחול לכיוונים חדשים ולהביא קהל וסוג חדש של רקדנים וכשראיתי שכל זה קורה ובגדול, הבנתי שאני באופן אישי רוצה להמשיך וללמוד דברים חדשים. המשמעות של ללמוד דבר חדש היא שאתה הולך לאזור שבו אתה לא מבין כלום, שוכח את כל מה שידעת עד עכשיו ומחפש דרך חדשה. לי זה בדרך כלל קורה כשמניעה הצלחה גדולה ואני מבין את השיעור שרציתי ללמוד – נפתח בי חשק – תשוקה גדולה ללמוד משהו שאני לא יודע.

זאת הייתה בשבילי, באופן אישי, הסיבה לעזוב את תל אביב וללכת למצפה רמון, להקים את אדמה ובדיוק מאותה סיבה לעזוב את מצפה רמון ואת אדמה וללכת למקום חדש – עיר־ארץ חדשה בשבילי שאני לא מכיר – שדרות.

באותו זמן גם נגמר לנו חווה השכירות מול חברת "מבני תעשייה", שהיא חברה דורסנית במיוחד, והיינו אמורים לחתום חווה שכירות חדש שהעלה את שכר הדירה שאנחנו משלמים כל חודש במאות אחוזים. המועצה המקומית במצפה רמון לא רצתה לעזור בשום אופן, משרד התרבות לא הסכים להעביר לנו את תקציבי הפריפריה, ויצא ככה שהנסיבות החיצוניות בעיקר הכלכליות הורו לי שזה הזמן הנכון ללכת למקום חדש.

חיפשנו מקום תומך שיוריד מאיתנו חלק מהנטל הכלכלי של מרכז מחול כדי שנוכל לפתח את העשייה האמנותית והחברתית שלנו בשדרות, וראש העיר הנפלא שלה אלון דויד, פתחו לנו את הדלת ופרסו בפנינו שטיח אדום – קיבלנו מבנה נטוש שהיה פעם אולפנה והעירייה שיפצה אותו בשביל הפעילות שלנו עם שלושה סטודיואים, אולם וחצר גדולה – והמבנה נמצא שבע דקות הליכה מתחנת הרכבת של שדרות, מה שהופך אותו זמין ונגיש לכולם. מכללת ספיר שצמודה לשדרות נתנה לנו את האפשרות להקים מסלול מיוחד של "כוריאוגרפיה בתנועה" ולסטודנטים שלנו יש היום אופציה לעשות תואר ראשון ופתחנו גם מסלול ללימודי

תעודה של "ריפוי בתנועה" התוכניות האלו הן חלק מתוכנית הלימודים של מכללת ספיר, אבל בפועל כל הלימודים מתקיימים במרכז אדמה בשדרות. לנו יש חופש אומנותי מוחלט וכל הצד אדמיניסטרטיבי הוא של ספיר, מה שמאפשר לנו ליהנות מכל היתרונות של מכללה חזקה שנונתת מסגרת בטוחה ויעילה ומשאיר לנו את הצבע הייחודי שלנו והאמירה האמנותית של אדמה ומאפשר לנו לשאול שאלות וללמוד וללמד בדרך שפותחת עוד אפשרויות למחול, להבעה בתנועה, לריפוי דרך תנועה, ולכוריאוגרפיה אותנטית, אני ממש צומח מהתהליך הזה עם כל הקשיים שמתעוררים בדרך ועם כל זה שהתחלנו מהתחלה, ממש מאפס. זה מרתק ואני מאוד מאושר מהמעבר הזה שעשינו.

כיצד הקמת מרכז תרבות בפריפריה בכלל ובשדרות בפרט יכולה להשפיע על הקהילה המקומית ועל פיתוח התרבות במקום?

ניר: התפיסה הרווחת היא שמחול ואמנות בכלל מתקיימים במרכז הארץ, במקרה של מדינת ישראל בתל אביב, רוב להקות המחול נמצאות פיית ויוצרות בתל אביב, ומרבית ההופעות מתקיימות בתל אביב התפיסה הזאת שיש לה הרבה סימוכין במציאות מקבעת את הדעה הרווחת שאם זה קורה בתל אביב זה טוב, ככה נמדדת ההצלחה. המצב הזה שבו רוב הלהקות מרוכזות ומופיעות במקום אחד הוא טוב, אבל גם יוצר בעיות של תחרות ויוצרת קהל מאוד מצומצם וספציפי למחול. אני רוצה לחלום ויצא לי גם להגשים את החלום מודל שונה, נקרא לו פה "המודל הצרפתי".

תארי לעצמך שבכל עיירת פיתוח או עיר בפריפריה מקריית שמונה ועד אילת ממוקם כוריאוגרף או קבוצת יוצרים שמנהלים להקת מחול קטנה, ושיש להם בית ספר למחול ופעם בשנה הם מקיימים פסטיבל מחול, בגלל הריחוק לכל מרכז מחול כזה יש אופי שונה ודרך הבעה שונה. זה יכול להיות בסגנון של הכוריאוגרף:

מודרני או פלמנקו או מחול עכשווי, תיאטרון מחול, זה יכול להיות שונה בהרכב הרקדנים או שונה בגלל הגיאוגרפיה של המקום והרכב האוכלוסייה של המקום. אני מדבר על עושר של סגנונות ועושר של יצירה ופתיחת המחול לקהלים חדשים ומציאת ביטויים גופניים חדשים. זה כמובן יצור גם מקומות עבודה נוספים לכל מרכז מחול כזה צריך מנהל ומוזכירה ותאורן ורקדנים שיגורו ביישוב וסטודנטים שיגיעו ללמוד ויכניסו חיים סטודנטיאליים יצירתיים ליישוב מרוחק.

האנגר אדמה במצפה רמון הוא דוגמה נהדרת למה שלהקת מחול קטנה יכולה לתת ליישוב קטן מרוחק ועזוב ואיך אדמה הפכה אזור תעשייה נטוש, עזוב והרוס למרכז שוקק חיים בשם "רובע דרכי הבשמים" עם בתי מלון בוטיק ומסעדות פאבים, והכי חשוב בתי ספר לסטודנטים בוגרים. בגלל להקת מחול מעיירת פיתוח מצפה רמון הפכה לפנינה תיירותית ולבית לצעירים אמנים ויוצרים. מתברר שלמחול יש המון כוח לשנות וליצור מציאות עשירה יותר. סוון דלל בנווה צדק היא דוגמה חזקה מאוד, משכנות עוני הרוסה נווה צדק הפכה לשכונה עשירה ורק בזכות מרכז סוון דלל והמחול.

שדרות היום בתוך התהליך הזה וממקום של "קאסמים" ו"צבע אדום" היא נבנית לכדי עיר צעירה בעלת מגוון מרתק של אנשים וסטודנטים, עיר שיכולה לקבל את הדת ובאותה נשימה אמנות ותרבות, וזה מרתק ומקסים ומאתגר להיות חלק בתהליך הזה. בעיניי, זה קשור גם לציונות ולרצון הראשוני שלנו כישראלים "לייבש ביצות" וילהפריח את השממה". לפעמים השממה היא אמנותיות, ואני ממש מרגיש איך תנועה וריפוי מדברים בקול רם בשדרות. מלבד זאת, אני חולם גם על השינוי בתפיסה שלנו את עולם המחול עולם שבו המנעד התנועתי גדול, רחב ומכיל הרבה יותר אופציות. עולם שבו יש ללהקות המחול הרבה יותר מרכזי מחול ופסטיבלים להופיע בהם בכל רחבי הארץ ולא רק להצטופף בסוון דלל/בת שבע ולהתקוטט על אותו מספר מצומצם של צופים שמצפים לראות את מה שמראים



בסוון דלל/בבת שבע, הרעיון שהפריפריה מעשירה את המרכז עדיין לא נקלט ועוד לא משגשג בראש של האנשים שמופקדים על התרבות ועל המחול בארץ, אולי בגלל שרובם גרים בתל אביב ושדרות, לדוגמה, נתפסת אצלם כעיררה מעבר להרי החושך, רעיונות צריכים זמן ותנאים כדי להיקלט וכל שינוי מתחיל בחלום, הזוי ככל שיהיה. אני מאתגר פה את כולנו לחלום – מחול שפתוח לכולם, מחול שחוצה מגזרים, מעמד חברתי ודעות פוליטיות.

איך משלבים מחול וריפוי? על פניו אלו לא מושגים שהולכים ביחד – המחול, הפרפורמנס, הבמה הם בכיוון החוצה, קדימה והריפוי ההרפיה הכיוון שלהם הוא אחורה או פנימה.

ליאת: הריפוי מתקיים, כאשר מתקיימים בו שני הכיוונים מהפנים החוצה ומהחוץ פנימה באופן מאוּן. כאשר מתקיים רק אחד מהם או בנטייה ברורה לכיוון אחד האיזון מופר. עולם המחול המערבי אימץ את הכיוון הנראה באופן מובהק – מצוינות היא נמדדת, המחול הפך עצמו לכלי מדידה ונטש לחלוטין את כלי ההפנמה ההכלה. התהליך אינו מתחיל על הבמה אלא בתוך הסטודיו, בשלב האימון, האם האימון כולו מיועד רק למען מטרה חיצונית או שהאימון כולל עבודה אישית, פנימית, כמה מהעבודה היא הישגית וכמה מתוכה מכוון לאיזון, להשקטה.

אמנות המחול מכל האומנויות מחוברת להווה, היא מתקיימת בזמן אמת ולכן דווקא בה טמון הפוטנציאל להתחבר למקום הנוכח. הכרת התדר הנוכח דורשת אימון רב, אלא הוא שונה במהותו מהאימון שעליו גדלים רקדנים, זהו אימון שאינו מחובר לשריר, לנמישותו וכוחו, כי אם ללמידת האנרגיה, זו אשר אינה מדידה ואינה נראית בעין. המפרקים השונים בגוף הם השומרים על תנועתה המחזורית של האנרגיה, הם אלו שמביאים את מעגליות התנועה. תנועה עגולה בהכרח יותר רכה, בעלת זמן שונה ומקצב שונה וכמובן שהיא תעניק נראות שונה, אפשר לראות זאת כמו בניית בתים, אלו שנישאים על בטון ואלו הנבנים ממה שקרוי בנייה קלה – עץ, חמר, בוץ, חומרים טבעיים ונושמים. זה נראה פשוט יותר, מתכלה, עגול, קרוב יותר לטבעה של הנשימה. ריפוי אינו מחפש את המושלם, כשאנו מתרגלים לראות ולעיתים אף לסגוד לשלמות, בה אנו צופים על הבמה על פניו זה נותן לנו תחושת כוח וביטחון, כשאנו צופים בנראות שטמון בה התדר הנוכח בהכרח אנו צופים בחוסר השלמות גם בתוכנו, ולכן אנו עלולים להדוף זאת מאיתנו והלאה. הריאיון הזה נכתב בזמן מניפה, בה היקום כולו מאט, מרווח, מבודד את צעדיו, ללא ספק האיזון הופר, בתקווה גדולה שימים אלו יחלפו נשכיל לנשום עמוק ונעניק לתנועות המחול גם את מקומם הראשוני והטבעי בתוכנו, לא ננסה לנצח את הגוף ואולי אפילו נרפה מהתחרות הסמויה בעצמנו ובאחר נייצר מרחב תנועה שבו ליכולתנו ולעוצמותינו יהיה מקום בנראה ובבלתי נראה אחד.

האיזון בין פנים לחוץ מייצר את תפיסת משקלו של הגוף, תחושת הנפח, קבלת המלאות. בעולם המחול המשמעות הזאת מקצינה כשהגוף שלנו הוא הבית. בתוך המחול המדיד קשה להתעלם מהנראות הצנומה, מההשתקקות לחון, והם לעיתים הרף הראשוני אל תוך עולם המחול, החיבור הכל כך מיידִי בין ריקוד למשקל הפיזי למעשה שומט את האופציה וההסכמה לקבל את הגוף שלנו כפי שהוא, מה שבמיידִי נוול מאיתנו את האופציה לקבלו ומתיש אותנו במאבק אין סופי ברצון לנצחו. בעיניי, יש חשיבות גדולה לייצר בית ספר שאינו מצר את דלת הכניסה, שמנקה מסטיגמות, זה לא מוריד את הרף, כפי שאולי יראו כך עיניים מצוינות, אלא רואה ומתבונן בריקוד כפי שהוא ומאפשר למגוון מיומנויות להיטמע בו. כל גוף אנושי ראוי לריקוד, ריקוד הוא ברכה, קיימים כלים בריאים ליצירת מחויבות, התמדה, דיוק. מיומנות אינה אילוף, אלא פתיחת מרחב שמאפשר להתבטאות להיות נוכחת.

התרחקתם מהמרכז ומעולם המחול כדי ליצור שפה משלכם ולהניע לטריטוריות חדשות גם בפילוסופיה שלכם וגם בנאוגרפיה ובמחול שלכם, כיום זה בולט מאוד במרכז התנועה שהקמתם בשדרות. האם תוכלי להרחיב על כך?

ליאת: אחד המרכיבים הבסיסיים בריפוי הוא שאלת 'המקום', יש טקסט יפהפה שפותח את ספרו של אריאל הירשפלד – רשימות על מקום "מקום הוא דבר פשוט. הוא אגן. והכול הוא מקום. הוא החלל שבו את, אתה או משהו נמצא..." כשהתחלתי לחקור את תנועת האגן התחלתי לחקור את מהות המקום, איזה מן מקום אנו מייצרים על מנת שיהיה לנו ולאחרים בו מקום, ומתי יש לנו מקום בתוכנו בשביל עצמנו.

נראה שהאגן על תנועתו העלה את הפילוסופיה שלי על פני השטח. אינני

מאמינה בתאוריות שאין להן אחיזה במציאות, כפי שאני מאמינה שעלינו להתוודע אל מקור התנועה בתוכנו. האגן יצר את השינוי הבימתי והוא הביא ליצירת הפיזי, איפה שהאגן שלי מונח שם אני על מחשבותיי ורגשותיי, האגן על המידע שבו היווה את הבסיס ליצירת האנגר אדמה כמו גם את המרכז בשדרות.

המחול מתנייד ממקום למקום, הוא נודד, אולי כמו הרוח וזה גם יופיו, אבל לעיתים זאת גם חולשתו כשהוא נהיה תלוש מהמציאות הגשמית, למידת המקום הפיזי על כל משמעותיה, מה נדרש מאיתנו כדי לבנות מקום, היה מקור ללמידה אין סופית, לא מדובר על נראות – העתקה והדמיה של המציאות, אלא הוויה, הפשטות ההכרחית של הבנת רצף העשייה והפעולות הנדרשות כדי לקיים אותו. כאשר בניתי מקום, מצאתי את עצמי מבלה יותר זמן בניקוי שירותים מאשר בעבודה בסטודיו. קשה להסביר איזה חופש רגשי ומחשבתי זה העניק לי. וכן, קשה היה בעיקר לעולם המחול להכיל את זה, זה נתפס כנקודת חולשה, ולא כחוקה, הייתי יוצאת אל באי המקום, אל האורחים, אל הקהל, אל הסטודנטים ממעמקי השירותים (בדיוק איפה שהאגן של כולנו נמצא באופן זהה), ולא בהדרת כבוד מהסטודיו.

אני רוקדת כמו שאני נושמת. זאת אהבה גדולה, אבל שושבת שלמידת השירות ובניית המקום העניקו לי את מהות השחרור שטמון בה.

האם יש השפעה לסביבה בה אתם פועלים על היצירה של הלהקה?

ליאת: לא תמיד ברור לנו אם האמנות שואבת מהמציאות או האמנות היא זו שמחוללת את המציאות. ללא ספק ישנם יחסי גומלין, נראה שכלל שאסכים לאפשר לסביבה לפעול אל תוך היצירה, כך היצירה תפעל חזרה אל הסביבה. לא מדובר על קהל קוני הכרטיסים, מדובר על הקהילה באופן הרבה יותר רחב. כל פעם שהרקמה נשזרת יותר יותר, אני חווה מידע שלא יכולתי לדמיין אותו לפני, כמו רק הכוונה והדיוק מעלים אופציות שלא יכולתי להמציא אותן.

בשנה האחרונה חידשתי מופעים ישנים שלנו, עם רקדנים צעירים, וזה היה תהליך מרתק לחזור לחומרים ישנים שנבנו לפני 25 שנה ולגלות כמה הם עדיין אקטואליים ורלוונטיים לחיים שלנו, במופע שילבתי גם קטעים *מדירת שני חדרים* ו*מאינמא עומרי*, וקראתי למופע ה"חדש" *עזה כמוות אהבה*. זה, כמובן, התחבר לי למקום שבו אנחנו עובדים ויוצרים – בשדרות שהיא ממש ליד עזה וכמובן לעוצמה של האהבה. כשאחי הבכור התנייס, אימי השקיעה את כל טווח רגשותיה באפיית עוגיות. אני זוכרת את אחי עטוף המדים יוצא אל הקרב ואת אימי עומלת בידיים מיומנות על הכנת המאפים שיעטפוהו בשובו חזרה. כשהפכתי לאם לבנים ובנות בוגרות שהתנייסו אל הצבא, התמונה הכמעט רומנטית בכאבה העצום והכל כך נורמטיבית לכאורה, קיבלה ממדים שונים. בתוך עולם התנועה שאלתי שאלות על יצירת מציאות, כיצד התנועה הפשוטה והאנושית שבכל אחת ואחד מאיתנו יכולה ליצור הוויה שאינה מעצימה כאב, אלא נפתחת אל מרחבים של סובלנות, אל רכות ונשימה.

עזה כמוות אהבה למרות שיש לה חיים ואמירה חזקה משלה – למעשה נשענת על שלוש יצירות מהעבר, כולן עוסקות באהבה, במערכות יחסים, מאבקי כוח, בהגדרה ובזהות של כל פרט. שלושתן יוצאות מנקודת מבט כי המאבקים הפנימיים בתוכנו, המאבקים ביני לבין האחר והמאבקים בין עמים ותרבויות הן זהות, כמו המאבק, כך האהבה. *דירת שני חדרים* עוסקת בגבולות ובחדירתם, האהבה הזוגית והמרחב 'הצבאי' כמו מיטשטשים, הלוחמה, הגדרת הטריטוריה, מהות היחד והלחוד, והכמיהה לקרבה שיש בה מהוויתור, השיטוף, התמיכה. *אינמא עומרי* כמו שאומרת שורה משירה של אום כולתום – 'יאתי אותך עוד לפני שנולדתי – מדברת על אהבה ללא תנאי, טווח האהבה מתרחב, זוהי קריאה ללב שרוצה לחדול מלהיות שדה קרב, את הקריאה הזו מניע האגן. לאורך העבודה הוא המניע והמכיל, מגדיל את אדוותיו אל מימי האגן התיכון. *Dance of Nothing* – עוסקת בכלום. בבסיסה עשיית הבצק, אותו בצק שעצם מנוחתו מייצרת את איכותו שהזמן של המנוחה שלו גורם למעשה לגדילה שלו, לטפיחה של הבצק. והתהליך של אפיית העוגיות על הבמה ומה שמשתמע מכך, כולל ריח האפייה שיש על הבמה בזמן מופע המחול והסיום שבו הרקדנים מגישים את תוצרתם החמה לקהל.

אני חושבת שאנו נמנעים מלנוח. זה מאוד בולט עכשיו כשמגפת הקורונה מכריחה אותנו להישאר בבית. לבד, בדרך כלל בחיים אנו רצים קדימה, הלאה, אל העוד, אנו לא מאפשרים לעצמנו לשהות, להיות, לתת לדברים להתעצם מתוך עצמם. היחס הכל כך מעודן בין הכלום להכול, בין הפרקטיקה להמתנה, אולי הן מה שמאפשרים לחמלה להתפיח עצמה. בעה *כמוות אהבה* אני יודעת שרקמתי מחדש את שלוש

העבודות, כאן במרחב עוטף עזה. כאן שהלחימה, החמלה והאהבה נארגים כל העת במציאות היום־יומית, אותן שאלות עם אותו מאפה שממשיך לעטוף, ונותן נחמה עם או בלי התשובות.

העבודה החדשה של הלהקה נקראת *חגורה שחורה* על שם המבצע האחרון בעזה. העבודה מתחילה בשיר *The end של* Doors, הבכורה נדחית כרגע, וללא ספק כשנחזור לשנרה, בדרך בה נחזור כולנו, נקבל את העובדה שחווינו משהו מהסוף, לא ברור של מה, ולא ידוע לאיזו התחלה נחזור.

ואולי משהו מהאמונה של השקטת התודעה יחלחל עמוק יותר. כל נשימה היא התחלה, כל יום הוא התחלה.

הייתי רוצה לשמוע עוד קצת על בית הספר ומרכז התנועה שלכם בשדרות.

ליאת: כמעט כל אחד ואחת שנכנסים אל אדמה בשדרות מרגישים בבית. הנראות של המקום לא ניתנת להגדרה. בדרך כלל אם נראה את הסלון של האדם, כביכול נקבל במיידִי מידע עליו. הסלון של המרכז אינו ניתן להגדרה, הוא לא מצביע על קבוצת הייחוס שלך. ככה אנו מכוונים גם אל הפנים של העשייה. במרכז מתקיים מסלול לתנועה וכוריאוגרפיה, מסלול של שלוש שנים עם אופציה לתואר ראשון, קיים מסלול ריפוי – השקטת התודעה, עבודה רציפה עם קבוצות בעלות צרכים מיוחדים וקבוצות שונות ומגוונות שרוצות לייצר עשייה ולמידה דרך תנועה, כל אלו מתקיימים בשיתוף עם עיריית שדרות ומכללת ספיר.

במקביל הלהקה עובדת באופן קבוע. הלהקה עובדת לפי חוקיות תנועתית שמאמינה בהעצמת הגוף דרך חיזוקו ודרך הרפייתו, הבנתה המלאה של התנועה הנראית כמו זו הבלתי נראית, לאורך השנים הבנתי שלייצר מקום בתוכנו מאפשר את יצירת המרחב בו אנחנו שוהים, אותה חוקיות שנכונה למקום' הפיזי נכונה לגוף האנושי, מה שנכון לאדמה כדי שהשפע יצמח בה, נכון עבורנו. זו אותה הקרקע.

אני כן מוצאת עדיין קושי בכך שחלק מהרקדנים עדיין אינם עושים את המעבר אל העוטף, אל הדרום, מאמינה שזהו תהליך, תהליך תודעתי שיכול לשחרר את המרכז תי־אירושלים, כמקור של כוח, והבנה עמוקה שכוח תמיד הוא במרכז האישי שלנו, אי שם בבטננו התחתונה.

לפני שעזבתי את מצפה רמון כינה אותי ראש המועצה המקומית שם 'אנרכיסטית', וכלפי ועדות המחול השונות כבר שנים שאינני 'אמנותית'. אני משערת שמה בדיוק מפחד הדור החדש, לא להיות רלוונטי. אני שותלת בניה שתילים שאני מנביטה מזרעים של צמחי בר, על פניו זאת דרך ארוכה יותר, מאשר לגשת למשתלה הקרובה ולקנות, אבל יש חוסן ביברי שאני פחות מוצאת במתורבת, וכן יש משהו בפראי שהרבה יותר נוגע בי מהעולם האסתטי המעוצב, יש שם חיים ושמחה בעוצמה ובהשתלבות של זה בזה, הכוח האנרגטי שלנו הוא דבר שצריך ללמוד לנוע איתו, לא לדכא או לעצב אותו לכדי אסתטיקה סימטרית ולעיתים קרובות אלימה. ללא ספק כבר שנים אני הולכת בשדות עולם המחול כמו צמח בר ויש בכך המון חופש ומרחב, ומקווה ומאמינה שנשים ואנשים צעירות צעירים יעזו לצאת אליו.

כשהייתי סטודנטית למחול אחת המורות שלנו ספק שאלה ספק אמרה מי מאיתנו תהיה פרפורמריט ומי מורה. נתחיל בזה שמייד זה צמצם את עולם התנועה למקום מאוד צר, ובנוסף כביכול הייתה הגדרה אבסולוטית מי מתאים לבמה ומי שלא... 'עבור להוראה. אני הופנית להיות מורה, ככה התחיל המפגש שלי עם עולם המחול ומניחה שככה מתחיל המפגש של רבות אחרות ואחרים. למה לרקוד? מה יצא לי מזה? אני אהבתי ואוהבת לרקוד, והשאלה אם אתקבל לאחת הלהקות מעולם לא היוותה עבורי מטרה, בעיניים שלי אין איש שיכול לומר לאף אחת ואחד אם הוא ראוי

לרקוד, לרקוד זה כמו לנשום, זוהי יכולת מדהימה לבטא, להתבטא, ליצור. תמיד לימדתי, ולמרות מה שיועד לי נהפכתי לפרפורמרית, כך שההוראה וההופעות צמחו במקביל, עם השנים למדתי את התמיכה והאיזון שיש בין השתיים. **בית הספר של אדמה**, בשדרות, הוא קודם כל מרחב למידה ומרחב מאפשר, האתגר הגדול הוא לייצר אימון משמעותי שמביא להעצמת היכולת מבלי לאבד את החופש היצירתי האינטואיטיבי, כמו להלך במקביל בין דיוק, ארגון ושכלול האנרגיה והגוף הפיזי, לבין ההבנה וההפנמה של המרחב התנועתי, המנטלי והאנושי שבכל אחד/ת מאיתנו. הטכניקות הנלמדות באדמה כולן מחברות בין הדיוק לחופש, עבודת רצפה נמוכה כמו גם עבודה מרחבית אנרגטית, עבודה בתוך הסטודיו ובמרחב הציבורי. יש דגש גדול על הבנה **שריקוד הוא תקשורת**, לעיתים תקשורת ביני לבין עצמי ומשם ביני לבין האחר והמרחב, כשמתקיימת ההבנה הזו אין הפרדה בין הסטודיו לבמה, אני לא מתאמנת על משהו שאח"כ ארקוד בפני אחרים, זו היא דרך, אני לא פועלת למען מטרה חיצונית, ועם זאת אני מודעת לאופן בו אני נעה. קיים חיבור תמידי בין עבודה פנימית לנראות. צוות המורים והמורות מאוד מגוון, קיימת חשיבות שהסטודנטים יפגשו עם נישות שונות הן לעבודה הפיזית והן למנטלית. בצמוד לאימון מתקיימת בנייה ויצירה עצמאית, התמודדות עם כוריאוגרפיה, פיתוח היכולת להיות עצמאי בתוך המחול, התמודדות עם יכולת ההוצאה לפועל. בשנים האחרונות כנסם אלמנט הצילום – הקולנוע, שמרחיב מאוד את ההבנה של הגוף הרוקד. הסטודנטים מתנסים הן בבניית עבודות לבמה כמו גם ביצירת סרטים כשהשפה בהם הינה תנועתית, אנושית. בחרתי באופן מודע להתרחק מהבלט הקלסי ולשלב במקום את השקטת התודעה, וההרפיה מתוך אמונה עמוקה שכשמתקיימת בתוכנו זרימה טבעית, אנו חזקים יותר, שקטים יותר ונדיבים יותר, ובהכרח זה ישנה את היציבה, הגמישות, העמידות והכוח שבנו. כל אחד ואחת, אם ויש בו הרצון, יכול ויכולה לרקוד, זוהי מחויבות אישית, נדרשת התמדה, צניעות, הבנת ערך הזמן, אבל אין תכתיב פיזי חיצוני מדיד שיקבע מי בפנים ומי בחוץ.

איך אתם ביחס לתקופה הזאת של הקורונה?

ניר: אני עדיין בתוך זה לטוב ולרע. אני בעיקר מרגיש שיש פה הזדמנות אם אני מצליח להיזי הצידה את הפחדים החששות והימה יהיה", או אני בעיקר מגלה שנפתחה לי דלת חדשה עם אופציות שלא הכרתי וזה גם מפחיד אבל גם מרתק, ואני מגלה שזה בסדר ליצור ולחיות ולנהל מתוך חוסר ידיעה ברור והרבה נעלם. **ליאת:** נדמה לי, שאם היינו צריכים ראייה חדשה על מציאות – אמנות – ריפוי, הקורונה הגיעה אלינו בעוצמה, אולי גם כדי לפקוח את עינינו וגם אולי כדי לשנות את הכיוון ולהביט פנימה, אם לא נשכיל לנשום, להמעט, להאט, לרווח, היקום ידאג לעשות זאת עבורנו.

ביבליוגרפיה

אשל, רות. *מחול פורש כנפיים – יצירה ישראלית לבמה 1920-2000*. הוצאת יומני מחול, 2016.

רחל וילנר היא בוגרת תואר ראשון בבלשנות הודו־אירופית האוניברסיטה העברית ירושלים. במהלך שהותה בארה"ב למדה לתואר שני בספרנות באוניברסיטת ברקלי בקליפורניה. בעלת משרד יחסי ציבור "אימפקט יח"צ" המתמחה בתחום התרבות.

ריאיון עם אלי לזר על תוכנית "המסגרת" – תוכנית לימודים לקידום ולפיתוח רקדנים

יעל אייזנברג

אחרי התחרות הזמן לזר לרקוד כרקדן ראשי בלהקת הבלט The Garden State Ballet בניו יורק בהנהלתו של פרד דניאלי (Fred), שרקד קודם אצל ג'ורג' בלנשין. הריקוד בלהקה תרם להתפתחות אמנותית וטכנית שלו, והוא הזמן להיות רקדן אורח בלהקות מובילות ברחבי העולם. יצא לסיבובי הופעות עם סולני בלט העיר ניו יורק ו"טאטרון הבלט האמריקאי" באירופה, אסיה ודרום אמריקה.

במקביל, החל את קריירת ההוראה הכוריאוגרפיה והניהול שלו. הוא ניהל את להקת אנסמבל ג'ופרי (Joffrey Ensemble Dancers), שהייתה מורכבת מ־11 תלמידים המצטיינים בבית הספר שליד להקת ג'ופרי ויצר להם ריקודים. כמו כן, ניהל אמנותית את להקת מונטגומרי (Montgomery Ballet) אחת משתי הלהקות המקצועיות במדינת אלבה ואף הקים להקה משלו. הוא לימד ויצר, בשלוחת הקירוב בלט בוואשינגטון, בלהקה הראשית במקסיקו סיטי, בטוקיו סיטי בלט, בוואשינגטון בלט, באטלנטה בלט ובמקומות נוספים.

כשנשאל עד מתי ימשיך לרקוד אמר, "הקריירה הארוכה העניקה לי את האפשרות להופיע עד אמצע שנות הארבעים לחיי. למרות זאת, הדרישות הפיזיות הגבוהות לצד שחיקת הגוף, יצרו אצלו התמודדות עם בעיות רפואיות. לראשונה בחייו, הוא נאלץ לקחת הפסקה מעולם המחול על־מנת להשתקם. במהלך תהליך השיקום, הוא לא חשש אף לרגע מהיום שאחרי הניתוח. במהלך הקריירה שלו הוא הבין כי ללא ירידות, ללא התנסות בחוויה של אי־ידיעה בנוגע לעתיד, אין גילויים מרגשים ומיצוי של אפשרויות חדשות.

לפני שנה הקים הכוריאוגרף והמורה אלי לזר את "המסגרת" – תוכנית לימודים לקידום ולפיתוח רקדנים שפועלת במרכז רעים בחולון. לדברי לזר, מטרת התוכנית, "להעצים רקדנים ולקדם אותם, להעניק להם מרחב להתפתחות ולהתנסות באלמנטים הדרושים והמצופים מהם בעולם המחול המקצועי".

אלי לזר בעל ניסיון של 30 שנה על הבמה. הוא החל את דרכו בעולם המחול כשהיה בן שבע־עשרה וכבר בהתחלה, "עוד בשלב בו למדתי את מצבי הרגליים הבסיסיים בבלט, עמידה ראשונה, עמידה שנייה עד עמידה חמישית, נפתח בפניי עולם חדש של תנועה, בו מצאתי והכרתי ביכולות פיזיות אדירות החבויות בגוף. העבודה השגרתית והקפדנית על אוצר צעדים מובנה, חיוקה את הביטחון שלי בעצמי וביכולת שלי לשלוט בתנועות הגוף המורכבות".

מלוחם קרבי לרקדן בין־לאומי

בשנת 1986, אלי לזר ואירית אלמוג, שניהם תלמידים ורקדנים בבלט חיפה בהנהלת אדם ואילנה פסטרנק, הזמנו לייצג את ישראל בתחרות בלט בין לאומית בג'אקסון (Jackson Dance Competition) בארה"ב. הם היו הרקדנים הישראלים הראשונים שהשתתפו בתחרות. שם לראשונה הבין לזר שמהות החיים היא לחיות חיים משמעותיים בעלי תשוקה והתלהבות, זאת במיוחד לאחר ששירת בצה"ל ביחידה קרבית בזמן מלחמת לבנון הראשונה, כשטלטלת החיים והמוות היו לנגד עיניו.



סיום מופע של "המסגרת", רקדנים (מימין לשמאל): נוי בנו, עדי אביטן, יובל לזר, אורי מנור, יובל שישה, אריק קיטרר־קייב, נועה בן שושן, מאור יונב, נטע יוק, עדי חכים, חן קרולקר, נעמה מתן, ליה נחמיאס, צילום: רועי הרצליך

"Hamisgeret" students, photo: Roy Herzlich

המעבר לישראל והקמת "המסגרת"

לפני כארבע שנים, הזמין אותו דוד דביר לנהל את בית הספר של אחר הצוהריים מטעם "התיכון לאומנויות תלמה ילין". כחודש לאחר שנחת בישראל, הזמין ראש עיריית נס־ציונה את לזר להקים להקת בלט בעיר. יסוד הלהקה וההבטחה ללוותה להצלחה גרמו לו לעזוב את הפעילות בארה"ב, ולחבור ולהשקיע את הניסיון שצבר בקהילת המחול בישראל. בתקופה בה הלהקה פעלה היא הפיקה למעלה משמונה ערבי מחול שונים. לצער הקהל, המבקרים ואלה התומכים בפיתוח תעסוקה לרקדנים, הלהקה, שייסד והשקיע בה את כל מרצו, נסגרה כעבור שנתיים.

כיום, "המסגרת", עומדת בפני סיום שנת פעילותה הראשונה. מעט לפני שהקורונה פרצה לחיינו, הועלה ערב מחול בו הופיעו רקדני "המסגרת". המופע זכה לתשבחות ובחירתי לציין שניים מהן.

נירה פז: "אני מברכת על היוזמה של אלי. כל כך נחוצה לנו סדנה קלסית, להעשיר את התלמידים המצטיינים ולתת להם מקפצה כלפי מעלה. זהו מקצוע כל כך קשה, ואם אין היכן להתאמן ולקבל הדרכה, חבל על הזמן. ראיתי את 'המסגרת'



Dancers: Naama Natan and Amit Hed, photo: Ravit Ziv

רקדנים: נעמה מתן ועמית הד, צילום: רוית זיו

מתחילתה, ובתוך זמן קצר מאוד ראיתי אצל הרקדנים שיפור ניכר בטכניקה, שיפור הסגנון והביטחון על הבמה. אני מאוד מאמינה שהמסגרת תצליח. אני מחכה לראות את ההופעות הבאות."

"המסגרת" יוצרת שיתופי פעולה עם מגמות מחול. מירית ברמן, מנהלת מגמת המחול ביבנה מעידה: "לעבוד עם אלי לזר וקבוצת הרקדנים שלו במסגרת הייתה זכות גדולה והשרתה שמחה רבה בקרב תלמידות המגמה. הגישה המקצועית, לצד נועם ההליכות, תרמו רבות לחוויה המקצועית והתרבותית של התלמידות. האפשרות שניתנה להן לעבוד וללמוד מאושיית מחול איכותית, ובנוסף ההזדמנות לרקוד ולהופיע לצד קבוצת הרקדנים המופלאה של אלי לזר, גרמו לכולן התרגשות, לשמחת העבודה והעשייה, וללמידה משמעותית."

יעל אייזנברג עוסקת בשיטת טיפול תוך שימוש בתהליכי, כתיבה ואמנות (ביבליותרפיה) ומעבירה סדנאות בכתיבה יוצרת. hamisgeretdanceprogram@gmail.com המסגרת

רציתי לכתוב על מורות מיתולוגיות למחול ופניתי למרים קופמן, שהייתה מורתי לבלט קלסי, כמו לדורות של תלמידות ותלמידים. נפגשתי עם מרים בביתה לריאיון שמובא כאן ערוך על פי הסדר, ובו נאמרו הדברים על פי הנושאים העיקריים שעלו בו. בין הדברים שאמרה מרים (רובם באותיות מלוכסנות) מופיעים דברי הקשר שנכתבו במטרה לתת לקורא עוגנים להתמצאות. ריאיון זה הוא הריאיון הראשון המתמקד בסיפור חייה המקצועיים בספרות המחול בכלל.[?]

לגלות את הריקוד

מרים נולדה ב־1937 בישראל וגדלה בהרצליה. הוריה היו ממקימי הרצליה. אימה נידלה אותה לבד, וכשהיא יצאה לעבודה דאגה למטפלת למרים, אבל לא הייתה מרוצה ממנה ולכן שלחה את מרים ל"אחוזה ילדים" – מוסד של יוצו בחיפה. החיים במוסד היוו עבור מרים הכנה לחיים לדבריה, לדעת "להילחם עם רגישות".

הייתי בת שש-שבע. התחילו לעשות מסיבות, חגיגות פסח עם הדמויות של מרים ומשה, ואמרו 'את תהיי מרים, היא תהיה משה'. אבל כל פעם שהבנות היו רוקדות, הייתי שוכחת שאני 'מרים' והייתי מסתכלת איך הבנות רוקדות. למה הן רוקדות

לולו שלחה אותי לסטודיו של מאדאם רמבר שנחשבה למורה קשוחה מאוד. עליתי לסטודיו. מאדם רמבר נתנה תרגיל של פטיט אלגרו, שכולל אסמבלה (Assemblée), ג'טה (jeté) ולקפזן בפטיט אלגרו (Petit allegro), ואני קופצת, ואני מנסה, ואני יכולה לעוף עד לשמיים. ופתאום רמבר אומרת: לעצור, לעצור, מסתכלת עליי ואומרת שאעשה שנית. אמרתי לעצמי שאעשה את זה עוד יותר טוב, והיא צועקת פתאום בקול 'אתם רואים, אתם רואים, זה מה שאני רוצה שיהיה עם אקצנט רוסי וצרפתי בדיבור שלה.

מאדאם רמבר ביקשה ממרים לבצע שוב את התרגיל, עושים עוד פעם והיא צועקת: "עצרי, עצרי, את 'בלאק פאני' – כי באתי עם נטקס ובגד בלט, כי אני מצחיקה איך שאני לבושה – בואי הנה ותעשי זאת שוב. אחרי שעשיתי שוב, היא אומרת לי פתאום: "מהו שמך?" אני אומרת לה "מרים רייזין" והיא עושה "מה?" היא בעצמה נקראה מרים רמברק, אני לא ידעתי אבל היא הייתה יהודייה. אני התפלאתי למה היא נורא נבהלה מהשם, כנראה חידדתי לה משהו.

רמבר נתנה למרים פתק למזכירה כדי שתירשם לבית הספר. היו שמונה ילדים בכיתה, "לא כמו היום שכל מי שרוצה לרקוד רוקד". בהתחלה הדוד שלם ובהמשך

ריאיון עם מרים קופמן המורה המיתולוגית (שלי) לבלט קלסי

ואני צריכה לדקלם? המדריכה שלי, פנינה פרח, שחקנית עבר של תיאטרון הבימה, שאלה אותי: את רוצה לרקוד? ואמרתי: 'כן, כן, אני רוצה לרקוד. התחלתי לרקוד לעצמי. לא הייתה לי אפשרות כלכלית וגם למוסד לא. זו הייתה תקופה של קליטת פליטים במוסד.

עם סיום מלחמת העולם השנייה, כל המשפחה חזרה לגור בהרצליה. אימה שחיפשה את קרובי משפחתה גילתה אותם באנגליה, שברחו מרוסיה במהלך המלחמה.

התחלתי לרקוד, בהרצליה. מישהו מהולנד נתן כאן שיעורים. לשיעורים לבשתי מכנסי התעמלות ונעלי התעמלות, לא ידעתי מה לובשים. התחלתי לרקוד בלט קלסי. אחר כך הגיעה מריאנה רוטשילד מורה לבלט קלסי,[?] אבל רציתי יותר, חלמתי על בלט קלסי וחשבתי שאני אמצא זאת בעיר הגדולה. אמרתי שאני נוסעת לרקוד בתל אביב אצל גרטרוד קראוס! לא הייתי כל כך בעניינים מה מודרני ומה קלסי. אצל גרטרוד היה מקסים אבל זו לא הייתה 'הנשמה שלי'. עברתי למיה ארבטובה. שם התחילה הקריירה שלי, כשהייתי בת 12, התחלתי לרקוד ותכף הופעתי עם מיה בתיאטרון ידו, רה, מי.[?] בנוסף, הופעתי בהצגה אחת בתיאטרון 'במתנו' – תיאטרון לילדים ב'האווה'. כשהופעתי בתיאטרון, אימא שלי אמרה לדוד מאנגליה, שבא לביקור בארץ להכיר את המשפחה. בוא תראה את הילדה, איך היא רוקדת. הוא החליט שהוא לוקח אותי איתו ללונדון ללמוד מחול ולהכיר את המשפחה. כך נסעתי עם הדוד לאנגליה. הייתי בת חמש־עשרה.

אצל מרי רמבר

באנגליה הדוד חיפש עבורה מקום ללמוד ולקח אותה למבחן בבית הספר של בלט רמבר (Rambert School).

לולו הבת של רמבר אמרה: לכי לפינה ותעשי Brisé. אף אחד לא זו, כולם עמדו, ואני עמדתי בפינה להתחיל, היא הייתה בשוק; 'מרים לא יודעת מילה באנגלית והיא יודעת מה לעשות.

סמדר וייס היא קיבלה מלגה לשלוש שנים. נוסף לכך, סידרה לה מאדאם רמבר עבודה כ"בייבי סיטר" אצל בתה הבכורה אנגילה. בבקרים למדה בבית ספר יהודי.

היו לי חיים עשירים גם מבחינה אינטלקטואלית וגם מבחינה של למידה, והאנשים שסובבו סביבי היו אנשים באמת מיוחדים, זה היה עבורי יותר מאוניברסיטה. היא הייתה בחברת אנגילה ובעלה דויד, הרופא שהפך למנהל בבית ספר רמבר, לולו בתה השנייה של רמבר ומורה לבלט, ואשלי דיוקס (Dukes), בעלה של רמבר, שהיה סופר ומחזאי. מרים אומרת: "אני יושבת בחברתם, שומעת את כל המחזות. הריר היה יוצא לי לשמוע הכול."

הופעות ראשונות

בהתחלה הופיעה בתפקיד ראשי בבלט *טוות הצמר* (Spinning Wool) ורקדה גם את ג'יזל. היא תיעדה את כל העשייה שלה בכתב כדי שלא תשכח. באותן שנים לא היה וידאו. היא הייתה אוטודידקטית וכבר אז חשבה גם על העתיד. "היום אין כבר צורך בכך, החיים יותר קלים" אומרת מרים.

יש לי גם את 'אגם הברבורים'. את הברבורים הקטנים. ציירתי את הידיים, את הרגליים, ואת כל הגוף. ככה ידיים פה, רגליים בספירה. היום את יכולה לקרוא כתב מחול, אבל אז לא היה, אני יצרתי לעצמי. חשבתי 'איך אני אוכל להבין את עצמי, איך אני אזכור'. כשכותבים זה גם נשמר יותר טוב בראש.

היא מתארת את הפערים התרבותיים שחוותה כישראלית בחברה האנגלית ומספרת על ההשתלבות שלה בחברה באמצעות האירוע הבא:

לא הייתה לי את ההתנהגות האנגלית. הוזמנתי למסיבה אליה הלכתי יחד עם בת דודתי. הייתה לה שמלה ארוכה לערב, אבל לא "שמלה כמו שלהן" דודה דאג לגזור את השמלה כך שתתאים לאירוע, ובת דודתה הנחתה אותה ל"התנהג כמו שצריך,



Miriam Kaufman

מרים קופמן בצעירותה

החזרה לארץ

ב־1957, בהיותה בגיל 20, חזרה לארץ והתנייסה לצבא. באותה עת יצרה רות האריס את הכוריאוגרפיה למחזמר *משחקי הפייזמה*[?] וביקשה ממנה להשתתף. רות סידרה לה דחייה מהצבא. מרים השתתפה במחזמר ושם הכירה את בעלה משה קופמן, נגן טרומבון. כשהסתיימה ההצגה חזרה לצבא ומשה הלך למילואים. הוא החל לחזר אחריה בנחישות. "יום אחד הייתה בשמירה ביבוטקה' ומשה בא: 'נו, אז מתחתנים?'. אמרתי: 'חתונה פתאום!?' היא רצתה לרקוד וחתונה הייתה שינוי של מסלול החיים. ובכל זאת, התחתנה עם משה וסיימה את שירותה הצבאי מוקדם יותר. משה לא עמד בדרכה לרקוד ועודד אותה.

עד היום אני צוחקת וגם הוא צוחק. הוא אמר: את לעולם לא תתחרטי, יהיה לך הכי טוב שבעולם! את לא תצטערי! אז היום כשאני אומרת: 'תראה הבטחת לי...' ואני עובדת כל כך קשה הוא אומר: 'יתראי איזה ילדים יש לך, מי יעשה לך כאלה

כי כאן זה לא ישראל'. לא לשכוח לומר 'תודה רבה', 'סליחה': המסיבה הייתה ב־Cotton Move מועדון של יהודים בו היה אולם ענק עם שנדלייר ו'מדרגות כמו בסרט 'חלף עם הרוח'. זה כל כך לא אני. כולם "קשקשו" זה עם זה ואני לא הכרתי אף אחד, לא ידעתי מה לעשות ואיך אני אסבול את זה. כשירדנו לאולם המרכזי, דרכתי על השמלה שלי ועפתי מכל המדרגות על הרצפה למטה. איזה בושות. הבחורים קמו מייד להרים אותי, ואני אמרתי 'סליחה, סליחה! לא ידעתי מה להגיד.

באותה עת בשנות ה־50 לא היו ישראלים באנגליה, וכששאלו אותה לאחר התקרית במסיבה מהיכן היא, והיא ענתה 'ישראלי', כולם התפעלו מכך, והיא התחילה לקבל את כל הריקודים.



מרים קופמן בסטודיו

ילדים? אחד אחד. והנכדים אחד אחד. אז אני שותקת. בלי עין הרע, אני חושבת שכשהוא הכיר אותי, אני הכרתי את עצמי. עד אז אני לא הכרתי את הצד של סוף הקריירה. הרי את לא יכולה לרקוד כל החיים, באיזושהו מקום את צריכה להתמסד, הוא לא הפריע לי לרקוד. הוא אמר: תרקדי הלאה, אני לא מפריע לך, אבל תצאי לרקוד מהבית שלנו.

אחרי החתונה הזוג קיבל הצעת עבודה בטורקיה לשנה. יזו הייתה חוויה. משה ניגן ואני קצת לימדתי, עברנו מעיר לעיר וממקום למקום. הם הופיעו באיסטנבול, אנקרה ואיזמיר. כשהתקרבו לגבול הסורי מרים החלה לפחד. "בכל מקום הולכים אחרייך, שומעים שאת מדברת עברית, יש לך ימלויים." הם חזרו לישראל.

היא החלה לרקוד ב"אופרה הישראלית", והופיעה בבלטים אפולו, הבן הסורר ועוד. במקביל, פתחה בית ספר לבלט בפתח תקווה. היא התחילה עם ארבעה תלמידים במרתף גדול מתחת לבית חמותה. בהמשך, עברה ממקום למקום בשכירות עד שהתמקמה בסטודיו משלה ברחוב אשכנזי בפתח תקווה שפועל זה 60 שנה, שהפך לבית שלה.

למרות שהריקוד חשוב לי מאוד, אני חושבת שהמשפחה מעל הכול. אני לא מאמינה שמי שיש לו ילדים יכול לחשוב אחרת, כי באמת אין כמו הילדים. מה הבן אדם רוצה, אם הוא מתחתן בשביל הילדים, בשביל להקים בית. אם את מצליחה לחנך אותם שיהיו ישרים, הגונים, שיהיו חכמים, ויש להם זיקה למדינה, מה יותר מורז? אני לא מבקשת כלום. יש לי ארבעה ילדים, 13 נכדים ו־3 נינים, אז זה התוצרת עד עכשיו והיד עוד נטויה.

מרים ותלמידיה - עוזרת להם להגיע למקום שהם חולמים

"אני עוזרת לילדים להגיע לאן שהם חולמים, כמו שאני חלמתי", אומרת מרים וממשיכה לדבר על תפישת ההוראה שלה, על הדרכים שלה ללמד מחול, להקנות ביטחון לתלמידים, לאתגר אותם ועל הערכים שהיא מקנה לתלמידים, כמו עזרה זולת ולקייחת אחריות.

שיקוף האמת: לפעמים אני יכולה לראות ילדה בשיעור שלא הייתה מבריקה, ופתאום יש איזה מין ניצוץ. עוברת בי צמרמורת בכל הגוף, עור יברוז. אני צועקת משמחה, וואו זה כל כך יפה! תעשי עוד פעם, תראי לכולם עוד פעם. הילדים רגילים שאני מתקנת ואומרת: זה לא טוב, תעשי עוד פעם ופתאום הם רואים שאני אומרת: איזה יופי. אם אני אמרתי שזה טוב וזה נכון ומרשים ומרגש, אז זאת אמת לאמתיה.

ביטחון עצמי: יש ילדים שתמיד הולכים קדימה וילדים שאף פעם לא מעזים. מה השיטה שלי? כל שיעור או כל שבוע אני מחליפה שורה. שורה ראשונה אחורה,

שורה שנייה קדימה. כל אחד מתרגל לעמוד קדימה, הם לא צריכים לדאוג. כי כולם מגיעים קדימה. כולם צריכים להיות קרוב אליי וזה נותן לילדים תחושה של שייכות. החלפת השורות מאפשרת לילדים להפנים את כלדי השיעור: אם הם עומדים רק קדימה, הם לא יודעים את החוקים ולא רואים מה קורה מאחור. **לתת יחס חברי:** אני אומרת לתלמידים שכשאני הייתי קטנה, המורה תמיד רצתה מאוד שאני אהיה קדימה, אבל הייתי מסתכלת לאחור ושואלת את החברות ייש לך מקום? את מסודרת? את רוצה שאזוז? אם החברה לא הייתה רואה את המורה, הייתי זוה ומחליפה מקום. צריך ללמוד גם התייחסות אחד לשני, לתת יחס חברי, לעזור.

לעזור אחד לשני: אני אומרת לתלמידים, רוצו תראו מה קורה עם עדי, או, משהו בנעליים לא מסתדר לה, תעזרי לה לקשור יפה את הנעליים, היא לא יודעת איך לקשור. אני יכולה לעשות את זה (לקשור את הנעליים), אבל ברגע שאחת התלמידות ניגשת ועוזרת כולם רואים שמרים בחרה בה לקשור את הנעליים.

משמעת: ריקוד זה לא רק איך את עושה את התרגיל, זה המשמעת הפנימית שאת מקבלת, משמעת פנימית חזקה מאוד.

לאתגר: התלמידים הגדולים נדרשים לבצע תרגילים מורכבים מכמה אלמנטים. אני אומרת את שמות האלמנטים והתלמידים צריכים לבצע אותם במהירות. בסוף השיעור אצל 'הקטנים' אני אומרת להן: מי רוצה להיות מרים היום? כולן רוצות. אני לוקחת את האמיצות, והן אומרות שזה לא נורא, אחר כך אני אומרת לתלמידה אחרת, את תכניי לשיעור הבא, כולן נהיות בסוף השיעור ימרים'.

אימפרוביזציה: זה לעזור להן להיבנות, לבנות, ליצור. צריך להתחיל את זה מגיל צעיר. אני עושה אימפרוביזציה בסוף השיעור. אני אומרת: מנגנים לכם משהו, תקשיבו למוזיקה, ועכשיו כל אחת תדמיון לה מה היא עושה. יש לכן בדיוק חמש דקות. איזה דברים נפלאים הן עושות, פשוט מדהים.

על שתיים מתלמידותיה: סער מגל הייתה ככה מלאה, רקדה נורא יפה, היה לה המון רגש בשיעור של אימפרוביזציה. אמרתי לה: סער, אני לא יודעת אם תהיי רקדנית, אבל כוריאוגרפית בטח תהיי. אותו דבר אמרתי גם לרננה רו וזה התגשם. **קהל לריקוד:** אנחנו צריכים קהל לריקוד. אם לא ניצור קהל לא יבואו, ולא יהיה למי למכור כרטיסים. אנחנו גם גורמים לילדים לאהוב את הריקוד חלק מהתרבות. אני דואגת שהתלמידים ילכו להופעות מחול ולתיאטרון. הילדים רואים זאת כמובן מאליו אצלי. אני שולחת 4-5 בנות עם אימא, ואם אני יכולה, אני גם הולכת איתן.

על הקשר עם תלמידיה ועל הקשיים בארץ

הם כמו הילדים שלי. ויש לי קשר נפלא איתם. למשל, חן דרורי לומדת אצלי מגיל ארבע, נסעה לאנגליה, הופיעה ב'Square Theater, חזרה לארץ, אבל פה היו לה הרבה אכזבות, יש קשיים, אין מספיק להקות בלט קלסי, אין לרקדנים קלסיים מספיק להקות בלט קלסי לעומת המחול המודרני שיש בו יותר אפשרויות. אז היא פנתה ללימודי ארכיטקטורה, וכיום ממשיכה לדוקטורט באמנות, והיא מלמדת בלט קלסי ועדיין רוקדת בפרויקטים של מחול.

מרים מזכירה את הקשר שלה עם סער מגל, כוריאוגרפית שעובדת בחו"ל: "סער היא תלמידה שלי. היא עובדת בחו"ל כל הזמן. היא חזרה לארץ לתקופה מסוימת וגרה כיום בגרמניה. וכשהיא מגיעה לארץ היא באה לקחת שיעורים אצלי ואחרי כל שיעור היא אומרת, איזה כיף היה לי". אנחנו מדברות, אנחנו מתייעצות ואנחנו חושבות על דברים שיהיו נכונים בשבילה."

מרים מעידה על המוכנות שלה ללמוד דברים חדשים מתלמידיה: סער אומרת לי מה חדש בחו"ל, משהו שאני לא יודעת, אני תמיד אוהבת ללמוד, לשמוע, ואני אקבל הכול באהבה. אני לא חושבת שאני יודעת הכול. אני בן אדם פתוח. אני אף

פעם לא חושבת שאני יודעת, להפך. אם אני שומעת משהו ממישהו, אני אומרת: איזה יופי, נכון, איך לא ידעתי, הנה עכשיו גם אני אעשה כך.

אליאל ילדה אחרונה שיצאה מבית הספר שלי, אני מייעצת לתלמידים, גם בגילי. אליאל התקבלה בגיל 14 לבתי ספר של האופרה במילאנו. היא לומדת גם בלט וגם מוזיקה, היא קיבלה מלגות לשניהם. בחרו אותה להופיע עם הלהקה של האופרה בריקוד 'הבאיידר' (La Bayadère). היא עכשיו בארץ, הניעה בגלל הקורונה. היא עושה שיעורים בבית הספר שלי.

על הבלט כיום: "הרמה עלתה לשמיים והרגש קצת נעלם"

מרים צעירה ברוחה וממשיכה להתעדכן כל הזמן.

אני לומדת את כל הקורסים של R.A.D (Royal Academy of Dancing) שמגיעים הנה מאנגליה. יש שינויים, החליפו את כל דרך הלמידה. הכול! מהקטנים עד הסוף, זה מדהים, מדהים. הרמה עלתה לשמיים. היום חושבים יותר על הטכניקה: כמה הרגל תהיה הכי גבוהה וכמה פירואטים אפשר לעשות, והרגש קצת נעלם. הייתי רוצה לראות את כולם יותר רוקדים, יותר חווים את הריקוד כמו שפעם היה, שהייתי יושבת ובוכה, כשהיינו רוקדים הייתי אומרת 'או... או, זה חלומי', אני אפילו לא צריכה לדעת את הסיפור, זה כל כך מדבר אליך. לא משנה אם זה קלסי או מודרני, זה אותו דבר בשבילי.

להעביר את האהבה לריקוד

אני שואלת את מרים: "כשאת חושבת על עצמך כמורה, מה הוא הדבר המיוחד שבך ושבגללו מתייחסים אליך כימוסד וכמורה מיתולוגית לדורות של תלמידים ותלמידות?"

אולי בגלל החיים הקשים, הריקוד גרם לי שמחה, נתן לי שמחת חיים, נתן לי אהבה והיה לי מקום להיות בו. את האהבה שיש בי לריקוד אני מעבירה. אם אני מתקנת או כועסת אני אומרת לתלמידים, 'אני לא לא אוהבת אתכם, אני אוהבת



מרים קופמן ותלמידותיה, צילום: פראג

אתכם, אבל אני רוצה שתעשו לי יותר טוב, שתלמדו, שתפתחו'. ואחרי השיעור אנחנו מתחבקים. אבל בשיעור אני רוצה עבודה. אני אומרת 'בשביל מה באתם? ללמוד, נכון? אני צריכה שתעבדו ותגיעו להישגים ותראו כמה כיף יהיה לכם'. זה אהבה. אכפת לי מה קורה לילד, האם טוב לו בחיים? ואם לא, מה אני יכולה לתת לו שיהיה לו נחמד.

ככה אני מלמדת אותם. אתם משקיעים – אתם מרוויחים. החלומות שלכם בכל שטח ולא רק בבלט מתגשמים, אם אתם לא משקיעים – אתם מפסידים. אני רק לוחצת בשביל לפתוח לכם דלתות.

לסיים

טלפנתי למרים, וסיפרתי לה שהריאיון שעשינו לפני כמה שנים עומד להתפרסם במחול עכשיו ויש לי כמה שאלות משלימות אליה. מרים סיפרה לי שהיא באמת תהתה איך זה שכתבו על כל מי שנסע לחוץ לארץ מתלמידיה של מיה ארבטובה ולא כתבו עליה שהיא חיה בארץ.

אני בדם שלי ישראלית וחיה ונושמת את כל הבלגן שיש (כאן). בשבוע הבא אהיה בת 83. אני חושבת שנירה (99) ורינה שיינפלד, ואולי יש עוד כמה שאני לא יודעת, מהתלמידות האחרונות של מיה ארבטובה שחיות פה (בישראל) ועדיין פעילות. אני משתתפת בכל תחרות של מיה, ואנחנו זוכים, מתקבלים באמת במחיאות כפיים סוערות, ואני לבד, בלי עזרה של מורה או מזכירה.[[]^{6]}

חשבתי שזה מעניין שלאחר כל כך הרבה שנים מרים ממשיכה להגדיר את עצמה כתלמידה של מיה ארבטובה, ואני כמו רבות ורבים נוספים מגדירה את עצמי כתלמידה של מרים. נראה שלכל מורה יש מורה מיתולוגי משלו.

הערות

¹‏ הריאיון התקיים ב־5.2.2014 בפתח תקווה, תמלול הריאיון: יעל וייס.

²‏ ריאיון עם מרים כתלמידה של מיה ארבטובה מופיע בספר מלכה בלי ארמון – מיה ארבטובה מאת רינה שרת, הוצאת עמותת מיה ארבטובה לבלט, 2005.

³‏ מריאן רוטשילד הייתה רקדנית הבלט הקלסי היחידה בלהקתה של גרטרוד קראוס. מתוך רות אשל, *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל*, 1920-1964, ספריית פעלים והספרייה למחול בישראל, 1991, עמ' 39.

⁴‏ דו רה מי – תיאטרון מוזיקלי בין השנים 1954-1958, נוסד ונוהל בידי ג'ורגי ואל.

⁵‏ המחזמר *משחקי הפיזמה*, עלה בתיאטרון "דוֹרֶה־מ"י כוריאוגרפיה: מיה ארבטובה ורות האריס, 1956. מתוך: רנה שרת, *מלכה בלי ארמון – מיה ארבטובה*, הוצאת עמותת מיה ארבטובה לבלט, 2005, עמ' 99.

⁶‏ ריאיון טלפוני משלים עם מרים התקיים ב־10.5.20.

סמדר וייס כותבת על מחול ויוצרת עצמאית. עד 2018 לימדה בבית

הספר לאמנויות המחול במכללת סמינר הקיבוצים בתל אביב. שימשה יו"ר הארגון הבין־לאומי "המחול והילד" (DACI) – סניף ישראל, והייתה מדריכה ארצית בצוות הפיקוח על המחול. בעשור האחרון היא מצלמת ומציגה עבודות צילום בתערוכות, מלמדת מחול לסטודנטים עם מגבלות שכליות והתפתחותיות בתוכנית "ידע אור" במכללת קרית אונו.

זכרם



מימין: ורה גולדמן, באדיבות ארכיון הספריה למחול בישראל, בית אריאלה, תל אביב Vera Goldman, courtesy of the Israeli Dance Archive at Beit Ariela, Tel Aviv

ורח גולדמן ז״ל (1921–2020)

רות אשל



משמאל, צילום של ורה גולדמן שהורד מהפייסבוק ב־2020 Vera Goldman, downloaded from Facebook, 2020

את תפקיד המוות ביצירה של ה*סימפּוניה הבלתית גמורה* של פרנץ שוברט, וכן את מלכת האש ביצירה *Il Amor Bruja* של מנואל דה פאללה (Falla). עם סיום מלחמת העולם השנייה נסעה במשלחת ריקודי עם ישראליים לאירופה ושם פגשה את שארית הפליטה. ב־1947 נסעה לאוסטרליה כדי לבקר את הוריה, התוודעה למחול האתני של האבוריג'ינים, במחולות פולינזיים, באלינזיים ופיליפיניים. בהמשך, עברה להודו (1974-1979) ושם למדה מחול הודי קלסי. היא חזרה לארץ בשנות ה־80 של המאה הקודמת, וב־1988 יחד עם נעמי אלסקובסקי והילדה קסטן העלתה ערב מחווה לקראוס. היא כל הזמן לימדה מחול הודי. בשנותיה האחרונות הזמינה אותה מספר פעמים אנדראה אמורט (Amort) לווינה להרצאות על מחול ההבעה ביישוב, וכך חשה מה שביאי לה אושר רב. בשארית שנותיה התגוררה בבית אבות בפתח תקווה. היא נפטרה בעודה בודדה בחודש מאי בתקופת הבידוד של הקורונה.


 אלדר אלגרבלִי, מתוך *מתיאוס פסיון* של תמיר גינץ, להקת קמע, צילום: כפיר בולוטין Eldar Elgrably in *Matheus Passion* by Tamir Ginz, Kamea Dance Company, photo: Kfir Bolotin

אלדר אלגרבלִי ז״ל (1987–2020)

תמיר גינץ

אלדר אלגרבלִי, בן 33, הלך לישון ביום שישי 22.5.2020 ולא קם. הוא היה אמן בחסד עליון שהיווה השראה אין סופית ליוצרים ולחבריו, הופעותיו על במות בארץ ובחוץ לארץ הפעימו עשרות אלפי צופים. דמותו, כישרונו ואישיותו האצילית חקוקים לעד בכל יצירות הלהקה. אלדר רקד בתפקידים מרכזיים בכל יצירותיו של תמיר גינץ בלהקת קמע והיה מקור השראה לעשור של יצירות מוערכות שנתפרו למידותיו, כדוגמת: *במדבר דברים*, *לא נודע* ובתפקידו הבלתי נשכח *כישו בהפסיון של קמע* 2727, תפקיד חייו.

אלדר נולד ברחובות ב־1986. בצעירותו עסק בהתעמלות והחליט לפנות ללימודי המחול ולמד במסלול שש שנתי של מנמת המחול בניהולה של מריוול גוטסמן בבית הספר בתיכון ע"ש אהרון קציר ברחובות. לאחר שירות צבאי של חמש שנים כקצין בצה"ל, חזר לרקוד שנה במסלול להכשרת רקדנים בביכורי העיתים.

הוא החל לרקוד בלהקת קמע בעונת המחול 2011, היה סולן ובהמשך לקפטן הרקדנים. כעבור שבע שנים, ביולי 2018, פרש מלהקת המחול קמע ובעונה זו הוזמן להיות מנהל חזרות מחליף במשך מספר חודשים. בעונת 2018-2019 רקד בפרויקטים של כוריאוגרפים שונים כרקדן עצמאי ובהם. *חחח.דוט.קום* של הכוריאוגרפית רונית זיו. הוא חזר לקמע בעונת 2019-2020 כאסיסטנט למנהל האמנותי ורקדן בכיר בלהקה וגם בתפקיד זה הצטיין והיווה דוגמה ומופת לכל מקורביו. היה מורה אהוב ומוערך בבית הספר בת דור באר שבע, מסור ומקצוען בעבודתו, לימד את כל תלמידי בית הספר, וכולם קשורים אליו ומעריכים אותו.

וכמה מילים על אישיות: "אלדר, היית לנו ללהקת המחול קמע, לבית הספר בת דור, לקהילת המחול בישראל ובעולם, לדורות של רקדנים, צוותים, מנהלים ולכל מי שהכיר אותך, דוגמה ומופת למצוינות, ענווה, כוח והתמדה, לאמן מדעים שרוקד מעבר לגבולות היכולת ובמסירות אין סופית, ומעל לכול היית לי נאמן. נאמן באמת. עשרות אלפי אוהדים יחלמו על דמותך שמילאה את הבמות בעשור הזה ויתגעגעו. אני שולח לך את אהבתי ותמיד, תמיד תחייה בתוכי."



איימן סאפיה, מתקופת לימודיו בלונדון בבית הספר רמבר לבלט ומחול בן זמננו, צילום: יונתן בריד

Aiman Safiah during his studies at Rambert School of Ballet and Contemporary Dance, photo: Jonathan Bride

איימן סאפיה ז״ל (1991–2020)

רות אשל

נופתו של הרקדן איימן ספאיייה נמשתה מהים בתום ארבע ימי חיפושים. הוא נכנס לים ב־24 למאי והיה רק בן 29 במותו. איימן היה רקדן מוכשר ופורץ דרך כרקדן מוסלמי בחברה הערבית פלסטינית בישראל. לראשונה ראיתי את איימן בסטודיו בקיבוץ געתון. כשענייה בוהקות מהתרנשות, סיפרה יהודית ארנון על התגלית של רקדן ממוצא ערבי מוכשר מאוד שהיא החליטה לטפח. היא הזמינה אותי להיכנס לסטודיו. איימן עמד ליד הבר, וראיתי שהוא דקיק, גבוה, גמיש, קווים ארוכים ועשה פלייה גדול. יהודית ניגשה אליו, תיקנה את מיקום היד וזיכרה איתו על איכות התנועה כמי שמבקשת לגדל אמן ולא רק רקדן וירטואוז.

איימן נולד בכפר יאסיף למשפחה ליברלית. הוא היה תלמיד של ראבעה מורקוס, והיא זאת שהמליצה על הנער בן ה־15 להירשם ללימודי מחול באולפן למחול של קיבוץ געתון, שבו למד עד גיל 18. בזכות המלצתה של יהודית ארנון, התקבל ללמוד בלונדון 2010 בבית הספר רמבר לבלט ולמחול בין זמננו (Rambert School of Ballet and Contemporary Dance) ועל מלגה של קרן קלור (Clore Duffild Foudation) לאורך ארבע שנים וקיבל תואר ראשון. בהמשך, השתתף במיוויקל ובפרויקטים מגוונים בלונדון.

איימן היה חבר בלהקת רימאו למחול עכשווי וסופי של ראבעה מורקוס, התקבל לפרויקט Badke של KVS Theatre & Le ballets C de la B עם סיבוב הופעות לאורך שלוש שנים באירופה, אפריקה, ארצות הברית, וכן השתתף בפרויקטים במחול עם רקדנים ערבים מארצות ערב. בהמשך רקד בניו יורק בלהקת Ya Samar Dance Theatre. בארץ לימד בסדנאות באולפן למחול בנעתון, בסדנה למחול בחיפה, ברמאללה, וכן בסטודיו ראבעה מורקוס ובבית הספר אלאמל למחול בנצרת של ווידאד עטאלה.

איימן והרקדנית שרון הללי אסא, יצרו את הדואט *לחם* שהועלה בפסטיבל מיפו עד אגריפס. לדברי שרון, היצירה עסקה בקמח, בחומר המחבר ביניהם כאשר האמן היה מסור לרעיון של דו קיום ואנושיות.



רושמת מוחקת מאת מרים אנגל, רקדניות: רקל סרנגה, חז רזנבלו, גילי רחמקין, נטע פולברמכר, המפעל ירושלים, צילום: הדר אלפסי
Inscribing/Erase by Miriam Engle, dancers: Rake! Sarenga, Raz Rosenblu, Gili Rachamkin, Body Dance Site 2018, Artistic Director: Neta Pulvermacher, Hamiffal Jerusalem, photo: Hadar Alfassi

I leave you with the suggestion to engage in becoming research Professor in your teaching and creative practices and to consider how Rhizomatic Learning methodologies might open up new flexible curriculum structures that will enable us all to participate fully in our shared net-worked world.

Bibliography

Bishop, Elizabeth. *January First*. Cambridge, 1975
Cornier, Dave. "Rhizomatic education: Community as curriculum." *Innovate: Journal of Online Education*, 4(5), 6, 2008. Retrieved from <http://nsuworks.nova.edu/innovate/vol4/iss5/2>
Lepecki, Andre. *Inscribing Dance. On the presence of the Body, Essays on Dance and Performance Theory*. Ed. Andre Lepecki. Middletown: Wesleyan University.
Rogoff, Irit. *Becoming Research*. Amsterdam: Sonic Acts Festival – Hereafter, 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=D3AcgQoGaSU>
Tokarczuk, Olga. Nobel Laureate lecture, 2018

* Links to short videos that follow the Body, Dance, Site 2018 and 2019 projects.
2018: <https://vimeo.com/361537201>
2019: <https://vimeo.com/412445769>

Neta Pulvermacher, born in Kibbutz Lehavot Habashan, Israel, and graduated from the Juilliard School in 1985. M.A. from Teachers College and MFA from Hollins University. In 2013 after 31 years working and living in NYC Neta returned to Israel to become the Dean of Dance at the Jerusalem Academy of Music and Dance where she currently serves as a professor of Dance and directs the JAMD Ensemble. Neta has choreographed over 90 works for her NY based dance company (the Neta Dance Company), and for ballet and modern companies around the world. In New York, her work was presented at Dance Theater Workshop, Danspace Project, The Joyce Theater, 92nd Street Y, The Kitchen, Central Park Summerstage among others. The company toured throughout the U.S., Israel, Australia, Europe, Costa Rica, Ivory Coast, Chad, Senegal and Canada. She currently creates interdisciplinary immersive solo works (Its About Time, Utopia and the Nights, N&N).

Neta's work has been supported by the National Endowment for the Arts, NYFA, The Jerome Foundation, Mary Flager Cary Charitable Trust, Maxine Greene Foundation, The Greenwall Foundation, Dance Magazine Foundation and others, and she received a special choreography award from Bessie Schoenberg (1995). In 2006 she was invited to the White House in recognition for her international work in dance.

אצלי בסטיפנדיה!" והמשכתי לרקוד, אבל כמו שאמרתי, בהתחלה לא כל כך אהבתי את השיטה הזאת ודילנתי על שיעורים ואחר־כך פשוט לא באתי יותר. עברה שנה, הייתה בסטודיו הופעה ואימי הגיעה למופע והילדה איננה. היא ניגשה למיה ושאלה עליי, ומיה אמרה: "אני חשבתי שאתם אמרתם לה לא לבוא לשיעורים." ואז מיה לקחה אותי לשיחה שבעקבותיה חזרתי לרקוד. מיה ידעה איך לעורר בי את האהבה לריקוד. היא הייתה לוקחת אותי לראות סרטי מחול רוסיים של "הבולשוי" ב"בית הידידות ישראל־ברית המועצות", וזה היה כמו חלום. היא שדרכנה אותי וכל הזמן הייתה אומרת לי: "את מסוגלת להגיע ליותר, את מסוגלת להגיע לרמת הרקדנים בסרטי". היא חינכה אותי בדרך הקשה. היום אני מסירה בפניה את הכובע על הדרך הקשה. היא ידעה להוציא ממני את המרב.

אחר־כך עברנו משכונת מחלול לגור בנבעתיים. הייתי עוד תלמידה בבית־ספר יסודי והיא אמרה להוריי שאני יכולה לגור אצלה כדי שאוכל להמשיך לרקוד, ונרתי אצלה שלוש שנים. היינו כמו משפחה, ממש משפחה. היא טיפחה אותי בצורה בלתי רגילה. המטרה של מיה הייתה שאני ארקוד ב"בולשוי". נקודה. ב־1959 התקיימה תחרות בלט במסגרת פסטיבל הנוער הדמוקרטי בווינה. מיה הכינה אותי לתחרות. עבדנו הרבה יחד וגם הייתי באה לבדי לסטודיו להתאמן, והיא תמיד אמרה: "צריך לעבוד 24 שעות!" והייתה יורדת מדי פעם לבדוק איך אני עובדת. הייתי צריכה לרקוד שם שישה ריקודים, שלושה ריקודי אופי ושלושה קלסי. מיה הייתה בין השופטים בתחרות.

הגיע יום התחרות. השלב הראשון היה קלסי. נכנסתי לאלום וראיתי את כל הרקדנים עושים חימום ואמרתי לעצמי: איך אתחרה בהם? אני אפס לעומתם, אך להפתעתי זכיתי במקום השני, ובריקודי אופי רקדתי ריקוד קווקזי בתפקיד נער. הגעתי למקום הראשון – מדליית זהב. מיה חשבה שעליי להסתפק במדליית כסף – וכך היה. חזרנו לארץ והיה רעש גדול. ומה שקרה, שהשופט הרוסי ששפט אותי הציע לי סטיפנדיה ל"בולשוי" ושהוא יהיה האופטורפוס שלי שם – ואבי לא הסכים שאסע לרוסיה.

אז התחיל חיכוך בין הוריי למיה, וידיד שלי, שרקד בלהקת "ענבל", הציע שאבוא ל"ענבל". עד אז רקדתי והופעתי באופרה ובכל מיני מקומות, אך ללא תשלום, וכאן, פעם ראשונה, הגיעה הצעת עבודה. המעבר היה קשה. אני בכיתי ומיה בכתה. מיה ושרה לוי נפגשו, ושרה לוי אמרה לה: "זה שואו ביזנס. נכון, את עשית אותה ועכשיו אני זוכה בה."

שרה לוי קיבלה אותי מוכנה ל"ענבל". היא לא בנתה אותי, היא לא עשתה כלום. בשיעורים היא הייתה ניגשת אליי ומבקשת שאנמיך את הרגל, כי לעומת הרקדנים האחרים הייתי מקצועית מדי. המשכתי עוד עם מיה ולקחתי שיעורים, מיה ניהלה שיעור ביד קשה ותמיד אמרה: "את יכולה יותר" – וזה מה שעשה את הרקדנים!

יונה עזבה את "ענבל", הצטרפה ל"להקת הפעמונים" והשתתפה בהופעותיה בארץ ובעולם. ב־1962, והיא בגיל 19 בלבד, הוזמנה לשחק בתפקיד הנסיכה, אחד התפקידים הראשיים בסרט מרקו פולו לצד השחקן הצרפתי הנודע אלן דלון. היא הפכה לזוכבת. ב־1965 השתתפה בקומדיה הישראלית צרפתית בבימויו של אלכס יופה לצד דליה פרידלנד כאשר יונה מגלמת תפקיד סמלת צה"ל. ב־1965 נישאה לאלכס ספונקוב, חבר ילדות שלה משכונת מחלול בתל אביב. לאחר נישואיהם התגוררו בקיבוץ תל יוסף, ושם נולדה בתם הבכורה. היא חשה שאיננה מממשת את עצמה והמשפחה עברה לתל אביב, מפעם לפעם הופיעה עם להקת "כרמון", וכן השתתפה בתוכנית "הימים הטובים" של שייקה אופיר. היא גם רקדה בלהקת "ניז' פלוס" של שמעון בראון. במהלך השנים נולדו לה עוד שלושה ילדים. לאחר מות בעלה ב־1985, פתחה סטודיו למחול בשכונת די אליהו בתל אביב, וכן שימשה מורה במרכז קהילתי בית ברבור. היא נפטרה בגיל 77 בעקבות מחלה.



Yona Levi

יונה לוי ז"ל (1943-2020)

רנה שרת

התוועדתי אל דמותה המופלאה של הרקדנית יונה לוי כשעסקתי בתחקיר לקראת כתיבת ספר ביוגרפיה על מיה ארבטובה – חלוצת הבלט הקלסי בישראל. יונה הייתה מתלמידותיה הנבחרות והאהובות עליה במיוחד. נפגשתי עם יונה בתחילת שנות האלפיים, והיא העלתה בפניי מוזיקונומיה על ראשית דרכה בעולם המחול, וכך סיפרה:

נרתי בשכונת מחלול על שפת הים בתל אביב. מיה אהבה את הים והייתה באה הרבה לטייל בחוף. אני הייתי ילדה קופצנית ומרחפת כזאת, מאוד נמישה והייתי עושה כל מיני תרגילים על החול. בשכונה שלנו גר בחור שהיה רקדן אצל מיה, ואחר כך היה עיתונאי. קראו לו שאול בן־עטר. יום אחד הוא אמר למיה: "את חייבת לבוא לראות ילדה קטנה ומיוחדת." הייתי אז בת שש. מיה הגיעה לחוף, ניגשה אליי ושאלה: "את נרה פה?" ופנתה לאימי שעמדה על ידי: "אני מורה לריקוד. אני מאוד רוצה שתביאי אותה אליי." אימי הסכימה והגענו לסטודיו. ישבתי וראיתי שיעור וזהו – התחלתי לרקוד. אני לא כל כך זוכרת את השיעור הראשון, אבל אני זוכרת שזה לא נראה לי. העמידה המוקפדת, המשטר. אני רציתי שיהיה לי קל ונוח, רציתי לרקוד בכיף, בחופשיות, ולא את המשטר המחמיר הזה של הבלט הקלסי. בנוסף, לאימי היה קשה ללוות אותי ולשבת בשיעורים, ואחר־כך היא אמרה לי: "אני מצטערת, אני לא יכולה להביא אותך כל פעם. תצטרכי לעשות את הדרך הזאת לבד."

המשכתי עוד קצת אבל זה לא הלך. באיזה שהוא שלב הפסקתי ונעלמתי מהשטח.

יום אחד מיה באה אלינו הביתה ואמרה לאימי: "מה קורה כאן? הילדה לא מגיעה." אימא אמרה: "היכיס לא מרשה", ואז מיה אמרה: "בסדר, הילדה תלמד

interactive communication technologies, and we adapted to this new way of interacting with ease and lightness, we didn't realize we were capable of. We all entered this brave new world and simply started walking learning, teaching, researching, experimenting, and making. We had to. And, its complicated and scary – I know, I feel it too. But look around you: We are seeing a sudden burst of creativity: virtual live and pre-recorded digital performances, as well as complex international collaborations in the arts, and the sciences, all of which would not have been possible without embracing new technologies and possibilities.

“Early mornings were quiet in our children's house, if you'd entered it then, the only sound that would greet you, was the soft, soft breathing of our sleep, I remember this sound and I remember lying in my bed half a wake and half a sleep wanting this quiet moment to go on forever” (Text from my work Five Beds/Children of the Dream 1993).

This is a real memory, my memory, and when I revisit this description of the brief sweet time between the warmth of my bed at the children's house, barely awake and the impending action and potentiality of the day ahead, it strikes me in retrospect that even as a small child on the kibbutz I cherished the threshold space of in-betweenness. These special times of the day that are windows, doors, and skins between the world and our experience of it.

When I was 13, my first and favorite dance and choreography teacher, Ariela Peled brought with her to our weekly class in Tel Hai - a beautiful twisted root. We looked at it together with wide eyes, and Ariela then said... go to work, you have the time of one cigarette (she smoked, yes), it was allowed in those days to smoke in the studio, she said go make a root dance while I have my cigarette... and so we created many little root dances and embodied the roots and rootedness in our bodies and souls. Ariela never said: “Look at this exemplary root and copy it exactly or else your dance is not a worthwhile root dance. As the true teaching artist that she was, she directed us to notice the twists and turns of the root and how one root branch was hugging another... she opened our eyes to natural forms, and to the ideas and questions that they suggest with a sense of play and delight. Her classes had the smell of fresh paint, discovery and laughter and from her I learned the funny and irreverent mantra: A dance a day keeps the doctor a way.” Try it – Its true.

Dance for me is all those things: the body, the soul, the roots, the land, our life force, and of-course, the wings of freedom and imagination. For me to dance is to be free, physically, politically and personally. The magnificent leap of a dancer soaring in the air.... This incredible feeling that everything is possible and available. That is what I want to share with young artists and colleagues to empower them to soar and fulfill their dreams and aspirations as artists and citizens of the world.

Great poems, great theater, the music of Bach, John Zorn, the rappers Cardi B or Princess Nokia, and the works of visual artists Michal Rovner, Kara Walker and Janet Cardiff to name a few, those are all dances for me. The plays of Beckett and Lin-Manuel Miran-

da they are dances too... great art connects us to others through shared experience, and opens the doors to our hearts and minds, to our sense of self, “the other” and to our imagination.

The poet, Elizabeth Bishop writes beautifully about the opening of doors in her poem January First:
The year's doors open
Like those of language
Toward the unknown
Last night you told me:
Tomorrow we shall have to think up signs, sketch a landscape, fabricate a plan on the double page of a day and paper.
Tomorrow, we shall have to invent, once more the reality of this world.
Perhaps we'll open the day's door
And then we shall enter the unknown.

How can we transform our institutions of higher education in the arts and in particularly in dance, into spaces of “not knowing”? How can we leave ample room in our practice- based art, for inquiry, doubt, compassion and collaboration and always situate our practice in relation to the local and global realities of the world?

I think that the rapid changes of living in this world ask of us to change the modes of studies, the way we learn and teach, interact and do our research, because those cannot be rigid or fixed. The fixity goes against the working of the universe, whose only constant is change.

I believe that we must engage ourselves in developing new methodologies for “becoming research”, as the cultural critic, Irit Rogoff calls it, where we learn to negotiate between inherited bodies of knowledge, our individual and collective experiences – and the changing conditions of our lives. Rogoff identifies some of the ways in which these new modes of contemporary research operate as: “Inventing narratives, Mapping subjectivities, intervening, conversing and proposing the rages, longing, hopes, dreams, grievances, and melancholies that move up and down our social histories.”

I believe that the accepted discipline specific practices currently used in dance in higher education should be challenged while we engage in constructing new forms of embodied, collaborative and situated methodologies, because how we approach something, an idea or a question actually emulates the thing itself. It is the situations and conditions that should be the driving force of our work and methods not this or that academic discipline or set of skills. We see good examples of this approach in the high tech and technology industries. Their common method of going about developing an idea, or solving a problem is that they recruit an interdisciplinary team to address a particular question, idea or need, and they do it together. The raised question on hand, dictates the type of experts from particular disciplines who then work collaboratively on the solutions to the posed questions or ideas.

This team based research and working method points to the need for interdisciplinarity and collaboration as necessary practices that must become integral to dance studies in higher education.

I strongly object the “monkey say – monkey do” mode in which dance is traditionally taught. I think it makes for a dull and mindless kind of community, and it advocates an obedient mentality, one that suppresses intuition, inquiry and freethinking. Such a practice of obedience might have been right for “old world” hierarchies and dictatorships – but not for contemporary artists and people living in today's world. There has to be room for doubt and the wondrous messiness that makes life worth living. There is no such thing as a “mess-less” birth. The invitation to doubt, however, does not mean anarchy and/or chaos, but rather, a willingness to be bare, messy and open in the space(s) of not knowing... to turn a stone on its head, to find what's behind that wall, or skin or muscle or eyes...to be.

When I developed the Body Dance Site, Performance Meets City project with my collaborating partners: Israeli and Palestinian choreographers, public institutions in Jerusalem (Hamiffal and the Jerusalem YMCA), the Dance Department of the Jerusalem municipality, the Jerusalem Foundation and the Dance Ensemble of the Jerusalem Academy of Music and Dance, I had all these questions on my mind and I wanted to construct an experiential, interdisciplinary pedagogy that is question and condition driven, and collaborative, a pedagogy that is a generative research process, resulting in new performative knowledge: a public production in which we share our work, narratives, and points of views with the public.

In Body, Dance, Site – Performance Meets City, we situated dance and the moving body within, and in conversation with the multiple narratives that are Jerusalem.

This annual, multi-layered, eight-month process, culminated in 2018 & 2019 with a series of city and site specific immersive performances featuring original commissioned works by seven chore-

ographers who were selected for the project. The artists created new works in collaboration with dancers of the Jerusalem Academy of Music and Dance. The project situates dance and the moving body inside of, and in relation to historically significant sites in Jerusalem, asking participating artists, students and audiences to consider the possibility of a “New Jerusalem” where pluralism and diverse voices and histories can co-exist.

Body, Dance Site, Performance Meets City follows the ideas of Rhizomatic learning, inspired by the writings of Gilles Deleuze and Félix Guattari. Rhizomatic learning is a net-enabled education, where in contrast to goal-directed and hierarchical theories of learning, it posits that learning is most effective when it allows participants to react to evolving circumstances, preserving lines of flight that allow a fluid and continually evolving redefinition of the task at hand. In such a structure, “the community is the curriculum”, subverting traditional notions of instructional design where objectives pre-exist student involvement and process. In Rhizomatic learning models, the curriculum is not driven by predefined inputs from experts; it is constructed and negotiated in real time by the contributions of those engaged in the learning and creative process. The community acts as the curriculum, spontaneously shaping, constructing, and reconstructing itself and the subject of its learning in the same way that the rhizome responds to changing environmental conditions (Dave Cormier, <http://davecormier.com/edblog>).

“The rhizome operates by variation, expansion, conquest, capture, offshoots. Unlike the graphic arts, drawing or photography, unlike tracings, the rhizome pertains to a map that must be produced, and constructed, a map that is always detachable, connectible, reversible, modifiable, and has multiple entryways and exits and its own lines of flight” (Deleuze and Guattari 1987, 21).



תרגיל במיפוי ממת סופיה קרנץ, רקדניות איב נסר, ספיר דוד, גוף מחול מקום 2018, ניהול אמנותי: נטע פולברמכר, המפעל בירושלים, צילום: הדור אלפסי
Mapping Exercise by Sophia Kranz, dancers: Yves Gesser, Hadar Sapir, Body Dance Site 2018, Artistic Director: Neta Pulvermacher, Hamiffal Jerusalem, photo: Hadar Alfassi



אימון בסיכרון מאת מאיה ברינר, גוף מחול מקום 2019, ניהול אמנותי, נטע פולברמכר, הברכה הישנה של ימק"א בירושלים, צילום: בן רייזר
Body Dance Site 2019, Choreography: Mayga Brinner, Artistic Director: Neta Pulvermacher, YMCA Historic Pool, Jerusalem, photo: Ben Reiser

Body, Dance, Site – An example of a Situated Research Practice

(Towards rhizomatic pedagogy in dance and performance)

Neta Pulvermacher

There are questions that keep me awake at night and even more so now, fundamental questions concerning life, art, thoughts, hopes, dreams and the never ending search for meaning and purpose in these times of deep uncertainty. I keep asking myself why is dance important and necessary for humanity and for the world? And, why being in dance matters now? These are questions that I

believe should guide us as we look at the way we practice, create, research, perform and teach within dance and the arts.

Having been engaged in higher education in dance for many years both in Israel and the USA, I have come to realize that most university and conservatory dance programs have been holding on to old curricular structures that no longer serve the expanding field of dance in relation to the world. I think that these old curricular struc-

tures and methods are based on ideas that there is a fixed, proven set of skills necessary for a career in dance. But, that approach fails because there are multiple and perhaps infinite ways to be engaged in the dance field, not just as a dancer, choreographer and/or teacher. More importantly most higher education dance programs fail to connect, respond and converse as a matter of practice with the changing global and local conditions. What would it take to re-imagine dance education in academia? Why is it that the most innovative artistic work in dance is not developed in universities and conservatories? So what are we teaching in our dance programs? And, why our academic dance programs are not able to provide open spaces for creative research, innovation and the production of new knowledge in dance and dance studies? These are questions and concerns that I try to address in this article.

The paths that I have carved for myself as an artist, educator, activist, choreographer, performer, community builder, a woman and a citizen of the world continuously emerge from the interactions that I have with people and the dynamic situations and conditions around me. These life experiences tickle my imagination and inspire the questions that propel me towards actions in my life, artistic practice and teaching.

Without a doubt this is the most trying, challenging and painful time in all of our lives everywhere, and this crisis is calling on us to question every aspect of our collective and personal being. The world and our relationship to it are rapidly changing: the economic, social and political effects of the global pandemic, the horrendous murders that spurred the global protest of Black Lives Matter, and here in Israel - the killing of the young disabled Palestinian, Iyad El Hallak and the continued occupation. All of these call on us to acknowledge and confront systemic injustices within our social and political institutions, including in institutions of higher education in dance and the arts. In early March 2020 the global pandemic brought the entire world to a complete halt, adding to an already palpable global unrest that is threatening to blow in our face.

What does it all mean? And what does it ask us to reconsider? What are the new approaches, roles and responsibilities personally, socially and politically that we should take, as we face the new realities brought on by the pandemic and long ignored institutional racism and injustices?

Should we sit on the fence and wait for it to go away? And - after this crisis subsides, should we just go back to the same old ways, holding on to the same values and priorities? Actually, I think we all know the answer: Its not possible to go back to where we were and to how we did things before, and I definitely believe we shouldn't go back to the old normal, whatever that is. Rather, I think it is our obligation and an opportunity to engage fully with the new situations and conditions in order to move forward towards a new reality, a new situated pedagogy and a better society.

For us in higher education and in particularly in dance and the performing arts this sudden rapture has brought to the fore the urgent need to become much better and quicker at responding and adapting to the changing conditions of the world.

However, let us not forget that the seismic political, economic, cultural and social shifts have already been in motion prior to the pandemic. I am referring here of- course to the challenges of multiple Wars, Terrorism, the Global Refugee Crisis, Racism, Climate Change, Islamophobia, Anti-Semitism, Homophobia, Nationalism, Fundamentalism and the Threats to our Democratic Institutions – and I could go on, and on. But the good news is that there are major technological and scientific advances that present new opportunities and open new ways of engaging and being in the world. We, artists, scholars, students and teachers must embrace these social and technological advances and new ways of being and become agents of change without letting go of what we have to offer: embodied knowledge rooted in experience and sensation - including the notion that everything in the world is relational to something other than itself.

Make no mistakes, nothing around us is fixed or stable anymore - if it ever was, and the rate of change is getting faster and faster. But the positive side of this process is that this acceleration of technological advances, the expanding role that social media plays in our interactions and lives and the development of AI and other breakthrough technologies force us all to re-imagine what higher education should or could be and what purpose does it serve as we live in a destabilized world.

The cultural theorist and curator Irit Rogoff encourages us to “become research” to move away from the traditional research practices that are based on the the idea that there is a fixed and stable body of knowledge, whose validity is universally recognized. She encourages us to move into a new kind of situated and relational research and pedagogy where we converse and negotiate with the global and local situations around us.

“Today our problem lies—it seems—in the fact that we do not yet have ready narratives not only for the future, but even for a concrete now, for the ultra-rapid transformations of today's world. We lack the language, we lack the points of view, the metaphors, the myths and new fables.... In a word, we lack new ways of telling the story of the world” (Olga Tokarczuk 2018).

It means, I believe, that we must re-learn to be agile both personally and on the level of our institutions. This is key, to embrace change and transformation as a matter of practice. I call this approach and method “choreographic thinking” and it can apply to any field of inquiry – because it speaks of the role of imagination as we construct what I call “Imaginables” and find meaning through our shared actions, thoughts, and experiences. The act of imagining something is the first stage of bringing the imagined into existence.

“In Doctor Faustus Thomas Mann wrote about a composer who devised a new form of absolute music capable of changing human thinking. But Mann did not describe what this music would depend on, he merely created the imaginary idea of how it might sound. Perhaps that is what the role of an artist relies on—giving a fore-taste of something that could exist, and thus causing it to become imaginable” (Olga Tokarczuk 2018).

For the past three months most of our interactions with each other have taken place in virtual, liminal spaces via zoom and other

*I think about Yiddish dances,
exuberant and celebratory,*

*always in community,
reverant and connected.*

*Trauma, identity,
longing, the spiritual in art.*

*The performance of life,
the life of performance.*

*Returning ritual to art
to performance; to be enchanted,*

*enveloped, wrapped in loving text and memory,
nature, the sublime,*

*evoking imagined, familiar music,
nusach tefillah (the text of the prayers).*





*To be wrapped in the embrace of the text,
of nature, of love.*

*About biblical poetry and what it might conjure
as a prompt for a personal movement exploration,
a ritual.*

*as a space of contemplation;
why does this text move me,*

*how does it open my heart and
what does that look like?*

*Such inspirations have come to me in schul,
often during Yom Kippur;*

*I thought about how the Passover story
foreshadowed this plague,*

*Song of Songs is a
performance without an audience,*

in a quiet empty space,

*a no-space surrounded by
objects that move me,*

*dried and bronze cast sunflowers
from my garden, a small bell,*

tended to with love and affection,

*and excerpts from Song of Songs
printed on fabric that I can
wrap myself in,*

like a tallit,

*imagined on
quiet contemplative walks.*





Song of Songs
Performance, Direction and Text by Douglas Rosenberg
Photographs by Michael Eckblad
Design and Layout by Jacob Li Rosenberg



*The artist and writer Suzy Gablik’s 1991 book, *The Reenchantment of Art*, addresses her growing discomfort with “the compulsive and oppressive consumeristic framework in which we do our work”, noting further that “we live in a culture that has little capacity or appreciation for meaningful ritual.” For Gablik, it is in ritual that we find peace or heal or give ourselves permission to play, to step out of the rigors of art as a career and remember what art can do for the soul. Most of the time, this is a choice, a product of free will; sometimes it is a necessary step back from the world, and sometimes it is forced upon us by uncontrollable circumstances. At this moment of forced regression, sending many of us back to the beginning, to the kitchen table, computer screen or elsewhere to practice our creativity and to speak to the world in a much smaller voice, perhaps we are being given a prompt; to focus on our faith in art, transformation, and the elevation of the ordinary and to become re-enchanted with art in the meantime.*

The Modernist critic Harold Rosenberg writes about an idea that is clearly present in the Old Testament. He notes that,

“If you inhabit a sacred world you find art rather than make it.”

He alludes to a heightened sense in which the observer (or one who is observant perhaps) becomes aware of their surroundings to the extent that,

“It is that in a world of miracles... anything may start to glisten with meaning and become memorable.”

This project was created in the months before the crisis we now find ourselves in, a moment in which we are made exquisitely aware of our surroundings and all that is in the landscape and spaces around us. It was made while thinking deeply about male intimacy, identity, age, and faith. The allusion to the Song of Songs is not a literal one, but a prompt to think about its sacred poetic possibilities.

Douglas Rosenberg is an artist working with performance, dance and media. He often explores Jewish identity in his work for screen and installation and as the founding Director of the Conney Project on Jewish Arts, organizing international conferences and scholarship on Jewishness and the arts. His work has been exhibited widely in the US and abroad at venues including, The Contemporary Art Museum in Buenos Aires, Mostra de Vídeo Dansa de Barcelona, Spain, The Video Place, London, at Vdance - International Video Dance of Tel-Aviv at the Tel-Aviv Cinematheque and The Kennedy Center, Washington DC. He is a professor of Art at University of Wisconsin-Madison and a member of the Center for Jewish Studies

Table of Contents

Editor's Note **1**

Days of the Corona Epidemic

Choreographers Association: No Return to Routine!

Talk About What's Important – A Series of Zoom Panels / Yael (Yali) Nativ **3**

The Protest Dance in Rabin Square 26.4.2020 / Eleanor Druker Ben Zaken, Sol Sagi, Mira Rubinstein **6**

A Four-Step: On the Transition to Distance Learning at the

Kibbutzim College Department of Dance, Spring 2020 / Shlomit Ofer **9**

Live from the Living Room - About Making Dance in Corona Days / Ronit Ziv **12**

Creators Write

Haramot / Lior Tavori **14**

Behind the scene of *Adam & id* - Sharon Zuckerman Wieser in a duet

with Moshe Schechter Avshalom / Sharon Zuckerman **17**

Celebrating the Unintelligible: A Conversation with Noa Zuk and Ohad Fishof on their Creation / Lior Avizoor **21**

Research

Playing with Virtual Realities: A Practice-Based Research of Dancing with VR Technology / Einav Katan-Schmid **25**

Thinking Outside the Box – Contemporary Ballet for Adults:

Proposal to Update Adult Training / Hadar Ben-Meir **32**

Dance Analysis

Imagery and Movement in Noa Wertheim's *Leela* / Tzaphira Stern **36**

Artist Spotlight

An Interview with Miriam Kaufman: My Mythical Ballet Teacher / Smadar Weiss **39**

A Conversation with Elie Lazar About the Program Hamisgeret –

A Dance Program to Develop and Advance Dance Students / Yael Eisenberg **44**

Liat Dror and Nir Ben Gal: Starting Over in Sderot Adama / Rachel Wilner **46**

In Their Memory

Vera Goldman, Yona Levy, Ayman Safiah, Eldar Elgrably / Ruth Eshel, Rina Sharett, Tamir Ginz **50**

Body, Dance, Site – An example of a Situated Research Practice / Neta Pulvermacher **57**

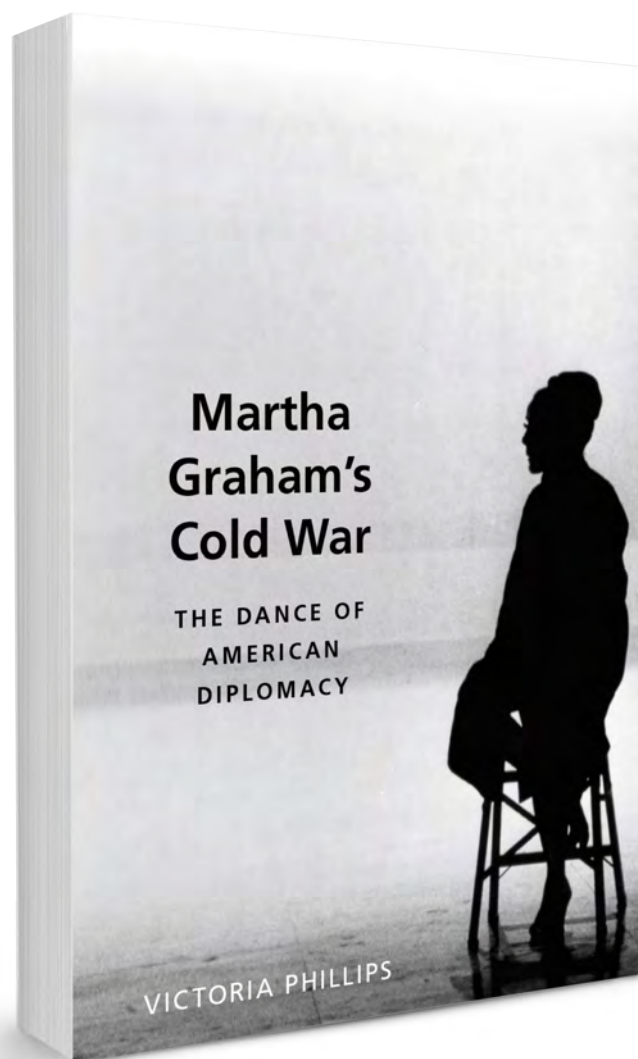
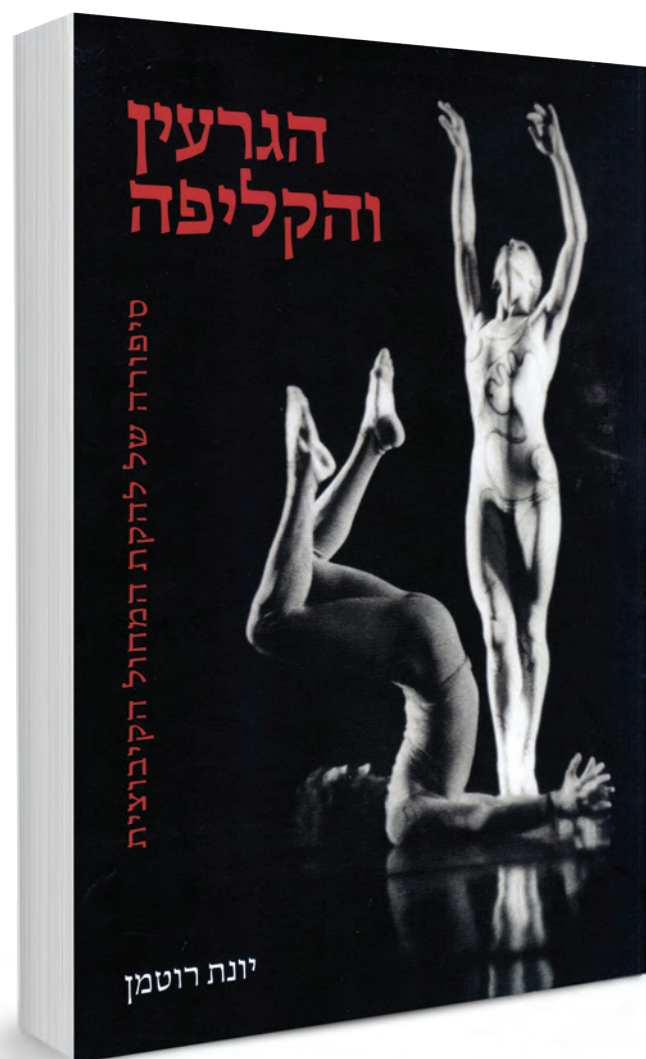
Song of Songs: Performance, Direction and Text by Douglas Rosenberg / Douglas Rosenberg **67**

Table of Contents **68**

Dance Today (Mahol Akhshav) The Dance Magazine of Israel, Issue no. 38, August 2020 / On the cover: Downloaded from Facebook: "We Shall Not Survive". Right to left: Sharon Saguy, Inbal Friedman, Liron Kichler, Yoni Soutchy, Mira Rubinstein, Tal Salomon, Adar Riklis, Mara Steler, Omer Zimri / Editor: Dr. Ruth Eshel, eshel.ruth@gmail.com / Editorial Board: Dr. Ruth Eshel, Nava Zukerman, Dr. 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, Shonizino 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

בשנת 2015 החלה יונת רוטמן לנהל את פרויקט הארכיון של להקת המחול הקיבוצית. רוטמן פורשת כאן את פעילותם של שני האנשים העיקריים שהובילו את הלהקה – יהודית ארנון ורמי באר. הספר עוקב אחר עבודתם, החלטותיהם, יצירותיהם, המאבקים שניהלו והאופן שהשכילו לסלול את הדרך ללהקת המחול הקיבוצית בדרכה להיות גוף חשוב ומרכזי בשדה המחול האומנותי בארץ.

230 עמודים, כריכה רכה. הוצאת יד יערי

yariarch@givathaviva.org.il

ויקטוריה פיליפ מציגה את גרסה אחת הגיבורות הנשיות של קאנון הנשים במערב. הכוריאוגרפית האמריקאית הציגה את יצירותיה בעולם כאוניברסליות, לכאורה לא פוליטיות, אבל בפועל תרמה לחיזוק התפישת העליונות של הערכים הפוליטיים תרבותיים של העולם החופשי.

457 עמודים, כריכה קשה. הוצאת ספרים של

אוניברסיטת אוקספורד www.oup.com

אנחנו נהיה גם בשבילך בנדידה



משטח
דינאמי
מתקדם
למחול
ולתנועה

☆ ההגנה המושלמת לנחיתה

מגוון מוצרים למחול לסטודיו המקצועי

- רצפות מחול מקצועיות
- מראות קבועות וניידות
- ברים קבועים וניידים

טל: 04-9077733 • magicfloor1990@gmail.com

מוצרים לסטודיו הביתי

לפרטים ורכישה ישירה - www.magic-barre.com



מגיק פלור
ציוד בטיחותי למחול

www.magicfloor.co.il