



משרד החינוך
הפיקוח על החינוך למחול

מחול עכשווי

דיון בסוגיות
אומנותיות ותרבותיות
תשפ"א 2021
חמש יחידות הוראה
למגמות המחול

- כתיבה ועריכה: רן בראון -

Sacred Monsters / Akram Khan © Tristram Kenton



כתיבה ועריכה: רן בראון

ייעוץ מדעי: ילי נתיב

עריכה לשונית: נילי גרבר - מילה בסלע

עיצוב גרפי: גלית סבג "טו דו דיזיין"

הפקה: הילה קובריגרו-פנחסי, מפמ"ר מחול

הוצאה לאור: גף הפרסומים, משרד החינוך

© כל הזכויות שמורות למשרד החינוך

תשפ"א - 2021

הפיקוח על החינוך למחול, המזכירות הפדגוגית, משרד החינוך

הבהרה: השימוש ביצירות הנכללות בערכה זו מותר לצרכי לימוד עצמי, מחקר, ביקורת, סקירה, הבאת מובאות או

הוראה ובחינה על ידי מוסד חינוך, בלבד.

אין לעשות ביצירות שבערכה כל שימוש אחר, לרבות שימוש מסחרי, בלא קבלת רשות מבעל זכות היוצרים.





תוכן עניינים

8	תודות
9	הקדמה לימודי המחול כתחום ידע: על הרציונל, הצורה והתוכן של יחידות הלימוד
9	רציונל
10	הצורה: איך להשתמש באסופה זו?
10	מבנה היחידות
11	התוכן: על מה בעצם אנחנו מדברים?
13	יחידה ראשונה על צורה וחזרה: כורמליזם ומינימליזם במחול <i>Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich</i> (1982) <i>Quator No. 4</i> (1986) מאת אן תרזה דה־קירסמאקר
14	הקדמה
15	על אודות היוצרת אן תרזה דה־קירסמאקר
17	על אודות היצירה <i>Fase</i>
21	שאלות מנחות לצפייה ביצירה
25	על אודות היצירה <i>Quator No. 4</i>
28	שאלות מנחות לצפייה ביצירה
30	דיון ביצירות באמצעות מושגי מפתח
30	כורמליזם
31	מעיקרון המימזיס לעיקרון האימננטיות
33	חזרה
34	הזרה

35	מינימליזם
36	מוזיקה מינימליסטית/רפטיבית
37	פייזינג (Phasing)
39	ארבע יצירות מוזיקליות מאת סטיב רייך
41	הצעות לדיון ביצירה <i>Fase</i>
42	הצעות לדיון ביצירה <i>Quator No. 4</i>
44	השוואה בין היצירות
45	ביבליוגרפיה

47

יחידה שנייה

קריאה חתרנית במדיום המחול: מופע-העצמי של ורניק דואנו *Veronique Doisneau* (2004) מאת ז'רום בל

48	הקדמה
48	על אודות היוצר ז'רום בל
50	מחול קונספטואלי
54	על אודות היצירה <i>Veronique Doisneau</i>
55	שאלות מנחות לצפייה ביצירה
57	דיון ביצירה באמצעות מושגי מפתח
57	מופע-העצמי
59	רפלקסיביות
61	אינטרטקסטואליות
63	כתיבה וקריאה מחדש
65	חתרנות
68	הצעות לדיון ביצירה
70	ביבליוגרפיה





71

יחידה שלישית

חזרות על מגדר: ייצוגים של נשיות וגבריות במחול *Rosas danst Rosas* (1983) מאת אן תרזה דה־קירסמאקר *Enter Achilles* (1995) מאת לוייד ניוסון

72	הקדמה
73	על אודות היוצרת אן תרזה דה־קירסמאקר
73	על אודות היצירה <i>Rosas danst Rosas</i>
75	שאלות מנחות לצפייה ביצירה
77	על אודות היוצר לוייד ניוסון
80	על אודות היצירה <i>Enter Achilles</i>
81	שאלות מנחות לצפייה ביצירה
82	דיון ביצירות באמצעות מושגי מפתח
82	מגדר
85	זהות כמופע וחזרה
86	גבריות/נשיות
89	גבריות
90	גבריות הגמונית
92	גבריות חדשה
95	הצעות לדיון ביצירה <i>Rosas danst Rosas</i>
96	הצעות לדיון ביצירה <i>Enter Achilles</i>
97	השוואה בין היצירות
98	ביבליוגרפיה

רב-תרבותיות במחול: מפגש בין מסורות
***Sacred Monsters* (2006) מאת אקרם קאן**
***Pichet Klunchun and myself* (2005) מאת ז'רום בל**

101	הקדמה
102	על אודות היוצרים: אקרם קאן
104	קתאק
105	על אודות היוצרים: סילבי גיאם, גאורי שרמה טריפט, לין הוואי-מין
106	על אודות היצירה <i>Sacred Monsters</i>
107	שאלות מנחות לצפייה ביצירה
108	על אודות היוצרים: ז'רום בל, פיצ'ט קלאנצ'ון
109	קון
111	על אודות היצירה <i>Pichet Klunchun and myself</i>
112	שאלות מנחות לצפייה ביצירה
113	דיון ביצירות באמצעות מושגי מפתח
113	אתנוצנטריות
115	אוריינטליזם
117	פוסט-קולוניאליזם
120	היברידיות
121	רב-תרבותיות
123	הצעות לדיון ביצירה <i>Sacred Monsters</i>
124	הצעות לדיון ביצירה <i>Pichet Klunchun and myself</i>
125	השוואה בין היצירות
126	ביבליוגרפיה
128	נספחים





131

יחידה חמישית

בין טבע לתרבות: ייצוגי הגוף במחול העכשווי
Körper (2000) מאת סשה וולץ
Blush (2002) מאת וים ונדקייבוס

132	הקדמה
133	על אודות היוצר וים ונדקייבוס
135	על אודות היצירה <i>Blush</i>
135	שאלות מנחות לצפייה ביצירה
137	על אודות היוצרת סשה וולץ
138	על אודות היצירה <i>Körper</i>
140	שאלות מנחות לצפייה ביצירה
142	דיון ביצירות באמצעות מושגי מפתח
142	טבע/תרבות
143	הדחקה הגוף בתרבות המערבית
145	תפיסת הגוף בעידן העכשווי
149	אמפתיה קינסתטית
152	דקונסטרוקציה
154	הצעות לדיון ביצירה <i>Blush</i>
155	הצעות לדיון ביצירה <i>Körper</i>
156	השוואה בין היצירות
158	ביבליוגרפיה
160	נספחים



תודות

כתיבת אסופה זו לא הייתה יוצאת לפועל לולא נכונותה של הילה קובריגרו-פנחסי, מכמ"ר מחול, לאפשר לי לערוך את המחקר והכתיבה במסגרת שנת השבתון שלי מהוראה. אני חב לה תודה גדולה על עידוד היוזמה לכתוב על אודות מחול עכשווי, על התמיכה בה בפועל ועל ההערות הביקורתיות לאורך הדרך. תודתי המיוחדת לד"ר יעל (ילי) נתיב, שבנוסף על ההנחיה המדעית המדוקדקת, סייעה לי גם "לפצח" את מבנה יחידות ההוראה.

רבות מההצעות המופיעות באסופה זו מבוססות על הניסיון שלי בהוראה בתיכון הארצי לאמנויות על שם תלמה ילין בגבעתיים. שיעורי תולדות המחול בתיכון היוו מרחב לבחינת המושגים והרעיונות המופיעים באסופה זו מול האופן שבו תלמידים מתבוננים ביצירות המחול הנידונות בה. לדרכי ההתבוננות של תלמידי מגמת המחול לאורך השנים ולדיונים שערכנו במסגרת השיעורים היו תרומה גדולה בכתיבת האסופה ואני מבקש להודות להם על כך מקרב לב.



הקדמה לימודי המחול כתחום ידע



על הרציונל, הצורה והתוכן של יחידות הלימוד

רציונל

אסופה זו מכילה חמש יחידות לימוד העוסקות בתשע יצירות מחול עכשווי שנוצרו באירופה בשנים 1982–2006.¹ הבחירה ביצירות אלו נעשתה לא רק מפאת מרכזיותם של יציריהן בסוגה זו, אלא גם מפני שהן מאפשרות דיון בסוגיות רחבות יותר מן היצירות עצמן, בין אם אלו סוגיות אומנותיות, למשל פורמליזם או אינטרטקסטואליות במחול, ובין אם אלו סוגיות תרבותיות כלליות כגון מגדר, תפיסות גוף או רב-תרבותיות. במבוא לספרן *לב-קוליות* ושיח מחול בישראל (2009) מתארות הניה רוטנברג ודינה רוגינסקי את המודעות שהתפתחה והתרחבה ברחבי העולם ללימודי המחול כתחום ידע, אשר שמה את הגוף הרוקד במרכז מחקר חוצה גבולות של תחומי ידע רבים. ההתפתחויות בשדה לימוד זה, שהוצג באופן מסורתי כנרטיב עובדתי או כניתוח אסתטי, ונקרא "ההיסטוריה של המחול", הרחיבו את תחום המחקר למה שנקרא כעת "לימודי מחול", וכולל גם שימוש בתיאוריות ממחקר התרבות, ממדעי הרוח והחברה. גישה בין-תחומית זו מאפיינת גם את יחידות הלימוד המוצעות להלן, אשר מציגות לקוראים מושגים ותיאוריות השאולים משדות ידע אחרים. כתיבתן נעשתה לאור התפיסה שפתיחת גבולותיו של שדה המחול כתחום ידע מזמינה, כדברי רוטנברג ורוגינסקי, רעיונות ופירושים מרובים ומאפשרת לקוראים/צופים להעריך מחדש את הטקסט וליצור בחירות חדשות. עם זאת, מדגישות השתיים, אין פירוש הדבר שהכול אפשרי, ופרשנות יצירות המחול צריכה להיות מעוגנת ברשת של מונחי מחקר ומודלים לניתוח.

לפיכך הנחת היסוד העומדת בבסיס אסופה זו, היא כי כדי להבנות פרשנות מעמיקה ליצירות המחול המוצגות בה, על התלמידים לצפות בהן במלואן, ולהעריך אותן לאור המושגים המוצגים בכל יחידה ויחידה, תוך עיגון בניתוח ה"טקסט" של הריקוד עצמו, מבלי לוותר על המתודולוגיה הייחודית לריקוד.

1 ביקורת על האירוצנטריות המאפיינת את הקאנון של המחול העכשווי מוצגת ביחידה העוסקת ברב-תרבותיות במחול.

זהו, אם כן, הרציונל שהנחה את כתיבת יחידות הלימוד שלהלן, הן מבחינת צורה והן מבחינת תוכן. נציג תחילה את הצורה שבה נוסחו, ואת השימוש שמומלץ לעשות בהן.

הצורה: איך להשתמש באסופה זו?

האסופה שלפניכם מכילה חמש יחידות לימוד המיועדות להוראה במסגרת שיעורי תולדות המחול (וחלקן גם במסגרת שיעורי מוזיקה למחול). כל יחידה עוסקת בנושא מסוים, ומציגה יצירת מחול אחת או יותר. הוראה של יחידה אחת עשויה לארוך שיעור אחד, שניים ואף יותר, בהתאם להיקף היחידה ולשיקול דעתה של המורה. כמו כן, היחידות בנויות כך שניתן ללמד רק חלק מתוכן. למשל, לעסוק רק ביצירה אחת מתוך שתיים המוצגות ביחידה. אומנם היחידות ממוספרות, אך אינן מאורגנות בסדר כרונולוגי, ועצמאותן זו מזו מאפשרת למורה ללמד אותן בכל סדר שתבחר, מבלי להסתמך על תוכן שנלמד ביחידה אחרת, אם כי ניתן בהחלט לקשר ביניהן. בכל יחידה מוצגים כמה מושגי מפתח, וגם בהם ניתן לעסוק בחלקם או במלואם, בהתאם למערך השיקולים של כל מורה ומורה. כמו כן, מושגים אלו אומנם מופיעים בהקשר ליצירה מסוימת ביחידה אחת, אך עשויים בהחלט לשמש כמפתחות להתבוננות גם ביצירה המופיעה ביחידה אחרת, כמו גם ביצירות נוספות, שאינן נסקרות באסופה זו. המלצה על יצירות כאלו מופיעה בסוף כל יחידה, והיא כוללת גם התייחסות ליצירות שחוברו בישראל.

מבנה היחידות

כל יחידה מורכבת מחמישה חלקים עיקריים: **הקדמה, הצגת היוצרים, הצגת היצירות, דיון ביצירות באמצעות פריסה של מושגי מפתח והצעות לדיון בכיתה.** בכל יחידה מופיעות גם **המלצות צפייה, הצעות לפעילות והצעות לקריאה נוספת.** חלק מהיחידות מלוות ב**נספחים** ובהם תמלול של טקסט המופיע ביצירת המחול עצמה או מאמר רלוונטי לדיון בה.

בראש כל יחידה מופיע **תקציר** המציג את הנושא שבו היא עוסקת ואת מושגי המפתח המופיעים בה. **מידע על אודות היוצרים** הנידונים ביחידה מכיל לרוב ביוגרפיה קצרה של היוצרים, בדגש על עשייתם האומנותית, לצד תיאור כללי של עקרונות יסוד בתפיסתם האומנותית. אחריו מופיע **מידע על אודות היצירה** עצמה אשר נועד למקם אותה ביחס לתקופה ולעשייה האומנותית של יוצרה. חלק זה מציג במידת האפשר את המידע שסיפקו היוצרים על אודות היצירה במקור, והוא מצומצם באופן יחסי כדי לאפשר לתלמידים להתבונן בעבודה באופן מיועד, אך מבלי לכפות מראש נקודת מבט פרשנית מסוימת. לעיתים הוא מכיל הבחנות ביקורתיות על אודות היצירה, שמומלץ להציג רק לאחר הצפייה. מומלץ להציג לתלמידים **שאלות מנחות לצפייה ביצירה**, המופיעות בכל אחת מהיחידות מייד לאחר הצגת המידע על אודות היצירה. בהמשך מופיע דיון מצומצם ביצירות באמצעות





כמה **מושגי מפתח**. אלו מופיעים בתיבות, לקוחים לרוב ממקור אחד, ומיועדים לקריאה משותפת של המורה והתלמידים. הטקסט המלווה את מושגי המפתח נועד למורה והוא מצביע על האופנים שבהם מושגים אלו עשויים לשמש מפתחות בקריאת היצירה. החלק האחרון בכל יחידה נועד לסייע למורה בהנחיית **דיון בעקבות הצפייה** ביצירה במלואה. בחלק זה מופיעות **הצעות לדיון** ביצירה שמאפשרות אינטגרציה של מושגי המפתח עם המידע על אודות היצירה והקריאה הפרשנית של המורה והתלמידים. השאלות מגוונות ורבות, מנסחות ברמות קושי משתנות ומתוך כוונה לעודד ריבוי נקודות מבט. מרבית חלקי היחידה מלווים **בקישורים** לצפייה בסרטונים שונים – על אודות מושגי המפתח, על אודות סגנונות המחול המוצגים ביחידה, על אודות היוצרים או עבודות אחרות שיצרו ולעיתים על אודות היצירה הנידונה ביחידה. מומלץ ביותר לצפות בהם מראש ולהסתייע בהם במהלך השיעור. ביחידות הלימוד שזורות גם **הצעות שונות לפעילות**: קריאה נוספת, דיון בסוגיה כללית, חיבור ריקוד ועוד. לבסוף, בכל יחידה מופיעות גם **המלצות לקריאה נוספת**, בעברית ובאנגלית. זו יכולה לשמש את המורים כהכנה לשיעור, או לתלמידים המבקשים להרחיב את הבנתם בעקבות השיעור. כמו כן, בסוף כל יחידה מופיעה **רשימת יצירות ויוצרים** שכדאי להשוות את העבודות הנידונות ביחידה לעבודתם, או לדון בה באמצעות המושגים שהוצגו ביחידה.

נפנה כעת להצגת התוכן המופיע בכל אחת מחמש היחידות.

התוכן: על מה בעצם אנחנו מדברים?

היחידה הראשונה, "על צורה וחזרה: פורמליזם ומינימליזם במחול", עוסקת בשתי יצירות מוקדמות של אן תרזה דה-קירסמאקר *Quator No. 4* (1982) ו- *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1986), ומציעה לדון בהן באמצעות המושגים **פורמליזם, חזרה, מוזיקה מינימליסטית/רפטיביט, תופעת הפייזינג** וכן באמצעות דיון קצר **בארבע היצירות המוזיקליות שחיבר רייך**, שלהן חוברו ארבעת חלקי היצירה *Fase*.

היחידה השנייה, "קריאה חתרנית במדיום המחול: מופע-העצמי של ורניק דואנו" עוסקת ביצירתו של ז'רום בל *Veronique Doisneau* (2004), ומציעה לדון בה באמצעות המושגים **רפלקסיביות, מופע-העצמי, אינטרטקסטואליות, חתרנות וכתובה מחדש**; כמו כן היא מציגה הגדרה תמציתית של סוגת המחול **הקונספטואלי**.

היחידה השלישית, "חזרות על מגדר: ייצוגים של נשיות וגבריות במחול" עוסקת ביצירות *Rosas danst Rosas* (1983) מאת אן תרזה דה-קירסמאקר ו- *Entrer Achilles* (1995) מאת לז'יז' ניסון מבעד למושגים מרכזיים בלימודי מגדר: **מגדר, נשיות/גבריות, זהות כמופע וחזרה, אומנות נשית ופוליטיקה של הגוף, גבריות, הגמונית וגבריות חדשה**.

היחידה הרביעית, "רב-תרבותיות במחול: מפגש בין מסורות" עוסקת ביצירות *Sacred Monsters* (2006) מאת אקרם קאן ו- *Pichet Klunchun and myself* (2005) מאת ז'רום בל ומציעה לדון בהן מנקודת מבט ביקורתית,

מבעד למושגים אתנוצנטריות, פוסט-קולוניאליזם, אוריינטליזם, היברידיות ורב-תרבותיות; כמו כן היא מציגה הגדרה תמציתית של צורות המחול הנזכרות בה, ושלא היו עד כה חלק מהקאנון במחול במערב: המחול הקונספטואלי, המחול ההודי הקלאסי קתאק והמחול התאילנדי הקלאסי קון.

היחידה החמישית, "בין טבע לתרבות: ייצוגי הגוף במחול העכשווי" עוסקת ביצירות (2000) *Körper* מאת סשה וולץ ו-(2002) *Blush* מאת וים ונדקייבוס, ומציעה לדון בהן באמצעות ההבחנה היסודית בין טבע לתרבות, ההדחקה של הגוף בתרבות המערבית, תפיסות גוף בעידן העכשווי, וכן באמצעות המושגים אמפתיה קינסתטית ודקונסטרוקציה.





על צורה וחזרה: פורמליזם ומינימליזם במחול

FASE, FOUR MOVEMENTS TO THE MUSIC
(1982) OF STEVE REICH

(1986) QUATOR NO. 4
מאת אן תרזה דה־קירסמאקר

על צורה וחזרה: פורמליזם ומינימליזם במחול



FASE, FOUR MOVEMENTS TO THE MUSIC (1982) OF STEVE REICH (1986) QUATOR NO. 4 מאת אן תרזה דה־קירסמאקר

הקדמה

שתי היצירות המוצגות ביחידה זו שייכות למחזור העבודות המוקדמות ביצירתה של דה־קירסמאקר. *Fase, Four* (בעברית "פאזה"), כפי שהיא מכונה בקצרה ביחידה זו, מורכבת מארבעה פרקים (שלושה דואטים וסולו), שחולבו על בסיס ארבע יצירות מוזיקליות מאת סטיב רייך. *Quator No. 4* ("רביעייה מס' 4") היא כוריאוגרפיה לארבע רקדניות, בלויית נגינה חיה של רביעיית מיתרים מס' 4 (1928) מאת המלחין ההונגרי בלה ברטוק. שתי היצירות מאפשרות להציג כמה שאלות יסוד ביחס לאומנות המחול (או לאומנות בכלל); ראשית, ההתמקדות של היצירות במרכיבי היסוד של מדיום המחול מאפשרת דיון בפורמליזם (או לאומנות בכלל); ראשית, ההתמקדות של היצירות במרכיבי היסוד של מדיום המחול מאפשרת דיון בפורמליזם במחול ובסוגיות העולות מיישום גישה זו, שמקורה בספרות, לאומנות ביצוע המבוססת על גוף חי. השימוש הבולט של דה־קירסמאקר בחזרה כאמצעי כוריאוגרפי מייצג תופעה רחבה יותר באומנות, ולכן ישווה לאופן שבו השפה הפואטית פועלת באמצעות מה שחוקר הספרות הפורמליסט רומן יאקובסון מכנה "מתן נוכחות" ו"מתן צורה". דיון בתכליתה של החזרה באומנות בכלל וביצירות אלו בפרט ייעשה מתוך זיקה לעקרון ההזרה. לבסוף, הצמצום שדה־קירסמאקר נוקטת ביצירות אלו ובכלל, מקושר לעיתים קרובות לזרם המינימליזם באומנות. ההתבוננות ביצירתה תיעשה אפוא מתוך בחינה של יחסיה למינימליזם בכלל ולמוזיקה המינימליסטית/רפסטיבית של סטיב רייך בפרט, ובמיוחד לעקרון הפייזינג שבאמצעותו חיבר את היצירות שדה־קירסמאקר השתמשה בהן ב-*Fase*. ארבע היצירות המוזיקליות שחיבר רייך בשנות ה-60 – להן חולבו ארבעת חלקי היצירה – יוצגו בהרחבה כדי להיטיב להבין את ההתכתבות של דה־קירסמאקר עם המוזיקה. הדיון בשתי היצירות יבקש להאיר את האופן שבו דה־קירסמאקר אינה עוקבת בפשטות אחר המבנה המוזיקלי או העקרונות המכוננים אותו, אלא מקיימת יחסים מורכבים עם המוזיקה.



על אודות היוצרת

אן תרזה דה־קירסמאקר | www.rosas.be/en

אן תרזה דה־קירסמאקר (1960 -) היא רקדנית וכוריאוגרפית ילידת בלגיה. בילדותה למדה מוזיקה ובלט קלאסי, וב-1978 החלה ללמוד בבית הספר Mudra בבריסל בהנהלתו האומנותית של הכוריאוגרף הצרפתי מוריס בז'אר. ב-1980 יצרה את עבודתה הראשונה *Asch*, שהייתה יצירה תלוית אתר (site-specific) שביצעה בעצמה עם השחקן ז'אן-לוק ברור במפעל ישן בבריסל. ב-1981 עזבה לניו יורק, שם למדה במחלקה למחול בבית הספר הגבוה לאומנויות Tisch. במהלך שהותה בארצות הברית עבדה עם רקדנים מן האנסמבל של המלחין האמריקאי סטיב רייך, אשר מאוחר יותר, עם שובה לבריסל, ליוו בנגינה חיה את היצירה *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982). יצירה זו הדגימה היבט מרכזי שעתידי לאפיין רבות מיצירותיה של דה־קירסמאקר: בחינה שיטתית של היחסים בין מוזיקה ומחול. ב-1983 חברה דה־קירסמאקר לשלוש רקדניות נוספות בוגרות Mudra ויצרה את *Rosas danst Rosas*, שהייתה לעבודת הדגל של Rosas, הלהקה ש"נולדה" מתוך יצירה זו, והביאה לפריצת דרך משמעותית עבור דה־קירסמאקר בזירה הבין-לאומית.

במהלך השנים יצרה דה־קירסמאקר עבור להקתה גוף מגוון של עבודות (למעלה מ-140), שעושה שימוש ביצירות מוזיקליות ותכלילים מתקופות ומסגנונות שונים, ואף שקשה להכליל את הכוריאוגרפיות שלה תחת כותרת אחת, ניכר כי עבודתה מתבססת על חקירה קפדנית ופורה של היחסים בין מחול ומוזיקה. דה־קירסמאקר מרבה לשתף פעולה לא רק עם מוזיקאים, אלא גם עם בימאי קולנוע, וחלק מעבודותיה צולמו במיוחד עבור מדיום זה. כך ניתן לצפות בעיבודים אומנותיים ליצירות פורצות הדרך שלה גם כאשר אינן מועלות עוד על במת התיאטרון. נוסף על כך מאז 2012 פרסמה דה־קירסמאקר עם חוקרת המחול בויאנה צ'באיץ' שלושה ספרים השופכים אור על הדרכים הייחודיות שבהן מתהווה הכוריאוגרפיה. כלומר, על העבודה שמתרחשת לרוב מאחורי דלתיים סגורות, בסטודיו. יחד, מקורות אלו מאפשרים לנו להתמודד עם אופיו החולף של המחול, ולדון באופן מעמיק בעבודותיה גם ממרחק הזמן.

ב-1995 יסדה דה־קירסמאקר את בית הספר הבין-לאומי P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) בבריסל, שמהווה גם כיום מוסד מרכזי להכשרה במחול עכשווי. באתר [בית הספר](#) ניתן למצוא מידע על תוכניות הלימוד השונות שהוא מציע.



המלצות צפייה

[כאן](#) ניתן לצפות בסרטון המציג את הכוריאוגרפית שפרסם מרכז המחול Sadler's Wells בלונדון.

בסרטון [הזה](#) מתייחסת הכוריאוגרפית לעבודותיה המוקדמות.

ב-2009 שיתפה דה־קירסמאקר פעולה עם זוג אומנים חזותיים, ויחד יצרו את *The Song*. בעבודה זו המינימליזם מגיע לשיא, כאשר במהלך הבחינה מחדש של מערכת היחסים של המוזיקה והמחול, חלקים נרחבים מהעבודה מבוצעים ללא כל ליווי מוזיקלי. [כאן](#) ניתן לצפות בסרטון המציג את העבודה שפרסם מרכז המחול Sadler's Wells בלונדון.

ב-2015 המירה דה־קירסמאקר את *Vortex Temporum*, עבודה שיצרה ב-2013, לתערוכה בשם *Work/Travail/Arbeid*. תחילה הוצגה התערוכה בבריסל, ומאז הוצגה גם במוזיאונים לאומנות עכשווית בפריז, לונדון, ניו יורק, ברלין ולוקסמבורג. [כאן](#) ניתן לצפות בסרטון על אודות פעולה אומנותית מורכבת זו, כפי שהוצגה במוזיאון לאומנות מודרנית בניו יורק.

ב-2017 שבה דה־קירסמאקר לשתף פעולה עם הכוריאוגרף הספרדי סלבה סאנצ'ז. השניים עיבדו מחדש עבודה שיצרו ב-2005, לצלילי אלבום הג'אז המפורסם *A Love Supreme*, על שמו נקראת גם היצירה, אשר משלבת אלתור חופשי עם כוריאוגרפיה בנויה מראש. [כאן](#) ניתן לצפות בקטע מתוכה.





FASE, FOUR MOVEMENTS TO THE MUSIC OF STEVE REICH (1982)

על אודות היצירה

Fase היא העבודה הראשונה שיצרה דה־קירסמאקר עם שובה לבריסל מניו יורק. העבודה מורכבת משלושה דואטים וסולו, שחוברו על בסיס ארבע עבודות רפטיביות מאת המלחין האמריקאי המינימליסט סטיב רייך, ובוצעו על ידי דה־קירסמאקר עצמה ורקדנית נוספת בוגרת Mudra, מישל אן דה-מיי. ארבעת הפרקים ביצירה הכוריאוגרפית נושאים את אותם השמות כשל העבודות של רייך, שנכתבו ב-1966–1972: *Piano Phase*, *Come Out*, *Clapping Music* ו-*Violin Phase*. כך אפוא בכל פרק בעבודה נעשה שימוש בכלי מוזיקלי אחר (פסנתר, עיבוד אלקטרוני לקול אנושי, כינור ומחיאיות כף). המוזיקה, טוענת דה־קירסמאקר, סיפקה לה כלים לפתח את המבנה הכוריאוגרפי והתנועתיות, ומסבירה כי משיכתה למוזיקה של רייך נובעת מהאופן שבו הוא מטפל בתהליך ובמבנה, במובן זה שהוא מנצל מינימום של חומרים בדרך מקסימלית, וניתן לזהות בה תהליך ברור הנפרס מעצמו באמצעות מערכת של הצטברות, של הנחת שכבות זו על גבי זו.

דה־קירסמאקר מתייחסת אל *Fase* כאל יצירה שבאמצעותה לימדה את עצמה כוריאוגרפיה. בחירת התנועות הייתה לדבריה אינטואיטיבית, וכמו יצאה מתוך התבוננות במרכיבי הריקוד הפשוטים ביותר, באופן שבו ילדים רוקדים. לפיכך כפיצות, סיבובים, הליכות ושימוש מרובה בידיים מודגשים כל אחד בתורו, בכל אחד מהחלקים בריקוד. באופן דומה, גם את השימוש בחלל במהלך הריקוד מכתוב היגיון פשוט, גיאומטרי: ב-*Piano Phase* הרקדניות נעות מצד לצד, במרחקים משתנים לאורך קווים ישרים, ב-*Come Out* הן ישובות בנקודה אחת, אך נעות על צירן, ב-*Violin Phase* מבוסס על מבנה מעגלי, ואילו ב-*Clapping Music* הרקדניות נעות (במקור) באלכסון.

בהערה בתוכניה של המופע המקורי, מצטטת דה־קירסמאקר צופה מבוגרת שצפתה בגרסה מוקדמת של *Violin Phase*: "הריקוד שלך הוא כמו החיים עצמם. תמיד אותו דבר, תמיד שונים. נמשכים עוד ועוד. לפתע נעצרים". הבחירה של דה־קירסמאקר בציטטה זו ממסגרת את הצפייה במופע כולו כמשחק בין זהות ושוני, בין פשטות למורכבות. השפה ב-*Fase* היא בעיקרה מופשטת: אין סיפור והרקדניות אינן מכוונות לדמויות כלשהן. באתר הלהקה נכתב על אודות יצירה זו:



דה־קִירסמאקר משתמשת במבנה המוזיקלי של רייך כדי לפתח שפה תנועתית עצמאית שאיננה מדגימה בלבד את המוזיקה אלא מוסיפה לה ממד חדש. הן המוזיקה והן הריקוד מתחילים מן העיקרון של "הסטת פאזה" (phase shifting) באמצעות וריאציות קטנטנות: תנועות אשר תחילה מסונכרנות בשלמות מתחילות לגלוש ולזלוג מן התיאום ביניהן, והתוצאה היא משחק משוכלל בצורות ובדפוסים המשתנים ללא הרף.

הדיון שלנו ב-*Fase* יתבסס על גרסה מצולמת שבוימה ב-2002 על ידי הקולנוען והמלחין תיירי דה-מי. ארבעת חלקי המופע צולמו בארבעה אתרים שונים: בחלל המופע של Rosas בבריסל, בבניין קוקה קולה בעיר, ביער מחוץ לעיר ובמחסן ישן באנטוורפן.

Piano Phase הוא הפרק הפותח את היצירה, אם כי כרונולוגית הוא נוצר לאחר שני הפרקים הבאים. בגרסה המצולמת דה־קִירסמאקר ודה-מי רוקדות בחלל המופע של Rosas בבריסל. דה־קִירסמאקר מסבירה שיצרה אוצר תנועות פשוט במכוון, וכן שניתן לראות בפרק זה וריאציות שונות על הליכה. המבנה הכוריאוגרפי של פרק זה נוצר בהשראת המבנה המוזיקלי, אך אינו עוקב אחריו בדיוק. בעוד במוזיקה ההבדל בין שני הפסנתרים נוצר במישור הזמן בלבד באמצעות הסטת פאזה, הכוריאוגרפיה מאפשרת ליצור הבדלים קטנים, הדרגתיים, גם באמצעים אחרים, נוסף על הסטת פאזה בתנועה עצמה, למשל, באמצעות שינוי כיוונים בחלל, או שינויים באיכות הביצוע. התאורה מסייעת להבחין ביחסים של הרקדניות זו לזו: כאשר הרקדניות נעות ביוניסון, הצללים שלהן מתמזגים לאחד בשלמות, אך ברגע שהן מתחילות לצאת מתיאום, הצל מתפצל, מוכפל ומסייע להבחין בהבדלים ביניהן.

Come Out, הפרק השני של הריקוד, מצולם בחלל התעשייתי של בניין קוקה קולה בבריסל, שמעצים במידה מסוימת את אופייה המכני של עבודת הכפיים של הרקדניות, הישובות על שרפרפים. אף שאסוציאציות מסוימות עולות בהקשר ההיסטורי-פוליטי של המוזיקה (מבקרת מחול אחת ראתה בהן מחוות אלימות של אסירות נחקרות), דה־קִירסמאקר מעידה כי לא כיוונה לתוכן מסוג זה כשחיברה את הריקוד. כיוון שהריקוד נוצר בזמן הלימודים של דה־קִירסמאקר בניו יורק, זמן החזרות היה מועט, והיה עליה להגיע לחזרות כשהכוריאוגרפיה כבר מנוסחת היטב. דה־קִירסמאקר מתארת כיצד יצרה את המבנה הכוריאוגרפי באמצעות כתיבת האפשרויות השונות של היחסים בין הרקדניות על הדף. דפוס זה אינו מתגלה לצופה בקלות בצפייה ראשונה, אך ההסברים שמספקת דה־קִירסמאקר בספרה מסייעים להבחין בו.





את הסולו עבור הפרק השלישי ביצירה, *Violin Phase*, חיברה דה־קירסמאקר עבור עצמה עוד בזמן שהותה בניו יורק. 30 שנה מאוחר יותר, ב-2011, שבה והעלתה אותו מחדש במוזיאון לאומנות מודרנית (MoMA) בעיר. ניתן לתאר את *Violin Phase* כחזרה עיקשת על פראזה אחת של סיבובים ופיתולים, המבוצעת בדפוס מעגלי. בגרסתו המחודשת, הסולו נרקד על משטח חול רבוע, כך שניתן להבחין בבירור במוטיב המעגלי שיצרו תנועותיה במהלך המופע על רצפת המוזיאון. גם בסרטו של דה־מיי מבוצע *Violin Phase* על אדמה, ביער בפאתי בריסל, כך שהדפוס הנוצר בחול מעניק צורה מוחשית לעקבת הריקוד שנכח עד לפני רגע בחלל. האפשרות לצפות בדה־קירסמאקר מבצעת את המחול בסרט או בהופעה במוזיאון, בניגוד לצפייה במופע ממרחק כמו בתיאטרון, מאפשרת לנו להבחין טוב יותר במה שמתרחש בפניה, ולזהות בהן את רצף ההבעות שמציגה היצירה: שובבה, ביישנית וכעוסה (Genter, 1999). כמו כן, הדפוס הנוצר על הרצפה חושף את הדפוס הכוריאוגרפי העומד מאחורי הביצוע המחולי, ואילו תצלומי התקריב של דה־קירסמאקר חושפים את מה שכרוך במימוש שלו, את הגוף המבצע המסור למשימה, שהוצאתה לפועל משפיעה על הגוף, מתישה אותו פיזית ורגשית. דה־קירסמאקר בוחרת שלא להסתיר את הכאב או התענוג במאבק לפרוס את הדפוסים המסובכים והמדויקים האלה במשך זמן ארוך.

לדברי דה־קירסמאקר, אף שהריקוד בפרק זה אינו עוקב אחר המבנה המוזיקלי, המוזיקה סיפקה לה כמה עקרונות בבנייתו, בראש ובראשונה חזרתיות. מתוך החזרתיות צמחו עקרונות של הצטברות ושינוי הדרגתי, אולם ההצטברות הכוריאוגרפית אינה זהה להצטברות במוזיקה – בעוד האחרונה מתרחשת באמצעות ארבעה כינורות, בריקוד ישנה רק מבצעת אחת. בריקוד, תנועה מתווספת לתנועה, ואף שבמהלך ההתווספות החומר משתנה (כאשר תנועה אחת מחליפה אחרת עד שזו יוצאת מן המחזור), גרעין התנועה נותר נוכח.

בגרסה הקולנועית ל-*Clapping Music*, הפרק הרביעי והאחרון ביצירה, שוב רוקדות יחד דה־קירסמאקר ודה־מיי, הפעם בינות לעמודי מחסן ישן באנטוורפן. תחילה נדמה שהן לבדן בחלל, אך ברגע האחרון המצלמה מגלה לנו את נוכחותם של המוזיקאים שיוצרים את המוזיקה באמצעות כפות ידיהם, והיצירה הופכת מדואט המבוצע על ידי זוג הרקדניות לקוורטט הנרקד על ידי ארבעתם. תצלומי התקריב בסרט מאפשרים לנו להבחין בבירור בתנועות המרכיבות את הפראזה הבסיסית שעליה מבוססת הכוריאוגרפיה. הרקדניות מבצעות דפוס תנועתי בסיסי, שתואם באורכו בדיוק רצף כפול של הדפוס המוזיקלי הבסיסי. מישל אן דה־מיי חוזרת על הדפוס הזה שוב ושוב, ואילו דה־קירסמאקר עורכת בו שינויים, אלא שבמקום להחסיר פעמה, כמו במוזיקה, דה־קירסמאקר מוסיפה אחת. כלומר, היא יוצאת מיוניסון עם דה־מיי באמצעות הכפלה של אחת התנועות, וכך, כאשר דה־מיי עולה על האצבעות (בדומה לנעלי פוינט, אלא שהן עושות זאת עם סניקרים), דה־קירסמאקר יורדת אל העקבים ולהפך. הן חוזרות על כך 12 פעמים (בכל פעם המיקום של ההכפלה משתנה, בדומה למיקום המשתנה של החסרת הפעמה במוזיקה) כך שנוצרים יחסים שונים ביניהן, עד שהן שבות ליוניסון. המבנה פשוט, ואילו מתלווה שינוי הדרגתי ואיטי בחלל, כך שאיננו נתפס תחילה. הרקדניות שומרות על קצב קבוע לאורך הריקוד כולו, והשינוי מתרחש כאן לא באמצעות האצה או האטה של התנועה, ולא באמצעות הוספה של תנועה חדשה או שינוי חזית הביצוע כמו בפרקים הקודמים, אלא באמצעות הזחה של התנועה המוכפלת במסגרת התבנית הקבועה.



Fase, four movement to the music of Steve Reich /
Anne Teresa De Keersmaeker © Herman Sorgeloos



המלצות צפייה

ב-2012 הוזמנה דה־קירסמאקר לחנוך את חלל ההופעות החיות של המוזיאון טייט מודרן בלונדון בביצוע של *Fase*. [בסרטון הזה](#) דה־קירסמאקר מסבירה את ההיגיון הכוריאוגרפי המנחה עבודה זו.

[בסרטון זה](#) דה־קירסמאקר מתייחסת לשחזור של *Violin Phase* במומה, ואילו [בסרטון זה](#), הלקוח מתוך ספרה, היא מתארת את התנועה הבסיסית ועקרון ההצטברות המרכיבים את הפראזה היסודית של הסולו.

ניתן לצפות בגרסה המלאה של הסרט [כאן](#).

שאלות מנחות לצפייה ביצירה

- כיצד ניתן לאפיין את השפה התנועתית בכל אחד מן הפרקים?
- כיצד ניתן לתאר את היחסים בין המוזיקה והמחול, או בין המבנה המוזיקלי והמבנה הכוריאוגרפי בכל אחד מן הפרקים?
- כיצד מתרחשת "הסטת פאזה" בכוריאוגרפיה בכל אחד מן הפרקים?

בפרק הראשון

- אילו צעדים או תנועות מרכיבים את הרצף הבסיסי המבוצע בפרק זה? כיצד הם מאורגנים במרחב?
- רצף התנועות הבסיסי מבוצע בפרק הראשון שוב ושוב, באיכויות משתנות. תוכלו להגדיר כל אחת מהן?
- כיצד מסייעת התאורה בפרק הראשון להבחין ביחסים בין הרקדניות?
- כיצד מתרחשת הסטת הפאזה בתנועה עצמה?

בפרק השני

- הישיבה על שרפרפים מגבילה את תנועת הרקדניות. כיצד תתארו את התנועות שהן מבצעות?
- האם אתם יכולים לזהות דפוס כלשהו בחזרתיות בפרק זה?
- כיצד נוצרים הבדלים בביצוע בין הרקדניות?

בפרק השלישי

- שימו לב ללבוש של דה־קירסמאקר בפרק זה. כיצד, לדעתכם, הוא מסייע לה בביצוע?
- אוצר התנועות הבסיסי בפרק זה פשוט באופן יחסי. האם תוכלו לתאר את התנועות המרכיבות אותו? באילו אמצעים כוריאוגרפיים משתמשת דה־קירסמאקר כדי לפתח את התחביר בפרק הזה?
- מהו הדפוס המארגן את התנועה בחלל?
- אילו עקרונות משותפים למוזיקה ולמחול בפרק זה?
- איזו השפעה יש לצפייה בריקוד לאורך זמן? אילו תחושות מעוררת בכם הצפייה? האם אפשר להתייחס לריקוד בפרק זה במונחים של הבעה?

בפרק הרביעי

- ממה מורכב הדפוס התנועתי הבסיסי שהרקדניות בפרק זה מבצעות? מהו המרכיב הבולט ביותר בפראזה התנועתית בפרק זה?
- כיצד נוצר הבדל בין הרקדניות בפרק זה? במה זה שונה מהאופן שבו נוצרו הבדלים בפרקים הקודמים של היצירה?





הצעה לפעילות: תרגיל בקומפוזיציה בעקבות מבנה מוזיקלי

התהליכים הכוריאוגרפיים של דה־קירסמאקר אינם רק תרגילים קונסטרואליים, וכאשר הם מתממשים באמצעות גוף מוחשי, יש לכך השפעה פיזית ואף רגשית. לרשותכם עומדים כמה מבנים מוזיקליים או כוריאוגרפיים שניתן לעשות בהם שימוש כדי לבחון זאת בעצמכם. תוכלו להשתמש בתבנית הבסיסית של מחיאות הכף כנקודת מוצא לחיבור תנועה חדשה. באפשרותכם להחליט כמה פעמים לחזור עליה בטרם תבחרו לערוך בה שינויים. ניתן גם להשתמש בתרשימים המופיעים בספר שערכו יחד דה־קירסמאקר וצ'באיץ' כמתווה פעולה (score) ליצירת מחול חדש.



המלצות לקריאה נוספת

A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók | Bojana Cvejić
הספר ערוך כסדרה של ראיונות (באנגלית) בין דה־קירסמאקר וחוקרת המחול בויאנה צ'באיץ' המתמקדים בארבע עבודות מוקדמות של הכוריאוגרפית, ומלווה בארבעה תקליטורים ובהם הדגמות וקטעים ערוכים מתוך הריקודים. מומלץ לצפות בתקליטור המוקדש ל-Fase.

לנוע ביחד: תיאוריה ויצירה של מחול עכשווי | רודי לרמנס
בספרו של לרמנס ניתן למצוא סקירה מקיפה של Fase בעברית. לרמנס דן ביצירה בהקשר למינימליזם וסטרוקטורליזם, ועומד על הדיאלקטיקה המובחנת בין המבנה הכוריאוגרפי לאקספרסיביות הגופנית, שמודגשת בעת ביצוע העבודה.



Fase, four movement to the music of Steve Reich /
Anne Teresa De Keersmaecker © Herman Sorgeloos



(1986) QUATOR NO. 4

על אודות היצירה

Quator No. 4 (רביעייה מס' 4) שייכת למחזור העבודות המוקדמות ביצירתה של דה־קירסמאקר. למעשה, זוהי כוריאוגרפיה שיצרה דה־קירסמאקר ב-1986 כחלק מעבודה גדולה יותר שנקראה במקור *Bartók/Aantekeningen* ("ברטוק/תוספות"). הכוריאוגרפיה נוצרה עבור ארבע רקדניות, שרקדו בלוויית נגינה חיה של רביעיית מיתרים מס' 4 (1928) מאת המלחין ההונגרי בלה ברטוק, והעבודה כללה גם טקסטים של המחזאים פטר וייס וגיאורג ביננר, הקרנות וידיאו ופסקול נוסף שכלל מוזיקה עממית ונואמים פוליטיים. שנה לאחר מכן, החלק הריקודי בעבודה, ללא כל ה"תוספות", הופיע בפרק השלישי ביצירה בת שלושה חלקים שנקראה *Bartók/Mikrokosmos*. ב-1989 עיבד הבימאי וולפגנג קולב יצירה זו לסרט בשם *Hoppla!*, אשר צולם בספריית האוניברסיטה בגנט. הדיון שלנו ב-*Quator No. 4* יתבסס על תיעוד הופעה מ-2015 בביצוע האופרה של פריז, שהציגה בעונה זו ערב מלא של עבודותיה המוקדמות של דה־קירסמאקר - עדות לכך שעולם הבלט ועולם המחול העכשווי חולקים לא מעט במשותף, לפחות במוסד הבלט הוותיק בעולם.

ביצירה, שאורכה כ-35 דקות, מופיעות ארבע רקדניות פזורות שיער ולבושות שחורים (חצאיות קצרות, חולצות בד ומגפי עור) ויחד איתן נוכח על הבמה הרכב קאמרי של ארבעה גברים, גם הם לבושים בשחור, כמקובל בקונצרטים, אשר מנגנים בארבעה כלי קשת: שני כינורות, ויולה וצ'לו. בתשובה לשאלה מדוע ביקשה לכלול נגינה חיה בהופעה זו, הסבירה דה־קירסמאקר כי העבודה עם נגינה חיה מציבה התמודדות מאתגרת עם תיאום בין המוזיקה והתנועה הקשורה בה. דה־קירסמאקר ביקשה ליצור מצב שבו הקהל יזמן "לראות את המוזיקה ולהקשיב לריקוד", לצפות בקונטרפונקט בין המוזיקאים והרקדניות ולהאזין לו. דה־קירסמאקר מעידה כי באמצעות הבחירה בברטוק ביקשה לאתגר את מיומנותיה הכוריאוגרפיות עם מבנה מוזיקלי מורכב. לתפיסתה, רביעיית מיתרים היא המדיום שבאמצעותו מלחינים מערביים חוגגים את אומנות הקונטרפונקט, ומיישמים כלכלה של "מקסימום הבעה במינימום אמצעים", ובכוריאוגרפיה שיצרה ניתן למצוא יישום של כלכלה דומה. רביעיית מיתרים מס' 4 היא הדיסוננטית ביותר מבין שש רביעיות המיתרים שהלחין ברטוק, והיא גם הדרמטית מכולן, ולדבריה, תכונות אלו העניקו ליצירה תחושה של עיוות או "תוקפנות חושנית", שנשאו חן בעיניה בעת היצירה. ניתן להבחין ביצירה המוזיקלית בסגנון המיוחד של ברטוק: "תשתית טונאלית מרומזת שבה נמסכת ההשפעה העממית, מקצבים פראיים, עומק רגשי, צורניות הנשלטת על ידי סימטריה - והמצאה רבת דמיון במלודיה ובציורפי הצלילי" (בן זאב, 2011). מעניין לבחון כיצד אלו היתרגמו לתנועה ולהבעה בכוריאוגרפיה שיצרה דה־קירסמאקר.

בדומה ליצירות אחרות מאת ברטוק, יצירה זו מאופיינת בסימטריה "קשתית": הפרק הראשון דומה לחמישי, השני לרביעי והשלישי, באמצע הקשת, שונה מכולם. הכוריאוגרפיה בנויה מחמישה פרקים באופן דומה: כל אחד מן הפרקים מאופיין אחרת מבחינה תנועתית, כאשר הפרקים הראשון והשני מתכתבים עם הפרקים החמישי והרביעי בהתאמה, בדומה למבנה הקשתי של היצירה המוזיקלית. גם כיוון התנועה משתנה בכל פרק: מאחורי הבמה אל קדמת הבמה בפרק הראשון, משמאל לימין בפרק השני, במעגל בפרק השלישי, משמאל לימין בפרק הרביעי ושוב מאחור לפנים בפרק האחרון. עם זאת, למרות המבנה הפוליפוני של המוזיקה, החליטה דה־קירסמאקר שלא להשתמש בקונטרפונקט בכוריאוגרפיה. למעט כמה קאנונים קצרים, מרבית הכוריאוגרפיה מבוצעת באוניסונו של ארבע הרקדניות, בהדגשת התנועה עצמה. כך, לדבריה, ביקשה להוציא לאור את הריקודיות של המוזיקה; דה־קירסמאקר לא אבתה להדגיש את המורכבות של המבנה המוזיקלי, אלא להעצים את הריקודיות שלו, והאוניסונו משמש אותה כדי "לקרב בין הריקוד והמוזיקה". הבחירה בחומר תנועתי פשוט ומשותף לכל הפרקים ביצירה, מסייעת לאחד את השונות בין הפרקים המוזיקליים.

אוצר התנועות של הריקוד מבוסס על יצירת מקצבים שונים באמצעות צעדים וסיבובים פשוטים, ולרגעים מזכיר באופיו ריקוד חברתי או ריקוד עממי, אך הוא מנוסח במסגרת קפדנית, פורמלית וארכיטקטונית של הבעה. התחביר מורכב מיחידות קטנות של תנועות ומחוות (בשונה מן הפראזות הארוכות שיאפיינו את עבודותיה המאוחרות), שדה־קירסמאקר מתייחסת אליהן כאל מוטיבים אשר מתכתבים עם התמות המוזיקליות. המוטיבים המחוליים מורכבים מפיתוחים שונים של הליכה וסיבוב, ואילו שימוש בזרועות, נפילה לרצפה והרמת רגל, מבחינים אותם זה מזה. המחוות, שנדמות כמאפיינות דמויות נרטיביות, הדגישו טקסט שהרקדניות ביצעו במקור, וכעת מבוצעות בלעדיו; הטקסטים התכתבו עם ההבעה הרגשית שדה־קירסמאקר מצאה במוזיקה של ברטוק. החזרה הפורמלית על אותם דפוסים ומחוות יוצרת אפקט יוצא דופן, מציינת מבקרת המחול של הניו יורק טיימס, שכן "היא מופיעה בו זמנית כחסרת משמעות - כוריאוגרפיה טהורה - אך גם מלאה בהשתמעויות נרטיביות. הרקדניות נדמות רגילות למראה בביצוע הבלתי פורמלי והמזמין שלהן ("שנרקוד?"), ובה בעת יוצאות מגדר הרגיל בדיוק ובתזמון של הפסיפס המורכב של שינויי הכיוון לאורכה ולרוחבה של הבמה" (Sulcas, 2015). הרקדניות ביצירה זו נדרשות לבצע חילופים מהירים, לא רק בקצב התנועות, אלא גם "מנשיות מסוגננת למתקפה כוחנית, מנערות בית ספר מחוצפות לאמזונות ששות אלי קרב". הביצוע החזיתי - הפנייה של הרקדניות כלפי הקהל, שנבעה מכך שהריקוד נוצר בסטודיו מול מראה - תורם לפרשנות הרואה בהן נשים חזקות, ואילו הצחקוקים וחילופי המבטים בין הרקדניות, וכן בינן לבין הנגנים, תורמים לתחושה שהן נערות שובבות. הדואליות הזו תאפיין בהמשך גם עבודות מאוחרות יותר של רוזאס.





הפרק הראשון נפתח במבטים של הרקדניות זו בזו, בדומה למבטים ממתיקי הסוד שיופיעו ב- *Rosas danst*. הרקדניות מתחילות בריקוד ללא ליווי מוזיקלי, והנגנים מצטרפים אליהן רק לאחר כארבע דקות בהן הן כמו מציגות את חומרי היסוד של הריקוד. במהלך הפרק דה־קירסמאקר משחקת במגוון האפשרויות הכוריאוגרפיות של ביצוע חומרים אלו על ידי ארבע רקדניות. משחקיות זו מאפיינת גם את הפרק השני, במהלכו גם הרקדניות – ולא רק הנגנים – מייצרות תבניות ריתמיות, לצד מגוון הליכות ומחוות המכוננות ביניהן יחסים. במהלך שני הפרקים הראשונים מבצעים מעת לעת התחתונים הלבנים של הרקדניות, ואילו בתחילת הפרק השלישי הן פושטות את החצאיות, רוקדות בלעדיה, ולובשות אותה בחזרה בסופו. דה־קירסמאקר מסבירה זאת בכך שהפרק הזה נרקד באיטיות, ולתחושתה, הריקוד בחצאיות בקצב איטי היה מוגזם, חושני ואף פרובוקטיבי. דווקא רגליים חשופות נראו לה יותר הולמות, כיוון שה"עירום" יצר ניתוק, ועשה את התנועה "רזה" יותר, ואת גופן שברירי. הפרק הרביעי, אשר נרקד לצילילי הפיציקטו הייחודי לאופן הנגינה של ברטוק, מציג היבט פולקלוריסטי בתנועה, אשר מתכתב עם יסוד זה במוזיקה. הפרק האחרון שב אל החומרים שהוצגו בתחילתה אך הביצוע שלהם וירטואוזי וסוער יותר.

Quator No. 4 היא דוגמה לתערובת המיוחדת של הסטרוקטורליזם הכוריאוגרפי המאפיין את עבודתה של דה־קירסמאקר, אשר, כפי שמנסח אותו חוקר המחול רודי לרמנס (2018), מורכב מן העקרונות הכלליים שבבסיס הלחן המוזיקלי עם אקספרסיביות פרפורמטיבית אמיתית. למרות המינימליזם הניכר בבסיס יצירותיה המוקדמות, לרמנס מדגיש את "הדיאלקטיקה המובחנת בין המבנה הכוריאוגרפי לאקספרסיביות הגופנית, המבוימת בחלקה והבלתי מכוונת בחלקה", שמודגשת בעת ביצוע עבודותיה. בצורה זו, טוען לרמנס, החיות של היצירה מערערת מאוד את האידיאליות או את ה"טהור" של הגוף האפלטוני שמונחים מראש בכל דוגמה של כוריאוגרפיה. אצל דה־קירסמאקר, המחול הטהור נעשה תמיד בלתי טהור, כאשר סימנים של ממשות גופנית (למשל, סימנים חיצוניים להנאה או לעייפות), הנוצרים שלא מרצון אך מתומרנים בצורה תיאטרלית, מבטלים באמצעות הביצוע את האידיאליות של הכוריאוגרפיה, ומסכלים כך את הרמיזה לנוכחות גופנית "טהורה". עקבות של אי-טהור נמצאות גם בתנועות שמקורן בעולם היומיום שמחוץ לאולם המחול. גם ביצירה זו, כמו ב-*Rosas danst* הנדונה ביחידה אחרת, הן מציבות את הריקודים "בין לבין": "בין צורה לתוכן, בין חומריות למשמעות, בין זיקתו של 'טקסט מחול' לעצמו ובין מושאי ההתייחסות החיצוניים שלו". בנוסף, גם סגנון הביצוע האופייני של *Rosas*, הופך את *Quator No. 4* "בלתי טהור": המבצעות נצמדות לתנועה הפעולה הבסיסית ובו זמנית גם סוטות ממנו קלות תמיד בדרכן האישית. כך, באמצעות מימוש רב-קולי של הכוריאוגרפיה, המבצעות חותרות ללא הרף תחת האופי ההומוגני ותחת ה"אידיאליות" או ה"טהור" שלה. הרקדניות מוכפפות לכוריאוגרפיה, לצד היותן במקביל גם סובייקטים גופניים אוטונומיים, אשר הופכים את "טקסט המחול" לפרטני, ונעשות כך לפרשניות אינדיבידואליות אמיתיות.

שאלות מנחות לצפייה ביצירה

- שימו לב ללבוש הרקדניות. כיצד לדעתכם הוא תורם ליצירה?
- אוצר התנועות הבסיסי ביצירה פשוט באופן יחסי. תוכלו לתאר את התנועות המרכיבות אותו?
- כיצד ניתן לאפיין את התנועה בכל אחד מן הפרקים?
- ניתן לומר שהתנועה ביצירה חוזרת על עצמה שוב ושוב, באיכויות משתנות. תוכלו להגדיר כל אחת מהן?
- מהו הדפוס המארגן את התנועה בחלל בכל אחד מן הפרקים?
- מרבית היצירה מבוצעת באוניסונו. באילו אמצעים כוריאוגרפיים נוספים משתמשת דה־קירסמאקר כדי לפתח את התחביר?
- כיצד ניתן לתאר את היחסים בין המוזיקה והמחול במהלך היצירה?
- איזו השפעה יש לצפייה בריקוד לאורך זמן? אילו תחושות מעוררת בכך הצפייה? האם אפשר להתייחס לריקוד ביצירה זו במונחים של הבעה?



המלצות צפייה

ב-2015 הוזמנה דה־קירסמאקר ליצור ערב עבור האופרה של פריז שהורכב משלוש עבודות מוקדמות שלה, אשר מקיימות זיקה מורכבת למוזיקה קלאסית, וביניהן גם *Quator No. 4*. [בסרטון הזה](#) דה־קירסמאקר מתארת את ההקשר שבתוכו נוצרו עבודות אלו ואת המאפיין אותן.

[כאן](#) ניתן לצפות בקטע מתוך הערב, בביצוע ארבע רקדניות מבלט האופרה של פריז.

לאחרונה הוזמנה דה־קירסמאקר ליצור עבור האופרה של פריז ערב המורכב משלוש מעבודותיה המוקדמות, לצילי יצירותיהם של המלחינים בטהובן, ברטוק ושנברג. [כאן](#) ניתן לצפות בקטע מתוך הערב, בביצוע ארבע רקדניות מבלט האופרה של פריז.





Fase, four movement to the music of Steve Reich /
Anne Teresa De Keersmaeker © Herman Sorgeloos



המלצות לקריאה נוספת

A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók | Bojana Cvejić

הספר ערוך כסדרה של ראיונות (באנגלית) בין דה־קירסמאקר וחוקרת המחול בויאנה צ'באיץ' המתמקדים בארבע עבודות מוקדמות של הכוריאוגרפית, ומלווה בארבעה תקליטורים ובהם הדגמות וקטעים ערוכים מתוך הריקודים. מומלץ לצפות בתקליטור המוקדש לכוריאוגרפיה לרביעיית המיתרים של ברטוק.

דיון ביצירות באמצעות מושגי מפתח

פורמליזם

שתי היצירות המוצגות ביחידה זו הן יצירות פורמליסטיות; הן אינן מושתתות על נרטיב ומשמעותן נובעת מתוך ההיבטים הצורניים שלהן, והיחסים שהן מקיימות עם המוזיקה, שהיא מרכיב אימננטי בהן. בחינתה של האומנות כישות אוטונומית החלה בעשורים הראשונים של המאה ה-20. חוקרי ספרות רוסים הפנו את תשומת הלב מגורמים חיצוניים ליצירת האומנות לעבר יצירת האומנות עצמה. דיון זה באומנות – שאותו מקובל לכנות "פורמליזם" (מונח הנגזר מהמילה form שמשמעה "צורה") – נסב בעיקר על יצירת האומנות המילולית, הספרות, אם השירה ואם הפרוזה, אך הוא ישים גם לתחומי האומנות החזותית והמחול. בבסיס ההתבוננות הפורמליסטית ביצירות מונחת הכוונה לאתר בהן את הצורה (ולא התוכן) שהופכת אותן למה שהן: איתור העיקרון הפואטי שהופך את יצירת האומנות לכזו במרכיבים הפורמליים שלה. דרור פימנטל (2014) עומד על המפנה שכוננה גישה זו ביחס לתפיסת האומנות, כמעבר מעיקרון של **מימזיס** – הוראה על אובייקט חיצוני ליצירה – אל עיקרון של **אוטונומיות**. כלומר, של תפיסת האומנות כישות אימננטית שמשמעותה וערכה נובעים מתוך עצמה.





מעיקרון המימזיס לעיקרון האימננטיות

הצד המהפכני בפורמליזם מכון נגד המסורת האסתטית שקדמה לו, עקרון המימזיס, ששלט במחשבה האסתטית מאז ימי יוון. ההנחה הראשונה המובלעת בעקרון המימזיס היא שקיים אובייקט הנתון מחוץ לייצוג האומנותי, בין שמדובר באובייקט יחיד ובין בעולם בכלל. אפשר להבחין בין אובייקט "אובייקטיבי" - מה שמקובל לכנות המציאות, העולם, ובין אובייקט "סובייקטיבי" - ה"אני" של האומן היוצר. ההנחה השנייה היא שבהינתן דבר קיומו של אובייקט מחוץ לאומנות, בין "אובייקטיבי" ובין "סובייקטיבי", מתפקיד האומנות להעמיד לו ייצוג הולם, שיעמוד עימו ביחס של התאמה. ההנחה השלישית היא כי ערכה האסתטי של האומנות נובע ממידת ההתאמה בין ייצוג האובייקט לאובייקט עצמו. ידועה הדוגמה של הצייר היווני זאוקסיס, שהיטיב כל כך בייצוג ענבים בציוריו, עד שהצליח לשטות בציפורים שבאו לנקר את הענבים המצויירים, שנדמו בעיניהן לענבים של ממש. זאוקסיס מממש את עקרון המימזיס מימוש מופתי, שכן הענבים בציורו תואמים את הענבים הממשיים עד כדי בלבול ביניהם. כל זה מוביל למסקנה כי עקרון המימזיס מושתת על עקרון ההוראה: בהינתן אופייה הייצוגי של האומנות, מתפקידה להורות על אובייקט חיצוני לה ולשרות בהתאמה עימו. האובייקט שעליו מורה האומנות נקרא "רפרנס" (reference). פעולת ההוראה המתקיימת באומנות יכולה להתכנות "רפרור".

המהפכה הפורמליסטית מתמצה בהמרת עקרון ההוראה בעקרון האימננטיות. המילה "אימננטיות" מציינת כל מה שהוא פנימי לדבר שמדובר בו. הספרות, סוברים הפורמליסטים, אינה תלויה בייצוג המציאות להצדקת קיומה. הספרות היא ישות אימננטית, שכן משמעותה וערכה נובעים מתוך עצמה. עקרון האימננטיות קשור לעקרון האוטונומיות: הספרות היא עולם העומד בפני עצמו ומספיק לעצמו. כך משתחררת הספרות מתפקידה המימטי. משמעותה וערכה אינם נובעים עוד מהתאמת התוכן המיוצג בה לעולם החיצוני. הספרות אינה נושאת מסר ואינה מתארת מציאות חיצונית, אם "אובייקטיבית" ואם "סובייקטיבית". ערכה ומשמעותה נובעים מתוך עצמה בלבד. הספרות בפרט והאומנות בכלל משתחררות אפוא מזיקתן לרפרנס. הפורמליזם גודע את הקשר הגורדי שחיבר את האומנות מקדמת דנא לעולם, ורואה בה עולם בפני עצמו.

עיקר מאמציהם של חוקרים פורמליסטים מוקדשים לאיתור התכונות האימננטיות לאובייקט הספרותי, המייחדות אותו ככזה. הפורמליסטים מבקשים את "עקרון הספרותיות". לשיטתם, ה"ספרותיות" היא מה שאפשר לכנות העיקרון הפואטי. המחקר הפורמליסטי מתמצה אפוא בניסיון להגדרת העיקרון הפואטי מתוך עמידה על ההבדל בין השימוש הפואטי בשפה ובין שימושים אחרים בה. הניסיון להגדרת הספרותיות נעשה בראש ובראשונה מתוך השוואת השימוש הפואטי בשפה עם השימוש היומיומי בה. הנחת המוצא של המחקר הפורמליסטי היא כי השפה הפואטית מתייחדת משפת היומיום בפרט ומשימושים אחרים בשפה בכלל.

הפורמליסטים לא היו היחידים שעמדו על ייחודיות השפה הפואטית. במסתו הידועה של ולרי "שירה ומחשבה מופשטת" (1944), הוא טוען כי שפת היומיום נעשית מיותרת מרגע שהנמען הבין את כוונת המוען, ואילו השפה הפואטית מתייחדת בהיותה בעלת זכות קיום משל עצמה. ערך השפה הפואטית אינו נגזר מהעברה מוצלחת של מסר. ערכה כלל אינו תלוי בהעברת מסרים. ערך השפה הפואטית נובע מההצבעה על המסר עצמו ולא על דבר חיצוני לו.

ולרי מדמה במסתו את ההבדל בין השפה שאינה פואטית לשפה הפואטית להבדל שבין הליכה לריקוד. בהליכה, לתנועות הרגליים יש תכלית – הולכת הצועד מנקודת המוצא לנקודת היעד. אך לתנועת הרגליים בריקוד אין כל תכלית מלבד עצם התנועה. באותו האופן לשפה הפואטית אין כל תכלית חיצונית של הוראה על דבר בעולם או של חילול פועלה בנמענה. תכליתה מתמצית בעצם התרחשותה. דימוי השפה הפואטית לריקוד ממחיש יפה את המפנה הפורמליסטי מעקרון המימזיס, שבו תכלית השפה להורות על רפרנס, לעקרון האימננטיות, שבו לשפה אין תכלית מלבד הוראתה על עצמה.

מתוך: אסתטיקה | דרור פימנטל





חזרה

אחד האמצעים האומנותיים דרכו מפנה השפה תשומת לב לעצמה הוא החריזה. החריזה היא תבנית לשונית המושתתת על חזרה והישנות, בדומה לתבניות התנועתיות עליהן מבוססות *Quator No. 4-1 Fase*. באמצעות הדיון בטכניקת החריזה עומד חוקר הספרות רומן יאקובסון על האופן שבו השפה הפואטית פועלת באמצעות מתן נוכחות ומתן צורה. מעניין לבחון האם צורת התבוננות זו מתאימה גם למחול, ואילו מן המילים בטקסט נדרש להחליף כדי שיתאר נכונה צורת אומנות זו.

חזרה: מתן נוכחות ומתן צורה

יאקובסון בוחן את השפה הפואטית כצבר תחבולות לשוניות. אפשר להצביע על שתי תחבולות עיקריות, המקיימות ביניהן זיקה הדדית: האחת היא מתן נוכחות והאחרת מתן צורה. כך, למשל, החזרה הצלילית המושגת בחריזה מעבה את המבע ומגבירה את מוחשיותו. כך מנכיחה השפה את עצמה כדבר שריר וקיים, בעל חומריות משל עצמו. הכוונה כמובן לחומריות פונטית, שכן גם הצליל הוא חומר. במקום להצביע על אובייקט חיצוני לה, השפה קונה לה מעמד של אובייקט בעצמה. תכליתה אינה להורות על אובייקט חיצוני, אלא להורות על עצמה כעל אובייקט. כך גם נוצר נתק בין השפה לעולם. השפה הופכת לדבר בפני עצמו שכוונתו גלומה בו עצמו. השפה, בלשונו של ולרי, רוקדת.

החזרה הצלילית לא רק מנכיחה את המבע הלשוני, אלא גם מקנה לו צורה. הצעד הראשון בהקניית הצורה מתרחש בחשיפת ציר הזמן. היחידות הלשוניות שוות הערך הצלילי המונחות בזו אחר זו ברצף חושפות את טבעה הליניארי של השפה. הזמן – העקיבה של הרגע הבא אחרי רגע – הוא הצורה היסודית של השפה. במובן הזה השפה הפואטית דומה למוזיקה, הבנויה גם היא מרצף צלילי הפרוס על ציר הזמן.

מתוך: אסתטיקה | דרור פימנטל

ב-Fase הדמיון למוזיקה החזרתית מונכח אף ביתר שאת, לא רק בשל האופן הליניארי שבו נפרשות התנועות זו אחר זו, אלא גם בשל עקרון ה"פייזינג" שמכונן את המוזיקה הייחודית, שמשמש גם את דה־קירסמאקר כעיקרון מארגן עבור הכוריאוגרפיה. הן המוזיקה והן הכוריאוגרפיה מייצרות, מתוקף החזרה, את מה שחוקר הספרות ויקטור שקלובסקי מכנה "הזרה".

הזרה

לטענת שקלובסקי, כפי שאנשים הגרים על שפת הים מפסיקים לשמוע לאחר זמן מה את רחש הגלים, כך המציאות הופכת לכה מוכרת עד כי אנו חדלים מלראותה. תפקיד האומנות הוא להחיות את המציאות מחדש, לגרום לרחש הגלים להישמע שוב, או כדבריו "להחזיר לאבן את אבניותה". זו לטענתו, תכליתה של ההזרה: לשחרר את הנמען מהדרך הרגילה שבה הוא קולט את הדברים כדי להשיב להם את חיותם. בשירה, פעולה זו עשויה להתרחש מתוך חזרה.

הזרה

בדומה ליאקובסון, גם חוקר הספרות ויקטור שקלובסקי טוען כי הלשון הפואטית מתייחדת בתחבולה. זו, לטענתו, מייחדת את האומנות בכללותה: ההזרה. בחיי היומיום אנו חולפים על פני דברים בלא לשים אליהם לב. האומנות נוטלת את הדבר השגור והמובן מאליו ויוצרת את הזרתו על ידי הצגתו באור חדש. בפרוזה נוצרת ההזרה בטכניקה של שינוי נקודת התצפית המוכרת. בשירה ההזרה נוצרת בחזרה הצלילית, המפקיעה את השפה משימושה השגור ככלי להעברת מסרים ומאפשרת לה להופיע בחומריותה. שקלובסקי מסכים עם יאקובסון כי את המבע הפואטי מייחדת הנכחת השפה באמצעות חזרה, אך הוא מוסיף על כך נדבך וקושר תופעה זו עם אפקט ההזרה. לשיטתו, החזרה הצלילית מנתקת את הזיקה בין המסמן (המילה) למסומנו (הדבר), וגורמת להופעת המילה כמסמן טהור. באופן זה אובדת גם משמעות המילה, הנוצרת ברגיל מתוקף הוראתה על הדבר. החידוש של שקלובסקי הוא בקשירת הופעת המסמן בטוהרתו עקב החזרה הצלילית עם תופעת ההזרה. המילה המנותקת ממשמעותה מופיעה בחומריותה הטהורה ומתוך כך גם בזרותה.

מתוך: אסתטיקה | דרור פימנטל





מינימליזם

עבודתה המוקדמת של דה־קירסמאקר מציגה לא רק גישה פורמליסטית למחול, אלא גם נטייה בולטת לצמצום ולחזרתיות, אשר מאפיינים את המינימליזם באומנות ובמוזיקה. המינימליזם באומנות הוא מגמה החותרת לפישוט הצורה, הצבע והקומפוזיציה, אשר מאפיינת את התנועות המודרניסטיות באומנות ובאדריכלות מראשית המאה ה-20. ניתן לזהות מגמה דומה גם בעבודתם של יוצרי מחול כגון בלנשין בבלט הקלאסי, או קנינגהם במחול המודרני. בשנות ה-60 של המאה ה-20 הגיעה מגמה זו באומנות לשיאה באמצעות זרם אשר חרת על דגלו אסתטיקה של צמצום, שימוש בחומרים פשוטים והימנעות מהבעה אישית. עבודתה של דה־קירסמאקר הושוותה לא אחת לזו של יוצרות המחול המינימלי האמריקאי (בעיקר לזו של לוסידה צ'ילדס), אף שלדבריה נחשפה לעבודתן רק לאחר יצירת *Fase* (ולפני יצירת *Quator No. 4*). חוקר המחול רודי לרמנס אף הצביע על האופן שבו עבודותיה של דה־קירסמאקר נבדלות מסגנון הביצוע הניטרלי של המופעים ביצירותיהם של קנינגהם, ג'דסון וצ'ילדס, המאופייין במינימליזם יסודית של אקספרסיביות וצמצום הסובייקטיביות או הייחוד הגופני של הרקדן; עבודותיה מאמצות את הסטרוקטורליזם הכוריאוגרפי, אך נפטרות מהאתוס של אימפרסונליות בסגנון הביצוע. דה־קירסמאקר מכירה דווקא בהשפעתו של זרם המינימליזם במוזיקה, שאף הוא צמח בארצות הברית ובאירופה בשנות ה-60 של המאה ה-20. זרם זה הציע, כנגד המורכבות ההרמונית והמלודית של הסגנונות המודרניסטיים, מבנה הרמוני, סטטי, המבוסס על חזרה ומחזור של תבניות מלודיות וריתמיות.



Fase, four movement to the music of Steve Reich /
Anne Teresa De Keersmaeker © Herman Sorgeloos

מוזיקה מינימליסטית/רפטיבית

המינימליזם במוזיקה מתקשר לעיתים קרובות למוזיקה רפטיבית, המבוססת על שכבות של תבניות קצרות החוזרות פעמים רבות ויוצרות תחושה של זמן אינסופי. המלחינים האמריקאים סטיב רייך ופיליפ גלאס נחשבים לנציגים בולטים של סגנון זה. המוזיקה של רייך, גלאס ואחרים כונתה תחילה "מוזיקה רפטיבית" – מוזיקה של חזרות – ומאוחר יותר "מוזיקה מינימליסטית". ביצירותיהם המינימליסטיות יש מינימום של חומר מוזיקלי ומינימום פיתוח של חומר זה: החומר חוזר על עצמו שוב ושוב, תוך שינויים הדרגתיים. עם זאת, היצירות המינימליסטיות אינן קצרות, כפי שעשוי להשתמע ממונח זה. להפך, הדבר שיוצר את התחושה המינימליסטית הוא הפער בין אורך היצירה לבין כמות החומר.

המוזיקאי הבריטי בריאן אינו מתאר בתמצות את האתוס המינימליסטי: "חזרה היא צורה של שינוי", ואילו המוזיקולוג האמריקאי רוברט פינק טוען כי המינימליזם מחקה תכופות את החזרות המואצות וחסרות התחושה של התרבות הצרכנית, כמעין ביקורת דוממת על העולם כפי שהוא: "מוזיקה חוזרת ונשנית מספקת לעיתים קרובות אישור, אזהרה, הגנה – אפילו אך ורק ריגוש אסתטי – לנוכח המגוון העצום של יחסים חוזרים ונשנים אשר, בחברה הצרכנית הקפיטליסטית המאוחרת, על כולנו להתמודד עימם שוב ושוב (ושוב ושוב...). הגענו לתרבות זו מתוך חזרה על עצמנו. אולי נוכל לחזור על עצמנו לצאת ממנה".





פייזינג (PHASING)

Fase נוצרה למוזיקה שהלחין סטיב רייך בעיקר בשנות ה-60. ב-1968 הבהיר רייך את האסתטיקה החדשה שלו במאמרו "מוזיקה כתהליך הדרגתי": "אני מתעניין בתהליכים מוחשיים [...] ברצוני להיות מסוגל לשמוע את התרחשותו של התהליך באמצעות המוזיקה המושמעת". תהליך מוחשי שכזה הוא תופעת ה"פייזינג" שרייך גילה במקרה. עבודתה של דה־קירסמאקר עושה דבר דומה: ניתן לראות/לתפוס קינסטטית את התרחשותו של התהליך באמצעות הכוריאוגרפיה הנרקדת; היא מתבססת על התופעה המוזיקלית ו"מתרגמת" אותה לתנועה.

"פייזינג" (PHASING)

בסתיו 1964 התנסה המלחין האמריקאי סטיב רייך בעבודה אלקטרו-אקוסטית, ביצירת "לולאות" של סרטי הקלטה. בכיכר יוניון שבסן פרנסיסקו הקליט רייך מטיף נוצרי דתי, שנשא דרשה שנושאה נוח והמבול. בהמשך השתמש רייך בהקלטה זו בשני מכשירי הקלטה שכל אחד מהם חוזר ב"לולאה" על המילים המוקלטות "ירד גשם". כשלחץ על כפתור ההשמעה הוא שמע את שניהם כאחד והבחין בתופעה מעניינת: אחד הסרטים התנגן במהירות קצת יותר גדולה מהאחר, כך שהאחדות ביניהם החלה להתפרק בשלבים. כלומר, שני מכשירי ההקלטה ניגנו חומר מוזיקלי זהה, אך בעת ההשמעה נוצר בהדרגה פער בין שני המכשירים. נוצר קאנון במרחק זעיר, והפער גדל והלך עד שהקולות התמזגו שוב, וכך חוזר חלילה. התוצאה הייתה תופעה שמכונה "פייזינג" (Phasing) או "הסטת פאזה" (Phase Shift) – קאנון במרווחים זעירים שנשמע כמעין הד. כך חיבר רייך את היצירה הראשונה בסדרה של יצירות המתבססות על תופעת הפייזינג, *Gonna Rain* (1965).



Bartók / Beethoven / Schönberg /
Anne Teresa De Keersmaeker © Anne van aerschot



המלצות צפייה

בפרק ששודר בדצמבר 2006 כחלק מסדרת הטלוויזיה הבריטית *The South Bank Show*, מתאר סטיב רייך את נסיבות היצירה של *It's Gonna Rain*. ניתן לצפות בפרק [כאן](#) (דקות 02:17–05:23).

בהפקה [מצוינת](#) של תאגיד השידור הציבורי הבריטי (BBC) מ-2015 ניתן לצפות בהסבר ממצה של רייך לתופעת ה"פייזינג" ולנסיבות היווצרותן של שלוש מעבודותיו, *Clapping Music*, *It's Gonna Rain*, *Piano Phase*.

ארבע יצירות מוזיקליות מאת סטיב רייך

כאמור, *Fase* מבוססת על ארבע יצירות מאת סטיב רייך. פענוח המעשה המתרחש ביצירותיו של רייך יסייע לנו להבין כיצד עיבדה דה־קירסמאקר את גישתו המינימליסטית לקומפוזיציה במוזיקה לכוריאוגרפיה במחול.

(1966) COME OUT

לאחר שגילה רייך את טכניקת ה"פייזינג" לראשונה במהלך יצירת *It's Gonna Rain*, שב והשתמש בה גם ביצירתו הבאה לסרט הקלטה. החומר ליצירה הוא משפט שהוקלט מפיו של דניאל האם, אחד משישה נערים אפרו-אמריקאים שהוכו בתחנת משטרה בהארלם ב-1964. גם כאן המשפט חוזר ב"לולאות", וכאשר קולות הנער חוזרים שוב ושוב ניתן להבחין בגבהים שונים ובמקצב, שברצף הדיבור הרגיל איננו מבחינים בהם. הנער נשמע ממש כאילו הוא "שר" את הטקסט. רייך קרא לזה: "מלודיה של דיבור" (*Speech Melody*). "הייתי צריך, כאילו לדקור את הפצע שיצא החוצה דם בשביל להראות להם", אומר האם בהקלטה. בהמשך היצירה השמיע רייך את המשפט בשני קולות בלופים חוזרים עד שנוצר "פייזינג", וכשהוא מופיע בארבעה ובשמונה קולות, הטקסט מתערפל ונוצר גוש צלילי שנע במקצב קבוע; המילים הופכות בלתי מובנות, אם כי גובהי הצליל הטבועים בהן – מי במול, דו, רה, דו – ממשיכים להישמע. בעיקרו של דבר אנו מאזינים לקאנון אלקטרוני בשמונה קולות גועשים בסולם דו מינור.

PIANO PHASE I – VIOLIN PHASE (1967) (1967)

מתוך התנסויות אלו גיבש רייך את הרעיון של תהליכים מוזיקליים קצרים החוזרים על עצמם פעמים רבות לאין ספור, אשר בהדרגה נוצרים ביניהם הבדלי פאזה מזעריים ההולכים וגדלים לאט. עיקרון זה, שרייך גילה במקור בשל כגם טכני במכשיר ההקלטה, יושם גם במוזיקה כלית המנוגנת בביצוע חי, למשל ב- *Piano Phase*.

היצירה, אשר נמשכת 20 דקות, נוצרת מתמורות המתחוללות בששת התווים הראשונים של סולם לה מז'ור. שני פסנתרים מתחילים לנגן מוטיב קצר ביחד, אך לאחר פחות מדקה כבר מורגשת ביניהם סטייה מזערית ההולכת וגדלה, ובהמשך הם מגיעים שוב לחפיפה. בעוד שני הפסנתרים מנגנים בתיאום ובאי-תיאום ביניהם, מתגבש נרטיב רב-אירועים, שופע מודולציות, מעברים ושיאים. גם ב- *Violin Phase* מיושם עיקרון ה"פייזינג", כאשר המבצע מנגן בכינור בתיאום ובאי-תיאום עם הקלטה בשלושה ערוצים המתעדת את נגינתו שלו עצמו במהירויות שונות (קיימת גם גרסה לארבעה כינורות ליצירה זו).

CLAPPING MUSIC (1972)

ב-1972 ביקש רייך ליישם את שיטת ה"פייזינג" על מוזיקה שמתבססת אך ורק על מחיאות כפיים. היצירה נכתבה לשני מבצעים, והיא מבוססת על קצב בסיסי שאותו מבצע אחד מהם במשך כל היצירה. המבצע השני מבצע את אותה התבנית, אך יוצא ונכנס לתיאום עם המבצע הראשון לא באמצעות האצה או האטה (כפי שקורה ב"פייזינג" במקור) אלא באמצעות הזחה ברורה של שמינית תו. כך רעיון הקאנון שנוולד ב"פייזינג" מתפתח לכיוון חדש, והיצירה מדגימה בפשטות כיצד תזוזות הדרגתיות, כמעט סמויות, בתבניות מקצב ובדגשים, יוצרות פוליריתמיות המבוססת על מוטיב אחד בלבד. כלומר, על תבנית הקצב הבסיסית.





המלצות צפייה

בסרט התיעודי הבריטי *Steve Reich: A New Musical Language* (1987) רייך מתאר את הנסיבות יוצאות הדופן של יצירת *Come out*. צפו בקטע זה [\[כא\]](#) (2:45-00:00).

[\[כא\]](#) ניתן לצפות בייצוג חזותי של *Piano Phase*. [\[כא\]](#) ניתן לצפות בביצוע אלקטרוני/חי של *Violin Phase* ואילו [\[כא\]](#) בביצוע של ארבעה נגני כינור.

ניתן לצפות בהמחשה ויזואלית של תופעת הפייזינג ב-*Clapping Music* ולהשוותה לביצוע המוזיקלי - [\[כא\]](#) באמצעות ייצוג גרפי (בתיאור), [\[כא\]](#) באמצעות צילום כפות הידיים במקביל לתבנית המשתנה בהדרגה.



הצעה לפעילות: ביצוע של CLAPPING MUSIC

ב-2015 יצרה תזמורת הסינפונית של לונדון אפליקציה המבוססת על היצירה של רייך, ניתן להוריד אותה [\[כא\]](#) ולאומן את חוש הקצב באמצעות הניסיון לבצע את היצירה בהתאם להוראות.

הצעות לדיון ביצירה FASE

- דה־קירסמאקר מתייחסת אל *Fase* כאל יצירה שבאמצעותה לימדה את עצמה כוריאוגרפיה. אילו עקרונות כוריאוגרפיים מרכזיים ניתן, לדעתכם, ללמוד מן היצירה?
- באיזה אופן *Fase* היא יצירה פורמליסטית?
- ולרי השווה את ההבדל בין השפה שאינה פואטית לשפה הפואטית להבדל שבין הליכה לריקוד. לטענתו, בעוד בהליכה לתנועות הרגליים יש תכלית, בריקוד אין כל תכלית מלבד עצם התנועה. האם הדבר נכון לכל סגנונות הריקוד שאתם מכירים? חשבו על דוגמאות שהטענה הזו נכונה לגביהן. במה דומה או שונה השימוש של דה־קירסמאקר בתנועה לאופן שבו נתפסת התנועה בדוגמאות אלו?
- בשירה, השפה מפנה תשומת לב לעצמה, בין היתר, באמצעות החרזה אשר מושתתת על חזרה והישנות. לטענת יאקובסון, זו אחת הדרכים שבהן פועלת השפה הפואטית באמצעות "מתן נוכחות" ו"מתן צורה". כיצד ניתן לתאר במונחים אלו את האופן שבו פועלת החזרה ב-*Fase*? למה בדיוק היא מעניקה נוכחות וצורה?

- ניתן לטעון שב-*Fase* דה־קירסמאקר עושה שימוש באמצעי האומנותי המכונה "הזרה". אם נקבל טענה זו, מה הם הדברים שהיצירה "משיבה להם את חיותם" וגורמת לנו לראותם מחדש? כיצד בדיוק היא עושה זאת?
- המינימליזם באומנות חרת על דגלו אסתטיקה של צמצום, שימוש בחומרים פשוטים והימנעות מהבעה אישית. האם תיאור כזה מתאים, לדעתכם, לתיאור עבודתה של דה־קירסמאקר? אם כן, הסבירו כיצד ערכים אלו באים לידי ביטוי בעבודתה. אם לא, הסבירו מדוע אינו מתאים.
- המוזיקאי הבריטי בריאן אינו מתאר בתמצות את האתוס המינימליסטי: "חזרה היא צורה של שינוי". הסבירו כיצד האתוס הזה בא לידי ביטוי בעבודתה של דה־קירסמאקר.
- פייזנג היא עיקרון מוזיקלי שהתגלה במקרה על ידי רייך במכשירים אלקטרוניים. רייך יישם את העיקרון הזה גם במוזיקה המבוצעת על ידי נגנים, ואילו דה־קירסמאקר יישמה עיקרון זה בביצוע חי במחול. לדעתכם, אילו אתגרים מציב כל אחד מהיישומים הללו, ואיזו משמעות מוענקת אגב כך ליצירות המבוססות על עיקרון זה?
- האם, לדעתכם, ניתן לשמור על פרשנות פורמליסטית ליצירה, כאשר למוזיקה הקשר היסטורי-פוליטי כמו במקרה של *Come out* בפרק השני ב-*Fase*?
- נטען שעבודתה של דה־קירסמאקר משיגה אוטונומיה פורמליסטית בהתמקדה בסוגיות מוזיקליות, צורניות, תנועתיות, מרחביות – כוריאוגרפיות – אך גם מפרקת אותה באמצעות השימוש ב"חומר" הנושא איתו משמעויות שמחוץ לאובייקט האומנותי: גוף הרקדניות. הסבירו טענה זו.

הצעות לדיון ביצירה 4 QUATOR NO.

- דה־קירסמאקר מתייחסת אל *Quator No. 4* כאל יצירה שבאמצעותה הסתיים תהליך שהחלה ב-*Fase* שבו לימדה עצמה כוריאוגרפיה. אילו עקרונות כוריאוגרפיים מרכזיים ניתן, לדעתכם, ללמוד מן היצירה?
- באיזה אופן *Quator No. 4* היא יצירה פורמליסטית?
- ולרי השווה את ההבדל בין השפה שאינה פואטית לשפה הפואטית להבדל שבין הליכה לריקוד. לטענתו, בעוד בהליכה לתנועות הרגליים יש תכלית, בריקוד אין כל תכלית מלבד עצם התנועה. ביצירה זו, שהליכה היא מוטיב מרכזי בה, ניתן לבחון אמירה זו. כיצד השימוש של דה־קירסמאקר בהליכה ובריקוד מאשש או מפריך את האמירה של ולרי?





- בשירה השפה מפנה תשומת לב לעצמה בין היתר באמצעות החריזה, אשר מושתתת על חזרה והישנות. לטענת יאקובסון, זו אחת הדרכים שבהן פועלת השפה הפואטית באמצעות "מתן נוכחות" ו"מתן צורה". כיצד ניתן לתאר במונחים אלו את האופן שבו פועלת החזרה ב-*Quator No. 4*? למה בדיוק היא מעניקה נוכחות וצורה?
- ניתן לטעון שב-*Quator No. 4* דה־קירסמאקר עושה שימוש באמצעי האומנותי המכונה "הזרה". אם נקבל טענה זו, מה הם הדברים שהיצירה "משיבה להם את חיותם" וגורמת לנו לראותם מחדש? כיצד בדיוק היא עושה זאת?
- המינימליזם באומנות חרת על דגלו אסתטיקה של צמצום, שימוש בחומרים פשוטים והימנעות מהבעה אישית. האם תיאור כזה מתאים, לדעתכם, לתיאור עבודתה של דה־קירסמאקר? אם כן, הסבירו כיצד ערכים אלו באים לידי ביטוי בעבודתה. אם לא, הסבירו מדוע אינו מתאים.
- המוזיקאי הבריטי בריאן אינו מתאר בתמצות את האתוס המינימליסטי: "חזרה היא צורה של שינוי". הסבירו כיצד האתוס הזה בא לידי ביטוי בעבודתה של דה־קירסמאקר.
- לתפיסת דה־קירסמאקר, מלחינים מערביים מיישמים ברביעיית מיתרים כלכלה של "מקסימום הבעה במינימום אמצעים". כיצד מיישמת דה־קירסמאקר כלכלה דומה בכוריאוגרפיה?
- ביצירה המוזיקלית ניתן להבחין בסגנונו המיוחד של ברטוק: "תשתית טונאלית מרומזת שבה נמסכת ההשפעה העממית, מקצבים פראיים, עומק רגשי, צורניות הנשלטת על ידי סימטריה - והמצאה רבת דמיון במלודיה ובצירופי הצלילי" (בן זאב, 2011). כיצד היתרגמו אלו לתנועה ולהבעה בכוריאוגרפיה שיצרה דה־קירסמאקר?
- האם, לדעתכם, ניתן לשמור על פרשנות פורמליסטית ליצירה, כאשר היא נרקדת על ידי ארבע נשים (לצלילי נגינתם של ארבעה גברים)?
- נטען לטעון, שעבודתה של דה־קירסמאקר משיגה אוטונומיה פורמליסטית בהתמקדה בסוגיות מוזיקליות, צורניות, תנועתיות, מרחביות - כוריאוגרפיות - אך גם מפרקת אותה באמצעות השימוש ב"חומר" הנושא איתו משמעויות שמחוץ לאובייקט האמנותי: גוף הרקדניות. הסבירו טענה זו.



Bartók / Beethoven / Schönberg /
Anne Teresa De Keersmaecker © Anne van aerschot

השוואה בין היצירות

- היצירות הנידונות ביחידה זו מהוות דוגמאות ייחודיות לאופנים השונים שבהם המוזיקה והמחול עשויים לקיים זיקה משמעותית מבלי לשקף זה את זה ישירות. הסבירו כיצד מהווה כל אחת מהיצירות דוגמה ליחסים בין האומנויות.
- המוזיקה בשתי היצירות היא מרכיב משמעותי ומכונן ביצירה, אך אופייה בכל אחת מהיצירות שונה מאוד. איזו השפעה יש לסגנון המוזיקלי על האופן שבו נתפס המחול בכל אחת מהיצירות?
- ביחידה זו צפינו בתיעוד בעיבוד של הכוריאוגרפיה לסרט ובתיעוד של ביצוע בימתי. אילו היבטים בכוריאוגרפיה מודגשים בכל מדיום?
- גם כוריאוגרפים כמו ג'ורג' בלנשין (בבלט הקלאסי) ומרס קנינגהם (במחול המודרני) הציגו גישה פורמליסטית לכוריאוגרפיה. במה נבדלת, לדעתכם, הגישה של דה־קירסמאקר ביצירות הנידונות ביחידה זו מן הגישה שלהם?





נדאי להשוות

תחת הנושאים הנסקרים ביחידה זו ניתן לדון גם בעבודתם של יוצרים נוספים כגון ג'ורג' בלנשין, מרק מוריס, לוסינדה צ'ילדס, טווילה ת'ארפ ואחרים שציר מרכזי בעבודתם הוא היחס למוזיקה. כמו כן, לצד בלנשין, קנינגהם וצ'ילדס אפשר למנות גם את טרישה בראון ואיבון ריינר כיוצרים שנוקטים גישה פורמליסטית/מינימליסטית בעבודתם; במחול בארץ ניתן להתייחס לעבודתה של נעה אשכול בהקשר למינימליזם ולצמצום, ולבחון היבטים נאלו, לצד היחס השונה למוזיקה, גם בעבודתם של יוצרים מאחרים יותר כגון ענת שמגר, ענת דניאלי ואוהד נהרין.

ביבליוגרפיה

- אברבאיה, ע' (2010). *קיצור תולדות המוזיקה*. אור-תו.
- בן זאב, נ' (20.05.2011). 100 שנה ליצירה המהפכנית הראשונה של בלה ברטוק. *הארץ*.
- ברט, ר' (2017). *תיאטרון מחול ג'דסון*. אסיה.
- גורביץ', ד', וערב, ד' (2012). *אנציקלופדיה של הרעיונות: תרבות, מחשבה, תקשורת*. תל אביב: בבל.
- גל, א' (2012). *מילון מונחים*. בתוך: כהן, י' (עורכת). *תולדות המוזיקה: מימי הביניים עד המאה העשרים*. מטח.
- לרמנס, ר' (2018). *לנוע ביחד: תיאוריה ויצירה של מחול עכשווי*. אסיה.
- פימנטל, ד' (2014). *אסתטיקה*. מוסד ביאליק.
- רוס, א' (2011). *וכל השאר רעש*. מודן.
- שנהב, מ' (2012). המאה ה-20. בתוך: כהן, י' (עורכת). *תולדות המוזיקה: מימי הביניים עד המאה העשרים*, מטח.
- De Keersmaecker, A. T., & Bojana C. (2012). *A choreographer's score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Ariaaria, Bartók*. Mercatorfonds
- Genter, S. (1999). Anne Teresa de Keersmaecker. In: Bremser M. (ed). *Fifty contemporary choreographers*. London: Routledge
- Sörgel, S. (2015). *Dance and the body in western theatre: 1948 to the present*. Palgrave Macmillan
- Van Kerkhoven, M., & Laermans, R. (1998). *Anne Teresa De Keersmaecker*. Flemish Theatre Institute

מקורות מקוונים

Rosas <http://www.rosas.be/en> אתר הלהקה

Dunning, J. (20 September 1998), Interview; Giving an old college try the star treatment, *New York Times*. <https://www.nytimes.com/1998/09/20/arts/dance-giving-an-old-college-try-the-star-treatment.html>

Kisselgoff, A. (26 September 1998). Dance review; Slipping in and out of phase with Steve Reich, *New York Times*. <https://www.nytimes.com/1998/09/26/arts/dance-review-slipping-in-and-out-of-phase-with-steve-reich.html>

Sulcas, R. (3 November 2015). A triumphant De Keersmaecker takes Paris opera by storm, *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2015/11/04/arts/international/a-triumphant-de-keersmaecker-takes-paris-opera-by-storm.html>





קריאה חתרנית במדיום המחול: מופע-העצמי של ורניק דואנו

VERONIQUE DOISNEAU (2004) מאת ד"ר בל

קריאה חתרנית במדיום המחול: מופע-העצמי של ורניק דואנו



VERONIQUE DOISNEAU (2004) מאת ז'רומ בל

הקדמה

יחידה זו עוסקת ביצירת המחול *Veronique Doisneau* (בעברית: "ורניק דואנו") ונענית לקריאתה לדון בשאלות יסוד הנוגעות למהות המחול. זוהי יצירת סולו "תיעודית תיאטרלית" על אודות עבודתה של אחת הרקדניות באופרה של פריז, ורניק דואנו. העיסוק של בל במדיום המחול עצמו מזמן דיון ברפלקסיביות באומנות, שמופגנת כאן בראש ובראשונה בשם היצירה, שהוא גם שם המבצעת, ובפנייה הישירה שלה אל הקהל. דואנו לא רק מערערת על המוסכמה המחולית שעל פיה הרקדנית אינה דוברת, אלא גם עוסקת, באופן רפלקסיבי מופגן, בעצמה. דואנו משמשת את בל כמייצגת דבר מה רחב יותר: את שאלת הסובייקט בכלל, כפי שהיא משתקפת במופע-העצמי, ואת שאלת הסובייקט הרוקד בפרט. באמצעות דואנו והביוגרפיה הפרטית שלה, כרקדנית בלט האופרה של פריז, בל זוכה בנגישות ליצירות מחול קאנוניות, שהוא בוחר להביא אל הבמה קטעים מתוכן, מבלי לחבר צעד מחול אחד בעצמו. גישה אינטרטקסטואלית זו מאפשרת לבל להציג קריאה חתרנית ביצירות אלו, ולהעלות שאלות גם לגבי גוף הידע ההיסטורי של המחול והאופן שבו אנו תופסים אותו. הדיון ביצירה יבקש להאיר את האופן שבו בל/דואנו מבצעים מעין כתיבה מחדש של היצירות שנעשה בהן שימוש, וכן את האופן שבו הם מזמנים אותנו כצופים לחשוב מחדש על הציפיות, המוסכמות והרגלי הצפייה שלנו במחול.

על אודות היוצר

ז'רומ בל | www.jeromebel.fr

ז'רומ בל (1964-) הוא כוריאוגרף צרפתי. הוא נחשב לאחד ממובילי הזרם האירופאי המכונה "מחול קונספטואלי", אליו משויכים בין היתר גם כוריאוגרפים כגון קסבייה לה רואה (Le Roy), מג סטוארט (Stuart), לה ריבוט (La Ribot), ורה מנטרו (Mantero), ריימונד הוג (Hoghe), ג'ונתן בארוז (Burrows) ובוריס שרמץ (Charmatz).



לקראת סוף שנות ה-90 זכתה עבודתו של בל להכרה הולכת ונרחבת בזירה הבין-לאומית, אם כי חלק מהמבקרים מצאו מעט מאוד מחול בעבודתו, ואף כינו אותה לא אחת "אנטי-מחול" או "לא מחול". דוגמה שכבר נעשתה מפורסמת לאופן ההתקבלות של עבודתו נמצאת בתביעה אזרחית שהוגשה כנגד פסטיבל המחול הבין-לאומי של אירלנד, על ידי אדם שצפה בהופעה של בל הנקראת "ז'רום בל" (Jérôme Bel, 1995). הצופה, מר ריימונד וייטהד, דרש מן הפסטיבל כיצויים על הפרת אמונים ורשלנות, בטענה שאת "ז'רום בל" אי-אפשר להגדיר כראוי כהופעת מחול, שפירושו, להגדרתו "אנשים נעים בקצב, קופצים מעלה ומטה, לרוב בליווי מוזיקה אבל לא תמיד" ומבטאים רגש כלשהו. וייטהד נדהם לגלות על הבמה ארבעה רקדנים בעירום מלא, אוחזים בעור שלהם ומניעים בפשטות את איברי גופם, ואף משתינים על הבמה. אומנם התביעה נדחתה מסיבות טכניות, אבל היא ניסחה בבהירות הבנה של מהו מחול ולמה מצפה קהל בהופעת מחול עכשווי. לטענת חוקר המחול ג'רלד זיגמונד (Siegmond, 2017), בל מתעמת עם ציפיות אלו, ובמקום לפרוס צעדים ורצפים תנועתיים, הוא פורס מחשבה על אודות מחול וטבעו. אף שחלק מהמבקרים התקשו תחילה להתמודד עם גישה זו של בל, בהמשך היא סללה את דרכו אל לב הממסד, וזיכתה אותו בהזמנה ליצור באחד ממוסדות המחול הוותיקים בעולם, האופרה של פריז. כיום עבודתו הביקורתית של בל מעוררת עניין רב גם בעולם האומנות החזותית, והוא מוזמן באופן תדיר להציג את עבודתו בביאנלות לאומנות ובמוזיאונים החשובים בעולם.

בל מגדיר את עצמו כבעל נטייה טבעית לתנועה, שמקילה עליו לתפוס תנועה באופן מידי, ושסייעה לו ללמוד תנועה ברחובות אלג'יר, איראן ומרוקו, שם חי עם משפחתו, אשר נדדה בעקבות אביו המהנדס שעבד בחברה בין-לאומית. בנערותו נמשך לתיאטרון, ולמד שיעורי משחק במרכזי התרבות הצרפתיים בכל מקום שבו חי עם משפחתו באותה עת, וכך נקלע גם לשיעור מחול (ג'א' מודרני), שם חש בנוח. בהמשך לקח שיעורים פרטיים בבלט ובטכניקת קנינגהם, ואז התקבל ללימודים במרכז המחול באנז'ה. לאחר הלימודים עבר לפריז ועבד כרקדן עם כוריאוגרפים שונים בצרפת ובאיטליה, בין היתר עם הכוריאוגרף אנג'לין פרז'לוקאז' (Preljocaj). ב-1992 שימש אסיסטנט לכוריאוגרף פיליפ דקופלה (Decoufle) במשחקי החורף האולימפיים שהתקיימו באותה עת בצרפת. בעקבות התנסות זו הייתה לו הרווחה הכלכלית לקחת פסק זמן של שנתיים, אז החל לפקוד את הספרייה העירונית הסמוכה לדירתו בפריז, כיוון שהרגיש כי "הדרך היחידה להיות כוריאוגרף", כפי שהסביר בריאיון עיתונאי, "הייתה לקרוא פילוסופיה והיסטוריה של המחול". בל הקדיש את זמנו לקריאת ספרי היסטוריה של המחול וכתבים של פילוסופים צרפתיים שעבודתם הושפעה ממאורעות מאי 1968 בפריז: רולאן בארת, מישל פוקו, פייר בורדייה וז'יל דלז. בתום תקופה זו החל להציג עבודות באופן עצמאי.

מחול קונספטואלי

המונח "מחול קונספטואלי" הוא מונח שנעשה בו שימוש בהקשר לעבודתם של כוריאוגרפים אירופאים שונים בתחילת שנות ה-90. חוקרת המחול בויאנה צ'באיץ' (2017) מתארת בהקשר זה נטייה גוברת והולכת בשיח המחול העכשווי להרחיב את מושג הכוריאוגרפיה, ולהכשיר את פרקטיקות המופע הפלורליסטיות שכוריאוגרפים ורקדנים מקיימים היום תחת השם הכללי "כוריאוגרפיה". השימוש במונחים אלו מעיד, לטענתה, שהצהרותיהם של יוצרי מחול בשנות ה-60 (כמו תיאטרון מחול ג'דסון) כי כל תנועה, כל גוף וכל שיטה יכולים להיות מחול, בעצם לא נטמעו ולא התקבלו באופן מלא במחול העכשווי, שהרי אילו התקבלו לא היה צורך להמציא שם אחר לפרקטיקות הללו והן היו מכונות בפשטות "מחול". לטענת צ'באיץ', "המחול הקונספטואלי" צמח בשנות ה-90 באירופה מתוך ביקורת על הייצוג בתיאטרון, והרחיב את ביקורת הראווה של הכוריאוגרפית איבון ריינר. הוא עשה זאת באמצעות דקונסטרוקציה של התיאטרליות בפעולות דיבור בעלת הוראה עצמית וכן באמצעות הליכים המבוססים על רדימייד, ציטוט וקולאז, שעבודותיו של ז'רום בל הן דוגמה מובהקת להן.

למעשה, טוענת חוקרת המחול בויאנה צ'באיץ', הניגוד בין "מחול קונספטואלי" ל"מחול הטהור" עמד במוקד דיונים ציבוריים רבים בעשור האחרון, אבל נדחה לבסוף על ידי כוריאוגרפים כמו גם על ידי חוקרי מחול ומבקרים כמונח לא הולם. דיונים אלו הסתכמו במסקנה כי "מחול קונספטואלי" אינו מצביע על אף תנועה, פיזיקה, סגנון או סוגה; הוא רק מצביע על בעיה שבייחוס השם "כוריאוגרפיות" למופעים המערערים על תכונותיו היסודיות של המחול כדיסציפלינת אומנות היסטורית. עבודתם של כוריאוגרפים כגון ז'רום בל, ג'ונתן בארוז, בוריס שרמץ, מטה אינגווארטסן (Ingvartsen), קסבייה לה רואה, אסתר סלמון (Salamon), ורה מנטרו, לה ריבוס ואחרים, נתפסת כמשקפת מגמה זו במחול התיאטרוני הנסייני האירופי. צ'באיץ' בכל זאת מונה כמה מאפיינים של תנועה זו ובהם צמצום של ה"תיאטרליות", של ההרחבה, של הראווה, של הלא הכרחי, שמקרב את עבודותיהם של הכוריאוגרפים לאומנות המופע, ביקורת על הייצוג וחקירה של "האונטולוגיה הפוליטית" של הכוריאוגרפיה, לעיתים קרובות באמצעות דמימות (still-acts) ולא תנועה רציפה, ניתוח של טכניקות מחול והענקת מעמד של מחבר שותף לרקדן.

המלצה לקריאה נוספת: כאן ניתן למצוא [טקסט משותף](#) (באנגלית) של חוקרת המחול בויאנה צ'באיץ' והכוריאוגרף קסבייה לה רואה על אודות "מחול קונספטואלי", שעורך השוואה בינו ובין אומנות קונספטואלית.





כאמור, עבודותיו של בל נחשבות קונספטואליות. לטענת זיגמונד, בעוד סגנונות מחול אחרים מניחים **במובלע** רעיונות ומושגים לגבי טבעו של הגוף והריקוד, עבודותיו של בל מעוררות מחלוקת בגלל שהן עושות זאת **בגלוי**, ומעלות שאלות לגבי זהותו של המחול ולגבי הדעות המקובלות על אודותיו. אף שיש תנועה בעבודותיו, הקונספט הוא בעל קדימות על פני המחול, ונעשה נראה לעין ומבויים כמחשבה **על אודות** מחול שלא בהכרח מכילה את המחול **עצמו**. זיגמונד מגדיר את השינוי העיקרי בתפיסתו של בל ביחס לתפיסות המחול שקדמו לו כשבר, כיוון שבל אינו נסמך עוד על קניססתזיה כמקור לייצור משמעות והנאה אסתטית במחול. ביצירתו של בל, ההנאה האסתטית אינה נובעת מתקשורת רגשית (כמו במחול אקספרסיבי) או מארטיקולציה פיזית (כמו במחול מופשט), אלא מניתוח של ייצור המשמעות והרגשות במסגרת תיאטרלית. משמעות הריקוד אינה טמונה עוד בגופניות של הריקוד (בלבד) אלא בשפה ובשיח המכוננים את הגוף הרוקד.

ניתן לחלק את מכלול עבודתו הכוריאוגרפית של בל עד כה לשלושה פרקים: עבודות מוקדמות "קונספטואליות" באופיין (1994-2001), סדרת סולואים אוטוביוגרפיים (2004-2009) ועבודות רבות משתתפים (2012-2015).

בעבודותיו המוקדמות בל מבודד את המרכיבים העיקריים של המופע התיאטרלי, מצמצם את היצירות למינימום הנדרש כדי להפעיל אותן, ומכוון לקריאה ביקורתית של ההיגיון של הבמה ושל הגוף הנמצא עליה. פרק זה כולל את היצירות: *Nom donné par l'auteur* (1994), שהציגה כוריאוגרפיה של חפצים; *Jérôme Bel* (1995), שהתבססה על זהות המבצעים שהופיעו בעירום מלא; *Shirtology* (1997), שהציגה מבצע פושט חולצות טי רבות; *The Last Performance* (1998) שהציגה ביצוע חוזר ונשנה של סולו מאת סוזנה לינקה (Linke) על ידי ארבעה מבצעים שונים; *Xavier le Roy* (2000) שהציגה סולו מאת קסבייה לה רואה ובביצועו; *The show must go on* (2001) שקיבצה יחד 20 מבצעים, 19 שירי כופ ודי ג'יי אחד.

זיגמונד טוען, בעקבות בל עצמו, כי סובייקטיביות היא הנושא העיקרי של יצירתו. העיסוק בסובייקט הרוקד נמצא בבירור במוקד הפרק השני ביצירתו של בל, שמורכב מסדרת עבודות הנושאות את שמם של הרקדנים המבצעים אותן בהתאם: *Veronique Doisneau* (2004), שהייתה העבודה הראשונה בסדרה, בביצוע רקדנית מהאופרה של פריז; *Isabel Torres* (2005), הגרסה הברזילאית של המופע, שנוצרה עבור רקדנית בלט בריו דה ד'נרו; *Lutz Förster* (2009) שנוצרה עבור רקדן להקתה של פינה באוש, תיאטרון מחול וופרטל; *Cédric Andrieu* (2009) שנוצר עבור רקדן להקתו של מרס קנינגהם. בל מתייחס גם אל העבודה *Pichet Klunchun and myself* (2005) כשייכת אל סדרה זו; כפי שמסגיר שם העבודה, בל עצמו מבצע אותה עם הרקדן והכוריאוגרף התאילנדי פיצ'ט קלאנצ'ון (ראו יחידה רביעית שדנה ביצירה זו). סדרת הפורטרטים הזו מעלה לדיון את המחול דרך הנרטיבים של אלו המבצעים אותו, אשר חולקים עם הקהל רטרופקטיבה של דרכם האומנותית מנקודת מבטם האישית. באמצעות השימוש בביוגרפיה, בל מעלה שאלות פוליטיות ואומנותיות, החורגות מעבר לסיפור האישי של הרקדנים המבצעים.

בפרק השלישי של יצירתו, בל שב לעבודה קבוצתית, ומציע את הבמה למבצעים לא מסורתיים (חובבים, אנשים בעלי צרכים מיוחדים, ילדים ועוד), ובכך ממשיך לעסוק בשאלה "מה יכול להיות התיאטרון במונח הפוליטי?" שהוצגה כבר בעבודה *The show must go on*. העבודה שפתחה פרק זה היא *Disabled Theater* (2012), שנוצרה עבור להקת שחקנים בעלי צרכים מיוחדים בציריך, שווייץ. *Cour d'honneur* (2013), היא יצירה ששמה במרכז הבמה דווקא את הצופים, בני 11-70 מרקעים שונים, שמתייחסים לזיכרונותיהם מן התיאטרון שבו הופיעו וההופעות שראו בו. ב- *Gala* (2015) חולקים את הבמה רקדנים חובבים עם רקדנים מקצועיים. לדברי בל, נקודת המוצא לעבודות אלו הייתה דומה, ונבעה מתוך השאלות האלה: כיצד אנו יכולים להביא אל מרחב הבמה אינדיבידואלים וגופים שלעיתים קרובות מדי מודרים ממנו? כיצד אנו יכולים לעשות את השימוש הטוב ביותר במשאבים המגוונים של המנגנון הייחודי הזה, התיאטרון - על הקודים, התיאטראות, הסוגות והמקצוענות שלו - כדי להרחיב את המנעד המוצג בו? כיצד אנו יכולים לעצב אותו מחדש לאמצעי דמוקרטי שנמצא בהישג ידם של כל מי שנמשכים למחול, לשירה ולאומנויות הבמה?



המלצות צפייה

[כאן](#) ניתן לצפות בסרטון המציג את הכוריאוגרף שפרסם מרכז המחול Sadler's Wells בלונדון.

ב-2008 מתפרסמת אסופה של ראיונות מצולמים עם בל, בהם הוא מנתח את עבודותיו המוקדמות. ניתן לצפות בראיונות אלו, המשלבים תיעוד של המופעים עצמם, ובחלק מהם את המופע כולו, [כאן](#).

ב-2012 היה בל היוצר הראשון שהוזמן להופיע ב"חדר המופע" של מוזיאון הטייט מודרן בלונדון עם יצירתו *Shirtology*. [בסרטון הזה](#) ניתן לצפות בתיעוד של המופע עצמו ששודר ברשת באתר המוזיאון ובראיון של בל עם זוג אוצרות מהמוזיאון, שם מציגות את עבודתו מנקודת מבטן.

להקת המחול העכשווי הבריטית Candoco Dance Company משלבת רקדנים בעלי מוגבלויות עם רקדנים שאינם בעלי מוגבלויות. [כאן](#) ניתן לצפות בסרטון על אודות העבודה *The show must go on* שהלהקה העלתה מחדש ב-2015.





על אודות היצירה

כאמור, *Veronique Doisneau* היא הראשונה בסדרת עבודות סולו שיצר בל, אשר נקראות על שם הרקדנים המבצעים אותן. ב-2004 הוזמן בל ליצור עבור בלט האופרה של פריז על ידי מי שהייתה המנהלת האומנותית של הלהקה בזמנו, בריג'ט לפבר. הוא הציע לביים "יצירה תיעודית תיאטרלית" על אודות עבודתה של אחת הרקדניות שעמדה בפני פרישה, ורוניק דואנו. ואכן, לאחר כשנה שבה הופיעה עם יצירה זו, פרשה דואנו, ומאז מוקרנת הגרסה הקולנועית של העבודה בתיאטראות, גלריות ומוזיאונים ברחבי העולם. דואנו, המופיעה ביצירה בתפקיד עצמה, פורסת בגוף ראשון תיאור של הקריירה שלה כרקדנית בלהקת הבלט הוותיקה בעולם. דואנו היא רקדנית במעמד ביניים (Sujet) בלהקה, אשר מורכבת מחמישה מעמדות (Quadrilles, Coryphées, Sujets, Premiers danseurs and Etoiles). פירושו של דבר הוא שהיא מהווה חלק מן הקור דה בלט (corps de ballet) אך גם מבצעת תפקידי סולו, אף שאיננה רקדנית ראשית. עבור חוקר המחול ג'רלד זיגמונד, המילה Sujet מהווה גם מפתח לקריאת כל העבודות בסדרה זו, שכן משמעותה בצרפתית היא גם סובייקט במובן הרחב, ושאלת הסובייקט, לטענתו, היא הנושא שבו עוסק בל בכל עבודותיו. בעקבות שאלות שהפנה בל בתהליך היצירה אל כל אחד מהמבצעים בסדרה זו, בעבודות עצמן מתאר כל רקדן, בפשטות ככל הניתן, את סביבת העבודה שלו. זוהי נקודת מבט אישית, מדגיש בל, המהווה משקל נגד לשיח של ההיסטוריונים, המבקרים או הכוריאוגרפים. לטענת זיגמונד, במהלך הדיבור, כל אחד מן הרקדנים המבצעים בסדרה מגלה את האסטרטגיות הדיסציפלינריות שמכפיפות ומכוננות אותם כרקדנים; הם עצמם הם הנושא של הדיון שלהם, אשר מנתח את הסובייקטיביות שלהם ביחס למוסדות שהם עובדים בהם.

Veronique Doisneau, שאורכת כ-30 דקות, נפתחת בכניסתה של דואנו אל הבמה הגדולה והריקה לחלוטין. דואנו לבושה בבגדי עבודה, לרגליה נעלי אצבע, ביד שמאל היא אוזחת בבקבוק מים קטן וביד ימין חצאית טוטו וזוג נעלי בלט שטוחות. היא עוטה מיקרופון קטן הצמוד לפניה, אשר מאפשר לקהל לשמוע אותה מציגה את עצמה ומתארת את עבודתה כרקדנית בלהקה. דואנו מלווה את התיאורים הללו בביצוע של קטעי מחול אחדים במהלך היצירה, כולם "שאלים" מתוך כוריאוגרפיות מאת יוצרים אחרים, כפי שבל מציין בתוכניה: *נערת ההרמון* (*La Bayadère*) מאת רודולף נורייב (בעקבות פטיפה), *Points in Space* מאת מרס קנינגהם, *ג'יזל* מאת ז'אן קוראלי ז'ול פרו, *אגם הברבורים* מאת רודולף נורייב (בעקבות פטיפה ואיבנוב). כמו כן, במהלך היצירה מפציעה לרגע סלין טלון, רקדנית נוספת מהאופרה של פריז, ומבצעת סולו מתוך *ג'יזל* מאת הכוריאוגרף השוודי מאץ אק. בסיום העבודה מדגימה דואנו סגנונות שונים של קידה, לקול מחיאות הכפיים של הקהל.





המלצות צפייה

[כאן](#) ניתן לצפות בקדימון לסרט תיעודי על אודות האופרה של פריז.

[כאן](#) או [כאן](#) ניתן לצפות בקדימון ליצירה אחרת בסדרת הפורטרטים של בל, שאותה מבצע סדריק אנריו, רקדן לשעבר בלהקתו של מרס קניגהם. [כאן](#) הוא מסביר את הרעיון העומד מאחורי הסדרה בכלל, והיצירה אותה הוא מבצע בפרט.

שאלות מנחות לצפייה ביצירה

- התבוננו בלבוש של דואנו. מה משמעותו בעיניכם? ומה לגבי (העדר) התפאורה והאביזרים?
- הבחירות של בל ביחס להיבט השמיעתי של המופע הן יוצאות דופן. איזו משמעות יש להן בעיניכם?
- שימו לב לבחירה בזוויות הצילום. כיצד, לדעתכם, היא משרתת את היצירה?
- במהלך היצירה, דואנו מבצעת קטעי מחול מתוך יצירות מוכרות. האם קטעים אלו "זדהים לעצמם"? או נראים אחרת? אם חל בהם שינוי, נסו לנסח מה גורם לכך.
- שימו לב במהלך הצפייה לרגשות ולמחשבות העולים בכם, אם בכלל. נסו לנסח לעצמכם איזה מין רגש או מחשבה עולים בכם, מתי ומדוע.



המלצות לקריאה נוספת

ריאיון באופרה של פריז

[כאן](#) ניתן לקרוא ריאיון (באנגלית) שנערך עם בל על אודות היצירה *Veronique Doisneau*.

שיחה פומבית

[כאן](#) ניתן לקרוא תיעוד (באנגלית) של שיחה פומבית שערכה הבימאית קלייד שאבוט עם בל על אודות התפיסות התיאטרליות, מקורות ההשראה ודרכי העבודה שלו.

Jérôme Bel: Dance, Theatre, and the Subject | Gerald Siegmund

ספרו של זיגמונד (באנגלית) מוקדש לבחינת מכלול יצירתו של בל עד כה (הספר ראה אור ב-2017) מבעד למושג הסובייקט.

מיצוי מחול: אומנות המופע והפוליטיקה של התנועה | אנדרה לפקי

לפקי מקדיש את הפרק "ה"אונטולוגיה האיטית יותר" של הכוריאוגרפיה: ביקורת הייצוג של ז'רום בל" (עמ' 81-110) בספרו לדיון בסדרת העבודות המוקדמות של בל.

לנוע ביחד: תיאוריה ויצירה של מחול עכשווי | רוֹדִי לרמנס

בספרו של לרמנס ניתן למצוא סקירה על אודות מחול קונספטואלי בכלל ועל יצירתו של בל מ-1998, *The Last Performance* (העבודה האחרונה), בפרט (עמ' 48-52).



Veronique Doisneau /
Jérôme Bel © RB





דיון ביצירה באמצעות מושגי מפתח

מופע-העצמי

השימוש באוטוביוגרפיה במובן של "עצמי כטקסט", הוא אחד המאפיינים הבולטים של התיאטרון הניסיוני ושל הפרפורמנס ארט, ולטענת חוקר המופע דרור הררי (2014), הוא מהווה סוגה מופעית בפני עצמה שבה עוסק המבצע בעצמי. יצירתו של כל עונה להגדרה זו, שכן דואגו עוסקת בה בעצמה, ולפיכך מעניין לבחון אותה לאור המשגותיו של הררי.

ייצוג העצמי באומנות המופע

לטענת הררי, סוגיית העצמי היא בעיה הנמצאת בליבו של השיח התיאורטי והביקורתי זה כמה עשורים, והיא מזינה ויכוח בין הוגים הומניסטים המצדדים בקיומה של עצמיות א-פרוירית, אחדותית ורציפה, ובין אלה אשר מנסים לפרקה ולהציג תחתיה מודל של עצמיות מפוברקת, תוצר של תהליכי הבניה חברתיים ואידיאולוגיים. מופע-העצמי, על פי הררי, הוא התופעה האומנותית, הסוגה שייחודה בכך שהיא עוסקת בעצמי של המבצע וזהותו. סוגה מופעית זו יונקת משני מקורות: פרפורמנס ארט ותיאטרון אלטרנטיבי ניסיוני. צמיחתה של סוגה זו מצביעה, לטענת הררי, על כיוון חדש במופע: עצם השימוש בעיקרון המונולוגי-אוטוביוגרפי (ממשי או בדוי) על ידי האומן בהקשר (קונטקסט) של מופע, יוצר זיקה אסתטית בין הפרפורמנס ארט לבין התיאטרון, ובכך מטשטש עוד יותר את הגבול המושגי והתפקודי בין שחקן שמגלם דמות לבין מבצע שנוכח בעצמו, והופך את מעמדו של העצמי המבצע/מבוצע ושל זהותו הממשית/בדויה לבעייתית ומורכב.

הררי מבחין בין שתי מגמות דומיננטיות של ייצוג העצמי במופע: האחת מודרניסטית, אשר הופיעה בסוף שנות ה-60 וראשית שנות ה-70 וביקשה לחשוף זהות עצמי אונטית, נוכחת, שמסתתרת מתחת למסכות של זהות ותפקידים חברתיים.

מגמה שנייה, פוסט-מודרנית, צמחה בסוף שנות ה-80 וראשית שנות ה-90, ובניגוד לגישה המודרניסטית של הצגת העצמי, אשר מנסה להתגבר על העמימות האונטולוגית (מציאות ובדיה כרוכות זו בזו) הטבועה בפרפורמנס ארט ובניסיון להגיע ולהציג נוכחות; מגמה זו נשענת על כפילות זו ויונקת מתוכה כדי לשקף גישה אחרת, פוסט-מודרנית, ביחס לסובייקטיביות וזהות.

גישה זו מניחה שלא ניתן להפריד את הסובייקט ואת זהותו מהביצוע (גילום, חיקוי, שכתוב) של "טקסטים", ייצוגים תרבותיים ופרקטיקות מגדריות שמכוננות אותם. הררי מבחין בין מופע מודרניסטי של חשיפת עצמי מהותי כדי "להתגבר על התיאטרון". כלומר, מפרק מנגנוני ייצוג תרבותיים שמכוננים זהות כסימן במטרה לגלות עצמיות ממשית שמסתתרת מאחוריהם, לעומת מופע-העצמי הפוסט-מודרניסטי שנשען ומצביע על התיאטרלי-פרפורמטיבי כעיקרון מכונן של המציאות, הזהות ותהליכי ההכרה, ושומט את הקרקע תחת ההבחנה היסודית בין מציאות לאשליה, נוכחות להשעייתה ואמת לבדיה. הפרדיגמה של מופע זה משקפת אפיסטמולוגיה פוסט-מודרנית סיפית ועמומה: העצמי כמשחק, כתפקיד, כמופע. בבסיסה נמצא הערעור על קיומה של מציאות אחת ודאית, אמת מוחלטת ועצמי מהותי אשר לו זהות אותנטית.

לסיכום, על פי הררי אין להבין את הצגת העצמי של היוצר באומנות, וכן את הופעת המבצע בתור עצמו כתופעה מובנת מאליה. תופעה זו משקפת, לטענתו, את הרעיון שהעצמי של היחיד וזהותו אינם נתונים, כי אם מובנים על פי דפוסי ייצוג דומיננטיים ומבצעים בהתאם לקודים נורמטיביים של תפקוד וביצוע. כלומר, העצמי הוא תמיד ובהכרח "פרפורמנס" - ביצוע, מופע. לטענת הררי, המבצע מנצל את תכונות הספית, הממשית בדיונית, של מופע-העצמי כדי לטשטש את הפער המבדיל ומקשר בין העצמי הממשי, לכאורה, ובין דימוי עצמי שמבוצע בהקשר הבימתי, כדי לבצע את זהותו בצורה תיאטרלית ומופגנת המדגישה וחושפת את היותה ביצועית (פרפורמטיבית) וקונבנציונלית. עצם ההכרה בפרפורמטיביות של הזהות מהווה תנאי לשחרור הפוליטי של הסובייקט, אשר מנגנוני ההבניה לזהותו מגדירים את התנאים ואת הגבולות הסימבוליים-אידיאולוגיים של קיומו.

(מתוך מופע-העצמי: פרפורמנס ארט וייצוג העצמי | דרור הררי)





רפלקסיביות

העיסוק המפורש של ורוניק דואנו בחייה המקצועיים כרקדנית משמש את כל להעלות שאלות לגבי המקצוע בכלל, על כל היבטיו, האומנותיים והלא אומנותיים לכאורה. אומנם דואנו מופיעה בתפקיד עצמה, אך ניתן גם לראות בה מקרה פרטי לתופעה רחבה יותר, ייצוג פרטי של כל רקדן במוסד (טענה המתחזקת לאור העבודה שכל יצר עבודות נוספות במתכונת דומה עם רקדנים אחרים). באמצעות הדיון של דואנו בהיבטים שונים ביצירות שהיא מבצעת במהלך המופע, היצירה נוגעת בשאלה היסודית מהו מחול, וכך נעשית ליצירה רפלקסיבית במובהק.

רפלקסיביות

רפלקסיביות היא בבואה, השתקפות, מערכת הסימון כאובייקט המתייחס לעצמו; הרפלקסיביות היא פעולה ביקורתית הנהוגה בתחומים רחבים של מדעי האדם; הרפלקסיביות היא מנגנון פעולה אסתטי החושף את התחבולות ואת המוסכמות שבאמצעותן מתואר העולם. המודרניזם משתמש בתבנית הרפלקסיבית כדי לעורר עמדה ביקורתית ביחס למוסכמות של העולם המתואר. הפוסט-מודרניזם משתמש ברפלקסיביות מתוך אירוניה עצמית: מצד אחד, הוא מבליט את המנגנון הרפלקסיבי מתוך שעשוע; מצד אחר, הוא משתמש בו כמנוף לקידום מכירות ולשיווק עצמי.

שאלות בדבר אופיים של דימויי הממשות עמדו מאז ומעולם במרכז של כל דיון העוסק בייצוג. השאלה המרכזית הייתה מהי המידה הראויה של הסתרת מעשה הייצוג ושל הצגת הדברים כמציאות פשוטה, "כפי שהם". הסוגיה הרפלקסיבית היא יסוד מרכזי של המעשה האומנותי ביצירותיהם של רבים – משייקספיר ועד וודי אלן, מסרוונטס ועד ברכת, גודאר וטרנטינו.

התבנית הרפלקסיבית נועדה במקורה לחשוף את "מאחורי הקלעים" של המעבדה האידיאולוגית המייצרת את ה"מציאות", וכך לייצר אפקט ביקורתי. אולם הפופולריות של התרבות הרפלקסיבית בימינו, מ"הגל החדש" ועד סדרות אירוניות ורפלקסיביות כגון סיינפלד, מעוררת חשש שלפנינו תבנית שאיבדה מכוחה ומיכולתה לזעזע ולבקר את מערכת הציפיות הבורגניות. במצב כזה, הרפלקסיביות אינה אלא סחורה נוספת המוצגת על המדף בסופרמרקט השופע של אמצעי צריכה אסתטיים – חלק בלתי נפרד מן המציאות המובנת מאליה של חיינו.

(מתוך: האנציקלופדיה של הרעיונות | דוד גורביץ' ודן ערב)

רבות מהפעולות שמבצעת דואנו ביצירה חושפות את המתרחש לרוב במופעי מחול "מאחורי הקלעים". כאלה הן, למשל, העיסוק של דואנו בלבוש על הבמה עצמה ולא בחדר ההלבשה, בקשתה המפורשת להפעלת המוזיקה, ההתנשפויות שאינה מסתירה בעת הביצוע ואחריו ועוד. הצגתן במסגרת המופע היא מעשה רפלקסיבי ועשויה לייצר אפקט ביקורתי.





הצעה לפעילות

מומלץ להסביר את המושג רפלקסיביות באמצעות דוגמאות מתחום האומנות החזותית, התיאטרון והקולנוע. כדאי לעודד את התלמידים להציע דוגמאות כאלו בעצמם, ולהצביע על היכרותם המוקדמת עם אמצעי אומנותי זה.

אינטרטקסטואליות

המושג אינטרטקסט, השאול מן הפועל הלטיני *intertexto* שפירושו למזג חוטים באריג תוך כדי אריגה, נטבע על ידי ז'וליה קריסטבה, בלשנית, סמיוטיקאית ופסיכו-אנליטיקאית, בעקבות תפיסותיו התיאורטיות בבלשנות ובספרות של חוקר הספרות והתרבות מיכאל באחטין. באחטין טען כי אין לשפה קיום, בחיים ובספרות, ללא ההקשרים החברתיים שבהם היא פועלת. כל מבע הוא ביטוי ייחודי של אינטראקציה לשונית-חברתית בהקשר חברתי מסוים; כל מבע הוא דיאלוגי, מותנה במה שנאמר בעבר ובאופן התקבלותו על ידי האחרים.

כאמור, בל עושה שימוש ביצירה זו ב"טקסטים" של יצירות מחול אחרות. כך הוא אורג את ה"טקסט" של היצירה מטקסטים אחרים, והוא עושה זאת באופן רפלקסיבי מודע לעצמו ומופגן, שאינו מסתיר את התכרים. תופעה זו נקראת אינטרטקסטואליות, והיא אמצעי רפלקסיבי מקובל ביצירות אומנות רבות. למעשה, אינטרטקסטואליות היא מושג מפתח בשיח הסטרוקטורליסטי והפוסט-סטרוקטורליסטי. גישות פוסט-סטרוקטורליסטיות רואות את תופעת האינטרטקסטואליות בהקשר התרבותי הרחב, כמשחק אינסופי של סימנים, ואילו הסטרוקטורליסטים מצמצמים אותה לתחומי הספרות והאומנות.

אינטרנטקסטואליות

בביטוי "אינטרנטקסט" קריסטבה מרחיבה את תפיסתו של באחטין לכדי **תופעה תרבותית חובקת כול**. לדעתה, הקישור בין טקסטים הוא כורח ולא בחירה, שכן בכל מילה טמון פוטנציאל בלתי נדלה של קשרים. בטקסטים מהדהדים הן ההקשר החברתי שבו הם נוצרו והן תהליכים חברתיים מתמשכים. מכאן שהטקסט אינו נושא משמעות יחידה וקבועה, אלא ריבוי משמעויות, שינויי משמעויות וכן קונפליקטים על משמעותם של מילים, של אירועים ושל סמלים. טקסטים מנהלים דיאלוגים זה עם זה, עם הנמנעים, עם הדמויות, עם תרבות זמנם או עם זו שקדמה להם. דיאלוג זה מתרחש הן בממד דיאכרוני (עם הקורפוס הספרותי הקודם) והן בממד סינכרוני (בקורפוס הספרותי הנוכחי), כך שכל **טקסט** הוא ביטוי המייצג הטמעה של טקסטים קודמים בתוכו וגם טרנספורמציה שלהם.

פעילותה המחקרית של חוקרת הספרות זיוה בן-פורת מתמקדת בתופעות אינטרנטקסטואליות **מכאונות** בספרות ובאומנות, דהיינו ליצירות המכוונות לכינון קשרים עם טקסטים שקדמו להן. הדוגמה המובהקת ביותר לתופעות אלה היא הפרודיה, שבה הכותב והקורא חייבים להכיר אותו טקסט מוקדם עצמו. בן-פורת מציינת כי טווח הזיקות בין הטקסטים הוא רחב וכלל תרגומים מסוגים שונים, עיבוד, כתיבה מחדש, רמיזות מסוגים שונים, פסטיש, פרודיה ועוד. היא חוקרת טקסטים ספרותיים לאור שני תבחינים: (1) מה דרגת הצפנות של הטקסט. כלומר, הקשר – הגלוי או הסמוי – שבין הטקסט הנקרא לבין הטקסט שמהווה תשתית שלו; (2) כמות החומר שנוספה לטקסט החדש בהשוואה לטקסט התשתית. המתודולוגיה הזו מסייעת להבחין בין תופעות ספרותיות שתשתיתן אינטרנטקסטואלית.

(מתוך: הקסם שבקשר: אינטרנטקסט, קריאה ופיתוח חשיבה | אילנה אלקד-להמן)





כתיבה וקריאה מחדש

במהלך כל ההיסטוריה של הספרות ושל האומנות פנו אומנים ליצירות מן העבר, שאלו מהן, עיבדו אותן וכתבו אותן מחדש בדרך משלהם. במופע ורוניק דואנו, השימוש הייחודי של כל ביצירות מן העבר ביצירה מזמין דיון במונחים מרכזיים בחקר האינטרטקסטואליות: "כתיבה וקריאה מחדש".

כתיבה וקריאה מחדש

כתיבה מחדש היא עשייה מחדש של טקסט ספרותי קודם. לפי בן-פורת, זוהי תת-קטגוריה של המונח "אלוזיה גלובלית", שפירושה פעילות עקבית ומושגית של טקסט אחד על טקסט אחר בתהליך הקריאה של הטקסט העילי, המאוחר שבין השניים. כתיבה מחדש היא מושג המתייחס ליצירת ספרות שנתפסת כחדשה, כמקורית וכעצמאית, המכנה תשומת לב מפורשת או שיטתית לכך שהיא כתיבה מחדש של יצירה קודמת המהווה את תשתיתה. בכתיבה מחדש הקורא בטקסט העילי נתבע לא רק לזהות את טקסט התשתית, אלא גם להכירו ולהפעילו באופן מתמיד תוך כדי קריאה. במהלך הקריאה של טקסט שנכתב מחדש, הטקסט העילי אינו מאפשר לטקסט התשתית להיראות כבלתי רלוונטי. בתהליך קריאה של טקסט שנכתב מחדש, גם ההבנה של טקסט התשתית עוברת שינויים כתוצאה מהקריאה ההדדית.

(מתוך: הקסם שבקשר: אינטרטקסט, קריאה ופיתוח חשיבה | אילנה אלקד-להמן)

כתיבה מחדש היא למעשה ביטוי לקריאה ביקורתית של המקור, אשר מאפשרת לקורא, או במקרה של ורוניק דואנו – לצופה, להתבונן בדרך אחרת במקור ולתת פשר חדש לטקסט המוכר. כך, למשל, באחד הקטעים ביצירה מוצעת קריאה ביקורתית כזו של קטע מתוך *אגם הכרובים*, שעשויה לשנות גם את אופן ההתבוננות בקור דה בלט ביצירה המקורית.





הצעה לפעילות

קריאה משותפת בנספח "כתיבה מחדש ומשמעות חדשה?" הלקוח מתוך ספרה של אילנה אלקד-להמן, הקסם שבקשר (2007). נספח זה עוסק במרסל דושאן ובאופן שבו אתגר את מוסד האומנות באמצעות כתיבה מחדש. לאחר הצפייה בעבודה, מומלץ לחזור ולהשוות את עבודתו של בל לזו של דושאן, כפי שמתארת אותה אלקד-להמן.

* ניתן למצוא את הנספח בתיקיה באתר הפיקוח על המחול.

חתרנות

במופע ורוניק דואנו, בל מבקש לבטל את שקיפותו הניטרלית לכאורה של המנגנון התיאטרלי, ולהבליט את מנגנוני הייצור התיאטרוני-מחולי, ואת הקשר שלהם למנגנוני כפייה אחרים. בכך, היצירה מציעה התבוננות עצמית ביקורתית במדיום המחול, וברגעים מסוימים אף חתרנית, כיוון שבעודה חושפת את המנגנון, היא גם מצביעה על האפשרות לשנותו.

חתרנות

חתרנות היא אסטרטגיה מרכזית בקריאה ביקורתית של המציאות: קריאה חתרנית חושפת את הממד האידיאולוגי של הטקסט ומעמידה אותו באור חדש. הטקסט נתפס כחותר במובלע תחת משמעויותיו הישירות, הגלויות והלגיטימיות. הקריאה החתרנית חושפת יחסי כוח המובלעים בטקסט ואינטרסים של קבוצות דומיננטיות בתרבות. אינטרסים אלה נחשפים מבעד לחזות האובייקטיבית וה"טבעית" שהטקסטים לובשים כלפי חוץ. קריאה חתרנית מאפשרת כינונה של נקודת מבט אופוזיציונית המשרתת הן את הקולות המודרים מן הטקסט והן את הקורא המאמץ לעצמו נקודת תצפית אלטרנטיבית, נקודת תצפית של מיעוט. עם זאת, נראה כי שימוש יתר במונח עלול להפוך אותו לבלתי יעיל, שהרי אם כל פרוצדורה פרשנית מתחילה ומסתיימת בגילוי התבנית החתרנית, קיים חשש כי הפרשנות החתרנית תהפוך לצפויה, לנוסחתית, ולכן חשודה לגבי יומרותיה לחשוף ממדים חדשים ויצירתיים בטקסט.

הקריאה החתרנית מבקשת לשחרר ולהביא לידי מודעות יסודות מודחקים או ייצוגים נגדיים, שנחקקו לשוליים או ללא מודע בלחץ האידיאולוגיה השלטת. יסודות אלה ניתנים לפענוח

באמצעות ניתוח מבנה היצירה וניסיון להתחקות אחר יסודות אלגוריים שהוסטו ממקומם. אלה מצביעים על חלופה אחרת נוסף על זו המתקיימת במבנה הרשמי של הטקסט. ביסוד הפעילות החתרנית ניצב הרצון למחות נגד קבוצת האליטה או נגד האידיאולוגיה המייצגת אותה. פעילות זו מבקשת להשיג הכרה לחבריה באמצעות חשיפת מנגנוני הדיכוי ופירוקם; החתרנות היא אפוא כוח משחרר המקדם את המדוכאים באופן רציונלי. עמדה אחרת ביחס לפוטנציאל השחרור של המהלך החתרני מופיעה אצל מישל פוקו ואצל ההיסטוריוציסטים. לתפיסתם, החתרנות אינה מכשיר הנלחם בִּכוח, אלא היא אחד מייצוגיו. התרבות הרשמית עוסקת בהטמעת הביקורת המופנית כלפיה; החתרנות היא פעילות חסרת כוח משום שהיא נצפית ומנווטת על ידי המוסדות השולטים בחברה. עמדה זו מנוסחת בחריפות בידי לואי אלתוסר. לדידו, החתרנות מוכלת בתוך האידיאולוגיה ההגמונית, הפועלת מחוץ למודעות הרציונלית של הסוכנים החברתיים. משום כך, כל פעילות חתרנית היא בעל כורחה ביטוי של הכוח הדכאני הבלתי מורגש של אותה אידיאולוגיה עצמה.

(מתוך: האנציקלופדיה של הרעיונות | דוד גורביץ' ודן ערב)



Veronique Doisneau /
Jérôme Bel © RB





Veronique Doisneau /
Jérôme Bel © RB

הצעות לדיון ביצירה

- היצירה נקראת על שם הרקדנית המבצעת אותה. באיזה אופן היא משקפת את זהותה?
- כיצד הייתם מתארים את תפקידו של בל בתהליך היצירה? מה דעתכם על הגדרה זו של יוצר מחול?
- השימוש במונולוג האוטוביוגרפי על ידי המבצעת ביצירה מטשטש את הגבול המושגי והתפקודי בין שחקנית שמגלמת דמות לבין מבצעת שנוכחת בעצמה. האם מדובר, לדעתכם, בוורוניק דואנו עצמה או בדמות שהיא מגלמת בזמן המופע? האם יש הבדל בין השתיים?
- כיצד ניתן להבין את ייצוג העצמי של ורניק דואנו ביצירה? האם כתופעה מודרניסטית השואפת להציג עצמי אותנטי, או כתופעה פוסט-מודרנית המציגה אותה כתוצר של תהליכי הבניה חברתיים ואידיאולוגיים? מיהי בדיוק ורניק דואנו המוצגת ביצירה?
- האם, כפי שטוען הררי, עצם ההכרה בפרפורמטיביות של הזהות מהווה תנאי לשחרור הפוליטי של דואנו? האם ביצירה זו היא חורגת מהגבולות הסימבוליים-אידיאולוגיים של קיומה, שמוגדרים על ידי מנגנוני ההבניה המוסדיים המוצגים בה?
- על פי הגישה האינטרטקסטואלית, כל טקסט הוא ביטוי המייצג הטמעה של טקסטים קודמים בתוכו וגם טרנספורמציה שלהם. כיצד גישה זו באה לידי ביטוי ב*ורניק דואנו*?
- אם, כפי שטוענת קריסטבה, בטקסטים מהדהדים הן ההקשר החברתי שבו הם נוצרו והן תהליכים חברתיים מתמשכים, מה מהדהד בטקסט של *ורניק דואנו*?
- ניתן לראות ביצירה זו מעשה של כתיבה מחדש: בל/דואנו תובעים מאיתנו, הצופים, לקרוא בזמנית את הטקסט העילי ואת טקסט התשתית גם יחד. כיצד משתנה ההבנה שלנו את טקסט התשתית (היצירות המקוריות) כתוצאה מהקריאה ההדדית?
- באילו מובנים זוהי יצירה רפלקסיבית? מה ביצירה עצמה הופך אותה לכזו?
- הרפלקסיביות נועדה לעורר עמדה ביקורתית ביחס למוסכמות של העולם המתואר. אילו מוסכמות נחשפות ככאלו ביצירה, וכיצד הן מבוקרות?
- בימאי התיאטרון ברטולט ברכט ביקש להדגיש את מעשה הייצור וההפקה של המחזה, לנכר את הצופה מן המתרחש על הבמה וכך להביאו לידי מחשבה ומודעות עצמית. בדומה לו, גם בל משתמש בתחבולות כדי לצייד את הצופה בכושר התנגדות לקריאה של הדברים "כפשוטם" ולכוונו לראייה ביקורתית. אילו תחבולות כאלו אתם מזדהים? איזו ביקורת מעביר בל באמצעותן?





- לטענת הוגים ואומנים מסוימים, מנגנוני הייצור האומנותי מצטרפים למנגנוני כפייה אחרים, שכל תפקידם לשמר את הסדר החברתי הקיים. איזה קשר בין השניים מוצג ביצירה?
- יש הטוענים שהתבנית הרפלקסיבית איבדה מכוחה ומיכולתה לזעזע ולבקר את מערכת הציפיות הבורגניות. במצב כזה, הרפלקסיביות המוצגת ביצירה אינה אלא סחורה נוספת, עוד מופע "מבדר". מה דעתכם?
- האם הקריאה של כל ביצירות ה"שאלות" ביצירה היא חתרנית? כלומר, האם היא חושפת בהן ממד אידיאולוגי? האם היא חותרת תחת משמעויותיהן הישירות, הגלויות והלגיטימיות? האם היא חושפת יחסי כוח המובלעים בהן? מה מקומנו כצופים במערכת כזו של יחסי כוח?
- קריאה חתרנית מאפשרת כינונה של נקודת מבט אפוזיציונית המשרתת את הקולות המודרים מן הטקסט. כיצד משרתת הקריאה של כל/דואנו קולות כאלו? אילו יסודות מודחקים או ייצוגים נגדיים, שנדחקו לשוליים או ללא מודע בלחץ האידיאולוגיה השלטת היא חושפת? כיצד הם נחשפים?
- התרבות הרשמית עוסקת בהטמעת הביקורת המופנית כלפיה. החתרנות, מזהיר הפילוסוף לואי אלתוסר, עשויה להיות מוכלת בתוך האידיאולוגיה ההגמונית. האם הצגתה של היצירה במסגרת האופרה של פריז נוטלת ממנה את עוקצה הביקורתי? מה דעתכם?



נדאי להשוות

אינטרטקסטואליות, כתיבה מחדש וחתרנות ניתן לזהות גם ביצירתם של כוריאוגרפים נוספים, במיוחד כאלו שיצרו גרסאות חדשות לעבודות קאנוניות. ניתן אפוא לדון במונחים המופיעים ביחידה זו גם בעבודות כמו למשל *ג'יזל* מאת מאץ אק או *אקרים* קאן, *אגם הברבורים* מאת מאץ אק, *מת'יו בורן* או *דדה מסילו, פולחן האביב* מאת פינה באוש או אנג'לין פרז'לוקאז'. במחול בישראל ניתן לאתר את ההתכתבות האומנותית עם יצירות מחול ויצירות אומנות קאנוניות אחרות של יוצרים כגון הלל קוגן, כמו למשל, בעבודות *פולחן האביב* או *תנועה מגונה*, או ענבל פינטו ואבשלום פולק, כמו למשל, בעבודות *אויסטר*, *הידרה* ו**אבק**.

בינליוגרפיה

- אלקד-להמן, א' (2006). הקסם שבקשר: אינטרטקסט, קריאה ופיתוח חשיבה. מכון מופ"ת.
- גורביץ', ד', וערב, ד' (2012). אנציקלופדיה של הרעיונות: תרבות, מחשבה, תקשורת. תל אביב: בבל.
- הררי, ד' (2014). מופע-העצמי: פרפורמנס ארט והייצוג העצמי. רסלינג.
- צ'באיץ', ב' (2017). כוריאוגרפיה של בעיות: מושגים אקספרסיביים במחול ובמופע העכשוויים. אסיה.
- Burt, R. (2011). Jérôme Bel, In *Fifty contemporary choreographers*. Bremser, M. & Sanders, L. (ed.). 42-48. Taylor & Francis
- Siegmund, G. (2017). *Jérôme Bel: Dance, theatre, and the subject*. Springer

מקורות מקוונים

אתר האומן ז'רום בל <http://www.jeromebel.fr/index.php>





חזרות על מגדר: ייצוגים של נשיות וגבריות במחול

(1983) ROSAS DANST ROSAS

מאת אן תרזה דה־קירסמאקר

(1995) ENTRER ACHILLES מאת לויז ניוסון

חזרות על מגדר: ייצוגים של נשיות וגבריות במחול



ROSAS DANST ROSAS (1983) מאת אן תרזה דה־קירסמאקר ENTRER ACHILLES (1995) מאת לויז ניוסון

הקדמה

יצירות המחול המוצגות ביחידה זו מבוצעות על ידי רקדניות ורקדנים בני אותו המין. *Rosas danst Rosas* (בעברית: "רוזאס רוקדות רוזאס"), היצירה שהציגה לראשונה את להקת המחול הבלגית Rosas, היא עבודה בת ארבעה פרקים, שהתנועה בהם מורכבת הן מתנועה מופשטת והן ממחוות ברורות יומיומיות, בכוריאוגרפיה אשר משחקת במגוון האפשרויות הקומפוזיציוניות של ביצוע על ידי ארבע רקדניות. *Enter Achilles* (בעברית: "היכנס אכילס") מבוצעת על ידי שמונה רקדנים מן הלהקה הבריטית DV8 בחלל שנראה כפאב עירוני טיפוסי בבריטניה, ומציגה מגוון התייחסויות של הגברים זה לזה. הבחירה במבצעים בני אותו המין מזמנת דיון בסוגיית **המגדר**, כפי שהוא מיוצג ביצירות אלו, ובאופן שבו ייצוג זה משקף תפיסות תרבותיות. הצגת התפיסה המגדרית שרואה את **הזהות כמופגע וחזרה** מציעה הקשר תיאורטי לאופן שבו המבצעים מגלמים זהויות נשיות וגבריות ביצירות אלו, וכן אפשרות לקרוא אותן כחתרניות. דה־קירסמאקר ידועה כמי שדחתה פרשנות פמיניסטית ביחס ליצירתה, ותחת זאת התעקשה על **הנשיות** ביצירה כנובעת (כביכול, בפשטות) מהיותן של המבצעות נשים. לכן הדיון ביצירה יתמקד במורכבות של ייצוג הנשיות, כפי שהיא מתגלמת בכוריאוגרפיה, ובאפשרות לראות בה בכל זאת ממד פמיניסטי וחתרני המיוחס **לאומנות נשית ולפוליטיקה של הגוף**. בניגוד לדה־קירסמאקר, ניוסון ידועה כמי שעוסק ביצירתו באופן מפורש בסוגיות חברתיות, ולכן מוצעת כאן האפשרות לדון בייצוגים של גבריות ב-*Enter Achilles*, בעיקר מתוך תפיסה של ריבוי **גבריות**, ובמיוחד באופן שבו יצירה זו מציגה ביטויים של **גבריות הגמונית** אל מול **גבריות חדשה**.



(1983) ROSAS DANST ROSAS

על אודות היוצרת

ראו יחידה ראשונה, עמוד 16.

על אודות היצירה

Rosas danst Rosas היא היצירה השלישית שיצרה דה־קירסמאקר ככוריאוגרפית, והראשונה שיצרה עבור להקתה. כאשר עלתה בבכורה ב-1983, בוצעה על ידי דה־קירסמאקר עצמה ושלוש רקדניות נוספות, כולן בוגרות בית הספר *Mudra* בבריסל, וסומנה מייד כיצירה פורצת דרך. מאז הפכה היצירה ליצירת הדגל של דה־קירסמאקר ולהקתה, והיא מבוצעת בהרכבים משתנים של רקדניות מאז ועד היום. בניגוד ל-*Fase*, יצירתה הקודמת, שהתבססה על מוזיקה קיימת של רייך, המוזיקה עבור *Rosas danst Rosas* נכתבה במיוחד עבור היצירה, ונוצרה בד בבד עם הכוריאוגרפיה. היא חוברה על ידי הקולנוען והמלחין תיירי דה־מיי (זו הייתה למעשה היצירה הראשונה שחיבר) ופיטר ורמרס. דה־מיי כבר עבד עם דה־קירסמאקר בעבר כ"עין חיצונית" במהלך העבודה על *Fase*, והפעם ביקשו השניים לשתף פעולה ביצירה משותפת. דה־מיי היה גם זה שהציע לבסס את מבנה היצירה (הכוריאוגרפית והמוזיקלית) על מהלך המתרחש ביממה, וכך התקבל מבנה בן ארבעה פרקים שונים באופיים.

הגרסה הבימתית של *Rosas danst Rosas* אורכת כשעה ו-40 דקות, ומבוצעת על בימה ריקה, נטולת תפאורה, למעט כמה כיסאות עץ, שיופיעו גם בעבודותיה הבאות של דה־קירסמאקר. הדיון שלנו ב-*Rosas danst Rosas* יתבסס על גרסה קולנועית ליצירה שבוימה ב-1997 על ידי דה־מיי. גרסה מצולמת זו אורכת כשעה בלבד, והיא מצולמת בחללים שונים במבנה ששימש בעבר כבית ספר בעיר לובן שבקרבת בריסל. דה־מיי שומר על המבנה המקורי של הכוריאוגרפיה בת ארבעת הפרקים, המבוצעת על ידי ארבע רקדניות עיקריות, אך משלב בסרט גם רקדניות נוספות, כאלו שרקדו את היצירה במהלך השנים (כולל דה־קירסמאקר עצמה), אשר מופיעות בו לרגעים קצרים, כמעין הרחבה של הכוריאוגרפיה המקורית לארבע.

שלושת הפרקים הראשונים ביצירה מצולמים בתוך בניין בית הספר, ואילו הפרק הרביעי והאחרון מצולם בחוץ, בחצר. בפרק הראשון התנועה מורכבת בעיקר ממנחים ומגלגולים על הרצפה, ומלווה בקולות שמפיק גופן של ארבע הרקדניות. בפרק השני הרקדניות ישובות על כיסאות, ובשני הפרקים הבאים הן עומדות ומתהלכות, תחילה בין חדרי הבניין, ובחלק האחרון של הסרט - בחצר. שלושת הפרקים הללו מלווים במוזיקה הקצבית של ורמרס ודה־מיי. המאפיינים הגיאומטריים והמרחביים של בניין בית הספר, בסיוע אמצעי המבע הקולנועי (זוויות

הצילום, העריכה וכיוצא באלה), משמשים את דה-מיי כדי להדגיש את האיכויות הגיאומטריות והמרחביות של הכוריאוגרפיה עצמה. הן הריקוד והן המוזיקה מבוססים על עקרונות חזרתיים, מינימליסטיים. התנועה בעבודה מורכבת הן מתנועה מופשטת והן ממחוות ברורות יומיומיות, בכוריאוגרפיה אשר משחקת במגוון האפשרויות הקומפוזיציוניות של ביצוע על ידי ארבע רקדניות.

לדברי דה-קירסמאקר, שם העבודה מכיל בעצמו את החזרה המאפיינת אותה, והוא מסביר בפשטות את העובדה שהן רוקדות את עצמן. באתר הלהקה נכתב כי העבודה מתבססת על המינימליזם שנחנך ב-*Fase* שנה קודם לכן: "תנועות מופשטות מהוות בסיס למבנה כוריאוגרפי בנוי בשכבות, שבו חזרתיות משחקת תפקיד מרכזי. כנגד העזות של התנועות הללו ניצבות מחוות יומיומיות קטנות". עוד נכתב כי זוהי "יצירה נשית לחלוטין: ארבע רקדניות רוקדות את עצמן, שוב ושוב. ההתשה וההתמדה המתלוות לכך יוצרות מתח רגשי אשר עומד בניגוד חד למבנה הקפדני של הכוריאוגרפיה".



המלצות צפייה

[כאן](#) ניתן לצפות בחלק השני של היצירה (על הכיסאות) כפי שהוא מבוצע ב-2010 בגרסה הבימתית. בתיעוד המופע המצולם כאן מופיעה גם דה-קירסמאקר עצמה.

[כאן](#) ניתן לצפות בגרסה המלאה של הסרט.





שאלות מנחות לצפייה ביצירה

- כיצד ניתן לתאר את התנועה בעבודה? האם אתם מזהים מחוות ברורות? האם תוכלו לתאר אותן?
- שימו לב ללבוש של הרקדניות. כיצד הוא מסייע, לדעתכם, בפרשנות של העבודה?
- אילו תחושות מעוררת בכם הצפייה בעבודה? תוכלו להסביר מדוע?
- האם אתם מזהים מבנה ברור לעבודה? תוכלו לתאר אותו? מה מאפיין כל חלק?



הצעה לפעילות: העתקה או השראה?

ב-2011 הואשמה ביונסה, כוכבת הפופ האמריקאית, על ידי דה־קירסמאקר בפלגיאט מתוך *Rosas danst Rosas* ומתוך *Achterland*, עבודה נוספת של דה־קירסמאקר מ-1990. כפי שניתן לראות [כאן](#), הקליפ של כוכבת הפופ נשען בבירור לא רק על הצעדים של דה־קירסמאקר, אלא גם על התלבושות, התפאורה, ואפילו זוויות הצילום בסרטו של דה־מיי. רק לאחר ההאשמות הללו, פרסמה הזמרת הצהרה שבה היא מודה ב"השראה" שקיבלה מן היצירות של דה־קירסמאקר. [כאן](#) אפשר לצפות בכתבה על אודות המחלוקת הזו ברשת החדשות האמריקאית ABC News, ואילו [כאן](#) אפשר לקרוא את התגובה הרשמית והמלאה של דה־קירסמאקר. מומלץ לדון בנושא עם התלמידים ולברר את עמדתם ביחס לתגובה של דה־קירסמאקר. השאלות שהיא מעלה בשלהי תגובתה בנוגע ליחס בין תרבות פופולרית ומחול עכשווי, וכן בנוגע לפמיניזם, מיניות וצרכנות, מזמינות דיון ביקורתי בנושאים מורכבים ושנויים במחלוקת. כמו כן, כדאי לקשור את החזרה של ביונסה על הכוריאוגרפיה לדיון של באטלר במושג החזרה, ולברר איזו מין חזרה זו - משחזרת נורמות או ביקורתית?



הצעה לפעילות: עשייה מחדש של הפרק השני בעבודה

ב-2013, 30 שנה לאחר שעלתה היצירה *Rosas danst Rosas* בבכורה, עלה לאוויר [אתר](#) שמזמין את הציבור ליצור מחדש את הפרק השני בעבודה. לשם כך הועלו לאתר סרטונים המבארים את אוצר התנועות בפרק זה, את הכלים הקומפוזיציוניים ששימשו את דה־קירסמאקר ליצירת הכוריאוגרפיה ואת המבנה הכוריאוגרפי השלם. צפייה בהם שופכת אור על המורכבות הטמונה בכוריאוגרפיה הפשוטה לכאורה, והתנסות מעשית בביצוע הפרייקט מומלצת ביותר. עד כה הועלו לאתר כ-400 סרטונים מרחבי העולם של ביצועים מחודשים, וגם בהם מעניין לצפות. גם כאן כדאי לקשור את הדיון של באטלר במושג החזרה, ובאפשרות שלא לצטט באופן תקין.



המלצות לקריאה נוספת

תיאטרון מחול ג'דסון | רמזי ברט

הפרק השישי בספרו של ברט (בעברית) עוסק במוטיב של חזרה סדרתית בעבודותיהן של פינה באוש, טרישה בראון ואן תרזה דה־קירסמאקר. ברט דן באופן מפורש בעבודה *Rosas danst Rosas* במונחים של מעורבות והתנגדות ביחס לנורמות מגדריות (עמ' 205-215).

לנוע ביחד: תיאוריה ויצירה של מחול עכשווי | רודי לרמנס

לרמנס מקדיש בספרו (בעברית) פרק שלם לעבודתה של הכוריאוגרפית אן תרזה דה־קירסמאקר. הוא דן ביצירה *Rosas danst Rosas* בהקשר לאופן שבו תנועות רגילות מוכשרות ככוריאוגרפיה, אך גם באופן שבו גילום הנשיות בעבודה מתכתב עם תיאוריות על אודות האופי החקייני והחזרתי של המגדר.

A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók | Bojana Cvejić

הספר ערוך כסדרה של ראיונות (באנגלית) בין דה־קירסמאקר וחוקרת המחול בויאנה צ'באיץ' המתמקדים בארבע עבודות מוקדמות של הכוריאוגרפית, ומלווה בארבעה תקליטורים ובהם הדגמות וקטעים ערוכים מתוך הריקודים. מומלץ לצפות בתקליטור המוקדש ל-*Rosas danst Rosas*.

Womanhood in Rosas danst Rosas | Floor Keersmaekers

מאמר (באנגלית) שפורסם ביוני 2017 באתר [הלהקה](#) דן בסירוב המפורש של דה־קירסמאקר להכיר בהיבטים פמיניסטיים ביצירה, ומנגד, מציע קריאה חלופית בנשיות ביצירה זו, וכן ממקם אותה בהקשר היסטורי, בין יצירות 'המחול המינימליסטי' האמריקאיות ובין האקספרסיוניזם הגרמני של פינה באוש.





(1995) ENTER ACHILLES

על אודות היוצר

לויד ניוסון | www.DV8.CO.UK

לויד ניוסון (1957 -) הוא רקדן, כוריאוגרף ובימאי, המנהל האומנותי של להקת המחול הבריטית DV8. ניוסון, במקור מאוסטרליה, למד פסיכולוגיה ועבודה סוציאלית באוניברסיטה במלבורן, אז החל גם להתעניין במחול. לאחר הלימודים רקד תקופה קצרה בבלט ניו זילנד, ועזב לאחר שקיבל מלגה לשנת לימודים בבית הספר למחול עכשווי בלונדון. ניוסון רקד ויצר עבודות משלו בכמה להקות מחול לפני שהקים את DV8 Physical Theatre. שם הלהקה משקף היטב את עמדותיו של ניוסון: DV8 נשמע כמו deviant, "סוטה" בשפה האנגלית, ועשוי להתייחס לעיסוק המוצהר בזרות מינית בעבודותיו, או לסטייה מדרך ההפשטה, שניוסון מבקר את הדומיננטיות שלה במחול, לטובת עבודה המבוססת על נרטיב או רעיון. עבודתו מסרבת להיות מזוהה במדיום מסוים, והיא משלבת מחול, טקסט, תיאטרון וקולנוע, ומכאן גם הבחירה שלו לכנות אותה "תיאטרון פיזי", המאפשרת לו, לדבריו, חופש המצאה רחב יותר. הוא יוצר, לטענתו, רק כאשר "יש לו משהו לומר", ולכן העבודות שלו הן תמיד על אודות נושא מסוים, והוא מלהק את המבצעים בכל יצירה בהתאם לאותו נושא. כיוון שכך, אין בלהקה צוות קבוע של מבצעים, והיא משתנה מהפקה להפקה. להוציא עבודה אחת, ניוסון הוא היוצר הבלבדי של כל עבודות הלהקה, עד כה 18 יצירות לבמה, שארבע מתוכן גם עובדו לסרטים.

מתחילת דרכו לא הסתמכה עבודתו של ניוסון על אוצר התנועות המחולי המסורתי, ותחת זאת דרשה מן הרקדנים פיזיות אתלטיות וסבולת כמו גם יכולת לאלתר. את היסודות לחילופי המשקל, ההרמות וההחזקות בעבודתו ניתן למצוא בקונטקט-אימפרוביזציה, אך אלו מבוצעים בעבודתו של ניוסון בדינמיקה מהירה ואלימה יותר. כמו כן, תיאטרון המחול האקספרסיוניסטי של פינה באוש מהווה גם הוא מקור השראה עבורו ומתבטא בחזרות ובסגנון המועצם בעבודתו; הטחת גופים זה בזה במהירות, טיפוס על גוף, נפילה או השלכה של גוף אחר, חוזרים לעיתים קרובות עד מצב של התשה ממשית וייאוש, מאירים כך היבט ניהיליסטי של היחסים בחברה מנוכרת, ומזכירים את התנועה והתמות המופיעות תדיר בעבודתה של באוש. דמיון נוסף לעבודתה של באוש ניתן למצוא בחשיבות האינדיבידואליות של המבצעים והאופן שבו זו מוקרנת אל הקהל (Leask, 2011).

באתר הלהקה מופיעה הצהרה אומנותית ברורה, המעידה על כוונת הלהקה ליטול סיכונים אסתטיים ופיזיים, לשבור מחיצות בין מחול ותיאטרון, ומעל הכול לתקשר רעיונות ורגשות באופן ברור וחסר יומרות. מיסודה, עבודת הלהקה בוחנת שאלות בנוגע לאסתטיקה ולצורה המסורתיות הנהוגות במחול הקלאסי והמודרני, ומבקשת

לחרוג מעבר להן כדי לאפשר דיון בנושאים רחבים ומורכבים יותר. הלהקה ידועה בבחינה מתמדת של התפקידים והיחסים של גברים ונשים בחברה, והיא מדגישה את החשיבות בהצבת אתגר לתפיסות המוקדמות שלנו על אודות מה שהמחול יכול וצריך לעסוק בו. רפרטואר הלהקה משקף היטב את העניין של ניוסון בנושאים חברתיים, פסיכולוגיים ופוליטיים. דוגמה לעניין זה ניתן למצוא בעבודה מוקדמת ופורצת דרך של ניוסון מ-1988, *Dead*, *Dreams of Monochrome Men*, שהייתה גם הראשונה שעובדה לסרט ושודרה בטלוויזיה הבריטית שנה לאחר מכן. העבודה בוצעה על ידי ארבעה גברים, בהם ניוסון עצמו, והתבססה על סיפור חייו של רוצח סדרתי, שארב לקורבנותיו הגברים במועדוני גייז, והביא אותם לדירתו בטרם רצח אותם. העבודה חרגה מעבר לעיסוק פוליטי בהומוסקסואליות (שידורה בטלוויזיה עורר דיון ציבורי בנושא שהיה בזמנו בבחינת טאבו), והציגה תיאור של הייאוש העמוק והתוצאות העגומות של אהבה מודחקת (שם). *Enter Achilles*, עבודה מ-1995 שאף היא עובדה לסרט, עסקה בחברות של גברים סטרייטים. גם עבודה זו משקפת את העניין של ניוסון בנושאים חברתיים, פסיכולוגיים ופוליטיים: העבודה הציגה גילום גופני של "הגבר החדש" וחשפה את משבר הגבריות באמצעות תנועה, קול ועיצוב. נעסוק בעבודה זו בהרחבה בהמשך היחידה. עבודותיו הבאות עסקו אף הן בנושאים חברתיים באופן ביקורתי, בין היתר בתרבות הצרכנית, במודלים של יופי, בדחייה ובכישלון בחברה בת זמננו.

מאז 2007 התמקד ניוסון בחקירת היחסים בין תנועה וטקסט, בסדרה של יצירות המשלבות תיאטרון תיעודי מבוסס ראיונות (Verbatim Theatre), עם העבודה הפיזית המזוהה עם הלהקה. היצירה הראשונה בסדרה זו, *To Be Straight With You*, מבוססת על מאות שעות ראיונות שנאספו מרחבי בריטניה, בהם מוקלטים אנשים שהושפעו ישירות מן הנושאים בהם עוסקת העבודה: סובלנות, דת ומיניות, והיא משלבת מחול, טקסט, הנפשה והקרנות וידיאו. ב-2011 המשיך ניוסון בכיוון זה, ויצר את *Can We Talk About This?*, אשר עוסקת בחופש הדיבור, צנזורה ואסלאם. ניוסון משתמש בעבודה זו בחומרים ארכיוניים לצד ראיונות אמיתיים, חלקם של כותבים, פוליטיקאים ואישי ציבור מוכרים. לצורך יצירת עבודתו האחרונה, *JOHN* (2014) ראיין ניוסון למעלה מ-50 גברים על אודות אהבה ומין. בסופו של דבר בחר לבסס את העבודה על סיפורו יוצא הדופן של אחד מהם, ג'ון. בינואר 2016 הודיע ניוסון על פסק זמן מיצירה. מאז אכן לא יצר כל עבודה חדשה, אך לאחרונה הודיע כי ב-2020 יעלה מחדש את העבודה *Enter Achilles* בביצוע להקת המחול הבריטית רמבר.





המלצות צפייה

בסרטון זה ניוסון מתאר את דרכו כיוצר ואת המניעים העיקריים להקמת להקה משלו. [הסרטון](#) משלב קטעים מיצירות שונות של הלהקה, וניוסון מתייחס לשינויים שחלו במהלך השנים בעבודתו.

Strange Fish, עבודה מ-1992 שאף היא עובדה לסרט, הציגה את בדידותם של אנשים שאינם משתייכים לחברה, וכללה דימויים מטרידים כגון ישו הצלוב המגולם על ידי אישה עירומה, מקווה מים המאיים לבלוע את הרקדנים ומבול מפתיע של אבנים. ניתן לצפות בה במלואה [כאן](#).

The Cost of Living היא עבודה משנת 2000 שכללה במקור צוות בין-לאומי של 17 מבצעים. על פי התוכנית, העבודה עסקה "בשלמות ובהעמדת פנים; באופן שבו החברה מודדת אינדיקטורים ובאופן שבו אנו, בתורנו, מעריכים את עצמנו". ב-2003 הועלתה העבודה מחדש בגרסה של הופעה תלויה אתר (site-specific) במוזיאון הטייט מודרן בלונדון ובהמשך עובדה לסרט קצר שבויים (לראשונה) על ידי ניוסון עצמו. ניתן לצפות בסרט במלואו [כאן](#).

ניתן לצפות בסגנון החדש שגיבש ניוסון בשנים האחרונות בסדרת עבודות התיאטרון-מחול התיעודי שיצר. למשל [בקדימו](#) ליצירה *To Be Straight With You* (2007); [בקדימו](#) ליצירה *Can We Talk About This?* (2011), או [בסרטון הזה](#), שבו ניוסון מתייחס לרעיונות העיקריים בעבודה, וכן [בקדימו](#) לעבודתו האחרונה *John* (2014). בהקשר זה, [כאן](#) ניתן לצפות בסרטון על אודות תיאטרון מבוסס ראיונות בהפקה של התיאטרון הלאומי הבריטי, אשר שותף גם ליצירותיו האחרונות של ניוסון.

על אודות היצירה

Enter Achilles נחשבת לאחת ההצלחות הגדולות של DV8, והיא אף הועלתה מחדש במהלך 2020, 25 שנה לאחר הבכורה. שם העבודה נובע מפציעה בגיד אכילס שחוזה ניוסון בעקבות תאונה. בה בעת, שם העבודה מעורר גם קונטציה לאכילס, גיבור המיתולוגיה היוונית, הלוחם האמיץ והחסין מפגיעה, למעט אותה נקודת חולשה שהסתיר. ניוסון, שאושפז לתקופה ממושכת, הבחין בדפוס התנהגות שונה בקרב חברים וחברות שביקרו אותו. במיוחד בלט בעיניו חוסר היכולת של חבריו הגברים להביע רגשות בסיטואציה הזו. במהלך השוואת הבית החולים קרא ספרים ומחזות שעסקו בגבריות, וכאשר החלו בחזרות, היה בידי מתווה פעולה ששימש אותו כבסיס. עם זאת, כיוון שעבודתו של ניוסון מבוססת על תהליך המשתף את הרקדנים, כל אחד משמונת הגברים הביא מן החוויות והרעיונות שלו בנושא. נוסף על כך יצאו השמונה יחד ל"מחקר שדה": לבושים בחליפות הם ביקרו בפאבים, במועדונים, בחנויות מין ובמועדוני חשפנות, וערכו תצפיות על אופן ההתנהגות של הגברים המבקרים בהם.

הטקסט המופיע בתוכנייה המקורית נפתח בהצהרה כי בכוננת היצירה לעסוק בשאלה היסודית מה מכונן גבריות. בהמשך מוצגות שאלות נוספות בנוגע לגבריות: "מדוע גברים ממשטרים זה את התנהגותו של זה, מוכנים תמידית לאתר ולחסל פעילות לא גברית, דרך לעג, הפחדה או איום? מדוע העדר קונפורמיות מעורר כל כך הרבה פחד ומיאוס? כתונת הכפייה של הגבריות מגדירה עצמה באמצעות איסורים: אל תלך ככה, אל תדבר ככה, אל תלבש בגדים או צבעים מסוימים, אל תראה רגשות מסוימים. זה לא שגברים אינם מבטאים רגשות – אלא שהרגשות שהם מראים אינם לעיתים קרובות אלו שהם באמת מרגישים. האם זו בעיה? או רק סדרה של הכללות גסות?". השאלה החותמת את התוכנייה היא: "גברים דיכאו נשים לאורך ההיסטוריה, אך כיצד היו הגברים דכאנים זה כלפי זה וכלפי עצמם?"

הגרסה הבימתית של *Enter Achilles* ארכה כ-75 דקות, ובוצעה על בימה שעוצבה כפאב עירוני. הדיון שלנו ביצירה יתבסס על גרסה טלוויזיונית ליצירה שביימה ב-1997 על ידי הבימאית ההולנדית קלרה ואן גול עבור תאגיד השידור הציבורי הבריטי (BBC). גרסה מצולמת זו אורכת כ-45 דקות בלבד, והיא מבוצעת על ידי שמונת הרקדנים המקוריים. העלילה – שכן ניתן ממש לתאר את ההתרחשויות בסרט באופן נרטיבי רציף – מתרחשת באתרים שונים: בעיקר בחלל של פאב בריטי טיפוסי, אך גם על הבניין שבו שוכן הפאב, בחצר האחורית של הבניין, ברחובות העיר ובחדר השינה של אחד הגברים. היחסים החבריים בין הגברים בסרט משתנים במהלכו, או כפי שמתואר באתר הלהקה, "תחת החברותיות אורב זרם תת-קרקעי מטריד של פרנויה וחוסר ביטחון, היכן שחולשה מנוצלת בברוטליות ואלימות מכסה על פגיעות".

לצפייה [בעבודה המלאה](#) / לצפייה [בקדימון](#) לגרסה הבימתית המחודשת (2020).





שאלות מנחות לצפייה ביצירה

- ביצירה זו מגלמים המבצעים דמויות שונות, אם כי הן נטולות שם. כיצד הייתם מכנים כל דמות ודמות? תוכלו לתאר כיצד מאופיינת כל אחת מהדמויות? תוכלו להמציא סיפור רקע לכל אחת מהן?
- שימו לב לשימוש באביזרים ביצירה. איזו משמעות יש להם בעיניכם?
- שימו לב לסוגי התנועה ביצירה. כיצד ניתן לתאר אותם? לדעתכם, כיצד הם נוצרו?
- היחסים בין הדמויות משתנים במהלך היצירה. כיצד תתארו אותם בכל חלק וחלק?
- במהלך הצפייה אפשר לעקוב אחר עלילה ברורה. תוכלו לתאר אותה? חלקו אותה לפרקים ותארו מה קורה בכל חלק.



הצעה לפעילות: ייצוג סטריאוטיפי או ייצוג ביקורתי?

ב-1995, ג'ודית מקרל, מבקרת המחול של הגרדיאן הבריטי פרסמה [ביקורת](#) על אודות היצירה *Enter Achilles*. ניוסון [השיב](#) למקרל בתגובה בכתב העת דאנס אירופה. מומלץ לדון בנושא עם התלמידים ולברר את עמדתם הן ביחס לטענותיה של מקרל והן ביחס לתגובתו של ניוסון. כדאי לעמוד איתם על הבעייתיות שבשחזור סטריאוטיפיים, גם אם שחזור זה נעשה מתוך כוונה לבקר אותם.



המלצות לקריאה נוספת

Lloyd Newson: A selection of published interviews

באתר הלהקה ניתן לקרוא ראיונות שונים (באנגלית) עם ניוסון על אודות עבודתו. [בריאיון](#) עם חוקרת המחול ג'ו באטרוורט מתאר ניוסון את דרכי העבודה שלו ואת תפיסת עולמו האומנותית. ריאיון אחר הופיע במקור בתוכנית המופע *Enter Achilles* וניתן לקרוא אותו [כאן](#).

דיון ביצירות באמצעות מושגי מפתח

מגדר

שתי היצירות הנידונות ביחידה זו מזמנות דיון בסוגיית המגדר בדגש על האופן שבו הוא מעוצב באופן חברתי. חוקרת התיאטרון שרון אהרונסון-להבי (2013) מצביעה על ההיבט העקרוני המשותף למגדר ולאומנות התיאטרון: עקרון הגילום/התחזות/משחק, אך גם עומדת על ההבדל בין ההיבטים המופיעים של המגדר, כפי שנוסחו בידי החוקרת ג'ודית באטלר, לבין אופן ייצוג המגדר באומנות התיאטרון. כדאי לבחון את הזיקות וההבדלים הללו בבואנו לדון ביצירות המחול.

מגדר

בעברית "מגדר" הוא תרגום המונח האנגלי gender, שמשמעותו לפני עידן הפמיניזם הייתה זהה למעשה למין (sex). כלומר, לסיווג מין האדם לגבר או לאישה, לגברי או לנשי. כיום המונח הוא בעל משמעות חברתית ותרבותית ומבטא את ההבחנה בין ה"מין" הביולוגי של האדם לבין מכלול התכונות ההתנהגותיות, החברתיות והתרבותיות המזהות באופן קונבנציונלי עם המינים. אחת ההבחנות המרכזיות המשותפת לתיאוריות הפמיניסטיות [...] היא ההבחנה בין מין למגדר, שהתבססה במידה רבה בעקבות הטיעון המפורסם של סימון דה-בובואר: "לא כל נקבת אנוש היא בהכרח אישה". בדבריה אלה מצביעה דה-בובואר על הזהות הנשית כמובנית ונרכשת, להבדיל מהבסיס המיני של הנקביות. ההבחנה בין מאפייני המין הביולוגיים (נקבה או זכר), ובין מאפייני המגדר החברתיים-תרבותיים (של אישה ושל גבר) כנרכשים ומשתנים, אומצה בידי הזרמים הפמיניסטיים במאה ה-20 ונתפסה ככלי ניתוח חיוני להבנת אפשרויות השינוי והתיקון בחייהן של נשים.

במבוא לספרן *מין מגדר פוליטיקה* (1999) מציינות המחברות כי את המונח העברי "מגדר" כתרגום ל-gender, הציעה חנה הרצוג שהסבירה כי "המילה מגדר על משקל מגזר", ומבטאת את הסימון החברתי של אדם על פי תכונות מסוימות, ואת שיוכו לקבוצה מסוימת על פי תכונות אלה. עוד הן מסבירות כי "המושג כולל בתוכו הן את המשמעות של 'גדר' – קביעת גבולות חברתיים והן את המשמעות של 'הגדרה' חברתית של תופעות".





טריסה דה לורטיס, חוקרת תרבות וקולנוע, מסבירה בספרה כי המגדר הוא למעשה האופן שבו מינו של אדם בא לידי ביטוי מבחינה חברתית ותרבותית. פרשנותה למושג המגדר מעניינת מנקודת מבט תיאטרונית שכן היא כותבת "[...] אם נחזור אל המילון... נמצא כי המונח מגדר הוא **ייצוג** [ההדגשות במקור]; ולא רק ייצוג במובן שכל מילה, כל סימן, מרפרר (מייצג) את הרפרנט שלו, יהיה זה אובייקט, עצם או יצור חי: המושג **מגדר** הוא, למעשה, ייצוג של יחס, של שייכות למעמד, לקבוצה, לקטגוריה. הרעיון ה'ביטויי', ה'ייצוגי' והפרפורמטיבי של תכונות המגדר כמערך של תכונות תרבותיות נרכשות, מהווה [...] מקור רב-השראה למחזאיות וליוצרות תיאטרון פמיניסטי הרואות בתיאטרון מקום שבו אפשר לחשוף את הבנייתן התרבותית של תכונות המגדר הסטריאוטיפיות, להציג ולהדגיש את ממד ההצגה והייצוגיות הטמון בהן. יוצרות אחרות רואות במרחב התיאטרוני ובמפגש החי עם הקהל הזדמנות לחקור ולבדוק את טיבן של תכונות המגדר, להציג בעת ובעונה אחת מזוויות שונות, ולהעניק קול ומראה לגוף ולזהות הנשית מתוך עמדה סובייקטיבית ועצמאית.

בספרה *צרות של מגדר* (1990), ובכתביה האחרים, כוננה באטלר את הרעיון כי אופיו של המגדר הוא מופעי (פרפורמטיבי). כלומר, סוג של פעולה שמבצעים בני אדם מתוך הרגל תרבותי מוטמע ומושרש. היא טוענת כי בני אדם כפופים למשטר חברתי רב-כוח המטביע בהם דפוסי התנהגות מגדריים מקוטבים (נשי או גברי), על פי סכמות מטובענות (naturalized) של התנהגות "נשית" או "גברית". עצם החזרה על "פעולות המגדר" הופכת אותן לטבעיות לכאורה ולבעלות השפעה על המציאות ועל תפיסת המציאות. באטלר אינה רואה את בני האדם כ"חופשיים" "לבחור" התנהגות מגדרית, אלא כמי שנתונים להשפעתן של מוסכמות חברתיות המשליטות סדר ממוגדר. עם זאת, בהגדרתה את תכונות המגדר כפעולות שעליהן בני אדם חוזרים שוב ושוב, עד שהן נדמות טבעיות ומשליכות על המציאות (לדוגמה אישוש התנהגות מגדרית סטריאוטיפית כתכונה טבעית כביכול), באטלר מניחה את הבסיס התיאורטי לפירוקן של ההנחות האקסיומטיות בדבר הקשרים הטבעיים לכאורה בין מין למגדר. בעקבותיה חוקרות נוספות, נתפס כיום מושג המגדר בתיאוריה הפמיניסטית באופן נזיל למדי, שכן התגבשה ההבנה שאין בהכרח הלימה בין תכונות מגדר נשיות או גבריות לבין מין נקבי או זכרי, ושאיננו חייבים להסתפק בתבניות התרבותיות הקיימות, הגם שכוחן רב בעיצוב מציאות החיים האנושית.

מתוך: *מגדר ופמיניזם בתיאטרון המודרני* | שרון אהרונסון-להבי

בדומה לתיאטרון, גם המחול עשוי לשמש מקום שבו נחשפת הבניית התרבותית של תכונות המגדר הסטריאוטיפיות. יתרה מזו: לאופן שבו באטלר מבינה את הגוף לא כנתון, אלא כתוצר וכאתר של משמעות, יש חשיבות רבה עבור אומנות המחול שהגוף הוא מרכזי בה. חוקרת המגדר עמליה זיו (2013) מבהירה ש"הפרקטיקה החקיינית" של המגדר מדגישה כי הזהות שלנו היא משהו שאנחנו מבצעים, "פרקטיקת סימון", ושהסימון הזה הוא בראש ובראשונה גופני. אנו מסמנים את הזהות שלנו על גבי הגוף ובאמצעותו, במודע – ובעיקר שלא במודע, והחזרה הנשנית על אותם אקטים של סימון היא שמייצבת את הזהות ויוצרת את הרושם של אני קוהרנטי. ביצוע זה כמובן אינו מתרחש בחלל ריק, הוא מתקיים אל מול קהל שמתגמל ביצוע טוב ומעניש ביצוע כושל: "החברה מענישה את אלו שאינם עושים את המגדר שלהם כמו שצריך", אומרת באטלר.



Rosas danst Rosas 1983 /
Anne Teresa De Keersmaeker © Jean-Luc Tanghe





זהות כמופע וחזרה

החזרה על פעולות גופניות היא עיקרון מרכזי בתיאוריית המגדר של באטלר, והיא עיקרון מרכזי גם בעבודות המחול ביחידה זו. חוקר המופע דרור הררי (2014) מחדד כיצד בעיקרון המופעי-החזרתי של המגדר טמונה גם אפשרות התנגדות.

זהות כמופע וחזרה

אם מבעי הביצוע המגדריים, כפי שמסבירה באטלר, "הם עניין של חזרה על הנורמות המכוננות את היחיד או שחזור שלהן", הפתרון נמצא בדרך שבה היחיד מצטט את הנורמה, באפשרות לשחזר, לשכתב אותה אחרת. כאן המקום לחדד שאצל באטלר השאלה איננה: האם לצטט את הנורמה? שכן לתפיסתה, פעולת הציטוט היא בלתי נמנעת. השאלה שבאטלר מציגה היא: כיצד לשחזר את הנורמה? ההנחה של באטלר היא שאפשר גם אחרת, ושתחום הפעולה של היחיד בתנאי השיח ומשטר המשמעות הקיימים צריך להתמקד בחשיפת הכזב ובסירוב לצטט את מבעי הביצוע המגדירים זהות על פי הנורמה. הסירוב לצטט באופן תקין הוא תנאי לפריצתן של תבניות המבע הפרפורמטיביות המייצרות זהויות הומוגניות וסיכוי לערעורה של לוגיקה בינארית שחושבת במושגים מהותיים, מקבעת זהויות ומייצרת היררכיה. במונחים של פוליטיקה פמיניסטית אין מדובר כאן בפתרון-על, אלא בקריאה לפעולה אינדיבידואלית, מקומית, של חריגה מהמודל המצוי ויצירתן של קומבינציות חדשות שתאפשרנה להשתחרר מהשעבוד לציווי של הסדר החברתי הפאלוגוצנטרי (מונח המבליט את הזיקה שבין הפאלוס הגברי, או הפטריארכיה, לבין ההתמקדות של הפילוסופיה המערבית בשאלת הלוגוס - החוק, הסדר, האמת).

מתוך: מופע-העצמי: פרפורמנס ארט וייצוג העצמי | דרור הררי



המלצות צפייה

צפו [כאן](#) בג'ודית באטלר מסבירה כיצד ההתנהגות שלנו מייצרת את המגדר שלנו.

ערוץ היוטיוב Crash Course מציע שני קורסים מהירים בנושא מגדר: [האחד](#) מתמקד בריבוד מגדרי, ואילו [האחר](#) מציג של תיאוריות סוציולוגיות שונות בחקר המגדר.

[הסרטון הזה](#) עוסק באופן משעשע בניסיונות של הורים וילדים להסביר מהו מגדר.

גבריות/נשיות

לימודי מגדר שינו מאוד את ההבנה שלנו את הקטגוריות התרבותיות 'נשיות' ו'גבריות'. התבוננות ביצירות *Rosas danst*, ו-*Enter Achilles* דרך הקטגוריות 'נשיות' ו'גבריות' מסייעת לחשוף את האופן שבו יצירות אלו חושפות את הבנייתן של הזהויות הללו כקטגוריות תרבותיות.

גבריות/נשיות

גבריות/נשיות הן בתפיסה המסורתית אוסף קבוע ומהותי של תכונות ביולוגיות או צורות דיבור והתנהגות המאופייין כ"נשי" או כ"גברי". תכונות אלה יכולות להופיע אצל גברים ואצל נשים כאחד. מנקודת מבט ביקורתית נטען כי עצם הניגוד הוא פרי הבניה תרבותית ומגדרית: יש לבדוק את הלגיטימיות של הניגוד ולשאול את מי הוא משרת. גישות ביקורתיות בחקר התרבות בוחנות תכונות כגון קשיחות, אינסטרומנטליות ונומרולוגיה (הגבר כ"שובר שיאים"), המזוהות בדרך כלל עם העמדה הגברית, בהקשרים שונים של תרבות. בד בבד נבחנות עמדות הרואות באישה מערכת שונה ומובחנת מן המערכת הגברית. הביקורת מופנית כלפי גישות התורמות לאסתטיזציה ולארטיזציה של הגוף והאופי הנשי (רכות, חושניות, פסיביות, הכלה ועוד).

נקודת המוצא המסורתית מבקשת לראות במושג "גבר" זהות ביולוגית ותרבותית אחדותית, קטגוריה מובחנת מן הקטגוריה "אישה". תיאורטיקנים אחרים מבליטים את הזיקה בין קטגוריות אלה לבין קטגוריות כגון מעמד, מגדר, גזע, לאום ודוריות. קישורים אלה מדגישים את חוסר היציבות של הזהות הגברית ושל הזהות הנשית.





אלה נתפסות כמוצר תרבותי המובנה באמצעות אידיאולוגיות משתנות. במציאות התרבותית של ימינו, הקטגוריות "גבר" ו"אישה" מבליטות את המתח שבין הופעתן כזהויות לבין קיומן כ"מצבי אני" נזילים.

חלק מן הביקורת הפמיניסטית מבקרת את ההגדרה המהותנית (זו הרואה בגבריות/נשיות אוסף קבוע ומהותי של תכונות). הטענה היא שהדיכוטומיה גבר/אישה פועלת לטובת הגבר ונותנת לגיטימציה לדחיקת רגליה של האישה מעמדה של השפעה פוליטית, כלכלית וחברתית. הקול הנשי מתייצב אפוא בראש המחנה המפרק את הדיכוטומיה ומעמיד את יחסי המינים על בסיס הבדלים. עם זאת, זרמים אחרים בביקורת הפמיניסטית מעדיפים את העמדה המהותנית ומחפשים דרכים להגדיר מושגים כגון "האישה הגרעינית" או "כתיבה נשית". על פי גישה זו, אין לוותר על העמדה המהותנית, שכן היא כלי לגיוס כוח פוליטי הנדרש לשם חלוקה שוויונית של ההזדמנויות בחברה.

על פי הסוציולוג פייר בורדייה, ההגמוניה הגברית נשמרת על אף הפעילות הפמיניסטית המוצלחת בנושא, משום שהשליטה הגברית מבוססת על הפנמה של קטגוריות חשיבה וסכמות מיון "גבריות" על ידי כלל החברה. זהותן של נשים נקבעת באופן שלילי, כהיפוך התכונות הגבריות. באמצעות חינוך, אומנות, דת ועוד, ההתנהגות הגברית מופרדת מן ההתנהגות הנשית. ההתנהגות הגברית "חורגת מן השגרה", "חותכת", "ישירה", "זקופה", "מישירת מבט", רציונלית, אינסטרומנטלית, פומבית וכולי. ההתנהגות הנשית לעומת זאת, היא "משפילת מבט", "צייתנית", "משכלת רגליים", מקטינה, ביתית, מבליטה שגרה וכולי. הנשים, שהן קורבנות הסכמה הבינארית הגברית, נדחקות לעיתים קרובות למצבים שבהם הן מאמצות סכמה מפלה זו. מכיוון שהגברים שולטים בתרבות ובמנגנוני הפעולה והפיקוח שלה, מונצחת מערכת הפערים. כתוצאה מכך מתבססת השליטה הגברית בתרבות.

מתוך: האנציקלופדיה של הרעיונות | דוד גורביץ ודן ערב

אומנות נשית ופוליטיקה של הגוף

לטענת חוקר התרבות מוטי רגב (2011), התחזקותה של התנועה הפמיניסטית ברבע האחרון של המאה ה-20 הייתה גורם מרכזי בביקורת של חוקרים שונים על כך שמערכות הסימון באומנויות, בתרבות הפופולרית ובחיי היומיום בנויות מלכתחילה מנקודת הראות של הגבר, ומניחות שהאדם "הכללי", המפענח והמתבונן הוא בעצם גבר. הביקורת הייתה על כך שבדרך זו מערכות הסימון משתקות בעבודתן האידיאולוגית הכללית את הכפיפות ואת ההדרה של נשים ושל נשיות. חוקרת האומנות והתרבות ג'נט וולף עוסקת באפשרות קיומה של אומנות נשית, באפשרות של נשים להתנגדות באמצעות עשייה אומנותית, ובמיוחד בסוגיית הגוף הנשי, הצגתו, חשיפתו וההתבוננות בו. וולף אף מתייחסת ישירות אל המחול כזירה חשובה של מאבק תרבותי. *Rosas danst Rosas* נתפסת כעבודה "נשית" מעצם מהותה, עבודה הנרקדת על ידי ארבע נשים, אשר רוקדות את עצמן, ככזו, היא עשויה להציע חלופה לאופן שבו מיוצגת לרוב הנשיות באומנות בכלל ובמחול בפרט.



הצעה לפעילות

קריאת הנספח אומנות נשית ופוליטיקה של הגוף (מתוך *סוציולוגיה של התרבות*) ודיון בסוגיות הכלליות שמעלה וולף (למשל: האומנם אפשר להשתמש בגוף הנשי כדי לחתור נגד התפיסה הרווחת של נשיות וייצוגיה? כיצד ניתן להתמודד עם התפיסה של הגוף הנשי כמושא למבט גברי? איזו מין "כתיבה נשית" מציגה דימויי גוף כמבנים תרבותיים?) וכן בהבחנות שלה לגבי מחול (האומנם הבלט הקלאסי משתף פעולה מנגנוני שימור הגוף הקלאסי? האם ניתן להציע קריאה חלופית שלו? אילו דוגמאות במחול מודרני/פוסט-מודרני מציעות כהגדרתה של וולף "פוליטיקה גוף חתרנית"?).

* ניתן למצוא את הנספח בתיקיה באתר הפיקוח על המחול.



המלצות צפייה

בסרטון [קצר](#) של תאגיד השידור הבריטי (BBC) מתוארת הביקורת של הפילוסופית סימון דה בובאר על ההבניה התרבותית של נשיות, ובמיוחד על הקשר שלה לגוף וליופי.

בסרטון [זה](#) בנות 5-50 מגיבות למושג "פמיניזם" (כדאי לערוך סקר מקדים דומה בכיתה טרם הצפייה, ולדון בתגובות לאחר הצפייה).





גבריות

Enter Achilles עוסקת במפורש בשאלת הגבריות. לפיכך מעניין להתבונן ביצירה מבעד לתיאוריות מתחום לימודי גבריות. תחום זה צמח מתוך לימודי נשים ומגדר, ונעזר בגישות פמיניסטיות שונות כדי לבחון את הפרקטיקות, השיח והחוויות של גברים מתוך נקודת מבטם כגברים. טענתם של ראשוני החוקרים בתחום הייתה, שגם גברים, ולא רק נשים, משלמים מחיר נפשי וחברתי בשל התביעה לעמידה בציפיות המגדריות שהשתרשו בחברה. פרופ' ריוון קונל (לשעבר רוברט ויליאם קונל) היא סוציולוגית אוסטרלית נודעת העוסקת בסוגיות של תרבות, תקשורת והגמוניה פוליטית. על פי קונל (2009), גבריות (ממש כמו נשיות) איננה זהות או אובייקט אלא הבניה חברתית-תרבותית המובנית בתוך היסטוריה של יחסי כוח בין גברים לבין עצמם ובין גברים לבין נשים. לכן, טוענת קונל, **אין זהות גברית אחת אלא ריבוי של זהויות גבריות** המשתנות על פי גזע, גיל, משפחה, אתניות, מעמד והעדפה מינית. מכאן נובע שמו של ספרה פורץ הדרך *גבריות*.

גבריות

גברויות, שיצא לאור ב-1995, פורש יריעה רחבה היסטורית ותיאורטית שמנתחת כיצד תהליכים חברתיים עיצבו (ומעצבים) תפיסות שונות של גבריות בתרבות המערבית, ומלמדת כי זהות גברית היא הבניה חברתית נזילה שמשתנה בהתאם לתפיסות תרבותיות ואידיאולוגיות [...] קונל מראה כיצד גברים מן השורה, הנמנים על מגוון קבוצות ועמדות בחברה, מתמודדים עם היבטים שונים בזהותם המגדרית, שבמבט ראשון נראית מובנת מאליה, אך למעשה מחייבת אותם למשא ומתן יומיומי על גבריותם [...] סיפוריהם ממחישים כי מערכת ההזדהויות הגברית זו איננה דבר יציב וקבוע, אלא מורכבת מצירוף של פרקטיקות שניתנות לבירור, פירוק ובנייה מחדש, והיא טומנת בחובה פוטנציאל לאתגור הסדר המגדרי הקיים.

הספר *גברויות* צמח מתוך מחשבה תיאורטית מרובת שנים על מגדר כעל מבנה חברתי. נקודת המוצא לעבודתה היא ההכרה שמגדר אינו סל של "תכונות" שנקבע לפני כל אינטראקציה חברתית, אלא "מקבץ של פרקטיקות" הנבנות באמצעות אינטראקציות חברתיות. ההבניה החברתית של גבריות מתרחשת באורח יומיומי, היא משוקעת במבנים כלכליים ומוסדיים, מבטאת את יחסי הכוחות שמתקיימים באורח דינמי בסדר החברתי, ואולי, המעניין מכול, היא פועלת לא רק בין גברים לנשים אלא גם בין גברים לגברים.

לכן, במקום לדבר על תכונות ואפילו על זהות, קונל מגדירה גבריות כמקבץ של פרקטיקות שאנשים נוקטים בתוך מערכת של יחסים מגדריים. הבחירה במושג "פרקטיקה" היא עניין מרכזי במודל. מטרתה להדגיש שמדובר בפעילות שאנשים עושים בפועל ובאורח יומיומי, ולא בציפיות, אידיאלים או חלוקת תפקידים. עם זאת, פרקטיקה אינה רק עניין של התנהגות או מופע (performance). היא מתייחסת גם למשמעות התרבותית של ההתנהגות, לרציונל ההיסטורי שמאחורי העשייה. השימוש במונח "מקבץ" מלמד שניתן ליצור גם מקבץ אחר של פרקטיקות באותה חברה, שיזוהה עם גבריות, ומכאן נגזר כי בכל חברה אין גבריות אחת אלא יש ריבוי של גברויות אפשריות. הבחירה בביטוי "מערכת של יחסים מגדריים" מלמדת כי מגדר הוא מבנה רחב החורג מן המישור הבין-אישי; הוא משוקע גם בהקשרים של כלכלה, מדינה, או דת, ולא רק בהקשרים הצפויים של המשפחה או המיניות.

מתוך: הקדמה לגברויות (ריווין קונל) | דני קפלן

גברויות הגמונית

הרעיון של ריבוי גברויות אפשר לקונל לבחון את היחסים בין קבוצות שונות של גברים באותה חברה ואת דפוסי המשא ומתן המתנהל ביניהן. קונל מטעימה, כי משא ומתן זה אינו סימטרי אלא תוצר של יחסי כוח היררכיים בחברה. היא מאמצת את המונח "הגמוניה", כדי להמשיג יחסים אלו.¹ במונח "הגמוניה" הכוונה לשליטה על ידי הצגת האידיאולוגיה של הקבוצה השולטת כאוניברסלית, כמובנת מאליה וכטבעית, וכן להפנמתה על ידי שאר חלקי האוכלוסייה. לטענתה, בכל זמן נתון, התרבות המקומית מעלה על נס צורה אחת של גבריות ודוחקת מפניה את האחרות. מתוקף הגמוניה תרבותית זו, קבוצה מסוימת של גברים תובעת לעצמה עמדת מפתח בחיי החברה, ומשמרת אותה לעצמה. על רקע זה פיתחה קונל את המושג "גברויות הגמונית", המזוהה עם שמה יותר מכל דבר אחר שכתבה.





גבריות הגמונית

הגבריות איננה טווח אינסופי של זהויות מרובות ומקורות, אלא בכל חברה יש לסוג אחד של גבריות מעמד הגמוני, ושאר הזהויות הגבריות מעוצבות על פי יחסן לגבריות זו. 'הגבריות ההגמונית' מוגדרת כ'צירוף של פרקטיקות מגדריות המגלמות את ההצדקה הנוכחית לפטריארכיה'. כלומר, התכונות הנתפסות כמאפיינות את הגבריות ההגמונית משמשות להצדקת השליטה של גברים בנשים, וכשגבר מתנהג על פי הנורמות של הגבריות ההגמונית הוא חוזר ומחזק את התפיסה של עליונות גברית ונחיתות נשית. מכאן שהדימוי של הגבריות האידיאלית משתתף באופן פעיל בייצור ובשימור יחסי הכוח בין המינים. המושג 'גבריות הגמונית' אפקטיבי בדיוק מפני שהוא מאפשר לטעון לריבוי של זהויות גבריות מבלי להתעלם מיחסי השליטה בין המינים.

הגבריות ההגמונית היא יותר מאידיאל, היא נתפסת כדבר מובן מאליו, כזהות 'טבעית'. עם זאת, ההגמוניה אין משמעותה ביטולם של מודלים אחרים של גבריות אלא שזהויות גבריות אחרות מתכוננות ביחס אל הזהות ההגמונית אם בדרך של חיקוי ושיתוף פעולה ואם בדרך של התנגדות. הגבריות ההגמונית היא הציר העיקרי אשר ביחס אליו נמדדות ומוגדרות זהויות גבריות אחרות. כך, הגבריות ההגמונית מעצבת סולם היררכי של זהויות גבריות, כשהיא פועלת בתוך שדה פוליטי ואידיאולוגי סבוך שתהליכים של אתגור, הדרה, מוביליות, התנגדות ושעבוד מתרחשים בו כל הזמן.

מתוך: *זהויות במדים* | אורנה ששון-לוי

קונל מגדירה בספרה ארבעה סוגים של יחסים בין גברים: **הגמוניה, הכפפה, שיתוף פעולה ודחיקה לשוליים**. הגדרות אלו עשויות להיות מועילות בעת ההתבוננות ביחסים בין הגברים המופיעים ביצירה *Enter Achilles*. **ההגמוניה** מתקשרת לשליטה תרבותית בחברה בכללותה. בתוך מסגרת כוללת זו מסתמנים יחסים מגדריים ספציפיים של **שליטה והכפפה** בין קבוצות של גברים. הגבריות ההומוסקסואלית, לטענת קונל, היא הבולטת שבין הגבריות המוכפפות אך היא אינה יחידה במעמד זה, וגם גברים אחרים מוגלים ממעגלה של הלגיטימיות (גברים "נשיים", "חנונים" וכך הלאה). כמו כן, קונל מראה שהגברים העומדים באמת ובתמים בסטנדרטיים הנורמטיביים

של הגבריות ההגמונית אינם רבים, אך רובם של הגברים מפיקים רווחים ממעמדה של גבריות זו, משום שהם חולקים עם שאר הגברים את עמדת העליונות הנבנית על הכפפתן הכוללת של הנשים. גברים אלו מקיימים יחסים של **שיתוף פעולה** עם ההגמוניה: גברים רבים שותפים לטובות ההנאה הפטריארכליות גם כאשר הם נוהגים בכבוד ברעיותיהם ובאימותיהם, נמנעים מכל אלימות כלפי נשים, ותורמים את חלקם במלאכות הבית. דפוס היחסים האחרון שבו דנה קונל הוא **הדחיקה לשוליים**. יחסי הגומלין המתקיימים בין המגדר לבין מבנים אחרים כגון מעמד וגזע יוצרים מערכות קשרים נוספות בין גבריות. אלו עשויות לדחוק לשוליים גברים הנמצאים בעמדה נחותה ביחס לגברים הנמצאים במעמדות שליטים. כאלו עשויים להיות, למשל, היחסים בין גברים מקבוצות אתניות שונות. נוסף על דפוסים אלו, קונל דנה בספרה גם בצורות שונות של **התנגדות** לגבריות ההגמונית, אותה ניתן למצוא גם ביצירה *Enter Achilles*.

גבריות חדשה

אשנב נוסף להתבוננות ב-*Enter Achilles* עשוי להיות המושג גבריות חדשה. לטענת חוקרת המחול ג'וזפין ליסק (Leask, 2011), יצירה זו, שעוסקת באחוות גברים, חשפה את משבר הגבריות, והציגה מימוש פיזי של דימוי "הגבריות החדשה" שרווחו באמצעי התקשורת בעת שנוצרה.

גבריות חדשה

מונח הטוען לכינונה של זהות גברית השונה מהסטריאוטיפ הגברי המסורתי; מודעות חדשה לדרכי הייצוג והמימוש של גבריות בימינו; תוצאה מובהקת של עליית הקול הנשי בתרבות ושל השיח המגדרי המתלווה אליו. התביעות הסותרות המוצגות בפני הגבר: עליו להתפייס עם תכונות וערכים הנחשבים נשיים – סבל, כצע, טראומה, חֶסֶר, מזוכיזם, אמפתיה ודמיון – אולם בו בזמן עליו לשרוד בעולם קפיטליסטי המציג דרישות מוגזות, כגון תחרותיות, תוקפנות, ביצועיות, אינסטרומנטליות ורציונליות. הגבר החדש נושא את גבריותו כמצב של משבר.

הגבריות הישנה והקלאסית נדחתה אל הפינה לנוכח שני תהליכים מנוגדים: מצד אחד פמיניזציה של התרבות – גילוי מחדש של רגשות, דמיון, צמיחה אישית והורות – ומצד אחר תהליכי עומק קפיטליסטיים מסורתיים, התובעים מן הגבר סובלימציה, רציונליות, משימתיות, תחרותיות, שבירת שיאים ושליטה עצמית. הגבר מפתח סכיזופרניה תרבותית היוצרת משבר בגבריות.





הוא מגלה את הצדדים הנשיים שבו ומתוודע למגוון רחב של הבדלים תרבותיים המבנים זהויות גבריות שונות. הגבריות הגרעינית נעלמת ואת מקומה תופסת גבריות פרפורמטיבית משתנה.

בדומה לנשיות, שהוגדרה בידי הפסיכואנליטיקאית ג'ואן ריבייר (Riviere) כסוג של "מסקרייד", גם הגבריות מופיעה כמסכה: סך של התנהגויות המשתנות בהתאם לאידיאולוגיות השולטות בחברה בזמן נתון. הגבריות החדשה עשויה עתה להופיע כ"בדין שולט", המעיד על האופי הרגולטיבי של התרבות. ניצנים לתפיסה פרפורמטיבית זו הופיעו כבר באמריקה של שנות ה-50, שם החל השיח על שקיעת הגבריות הקלאסית. זהותו התרבותית של הגבר הופכת לנזילה. היא כוללת מגוון תכונות, בהן גם תכונות הומו-ארוטיות, המשתחררות מן התבנית הבינארית גבר/אישה – לעיתים באמצעות זהות הטרוגנית שלישית, הזהות האנדרוגינית. אולם הגבריות החדשה מורדת בדימוי הנשי ורואה גם בו רכיב חיצוני של תקינות פוליטית המסרסת את הגבר מעצמיותו ומשונותו. בעקבות זאת חוזר לעיתים לתמונת התרבות הגבר האלים, הכוחני והפרימיטיבי כמושא לנוסטלגיה ולגעגוע. המתח בין גבריות מאצ'ואיסטית, הגנתית, לבין גבריות רגישה וכגיעה הוא מוטיב מרכזי בקולנוע האמריקאי לדורותיו.

ההשפעה הפמיניסטית יצרה מציאות כפולה. מצד אחד, היא שחררה את התודעה הגברית מהכלא הצר של המחשבה הבינארית (גבריות/נשיות). היא תיארה את הגבריות, כמו את הנשיות, כאוסף של ביצועים פרפורמטיביים ולא כמקבץ של תכונות מהותניות. היא העניקה לגברים לגיטימציה להיות "נשיים": רגישים, הססניים, משפחתיים ואינטימיים. הגבר יכול עתה לקרוא את עצמו באמצעות ייצוגים החורגים מן הדגם הקלאסי של ה"מרלבורו מן": הגבר הקשוח, הרוכב לבדו אל האופק. מצד אחר, הצגת הגבריות כאוסף של הבדלים הקיימים אצל שני המינים ערערה את הביטחון בעצם אפשרות כינונה וקיומה היציב של זהות נזילה זו, שהגדרתה שוב אינה תלויה לא בגוף הביולוגי ולא בגוף החוקי. יתרה מזו: השיבה של הגבר אל גופו, אל התשוקה של הנאה שוקקת לצד כאב, היא קבלה של עולם חדש שהיה בעבר מזוהה עם הנשיות. זוהי אפוא הפמיניזציה של הגבר החדש.

מתוך: האנציקלופדיה של הרעיונות | דוד גורביץ ודן ערב



המלצות צפייה

[בסרטון זה](#) בני 5-50 משיבים לשאלה מה המשמעות של "להיות גבר" (כדאי לערוך סקר מקדים דומה בכיתה טרם הצפייה, ולדון בתשובות לאחר הצפייה).

המודעות הגוברת לאופן שבו נערים מחונכים לניתוק רגשי בא לידי ביטוי במונח "גבריות רעילה", אשר נבחן [בסרטון](#) בערוץ של רשת החדשות האמריקאית NBC News. סרט תיעודי מ-2014 עוסק בתופעה. [הסרטון הזה](#) לקוח מתוכן ומציג את התופעה. [בסרטון נוסף](#) מתוך הסרט נבחנים ייצוגי גבריות בתרבות פופולרית.

[בסרטון הזה](#) ערוץ היוטיוב The School of Life של הפילוסוף אלן דה-בוטון מציע ניתוח תרבותי שונה להבניה התרבותית של גבריות.



Rosas danst Rosas 1983 /
Anne Teresa De Keersmaeker © Jean-Luc Tanghe





הצעות לדיון ביצירה ROSAS DANST ROSAS

- בתוכנייה של היצירה כותבת דה־קירסמאקר: "בבסיס הקונספט של המופע הזה, וכן גם של הקומפוזיציה הכוריאוגרפית שלו, נמצאת חקירה של שני נתונים מנוגדים לכאורה: העבודה עם דפוסים מתמטיים ורפטטיביים שוללת לרוב כביכול עומק רגשי. אולם באמצעות השימוש במרכיבים כוריאוגרפיים טהורים בלבד (הבחירה בתנועות, בסידור המרחבי, בקצב, בחיבורים בין הריקוד למוזיקה, באיכות ובאנרגיה של התנועות, במבנים של המשפטים), מנסה העבודה ליצור עוצמה דרמטית מכוונת היטב". האם אתם מסכימים עם ההנחה שעבודה פורמליסטית שוללת עומק רגשי? האם העבודה מצליחה, לדעתכם, "ליצור עוצמה דרמטית"? אם כן, אילו מהבחירות במרכיבים הכוריאוגרפיים מסייעות לכך במיוחד?
- חוקרת התיאטרון שרון אהרנסון-להבי טוענת כי העיקרון הפרפורמטיבי של המגדר מאפשר ליצירות פמיניסטיות לחשוף את הבניית התרבותית של תכונות המגדר הסטריאוטיפיות, להציג ולהדגיש את ממד ההצגה והייצוגיות הטמון בהן. יצירות אחרות מציגות אותן בעת ובעונה אחת מזוויות שונות, ומעניקות קול ומראה לגוף ולזהות הנשיים מתוך עמדה סובייקטיבית ועצמאית. איזו מן התפיסות מתארת טוב יותר את הגישה כלפי מגדר ביצירה *Rosas danst Rosas*?
- האם מדובר, לדעתכם, באומנות פמיניסטית? מדוע התנגדה דה־קירסמאקר לקריאה פמיניסטית של היצירה? הציעו קריאה אפשרית אחרת.
- חזרו וקראו את הנספח **אומנות נשית ופוליטיקה של הגוף** (מתוך *סוציולוגיה של התרבות*). כיצד ניתן לדון ביצירה במונחים של "אומנות נשית" או "פוליטיקה של הגוף"? האם היצירה משמרת, לדעתכם, את דימויי הגוף הקלאסי או דווקא חותרת תחתם?
- על פי הסוציולוג פייר בורדייה, חלק מן הסיבות לשליטה הגברית בתרבות נובע מהאופן שבו ההתנהגות הנשית מופרדת מן ההתנהגות הגברית באמצעות חינוך, אומנות, דת ועוד. ההתנהגות הגברית "חורגת מן השגרה", "חותכת", "ישירה", "זקופה", "מישירת מבט", רציונלית, אינסטרומנטלית, פומבית וכולי. ההתנהגות הנשית לעומת זאת, היא "משפילת מבט", "צייתנית", "משכלת רגליים", מקטינה, ביתית, מבליטה שגרה וכולי. כיצד מעוצבת ההתנהגות הנשית ביצירה? איזו משמעות יש, לדעתכם, לעיצוב זה לאור הבחנותיו של בורדייה?
- אם, כפי שטוענת הפילוסופית ג'ודית באטלר, הזהות שלנו היא משהו שאנחנו מבצעים, היא "פרקטיקת סימון", והסימון הזה הוא בראש ובראשונה גופני, כיצד ניתן להבין את היצירה לאור הטענה של דה־קירסמאקר שרוזאס "רוקדות את עצמן"?

- החזרה היא עיקרון מרכזי בתיאוריה של באטלר, והיא עיקרון מרכזי גם ביצירה *Rosas danst Rosas*. על פי באטלר, מבעי הביצוע המגדריים הם עניין של חזרה על הנורמות המכוננות את היחיד או שחזור שלהן, והם מייצרים זהויות הומוגניות, בהתאם לציווי של הסדר החברתי. הסירוב לצטט את הנורמה, טוענת באטלר, היא האפשרות של היחיד להשתחרר מן השעבוד. לאור התפיסה הזו, איזו משמעות ניתן להעניק לבחירות הכוריאוגרפיות של דה־קירסמאקר ביצירה, המושתתות במידה רבה על חזרה, על זהות ועל שוני?

הצעות לדיון ביצירה ENTER ACHILLES

- מדוע, לדעתכם, נעשתה הבחירה באכילס בשם היצירה? כיצד היא מתקשרת לתוכן העבודה?
- חוקרי גבריות טוענים שגם גברים, ולא רק נשים, משלמים מחיר נפשי וחברתי בשל התביעה לעמידה בציפיות המגדריות שהשתרשו בחברה. ניתן לטעון כי היצירה *Enter Achilles* מציגה עמדה דומה. הסבירו כיצד.
- הפסיכו-אנליטיקאית ג'ואן ריבייר הגדירה את הנשיות כסוג של מסכה, "מסקרייד": סך של התנהגויות המשתנות בהתאם לאידיאלוגיות השולטות בחברה בזמן נתון. כיצד ניתן לקרוא את הגבריות ביצירה באופן דומה?
- המתח בין גבריות מאצ'ואיסטית, הגנתית, לבין גבריות רגישה ופגיעה הוא מוטיב מרכזי ביצירה. כיצד הוא בא לידי ביטוי ביצירה? כיצד ניתן לקרוא אותו ביחס ל"משבר הגבריות"?
- ניתן לטעון כי חלק מהדמויות ביצירה מדגימות גבריות חדשה לצד אחרות שמדגימות גבריות קלאסית וישנה. כיצד מובנות ביצירה זהויות גבריות שונות? כיצד מובנים היחסים ביניהן? איזו עמדה ביחס לגבריות מובעת ביצירה, לדעתכם?
- הפילוסופית ג'ודית באטלר טוענת כי מבעי הביצוע המגדריים הם עניין של חזרה על הנורמות המכוננות את היחיד או שחזור שלהן. לטענתה, תחום הפעולה של היחיד צריך להתמקד בחשיפת הכזב ובסירוב לצטט את מבעי הביצוע המגדירים זהות על פי הנורמה. אילו "חזרות כושלות" מוצגות ביצירה *Enter Achilles*? אילו מן הדמויות ביצירה מסרבות לצטט את מבעי הביצוע המגדרי הנורמטיבי? כיצד הן עושות זאת?
- הסוציולוגית רייזין קונל מגדירה סוגים שונים של יחסים בין גברים: הגמוניה, הכפפה, שיתוף פעולה ודחיקה לשוליים, ודנה גם בצורות שונות של התנגדות לגבריות ההגמונית. אילו מן היחסים הללו אתם מזהים ביחסים בין הגברים ביצירה *Enter Achilles*? הסבירו כיצד אלו מעוצבים ביצירה.





- לטענת קונל, הגבריות ההגמונית מעצבת סולם היררכי של זהויות גבריות, כשהיא פועלת בתוך שדה פוליטי ואידיאולוגי סבוך שתהליכים של אתגור, הדרה, מוביליות, התנגדות ושעבוד מתרחשים בו כל הזמן. ניתן לטעון כי היצירה *Enter Achilles* מציעה ייצוג אומנותי של התהליכים הללו בזעיר אנפין. הסבירו כיצד.
- הסוציולוגית אורנה ששון-לוי מדגישה כי המושג 'גבריות הגמונית' אפקטיבי בדיוק מפני שהוא מאפשר לטעון לריבוי של זהויות גבריות מבלי להתעלם מיחסי השליטה בין המינים. באופן דומה, ביצירה *Enter Achilles* מופיע ריבוי של זהויות גבריות מבלי להתעלם מיחסי השליטה בין המינים, אף שלא מופיעה ביצירה אף מבצעת אישה. הסבירו כיצד מוצגים ביצירה דווקא יחסי השליטה בין המינים, וכיצד אלו מחזקים סוג מסוים של גבריות.

השוואה בין היצירות

- היצירות ביחידה זו שונות מאוד בסגנון. מה מאפיין כל אחת מהן מבחינה סגנונית? מה בכל זאת משותף להן?
- על אף ההבדל ביניהן, חוקרים מצביעים על השפעתה של פינה באוש על שתי היצירות ביחידה זו. אילו השפעות סגנוניות ותוכניות של באוש אתם מזהים ביצירות?
- גבריות/נשיות הן בתפיסה המסורתית אוסף קבוע ומהותי של תכונות ביולוגיות או צורות דיבור והתנהגות המאופייין כ"נשי" או כ"גברי", אולם מנקודת מבט ביקורתית, עצם הניגוד נתפס כפרי הבניה תרבותית ומגדרית. איזו תפיסה של גבריות/נשיות מציגות לדעתכם היצירות ביחידה זו?
- במציאות התרבותית של ימינו, הזהות הגברית והזהות הנשית נתפסות כמוצר תרבותי המובנה באמצעות אידיאולוגיות. כיצד משתקפת תפיסה זו ביצירות?



נדאי להשוות

תחת הנושאים הנסקרים ביחידה זו ניתן לדון גם בעבודתן של להקות נוספות כגון בלט טרוקדרו או לה לה לה היומן סטפס, שציר מרכזי בעבודתן הוא הסוגיה המגדרית, בעיבודים *לאגם הברבורים* שיצרו מאץ אק או מת'יו בורן, שאף הם נותנים משקל רב לסוגיה זו, וכמובן בעבודתה של פינה באוש שמגדר ויחסים בין המינים היוו חלק מרכזי בתכנים בהם עסקה. במחול בישראל ניתן להתייחס בצורה דומה לעבודתה של יסמין גודר, לעבודתו של רועי אסף ולעבודתם של ניב שינפלד ואורן לאור, אשר עוסקים כולם בסוגיה זו באופן מפורש.

ביבליוגרפיה

- אהרונסון-להבי, ש' (2013). מגדר וכמיניזם בתיאטרון המודרני. האוניברסיטה הפתוחה.
- ברט, ר' (2017). תיאטרון מחול ג'דסון. אסיה.
- גורביץ', ד', וערב, ד' (2012). אנציקלופדיה של הרעיונות: תרבות, מחשבה, תקשורת. תל אביב: בבל.
- הררי, ד' (2014). מופע-העצמי: פרפורמנס ארט והייצוג העצמי. רסלינג.
- זיו, ע' (2013). מחשבות מיניות: תאוריה קווירית, פורנוגרפיה והפוליטיקה של המיניות. רסלינג.
- לרמנס, ר' (2018). לנוע ביחד: תיאוריה ויצירה של מחול עכשווי. אסיה.
- קונל, ר' (2009). גברויות. פרדס.
- רגב, מ' (2011). סוציולוגיה של התרבות. האוניברסיטה הפתוחה.
- ששון-לוי, א' (2006). זהויות במדים: גבריות ונשיות בצבא הישראלי. מאגנס.
- De Keersmaecker, A. T., & Bojana C. (2012). *A choreographer's score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*. Mercatorfonds
- Genter, S. (1999). Anne Teresa de Keersmaecker, In Bremser, M. (ed). *Fifty contemporary choreographers*, London: Routledge
- Leask, J. (2011). Lloyd Newson, In Bremser, M., & Sanders, L. (ed) *Fifty contemporary choreographers*. Taylor & Francis. Pp 297-303
- Sörgel, S. (2015). *Dance and the body in western theatre: 1948 to the present*. Palgrave Macmillan
- Van Kerkhoven, M., & Rudi L. (1998). *Anne Teresa De Keersmaecker*. Flemish Theatre Institute, 1998





מקורות מקוונים

אתר הלהקה DV8/<https://www.dv8.co.uk>

אתר הלהקה Rosas/<http://www.rosas.be/en>

Leask, J. (Aug/Sept 1995). The silence of the man: An essay on Lloyd Newson's physical theatre. In *Ballet International / Tanz Actuell*. <https://www.dv8.co.uk/pages/interview-ballett-international-the-silence-of-the-man>



רב־תרבותיות במחול: מפגש בין מסורות

SACRED MONSTERS (2006) מאת אקראם קאן

PICHET KLUNCHUN AND MYSELF (2005)

מאת ז'רום בל

רב־תרבותיות במחול: מפגש בין מסורות



SACRED MONSTERS (2006) מאת אקרום קאן PICHET KLUNCHUN AND MYSELF (2005) מאת ז'רום בל

הקדמה

יצירות המחול המוצגות ביחידה זו, *Sacred monsters* (בעברית: "מפלצות מקודשות") ו-*Pichet Klunchun and myself* (בעברית: "פיצ'ט קלאנצ'ון ואני"), מבקשות מאיתנו לבחון מחדש את ההבחנות בין מודרני למסורתי, בין הקלאסי לעכשווי, בין המזרחי למערבי. עבודותיהם של קאן ושל בל מציבות על הבמה שיחה בין מסורות מחול קלאסיות ועכשוויות, מערביות ולא מערביות, בהצלבות שונות. השיחה איננה מונח מטפורי בהקשר זה, שכן בשתי העבודות המופיעים משוחחים זה עם זה באופן מילולי, ובכך הן גם שוברות את המוסכמה המחולית על פיה הרקדנית אינה דוברת, בוודאי שלא את עצמה. בהמשך לזאת, שתי העבודות עוסקות באופן מוצהר בזהות המופיעים בהם, שמופיעים בזהות עצמם. הם מנכיחים את הזהות התרבותית שלהם ואת היחס שלהם למסורת התרבותית ממנה הגיעו, כמו גם למסורת האומנותית-מחולית שעל ברכיה התחנכו. לפיכך, בחלק על אודות היוצרים, מופיע מידע גם לגבי הרקדנים המבצעים, שמהווים יוצרים שותפים משמעותיים (עניין הראוי לדיון בפני עצמו).

בשתי היצירות, העיסוק בזהות התרבותית האישית של המבצעים מייצג סוגיות פוליטיות רחבות יותר: שתיהן מערערות על ההפרדה ההיררכית הנהוגה בין הקאנון המערבי, הנתפס כידע מרכזי ובין תרבויות לא מערביות, הנתפסות כ"אחרות" והמוצגות כשוליות. תחת זאת, הן משקפות גישה אומנותית רב-תרבותית. בד בבד, ההתבוננות ביצירות ביחידה זו תיעשה מנקודת מבט **פוסט-קולוניאלית**, גישה שהיוצרים עצמם נוקטים בה, המבקרת את **האתנוצנטריות** הגלומה בקאנון המחול המערבי ואת **האוריינטליזם** המאפיין את ההתבוננות בסוגות מחול שאינן מערביות. הדיון ביצירות יבקש להאיר את האופן שבו היצירות הללו מגלמות רעיונות של **היברידיזם ורב-תרבותיות** במחול.

(2006) SACRED MONSTERS

על אודות היוצרים

אקרם קאן | WWW.AKRAMKHANCOMPANY.NET

אקרם קאן (1974 -) הוא רקדן וכוריאוגרף בריטי. קאן נולד בלונדון להורים שהיגרו מבנגלדש¹; הוא החל ללמוד **קתאק** כשהיה בן שבע, והוכשר כרקדן קלאסי בסגנון זה. רק כשהיה בן 20 נפגש לראשונה בבלט ובמחול עכשווי, כאשר החל ללמוד מחול באוניברסיטת דה מונפורט בלסטר, אנגליה, ולאחר מכן בבית הספר נורתון למחול עכשווי בלידס. קאן מרבה לחזור בראיונות ובשיחות לאחר הופעותיו על כך שאינו אוהב שעבודתו מתוארת כמיזוג (fusion) בין מחול הודי ומחול מערבי, ותחת זאת מתאר את הבלבול (confusion) שחוזה כשלמד מחול עכשווי, ואשר אפשר לגופו "להחליט בעצמו". לדבריו, בעוד המונח 'מיזוג' מרמז על העדר כוח, כוונה ועומק, הסגנון שלו נובע מהחלטה אורגנית ולא אינטלקטואלית. האסתטיקה של קאן, טוענת חוקרת המחול סבין סורגל (Sörgel, 2015), מגלמת בגוף חקירה אורגנית של הקתאק עצמו באמצעות מתודות של מחול עכשווי. לטענתה, החקירה היצירתית של גבולות תרבותיים ואומנותיים חותרת תחת הגדרות פשוטות של סגנון אשר מכתירות את עבודתו כקלאסית או עכשווית. חוקר המחול רמזי ברט (Burt, 2004) מוצא דמיון בין האופן שבו עבודתו של קאן מגלה אפשרויות חדשות לאופן שבו צמחה היברידיזציה פוסט-קולוניאלית, והוא אינו חוקר המחול היחיד המתייחס אל עבודתו של קאן באמצעות מינוח זה, שיוצג בהרחבה בהמשך היחידה.

מאז 2000 קאן הוא המנהל האומנותי של הלהקה שיסד, וניתן לחלק את מכלול יצירתו מאז לשלוש קטגוריות עיקריות: סולואים שהוא מופיע בהם בעצמו, דואטים הנוצרים בשיתוף פעולה עם אומנים אחרים ועבודות אנסמבל הנוצרות עבור להקתו. מבין הסולואים שיצר, ראוי לציון במיוחד הוא *Desh* (מולדת בשפה הבנגלית) מ-2011, הסולו הראשון באורך מלא שיצר ובו הוא חוקר את מורשתו התרבותית. *Zero Degrees* הוא הדואט הראשון שיצר בשיתוף פעולה ב-2005 עם הרקדן והכוריאוגרף סידי לרבי שרקאווי, ואחריו נוצרו גם *Sacred monsters* ב-2006 עם הרקדנית סילבי גיאם, *I-IN* עם השחקנית ז'ולייט בינוש ב-2008, ו-*Torobaka* ב-2014 עם רקדן וכוריאוגרף הפלמנקו ישראלי גלאון. *Kaash* (2002), העבודה הראשונה באורך מלא של להקתו, נוצרה בשיתוף פעולה עם המוזיקאי ניטין סוהני והאומן אניש קאפור, וזכתה לשבחים רבים.





ב-2014 העלה מחדש את העבודה, הנחשבת לדוגמה מכוננת של מפעלו הכוריאוגרפי: בניית גשרים בין עולמות המחול העכשווי והמחול ההודי הקלאסי קתאק. באותה שנה, לרגל ציון 100 שנה למלחמת העולם הראשונה, הוזמן קאן לראשונה ליצור עבור להקת בלט. קאן יצר את *Dust* עבור הבלט הלאומי האנגלי, וב-2016 הוזמן שוב ללהקה, הפעם כדי ליצור גרסה משלו לבלט הרומנטי ג'יזל.



המלצות צפייה

בסרטון [הזה](#) קאן מתאר את דרכו אל עולם המחול במסגרת תוכנית בסגנון "סטודיו למשחק". הסרטון משלב גם קטעים מעבודתו *Kaash*. [כאן](#) ניתן לצפות בסרטון קצר המציג את ההעלאה מחדש של היצירה.

ב-2014 הקדיש תאגיד השידור הציבורי הבריטי (BBC) לקאן פרק (כ-30 דקות) בסדרה *What Do Artists Do All Day?*. הסרט מלווה את תהליך היצירה של *Torobaka* ומציג היטב את תפיסתו האומנותית של קאן ומקורות ההשראה שלו. ניתן לצפות בו בשני חלקים [כאן](#) ו**[כאן](#)**.

הבלט הלאומי האנגלי הקדיש [אתר ייעודי](#) לגרסה של קאן לבלט ג'יזל. האתר מציג מקבץ מרשים של סרטונים על אודות התהליך היצירתי, ההקשר החברתי של ההפקה העכשווית, מרכיבי המופע השונים ועוד, וכולם כוללים קטעים נרחבים מן החזרות או המופע עצמו. מומלץ מאוד!

קתאק

קתאק הוא אחד משמונה סגנונות המחול הקלאסיים ביהוד, שמקורם באזורים גיאוגרפיים שונים במדינה. קתאק הוא הריקוד הקלאסי של צפון הודו ופקיסטן. מקור השם קתאק הוא במילה 'קתא' בסנסקריט שפירושה סיפור. קתאק היה מספר סיפורים שהתבססו על שני האפוסים ההינדיים הגדולים, ה"רמאיאנה" וה"מָהָבְּהָרָטָה", ולוו במחוות ובפנטומימה. במהלך השנים התפתח סגנון זה, ומאומנות סולו ששורשיה בדת, כאמנות מופע במקדשים הינדיים, הקתאק נעשה לריקוד מסוגנן יותר ויותר, ופרח תחת שלטון האימפריה המונגולית (המוסלמית), אז נעשה לריקוד חצר מתוחכם ונהנה מחסות מלכותית עד לתקופה הקולוניאלית המאוחרת. בזמן השלטון המוגולי הדגש עבר מריקוד אקספרסיבי לריקוד טהור, וכיום הקתאק מכיל ריקוד מופשט לצד פוזות איקונו-גרפיות המזוהות עם האלים ההינדיים. כך, בעוד מרבית הריקוד ההודי הקלאסי מבוסס על תיאולוגיה ופילוסופיה הינדית בלבד, הקתאק הטמיע השפעות ערביות ופרסיות, כך שהוא ריקוד בעל שורשים הינדיים ומוסלמיים גם יחד.

רסיטל קתאק מורכב לרוב מרקדן סולו המלווה בקבוצת מוזיקאים המובלת על ידי נגן טבלה. החלק הראשון מורכב מריקוד מימטי המבוצע על רקע שירי אהבה חילוניים ושירים המתארים את האלים ההינדיים, ואילו החלק השני מכיל אלתור משותף של הרקדן ונגן הטאבלה, המבוסס על משחק מורכב בקצב. היחסים בין המוזיקה והמחול הם אפוא מרכיב מהותי בקתאק, שמאופיין בעבודת כפות רגליים ובסיבובים מהירים, ובמשחק בווריאציות בקצב משתנה. עבודת הרגליים מודגשת באמצעות צמיד פעמונים שעונדים על הקרסוליים, והיא עוקבת אחר אותה מסגרת קצבית כשל המוזיקה המלווה.

המלצות צפייה

[בסרטון](#) קצר בהפקת תאגיד השידור הציבורי הבריטי (BBC) ניתן לצפות בהדגמה של מרכיבי היסוד של הקתאק.

[בסרטון](#) אחר בסדרה קאן מתייחס למקורות הקתאק ולמרכיביו. בפרק שהקדישה לקאן סדרת הטלוויזיה הבריטית The South Bank Show, הוא מתאר את מערכת היחסים המיוחדת בין הרקדן המבצע ובין המתופף המלווה אותו, כמו גם את מערכת היחסים בין תלמיד הקתאק והגורו שלו. ניתן לצפות בחלק זה כאן.





סילבי גיאם

סילבי גיאם (1965 -) היא רקדנית צרפתייה, שנודעה ביכולותיה הטכניות והדרמטיות, ובמגוון הרחב של היצירות שביצעה, מן הבלט הקלאסי, המחול המודרני והמחול העכשווי גם יחד. גיאם החלה ללמוד בבית הספר של האופרה של פריז כשהייתה בת 11, לאחר הכשרה בהתעמלות אומנותית. היא הצטרפה ללהקה כשהייתה בת 16 והתקדמה במהירות בסולם הדרגות בלהקה. כשהייתה בת 19 קיבלה את המעמד הגבוה ביותר בלהקה (Étoile), והייתה לרקדנית הצעירה ביותר שקיבלה מעמד זה. כוריאוגרפים אורחים רבים העניקו לה תפקידים מרכזיים בעבודתם בלהקה, אולם ב-1988 התפטרה והפכה את לונדון למשכנה העיקרי. היא קיבלה חוזה של רקדנית אורחת בבלט המלכותי והחלה לסייר בעולם כדי להופיע עם להקות וכוריאוגרפים שונים ומגוונים. במשך שנים פעלה כרקדנית עצמאית, והופיעה כרקדנית אורחת בלהקות החשובות בעולם, לצד ביצוע יצירות של כוריאוגרפים שהזמינה בעצמה ליצור עבורה. ב-2015 פרשה מעולם הבמה ומאז היא מקדישה את זמנה לפעילות למען הסביבה.

המלצת צפייה

ב-2013 הקדיש תאגיד השידור הציבורי הבריטי (BBC) לגיאם פרק (כ-30 דקות) בסדרה *The Culture Show*. בסרט משולבים קטעים מעבודות שרקדה בהן ושיחות על אודות דרכה האומנותית. ניתן לצפות בו בשני חלקים [כאן](#) ו[כאן](#).

גאורי שרמה טריפטי

הרקדנית והכוריאוגרפית גאורי שרמה טריפטי היא אחת מאומניות הקתאק המוכרות בבריטניה, שעבדה עם קאן גם בעבר והיא גם בעלת להקה משלה.

המלצת צפייה

[בסרטון הזה](#) היא מספרת לג'ודית מקרל, מבקרת המחול של הגרדיאן הבריטי, על האופן שבו נשים החלו לרקוד וליצור קתאק, ועל ההשפעות המודרניות על צורת המחול הקלאסית.

לין הוואי-מין

הכוריאוגרף לין הוואי-מין הוא המייסד והמנהל האומנותי של להקת המחול העכשווי הטייוואנית Cloud Gate Dance Theatre. הוואי-מין החל לרקוד מחול מודרני בגיל 23 בזמן לימודיו לתואר שני בארצות הברית (בתחום הספרות). ב-1973 ייסד את להקתו, שהרקדנים בה משלבים אימוני מדיטציה, צ'י קונג, אומנויות לחימה, מחול מודרני ובלט.

המלצת צפייה

[כאן](#) ניתן לצפות בהצגה של עבודתו במסגרת תוכנית הטלוויזיה הגרמנית Arts.21, [כאן](#) ניתן לצפות בקדימון לסרט תיעודי על אודות היוצר והלהקה, ו[כאן](#) ניתן לצפות בריאיון עימו בפסטיבל המחול האמריקאי לרגל קבלת פרס מפעל חיים ב-2013.

על אודות היצירה

Sacred Monsters היא היצירה השנייה בסדרת שיתופי הפעולה של קאן עם רקדנים ויוצרים שונים. הבחירה בגיאם איננה מקרית. כמו קאן, גם גיאם החלה לרקוד בגיל צעיר והוכשרה כאומנית מבצעת במחול קלאסי בעל מסורת ארוכת שנים. אך השניים חולקים יותר מכך, מציין גי קולס, שעבד עם קאן כדרמטורג ביצירה זו: אף ששניהם טופחו במסורת הקלאסית, שהם עדיין מעריכים, שניהם חולקים גם תשוקה להתנסות, לחדש את הידע שלהם, ולמצוא קול אישי יותר, קול משלהם.

ביצירה, שאורכת כשעה, רוקדים אקרים קאן וסילבי גיאם. על הבמה נמצאים גם שני זמרים ושלושה נגנים, אשר מלווים את המופע בשירה ובנגינה חיה בכינור, צ'לו ותופים. בתמונת הפתיחה קאן עומד מאחורי גיאם הנראית כנתונה בשלשלאות, אשר בהמשך מתבררות כרצועת פעמונים, מהסוג שקאן עונד בעצמו על קרסוליו. בתחילת היצירה רוקד כל אחד מהשניים סולו: קאן רוקד סולו קתאק מסורתי שחובר על ידי גאורי שרמה טריפטי ואילו גיאם רוקדת סולו שחובר על ידי לין הוואי-מין, ובו היא חוקרת את "הגישה האסיאתית לשלמות, ומוצאת כוח בפגיעות שלה".² הבחירה של קאן להזמין יוצרים נוספים לקחת חלק במלאכת הכוריאוגרפיה ביצירה זו משקפת, לטענת קולס, את גישתו של קאן המביאה יחד ידע מן המזרח והמערב, ובונה גשרים ביניהם. היצירה שזורה במונולוגים, אשר עוסקים בחוויות אישיות של כל אחד מהם, ובדיאלוג ביניהם.³

בין לבין רוקדים השניים שלושה דואטים המובחנים זה מזה ביחסים שהם מכוננים ביניהם. בסיום היצירה השניים מבצעים יוניסון קצר יחדיו.





שאלות מנחות לצפייה ביצירה

- כיצד הייתם מתארים את הסולואים שמבצעים קאן וגיאם?
- מהם היחסים בין המונולוגים שהם נושאים ובין התנועה שהם מבצעים?
- כיצד ניתן לאפיין כל אחד מהדואטים שרוקדים קאן וגיאם?
- שימו לב למוזיקאים השונים המלווים את היצירה. כיצד הבחירה בהם עשויה להיות מפתח להבנתה?
- מהו מבנה העבודה? מה משמעותו בעיניכם?
- אילו דימויים בעבודה עשו עליכם רושם? מדוע?
- אילו תחושות עוררה בכם היצירה?



המלצות לקריאה נוספת

Akram Khan: Dancing New Interculturalism | Royona Mitra

חוקרת המחול והתיאטרון רויונה מיטרה הקדישה את ספרה, שראה אור (באנגלית) ב-2015, לדיון בשבע מעבודותיו של קאן, אשר מאתגרות את תפיסת הרב-תרבותיות במערב בכלל ובתיאטרון בפרט.

(2005) *PICHET KLUNCHUN AND MYSELF*

על אודות היוצרים

ד'רום בל | WWW.JEROMEBEL.FR

ראו יחידה שנייה, עמוד 51.

פיצ'ט קלאנצ'ון

פיצ'ט קלאנצ'ון (1971 -) הוא רקדן וכוריאוגרף תאילנדי, שהוכשר במחול הקון מאז היה בן 16. קלאנצ'ון למד מחול באוניברסיטה בבנגקוק ולאחר סיום לימודיו עבד כרקדן וכוריאוגרף ולקח חלק באירועים גדולים כגון טקסי הפתיחה והנעילה של אליפות אסיה בבנגקוק ב-1998. בהמשך החל לפעול גם בשדה המחול העכשווי, וכיום הוא המנהל האומנותי של להקה הנושאת את שמו. קלאנצ'ון ידוע כמי שמבקש לגשר בין אומנות הקון המסורתית ובין המחול העכשווי, ועבודותיו מוצגות בפלטפורמות שונות ברחבי העולם.



המלצות צפייה *

ב-2005 יצר קלאנצ'ון מופע סולו שנקרא *I Am a Demon* ובו הוא מתאר את הדרך שבה נעשה לרקדן קון מסורתי. קלאנצ'ון היה הראשון להופיע בריקוד זה ללא התלבושות המסורתיות, והוא התפשט, לדבריו, כדי "להציג את השד האמיתי". ניתן לצפות בטריילר לסולו [כאן](#), או בקטעים ממנו [כאן](#).

[כאן](#) ניתן לצפות בקטע קצר שלו רוקד ב-2016 (לצד הצגת מחשבותיו על המופע).

* **שימו לב:** עבודתו של בל מסתמכת במידה רבה על היעדר ההיכרות של הקהל המערבי עם קלאנצ'ון ויצירתו ועם מחול הקון בכלל. לפיכך יש לשקול היטב באיזה שלב לצפות בסרטונים אלו וכיצד לדון בהם בהתאם ליצירה.





קון (KHON)

קון היא דרמת מחול תאילנדית, שמתוארת לעיתים קרובות גם כ"פנטומימה במסכה". השחקנים-רקדנים אינם דוברים, אלא משתמשים במחוות הבעתיות ובאוצר התנועות של מחול תאילנדי קלאסי, וכך מגלמים דמויות מן האפוס התאילנדי ראמאקיאן (Ramakien), המבוסס על מיתוס עתיק יותר של תרבות הודו העתיקה, הראמאיאנה. התפקידים בקון נחלקים לארבע קטגוריות עיקריות: גיבורים, גיבורות, שדים וקופים, ותנועת הרקדנים מושפעת מן התפקיד שהם מגלמים. במקור כל הדמויות עטו מסכות העשויות בקפידה מעיסת נייר, אך מאז המאה ה-19 רק השחקנים המגלמים קופים ושדים נותרו איתן.

צורת מופע זו מושפעת מאומנויות לחימה עתיקות, מתיאטרון צלליות תאילנדי מסורתי ומן הכללים הנהוגים בחצר המלוכה, שם טופחה במשך מאות שנים. מחזות קון מלווים בתזמורת, מקהלה, זמרים וקריינים הנמצאים בצידי הבמה. הקריינים מתארים את העלילה ומדקלמים את שורותיהן של הדמויות על הבמה בהבעתיות רבה. המחזות אורכים שעות אחדות, ומתארים לרוב רק פרק אחד מתוך האפוס. במקור הופיעו במחזות קון גברים בלבד, שגילמו גם את תפקידי הנשים. כיום מקובל שנשים מגלמות את תפקידים אלו. גם התפאורה והבמה השתנו במהלך השנים: בעוד במקור הועלו המחזות בחוץ, מאז המאה ה-19, בעקבות השפעה מערבית, החלו להופיע מחזות קון על בימת פרוסיניום בליווי תפאורה ומודרנית. אם במקור הקון היה צורה של תיאטרון חצר בעל זיקה לדת, לאחר המהפכה ב-1932, אז נעשתה תאילנד מונרכיה חוקתית, התפרק בחלקו הקשר הזה. כיום התיאטרון הלאומי של תאילנד אחראי לשימור מסורת הקון, ומעלה בקביעות מחזות קון מסורתיים וחדשים.

המלצות צפייה*

- [כאן](#) ניתן למצוא סרטון בהפקת אונסק"ו (ארגון החינוך, המדע והתרבות של האומות המאוחדות) אודות צורת אמנות מסורתית זו.
- [כאן](#) ניתן לצפות בסרטון על אודות הפקה חגיגית של מחזה קון בסידני, אוסטרליה, המשלב שיחות עם המבצעים.
- [כאן](#) ניתן לצפות בהופעה מלאה מ-2017 בתיאטרון המרינסקי, רוסיה.
- * **שימו לב:** עבודתו של בל מסתמכת במידה רבה על היעדר ההיכרות של הקהל המערבי עם קלאנצ'ון ויצירתו ועם מחול הקון בכלל. לפיכך יש לשקול היטב באיזה שלב לצפות בסרטונים אלו וכיצד לדון בהם בהתאם ליצירה.





על אודות היצירה

בדומה לעבודות בסדרת הסולואים האוטוביוגרפיים של בל, *Pichet Klunchun and myself* (בעברית: "פיצ'ט קלאנצ'ון ואני") נושאת את שמות מבצעה, ועוסקת באופן דומה בזהותם כרקדנים/יוצרים. היצירה מביימת כשיחה (באנגלית) בין השניים, השזורה מפעם לפעם בהדגמות מחוליות קצרות. בל נושא בקרדיט "קונספט" עבור היצירה, ואילו את הקרדיטים "מאת ובביצוע" הוא חולק עם הרקדן והיוצר פיצ'ט קלאנצ'ון.

בתוכנייה מתאר בל את נסיבות היווצרותה של עבודה זו: הוא הוזמן ליצור עבודה חדשה עבור פסטיבל פרינג' בבנגקוק, וביקש לעבוד עם רקדן תאילנדי מסורתי. הוא מתאר כיצד פגש את קלאנצ'ון מבלי שאיש מהם ידע מה תניב פגישתם. בל הכין בעוד מועד שאלות שהיה בכוונתו לשאול את קלאנצ'ון, אך היה לו רק מושג עמום מהו מחול תאילנדי מסורתי, ואילו קלאנצ'ון לא הכיר כלל את עבודתו של בל. לטענתו, נסיבות פגישתם קבעו את אופי התוצאה שהשיגו ואת צורתה - דיווח תיאטרלי של החוויה שלהם - שבל מכנה: "מעין תיעוד תיאטרלי וכוריאוגרפי של המצב האמיתי שלנו". לדבריו, היצירה מציגה שני אומנים שאינם יודעים דבר זה על זה פנים אל מול פנים; השניים, בעלי פרקטיקות אסתטיות שונות, מנסים לגלות עוד זה על זה, ובעיקר על הפרקטיקות האומנותיות שלהם, על אף הפער התרבותי התהומי המפריד ביניהם. בל בוחר לסיים את הצגת היצירה בדברים האלה: "תפיסות בעייתיות מאוד כמו אירו-צנטריות, בין-תרבותיות או גלובליזציה תרבותית הן נושאים שמוגדרים במהלך היצירה. תפיסות אלו, שהן כה עדינות לדיון, לא יכולות להיוותר בחוץ. הרגע ההיסטורי הנוכחי אינו מאפשר לדלג על מה שמונח כאן לדיון".

ההופעה, שאורכת כשעה ומחצה, נפתחת בכניסתם של השניים, המתיישבים על כיסאות שהוצבו בעוד מועד זה מול זה. מלבד בקבוקי מים לצד הכיסאות, נמצא על הרצפה גם מחשב נייד, שבל יעשה בו שימוש במהלך המופע.⁴

במחצית הראשונה של המופע בל מציג לקלאנצ'ון סדרה של שאלות הנוגעות בעיקר לזהותו המקצועית, במהלכה מדגים קלאנצ'ון עקרונות יסוד בקון בליווי הסברים, מסתייע בבל באחת ההדגמות ואף מלמד אותו, לבקשתו, כמה תנועות. בחלקה השני של היצירה, קלאנצ'ון הוא ששואל את בל שאלות בנוגע לעבודתו הכוריאוגרפית, ובל מציג בגופו קטעים מיצירותיו, ומסביר את ההיגיון שהנחה אותו. בחלק זה בל מפעיל בעצמו במחשב הנייד שלו את שני קטעי המוזיקה היחידים המלווים את היצירה (*Let's Dance* בביצוע דיוויד בואי ו-*Killing Me Softly With His* *Song* בביצוע הפוג'יז). ההופעה מסתיימת די במפתיע, כשלקלאנצ'ון לא נותרות לכאורה שאלות.

שאלות מנחות לצפייה ביצירה

- התבוננו בלבוש המבצעים. מה משמעותו בעיניכם? ומה לגבי המרחק בין הכיסאות?
- הקשיבו לאופן שבו המבצעים מדברים. האם יש לכך משמעות ייחודית בעיניכם? אם כן, מהי?
- האם הופתעתם במהלך היצירה? אם כן, מתי ומדוע?
- מהו מבנה העבודה? מה משמעותו בעיניכם?





המלצות לקריאה נוספת

שיחה פומבית

[כאן](#) ניתן לקרוא תיעוד (באנגלית) של שיחה פומבית שערכה הבימאית קלייד שאבוט עם בל על אודות התפיסות התיאטרליות, מקורות ההשראה ודרכי העבודה שלו.

מחול פורק עול: מחול במה אירופי עכשווי והמשאב המשותף | רמזי ברט

ברט דן ביצירה "פיצ'ט קלאנצ'ון ואני" בספרו במסגרת דיון במושג הידידות במחול העכשווי (עמ' 203-210).

לנוע ביחד: תיאוריה ויצירה של מחול עכשווי | רודי לרמנס

בספרו של לרמנס ניתן למצוא סקירה על אודות מחול קונספטואלי בכלל ועל יצירתו של בל מ-1998, *The Last Performance* (העבודה האחרונה) בפרט (עמ' 48-52).

Jérôme Bel: Dance, Theatre, and the Subject | Gerald Siegmund

ספרו של ג'רלד זיגמונד (באנגלית) מוקדש לבחינת מכלול יצירתו של בל עד כה (הספר ראה אור ב-2017) מבעד למושג הסובייקט.

דיון ביצירות באמצעות מושגי מפתח

אתנוצנטריות

בשיח האקדמי והציבורי במערב, המושג 'אתניות' מסמן לעיתים קרובות זהות תרבותית "לא לבנה". על פי שיח זה משתמע שתרבויות לבנות אינן אתניות, והן בעצם התגלמות המצב התרבותי האוניברסלי. מחקר התרבות, אשר מבקש לחשוף ולהפריך טענה זו, מפרק את ההבניה האידיאולוגית של ישויות אתניות שונות (בעיקר ממוצא אפריקני ואסייתי) כישויות "אחרות", באמצעות ניתוח פרקטיקות שיח שונות במערב. בעשותו כך, מחקר זה מבקר את האתנוצנטריות המאפיינת את תרבות המערב ביחסה אל תרבויות אחרות (רגב, 2011).

אתנוצנטריות

אתנוצנטריות היא נטייה להעריך את המציאות מתוך העדפה ברורה של קבוצת ההשתייכות האתנית או התרבותית של הדובר; גישה של בוז כלפי חברי קבוצה, קהילה או תרבות אחרת מזו שאליה הוא שייך; ההנחה הלא ביקורתית כי תרבותו של הדובר נעלה מהן ושהיא קנה המידה הנכון והבלעדי לשיפוטי מציאות; עמדה זו של התנשאות תרבותית כוחנית כנגד יחידים או קבוצות הנמצאים מחוץ למרכז ונתפסים כזרים וכנחותים ביחס אליו, מתארת בדרך כלל את תחושת ההתנשאות של הזכר המערבי הלבן כלפי תרבויות אחרות.

(מתוך: האנציקלופדיה של הרעיונות | דוד גורביץ' ודן ערב)

דוגמה מכוננת ליישום של גישה זו במחול היא המאמר "הבלט הקלאסי כמחול אתני" מאת חוקרת המחול האמריקאית ג'ואן קילינוהומוקו. המאמר נכתב ב-1970 והיה פורץ דרך באופן שבו התייחסה קילינוהומוקו לאתניות בכלל ולמחול המכונה אתני בפרט. במאמרה, קילינוהומוקו מבקרת את הגדרת הבלט הקלאסי כסגנון שאין לו לאומיות, ותחת זאת מגדירה אותו כמחול אתני, המשקף את המסורת התרבותית שבתוכה צמח, זו של האדם הלבן, האירופאי. כמו כן, קילינוהומוקו מבקרת את התפיסה הרווחת של המחול האתני כקבוע ובלתי משתנה, כזה שנוצר מעצמו, ללא כוריאוגרף או יוצר, ומצביעה על האופן שבו השימוש במונח "אתני" כיסה למעשה על התנשאותם של חוקרי המחול המערביים.



הצעה לפעילות

קריאה משותפת של [תקציר המאמר](#) של קילינוהומוקו (מופיע בעברית בכתב העת מחול עכשיו) ובירור העמדות של התלמידים ביחס לטענותיה, תוך הדגשת הרלוונטיות שלו לזמננו באמצעות מתן דוגמאות עכשוויות להנחות מוקדמות מהסוג שהיא מבקרת במאמרה.





אוריינטליזם

עמדה אתנוצנטרית מובהקת, שזכתה לביקורת רבה, היא זו שבאה לידי ביטוי בשיח האוריינטליסטי. בבחינה של יצירות מחול, כדאי לבחון באיזו מידה הייצוגים של ה"אחרים" בהן הם אוריינטליסטיים, ובאיזו מידה ההתבוננות שלנו עצמה משתקת תפיסות אלו.

אוריינטליזם

הבניית המזרח כאוסף של מאפיינים תרבותיים, נפשיים ואסתטיים התואמים את האידיאולוגיה המערבית ואת ערכיה. מונח זה שטבע אדוארד סעיד בספרו *אוריינטליזם* (1978), מבקש לקרוא תהליכים של כוח פוליטי ותרבותי בהקשר למאבק בין אופני שיח ושיטות ייצוג בתרבות. השיח האוריינטליסטי משתלב בשיחים ביקורתיים גובלים: פוסט-קולוניאליזם, פוסט-מודרניזם ולימודי תרבות. איתם הוא מבקר את העמדה הדכאנית שנקט המערב ביחס לכל ה"אחרים" שלו, ברמה הפוליטית, הנפשית והתרבותית.

המונח אוריינטליזם מתייחס למזרח לא רק כאל מקום גיאוגרפי ומשאת נפש שבו נטועים השורשים והמקורות הקדומים של התרבות המערבית. למעשה, מדובר כאן באחר. כלומר, בזיהוי המושג "אוריינטלי" עם כל מה שאינו אירופאי: תיחומו של כל מה שאינו מותאם לתבנית המדעית, הרציונלית והאינסטרומנטלית של המערב כאוריינטלי. סעיד מסביר את האופן שבו מוסדות (אנשי אקדמיה, פוליטיקאים, אומנים וכיוצא באלה) מפעילים כוח באמצעות הפקת ידע על אובייקט חקירה מיוחד – המזרח. האוריינטליזם נתפס כגוף של ידע שאינו בגדר עובדה או אמת ניצחת אלא הוא פרי קונסטרוקציה רעיונית של המערב. הבניה זו משרתת את השליטה על הפצת הדימויים השונים. אין מדובר אפוא בידיעת האחר אלא בהבניית האחר, באקט של כוח וסמכות. הבניה זו אפשרית הודות לתחושת ההגמוניה שיש למערב כלפי המזרח. זו באה לידי ביטוי ביכולת של האירופאים לנוע בעולם, לסחור, ללמוד, לתאר ולנתח. כל מי שמאמץ גישה אוריינטליסטית, אומר סעיד, מקבע את הממשות האוריינטלית באמצעות השפיה. המטפורות הלשוניות המתארות את העולם האוריינטלי כאקזוטי, רומנטי, יפה, אך מסוכן, מופלא, אך לא מודרני – הופכות משאלת לב לעובדה ממשית.

הידע שהופך בדרך כלל על האוריינט היה ברובו שלילי וסטריאוטיפי: בני המזרח מוצגים כאכזריים, כעצלנים, כלא מתורבתים. המזרח מתואר לא רק כאחר, אלא כלא מערבי, כמנוגד באופיו למערבי, כזה שיוצר במו ידיו את ההצדקה המלאה לכיבוש. האוריינטליזם אינו מסתפק אפוא בעמדתו האתנוצנטרית המתנשאת, השופטת את האחרים מנקודת המבט האתנית-תרבותית של המתבונן האירופאי, אלא אף מגדיל לעשות ומשתמש באידיאולוגיה מדעית כדי לתת תוקף "אובייקטיבי" (ממין, קטגורי) לדבריו.

כך מוכפלת עמדת הכוח והדיכוי כלפי המזרח, ההופך בעל כורחו לקוח של המערב: צרכן של תשוקתו למחקר מדעי "אקדמי". יחסים אלה הם תחליף לדיאלוג בין-תרבותי הבנוי על ההכרה בשוני שבין המשוחחים.

(מתוך: האנציקלופדיה של הרעיונות | דוד גורביץ' ודן ערב)



הצעה לפעילות

מומלץ לתרגל עם התלמידים ניתוח של ייצוגים אוריינטליסטיים בתרבות פופולרית, למשל, בסרט "אלדין" של וולט דיסני. ראו, לדוגמה, את הערך המלא "אוריינטליזם" [באנציקלופדיה של הרעיונות](#).





Pichet Klunchun and myself /
Jérôme Bel © RB

פוסט-קולוניאליזם

הביקורת על האוריינטליזם ועל האתנוצנטריות בכלל היא חלק משיח ביקורתי רחב יותר המכונה פוסט-קולוניאליזם. התבוננות ביצירות המחול הנידונות ביחידה זו במסגרת ההקשר הרחב של השיח הפוסט-קולוניאלי מסייעת לעמוד על העמדה הביקורתית הטמונה בהן.

פוסט-קולוניאליזם

מונח המציין את התקופה שלאחר סיום הקולוניאליזם (תהליך שהתחיל לאחר מלחמת העולם השנייה). החל משנות ה-70 של המאה ה-20, פוסט-קולוניאליזם הוא בראש ובראשונה נושא של שיח אקדמי וציבורי על האפקטים התרבותיים והחברתיים של הקולוניאליזם, שלפיו השליטה האירופאית התרבותית, הכלכלית והפוליטית עדיין נוכחת, אף שהצבא והמוסדות הביורוקרטיים נסוגו מן הקולוניות. השיח הפוסט-קולוניאלי נוגע בהדחקותיה של התרבות ההגמונית מול תרבויות מוכפפות המבקשות להשמיע קול ולזכות להכרה, וחושף את מנגנוני הכוח בתהליך המחיקה וההשכחה של תרבויות אלה.

בשיח הפוסט-קולוניאלי בולטות שתי דמויות מרכזיות: אדוארד סעיד וספרו החלוצי *אוריינטליזם* (1978) ובדור שלאחריו, הומי באבא וספרו *The Location of Cultures* (1994). סעיד בוחן את השתקפות המזרח (Orient) בעיניים מערביות. תגליתו היא רדיקלית: לא זו בלבד שהכתיבה האירופאית על אודות המזרח יוצרת הבניה שלו כתחום גיאוגרפי נפרד, היא גם מבנה אותו כתחום מנטלי ותרבותי נבדל. כך מתמודדת התודעה האירופאית עם האחר שלה. הכתיבה על אודות האחר היא ביטוי של כוח ושליטה מצידה של תרבות הגמונית הכופה את אופני השיח שלה על "המקומיים". אלה אינם זוכים ליחס דיאלוגי, אלא משמשים צלע מנוגדת שבאמצעותה יכול האירופאי להגדיר את עצמו. יצירת הבדל מקוטב בין האני לבין האחר היא חלק מן החשיבה הבינארית של המערב, המנסה לשכפל ולשמר את יחסי הכפיפות כמצב קבוע ואוניברסלי.

תיאורטיקן התרבות הומי באבא, שאומנם יוצא מן המודל של סעיד ומקבל כמה מהנחותיו, מותח, עם זאת, ביקורת על כמה ממסקנותיו. נקודת המוצא התיאורטית שלו היא אקלקטית. באבא מנסה להפוך את המערך הבינארי "אני/אחר" לבעייתי.

לטענתו, מערך מקוטב זה הוא חלק בלתי נפרד ממנגנון השליטה של התרבות הקולוניאלית עצמה. מרכז הכובד של הדיון חייב, לדעתו, לעבור משאלת בנייתם של הדימויים והסטריאוטיפים החדשים אל הבנת התהליך של הסובייקטיביזציה, כלומר של יצירת "סובייקט פוסט-קולוניאלי" שבו שותפים הן השולטים והן הנשלטים. מה שמאפיין את שני הצדדים אינו רק קיטוב הדדי, אלא גם יחס דו-ערכי למצב הפוסט-קולוניאלי.





אמביוולנטיות זו קשורה לשאלות של זהות, הזדהות והכחשה, מכיוון שרק דרך האחר יכול הסובייקט לממש את תשוקתו להיבדל, תוך אישור בו זמני של זהותו. באבא אינו מקבל את העמדה הבינארית של סעיד, היוצרת תבניות ניגודיות נוסח צורה/תוכן, אידיאולוגיה/ידע, עצמי/אחר. עבורו, המצב הפוסט-קולוניאלי הוא אפוא מצב היברידי (מצב כלאיים) המצביע על ריבוי ורב-משמעיות. עם זאת, השיח ההיברידי אינו סימטרי. גם במודל ההיברידי משתמרים יחסי הכוח: "הוא ממוקם במטריצה של א-סימטריה פוליטית ומוטען בכוח הקולוניאלי".

(מתוך: האנציקלופדיה של הרעיונות | דוד גורביץ' ודן ערב)



Pichet Klunchun and myself /
Jérôme Bel © RB



הצעה לפעילות

קריאה משותפת בנספח "מונטאז'", המבוא לספרו של רוברט יאנג *פוסט-קולוניאליזם: מבוא* (פורסם במקור ב-2003), אשר כתוב בבהירות רבה. הוא מספק הסבר נגיש לתלמידים על אודות המצב הפוסט-קולוניאלי, וכן על אודות מהי תיאוריה פוסט-קולוניאלית ומה עשוי להיות ניתוח פוסט-קולוניאלי של תרבות, ועל כן הוא יעיל במיוחד כהקדמה לניתוח היצירות הנידונות ביחידה זו.

* ניתן למצוא את הנספח בתיקיה באתר הפיקוח על המחול.

היברידיות

שאלה מרכזית בדיון הפוסט-קולוניאלי באומנות היא כיצד אפשר לייצר מוצרי תרבות, סגנונות אסתטיים ויצירות אומנות המייצגים נאמנה את הזהות ואת הייחודיות התרבותית של קבוצות ושל אומות שהיו תחת שלטון קולוניאלי. הבעיה נובעת מכך שהכלים התרבותיים שאומנים מקרב קבוצות כאלה משתמשים בהם כדי להתבטא – ובד בבד גם להתנגד לדומיננטיות התרבותית של המערב – הם כלים מתוצרת המערב עצמו. השאלה הזו רלוונטית גם בהקשר לדיון בשתי היצירות הנידונות ביחידה זו, וחוקר התרבות מוטי רגב (2011) מציע נקודת מבט מעניינת להתמודד עימה. לטענת רגב, הדרך העיקרית הנהוגה לעשות זאת היא באמצעות יצירות וסגנונות המשבשים את סדר העולם ההגמוני, את תפיסת העולם הקולוניאלית, באמצעות היברידיות: יצירת תכנים, יצירות וסגנונות החותרים כנגד תפיסות עולם מערביות, ובתוך כך מערבבים סגנונות מערביים וילידיים, משבשים קטגוריות ודימויים, ובכך מערערים את תמונת המציאות ההגמונית המערבית. גם אם אין בכך דיבור אותנטי-ילידי מובהק, עצם הצגת תכנים ומשמעויות המשבשים וסודקים את תפיסת המציאות הדומיננטית מבטאת חלופה לה ואי-קבלה של אמיתותיה. שתי יצירות המחול הנידונות ביחידה זו עשויות לשבש את תפיסת המציאות הדומיננטית באופן זה.





היברידיות

מונח הרווח בתחומי דעת שונים, שמקורו בבילוגיה של המאה ה-19, שם ציין עקרונות של שעטנז ועירוב, חיבור של מין עם שאינו מינו. הפילוסופיה ההיברידית היא אבן יסוד של התיאוריה הרב-תרבותית. זו עוסקת בשאלה כיצד שתי זהויות שאינן מתיישבות זו עם זו שוכנות בתוך הגוף הפרטי, המשפחתי או הלאומי. הוגים כמו הומי באבא וסטיוארט הול בוחנים את אפשרות קיומה של זהות רב-גזעית והיברידית באופייה, פרי המציאות הפוסט-קולוניאלית והמפגש המסקרן והטעון בין גזעים ותרבויות שונים. הפוליטיקה הרב-תרבותית מצביעה על האופי הדכאני של חשיבה ופעולה המתבסס על מבנים וזהויות הומוגניות. פוליטיקה זו תומכת בחציית גבולות תרבותיים, גזעיים, מעמדיים, עדתיים וכולי. הפוליטיקה ההיברידית מבקשת לחשוב מעבר לקטגוריות מהותניות והיא מתמקדת באסטרטגיה של הנכחה ופרפורמנס, שבה כל גוף רשאי להציג באופן מורכב אפשרויות חברתיות שונות של קיומו. המגמה ההיברידית בולטת באסתטיקה ובפוליטיקה הפוסט-מודרנית והיא מנוגדת לנטייה המודרניסטית להבליט עקרונות של סדר, טוהר וניקיון. הפוליטיקה ההיברידית לא תחתור אפוא להומוגניות או לבידול חברתי-תרבותי, אלא למפגשים בין יסודות גזעיים ותרבותיים שונים. המופע ההיברידי מפרק זהויות של קבע וכך חושף את הסובייקט אל האחר שבתוכו. ההיברידי נתפס כחתרני משום שהוא מפרק את העולם משיטות שכוננו את שלמותו ואת מובנותו.

(מתוך: האנציקלופדיה של הרעיונות | דוד גורביץ' ודן ערב)

רב-תרבותיות

כאמור, הפילוסופיה ההיברידית היא חלק בלתי נפרד מתפיסת העולם הרב-תרבותית. היצירות הנידונות ביחידה זו מהוות דוגמאות ייחודיות לאופנים השונים שבהם תפיסה זו עשויה להתגלם בצורה אומנותית, וניתן גם לראות בהן מקרים פרטיים של התנגדות, של פוליטיקה רב-תרבותית באמצעות מעשה האומנות.

רב-תרבותיות

המונח רב-תרבותיות מציין דיאלוג בין זהויות תרבותיות שונות או בין זהויות אתניות המרכיבות תרבות נתונה. בניגוד לגישה האתנוצנטרית, הגוזרת את קיומן ואת ערכן של תרבויות אחרות מתוך השוואה למרכז אחד המזוהה בלעדית עם התרבות המערבית, הגישה הרב-תרבותית שואפת להיות לא היררכית.

הגישה הרב-תרבותית אינה שואפת לסדר תרבותי אוניברסלי ומודרניסטי, שביחס אליו (או בתוכו) ממוקמות תרבויות אחרות, אלא לרצף של הבדלים פוליטיים, כלכליים, אסתטיים ורגשיים בין יחידים ותרבויות, מתוך כך נדחית כל עמדה שיפוטית-נורמטיבית. הריבוי התרבותי הנגלה בשטח זוכה להעדפה. השאיפה היא לתאר את ההיסטוריה של ההבדלים הקיימים ולעמוד על משמעותם; לשרטט את השונות הרגשית והמטפורית בין תרבויות, תוך דיון בבעייתיות הכרוכה ב"תרגום" שבמעבר מתרבות אחת לאחרת ובגישור ביניהן. הרב-תרבותיות דוחה את התפיסה הטוטלית החד-תרבותית המאפיינת את סיפורי-העל של המערב, לטובת גיוון תרבותי ששורשיו במזרח, גיוון המציג עולמות מרובים.

(מתוך: האנציקלופדיה של הרעיונות | דוד גורביץ' ודן ערב)





הצעות לדיון ביצירה *SACRED MONSTERS*

- ההבדלים בין קאן וגיאם מובנים מאליהם, אולם היצירה מציעה כי הם חולקים גם היבטים משותפים. מה, על פי היצירה, משותף לאקרים קאן וסילבי גיאם?
- בתוכניה המקורית של המופע הובאו ציטוטים מפי קאן וגיאם (ראו נספח). כיצד, לדעתכם, הם מתכתבים עם היצירה?
- באתר [הלהקה](#) מספק גי קולט, הדרמטורג שליווה את היצירה, הסבר לשם העבודה. קראו את דבריו. היכן לדעתכם באה לידי ביטוי ביצירה פרשנותו למטבע הלשון "מפלצות מקודשות"?
- העבודה של קאן מערערת על הניגוד הבינארי שבין מזרח ומערב, אך גם על ניגודים בינאריים נוספים. הסבירו כיצד.
- ביצירה זו קאן רוקד סולו שחובר על ידי גאורי שרמה טריפטי ואילו גיאם רוקדת סולו שחובר על ידי לין הוואי-מין. כיצד הבחירה יוצאת הדופן בכוריאוגרפים אחרים קשורה ברעיון הכללי שמבטאת היצירה.
- מחקר התרבות מבקר את האתנוצנטריות המאפיינת את תרבות המערב ביחסה אל תרבויות אחרות, באמצעות פירוק ההבניה האידיאולוגית של ישויות אתניות שונות כישויות "אחרות". ניתן לטעון כי קאן עושה דבר דומה ביצירה זו. הסבירו כיצד.
- מקובל להתייחס אל יצירתו של קאן במונחים של היברידיזם; ההיברידי נתפס כחתרני משום שהוא מפרק את העולם משיטות שכונו את שלמותו ואת מובנותו. הסבירו באילו מובנים *Sacred Monsters* היא יצירה היברידית וחתרנית על פי הגדרה זו.
- חוקר התרבות הומי באבא אינו מקבל את העמדה הבינארית, היוצרת תבניות ניגודיות נוסח צורה/תוכן, אידיאולוגיה/ידע, עצמי/אחר. עבורו, המצב הפוסט-קולוניאלי הוא מצב היברידי המצביע על ריבוי ורב-משמעיות. באילו אופנים מציגה עבודתו של קאן עמדה דומה?
- לטענת חוקר התרבות מוטי רגב, יצירות וסגנונות היברידיים משבשים את סדר העולם ההגמוני, את תפיסת העולם הקולוניאלית. הסבירו באיזה אופן *Sacred Monsters* היא יצירה היברידית, וכיצד היא משבשת וסודקת את תפיסת המציאות הדומיננטית: אילו קטגוריות ודימויים היא משבשת? על אילו אמיתות היא מערערת, ואיזו חלופה היא מציעה?

• שאלה מרכזית בדיון הפוסט-קולוניאלי באומנות היא כיצד ניתן להתנגד לדומיננטיות התרבותית של המערב בכלים מתוצרת המערב עצמו. *Sacred Monsters* עשויה לשמש כדוגמה ליצירה אומנותית שעושה זאת. הסבירו כיצד.

• כיצד, לדעתכם, מבטאת התפיסה האומנותית של קאן גם תפיסה אתית רחבה יותר ומשמעותית לתרבות בת זמננו?

הצעות לדיון ביצירה PICHET KLUNCHUN AND MYSELF

• חזרו וקראו את דבריו של בל בתוכנייה בדבר "התפיסות הבעייתיות" שהוא בחר להתייחס אליהן. כיצד לדעתכם מתבטאת השקפתו ביחס לתפיסות אלו ביצירה עצמה?

• בסדרת הפורטרטים שיצר בל בשנים 2004-2009, הוא מעלה לדיון את המחול דרך הנרטיבים של אלו המבצעים אותו, ומציג שאלות פוליטיות ואומנותיות, החורגות מעבר לסיפור האישי של הרקדנים המבצעים. אילו שאלות מעלה בדעתכם בל ביצירה זו?

• בתוכניית המופע *Pichet Klunchun and myself*, בל בוחר לסיים את הצגת היצירה בדברים האלה: "תפיסות בעייתיות מאוד כמו אירו-צנטריות, בין-תרבותיות או גלובליזציה תרבותית הם נושאים שמוגדרים במהלך היצירה. תפיסות אלו, שהן כה עדינות לדיון, לא יכולות להיות בחוץ". כיצד באות לידי ביטוי ביצירה אותן "תפיסות בעייתיות"?

• חוקרת המחול האמריקאית ג'ואן קילינוהומוקו תיארה את הבלט הקלאסי כמחול אתני. לטענת חוקרת המחול הגרמנית איבון הרדט, ביצירה זו בל נוקט במהלך דומה ביחס למחול העכשווי. הסבירו כיצד.

• כיצד לדעתכם מבטאת הביקורת האומנותית של בל גם ביקורת תרבותית רחבה יותר?

• לטענת חוקר המחול ג'רלד זיגמונד, במקום לפרוס צעדים ורצפים תנועתיים, בל פורס מחשבה על אודות מחול וטבעו. איזו מחשבה על אודות טבעו של המחול מציג בל ביצירה זו לדעתכם?

• לטענת חוקר המחול ג'רלד זיגמונד, ביצירותיו של בל, משמעות הריקוד אינה טמונה עוד בגופניות של הריקוד (בלבד) אלא בשפה ובשיח המכוננים את הגוף הרוקד. כיצד אם כך מקבלת היצירה *Pichet Klunchun and myself* משמעות מתוך השפה והשיח? וכיצד משנים אלו את ההתבוננות בגוף הרוקד בה?

• יצירת הבדל מקוטב בין האני לבין האחר היא חלק מן החשיבה הבינארית של המערב, המנסה לשכפל ולשמר את יחסי הכפיפות כמצב קבוע ואוניברסלי. היו שביקרו את בל על שחזר יחסים אלו ביצירה זו. מה דעתכם?





- חוקרי מחול אחדים מבקרים יצירה זו בטענה שהיא משמרת את הניגוד הבינארי בין מזרח ומערב. חוקרי מחול אחרים דווקא סבורים שהיא חותרת תחת דיכטומיה זו. מה דעתכם?
- חוקר הספרות אדוארד סעיד מסביר את האופן שבו אומנים, לצד מוסדות נוספים, מפעילים כוח באמצעות הפקת ידע על המזרח, ומדגיש כי אין מדובר בידיעת האחר אלא בהבנייתו, באקט של כוח וסמכות. בעקבותיו, השיח הפוסט-קולוניאלי מבקר את הכתיבה על אודות האחר כביטוי של כוח ושליטה מצידה של תרבות הגמונית הכופה את אופני השיח שלה על "המקומיים". אלה אינם זוכים ליחס דיאלוגי, אלא משמשים צלע מנוגדת שבאמצעותה יכול האירופאי להגדיר את עצמו. יחסים אלה הם תחליף לדיאלוג בין-תרבותי הבנוי על ההכרה בשוני שבין המשוחחים. לאור מחשבה זו, כיצד ניתן להבין את השיחה בין בל וקלאנצ'ון? האם זהו שחזור של השיח האוריינטליסטי או דיאלוג בין-תרבותי? הסבירו מדוע.
- בגישה הרב-תרבותית השאיפה היא לתאר את ההיסטוריה של ההבדלים הקיימים בין תרבויות ולעמוד על משמעותם; לשרטט את השונות הרגשית והמטפורית בין תרבויות, תוך דיון בבעייתיות הכרוכה ב"תרגום" שבמעבר מתרבות אחת לאחרת ובגישור ביניהן. באיזה אופן מהווה היצירה *Pichet Klunchun and myself* ביטוי לגישה רב-תרבותית?

השוואה בין היצירות

- היצירות הנידונות ביחידה זו חולקות היבטים משותפים אך הן גם שונות מאוד זו מזו. מה הן חולקות במשותף? אילו הבדלים משמעותיים מבחינים בהן? כיצד המשותף והשונה ביניהן מכוננים את משמעותן?
- כל אחת מן היצירות הנידונות ביחידה זו, *Sacred monsters* ו-*Pichet Klunchun and myself*, שוברת מוסכמות מסוימות ומערערת על דיכטומיות מקובלות. הסבירו טענה זו ועמדו על ההבדלים ביניהן.
- שתי היצירות מפגישות בין מסורות מחול מערביות ולא מערביות, אולם הן עושות זאת בדרכים שונות. כיצד משקף מבנה היצירות את הגישה שבה נוקט כל אחד מהיוצרים ביחס לסוגיה הרב-תרבותית? כיצד הוא קשור במושגים נוספים שהוצגו בתחילת היחידה?
- היצירות הנידונות ביחידה זו מהוות דוגמאות ייחודיות לאופנים השונים שבהם התפיסה הרב-תרבותית עשויה להתגלם בצורה אומנותית, וניתן גם לראות בהן מקרים פרטיים של התנגדות, של פוליטיקה רב-תרבותית באמצעות מעשה האומנות. הסבירו כיצד מהווה כל אחת מהיצירות דוגמה למימוש של תפיסה רב-תרבותית ושל מעשה התנגדות.



נדאי להשוות

קריאה ביקורתית של ביטויים אוריינטליסטיים והתבוננות פוסט-קולוניאלית ניתן ליישם גם בצפייה ביצירות בלט של המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20, הן בבלט האימפריאלי והן בבלט הרוסי, וכן ביצירותיה המודרניות של רות סנט-דניס. ניתן לדון במונחים אלו וכן במונחים היברידיות ורב-תרבותיות בכל אחד משיתופי הפעולה של קאן עם יוצרי מחול נוספים, וגם בעבודות של פרל פרימוס, קתרין דנהם, אלווין איילי, ביל טי-ג'ונס וסידי לרבי שרקאווי, המשלבים אף הם מסורות שונות בעבודתם האומנותית. במחול בישראל ניתן למצוא ביטוי לעיסוק בסוגיות אלו בלהקת המחול ענבל ובעבודתה של שרה לוי-תנאי, וכן בעבודתם של יוצרים עכשוויים כגון ברק מרשל, מור שני או שירה אביתר. כדאי גם להשוות את הדיאלוג המתרחש בעבודתו של הלל קוגן "אוהבים ערבים" לזה המתרחש ביצירות שהוצגו ביחידה זו.

ביבליוגרפיה

- אלדור, ג'. (2000). הבלט הקלאסי כמחול אתני. *מחול עכשיו* 3, עמ' 16-17.
- גורביץ', ד', וערב, ד' (2012). *אנציקלופדיה של הרעיונות: תרבות, מחשבה, תקשורת*. תל אביב: בבל.
- צ'ביאץ, ב' (2017). *כוריאוגרפיה של בעיות: מושגים אקספרסיביים במחול ובמופע העכשוויים*. אסיה.
- רגב, מ' (2011). *סוציולוגיה של התרבות*. האוניברסיטה הפתוחה.
- Burt, R. (2004). *Contemporary dance and the performance of multicultural identities*. Unpublished paper presented at Conference on Research in Dance, The Ministry of Culture Committee on Sports Research. Copenhagen, Sweden
- Burt, R. (2011). Jérôme Bel, In Bremser, M., & Sanders, L. (ed). *Fifty contemporary choreographers*. Taylor & Francis, pp. 42-48
- Miettinen, J. O. (2010). Asian traditional theatre and dance. Theatre Academy Helsinki
- Norridge, Z. (2010). Dancing the multicultural conversation? Critical responses to Akram Khan's work in the context of pluralist poetics. *Forum for Modern Language Studies*. Vol. 46(4), Oxford University Press, pp. 415-430





- Siegmund, G. (2017). *Jérôme Bel: Dance, theatre, and the subject*. Springer
- Sörgel, S. (2015). *Dance and the body in western theatre: 1948 to the present*. Palgrave Macmillan
- Hardt, Y. (2011). Staging the ethnographic of dance history: Contemporary dance and its play with tradition, *Dance Research Journal* 43.1, 27-42

מקורות מקוונים

אתר האומן ז'רום בל <http://www.jeromebel.fr/index.php>

אתר הלהקה Akram Khan Company/<http://www.akramkhancompany.net>

"Dance", אתר משרד התרבות ההודי <https://indiaculture.nic.in/dance>

"Kathak Dance", אתר מרכז החינוך של משרד התרבות ההודי, The center for cultural Resources and training (CCRT) <http://ccrtindia.gov.in/kathak.php>

SACRED MONSTERS (2006) מאת אקראם קאן | ציטוטים מתוך התוכנית למופע

"I am a classical dancer. I have been trained as a classical dancer, but I cannot say that my 'religion' is a style, a technique, or a tradition. What I can say is, that the 'place' where I perform, whatever style I perform, feels strongly a 'sacred place'. The stage... a monster... my sacred monster."

Sylvie Guillem

"It is the dichotomy of the opposites. One place, which is the classical world, offers you tradition, history. It offers you discipline, something very sacred and spiritual, too. And the other place, the contemporary, offers you a science laboratory. It offers you your voice to be heard. It offers you numerous discoveries and possibilities. To be in a position where you can reach out to both, is the best place to be for me. I don't want to be in any one place for too long. I am always moving, like a tennis ball, from one side to the other and my favorite moment is when I am just in the middle, just above the net. That is the place where I feel most happy."

"When I am in one place, the contemporary dance world, then I feel I can't reach somewhere higher; there is no sense of spirituality; and when I am entirely in the classical world, I feel, I have no freedom to reach out there; so the most beautiful place for me to be is a place where I can reach both worlds at the same time."

Akram Khan





נספח

SACRED MONSTERS (2006) מאת אקראם קאן | מונולוגים מתוך המופע

Akram Khan:

The hardest thing was that quite early on, a seed was planted. That seed was her voice, and the instinct was telling her that, well, in order to be honest in classical ballet she needed answers. But she realized that even if the question why I was allowed didn't give her the answer. From there, there were two options: the first option was to do quietly and obediently as you're told (but for her that was never an option) and the second was - well, go and search for your own answers.

So, Krishna is identified by certain features. He is blue in most of the paintings, dark and beautiful. He has long curly hair, no beard, and clean shaven. So for me, growing up, I remember being in a situation where I felt quite uncomfortable because... well, I was losing my hair. So the first thing I thought was how now do I do classical Indian dance, how do I portray Krishna, or the essence of Krishna, without looking like Krishna the way it is shown in the images people have grown with for so many years. And I remember looking at myself in the mirror, and you know when you see those cheap adverts on TV where if you have this black hair-spray and you get a bold patch - You can cover it. I was a teenager, I remember looking at this TV advert and going: ok, I'm gonna get this because I need to do Kathak and I felt as if was going to be thrown out of the classical world.

So, yeah. I remember being in a dilemma because it was the first time I was studying to play a character, and for me there's a difference in the sense you have a choice - Everything is about choices and for me there were also two choices. The choice was: Do I try to portray myself as Krishna? Ok, how do I do that? I use this cheap hair-spray where it will grow or not grow... That's one direction. The other choice was: Could I play Krishna by finding Krishna within me? Do I go to myself to find Krishna? After struggling for so many years and realizing I could never be that beautiful image of Krishna, I decided to be - well, I thought I was going to be a monster so I went another way. But to be honest with you, what I consider to be a monster is the very essence of actually Krishna was about. So for me Krishna was within, the angle in the monster within me.

Sylvie Guillem:

I wanted to learn Italian, and I searched for the best way to do it so I tried different things, this and that, but at the end it didn't really work so I had to find another way and I chose the way of the kids. So I ended up in this small bookshop in Milano and I went directly to the kids section, and I found this little book of Charlie brown. There were so many, that first I decided to buy one, Just to try it, and I loved it. It was funny and intelligent and also beginners' language - very useful when you want to learn one. But what were great about it were the characters - there was this little girl, not very old, not more than two or three. That I really liked. In fact she is the sister of Charlie brown, and she is called Sally. This is how they used to call me when I was taking English classes - Sally instead of Sylvie.

(אקרום מפריע)

So, I remember in one of the episodes you could see sally. She was alone, she had a rope. She was skipping, she looked very happy -she had a big smile, and she was full of joy and happiness, and then suddenly she stops. And she cries and cries and Charlie brown comes to her and says: "What happened, sally? What happened to you?" She says: "I don't know. Everything was fine, everything was wonderful. And then suddenly everything seemed so futile. When I read that I said: Sometimes I feel like that. Why I feel like that? I don't know... well, I guess I know why - What I do is fine and I love doing it, but is it really important? Is it really Necessary? Where there's a wrong can you just dance and feel happy to dance? Can you that? But after that it's the story of the balance, the right and the wrong and the side we choose. And what I do - it's not wrong! Then, if it's not wrong, It's not Negative, and if it's not negative, hopefully, it's positive. Voilà!

(סילבי עוברת לאיטלקית)





בין טבע לתרבות: ייצוגי הגוף במחול העכשווי

KÖRPER (2000) מאת סשה וולץ

BLUSH (2002) מאת וים ונדקייבוס

בין טבע לתרבות: ייצוגי הגוף במחול העכשווי



KÖRPER (2000) מאת סשה וולץ
BLUSH (2002) מאת וים ונדקייבוס

הקדמה

עבודתם של כוריאוגרפים רבים בשנות ה-90 וה-2000 השתלבה במגמה רחבה יותר של אומנות המופע (performance art), שבה ניתן לגוף תפקיד רטורי מרכזי. בעבודה מסוג זה, טוען חוקר המופע דרור הררי (2014), "הגוף הוא מקור החוויה, נושא החוויה והחוויה עצמה, המדיום והמסר". בדומה לאומני המופע שבהם דן הררי, גם יוצרי המחול הנידונים ביחידה זו, וים ונדקייבוס וסשה וולץ, נמצאים בעמדה ייחודית המאפשרת להם להתעמת עם נושאים של הגוף בחברה והחברה בגוף, באמצעות בדיקה ועריכת ניסויים עם הגוף כחומר עיקרי והדגשת עקרון ה'נוכחות', או הביצוע 'החי' (bodily co-presence).

Blush היא יצירה מאת ונדקייבוס המשלבת טקסט דבור, מוזיקת רוק, סרטים קצרים וקטעי מחול. סיפור המסגרת של היצירה הוא הסיפור המיתולוגי של אורפאוס ואורידיקה, אך הוא מעובד באופן חופשי, ומשתלב בעיסוק הכללי של היצירה ביחסים בין גברים לנשים. *Körper* היא הראשונה מתוך שלוש בסדרת עבודות שיצרה וולץ, אשר עוסקת בהיבטים שונים של הגוף. היצירה בנויה כקולאז' של תמונות בימתיות המציגות דימויי גוף שונים, וכוללת מונולוגים של הרקדנים על אודות גופם. שתי היצירות מציגות תפיסות גוף אשר מערערות על ההיררכיה המערבית המקובלת בין גוף ונפש ועל ההדחקה של הגוף בתרבות המערבית, ומתכתבות עם תפיסות גוף בתרבות בת זמננו.

יצירתו של ונדקייבוס מקעקעת את ההבחנה היסודית בין טבע לתרבות, והדימויים המיתיים ביצירתה של וולץ כמו בוראים מחדש את הגוף, כך שהניגוד בין השניים מתבטל. ההדחקה של הגוף בתרבות המערבית נעשית בלתי אפשרית ביצירות אלה, שהגוף החומרי נוכח בהן באופן מועצם. *Körper* (בעברית: "גוף") ו-*Blush* (בעברית: "סומק") מהוות גם חלק מעיסוק הולך וגובר בגוף בתרבות העכשווית, ולכן הדיון בהן יתמקד בתפיסות עכשוויות של גוף, בעיקר בתפיסת הגוף בעידן העכשווי. מכיוון אחר, הדיון ביצירות יבקש להאיר את האסטרטגיות שבאמצעותן הן פועלות. התיאוריה של חוקרת המחול סוזן ליי פוסטר על אודות אמפתיה קינסטטית מציעה הקשר תיאורטי



לאופן שבו היצירות הללו משפיעות על גוף הצופים, ואילו **הדקונסטרוקציה** מבית מדרשו של הפילוסוף הצרפתי ז'אק דרידה, מאירה את פעולת הפירוק והבנייה מחדש המתרחשת בטקסטים המופיעים בעבודותיהם, בדימויים שהם מציגות, ובתנועה המאפיינת אותן.

(2002) BLUSH

על אודות היוצר

וים ונדקייבוס | WWW.ULTIMAVEZ.COM

וים ונדקייבוס (1963 -) הוא כוריאוגרף, בימאי וקולנוען בלגי. לאחר שסיים את לימודיו בבית ספר תיכון, החל ללמוד פסיכולוגיה אך לאחר שנתיים פנה לדרך שונה בתכלית. ונדקייבוס השתתף בסדנה בתיאטרון, וכן בכמה שיעורי מחול, ולמד גם צילום וקולנוע. נקודת המפנה המשמעותית הייתה ב-1984 כשהתקבל להפקה *The Power of Theatrical Madness* של הבימאי המפורסם יאן פאבר. ב-1986 יסד את להקתו Ultima Vez (בספרדית: הפעם האחרונה) בבריסל. עבודתו הראשונה של ונדקייבוס *What the Body Does Not Remember* (1987) זכתה להצלחה אדירה, והזניקה קריירה בין-לאומית (למשל, ב-1997 יצר עבודה ללהקת המחול בת שבע). ונדקייבוס עובד עם קבוצות שונות של רקדנים מאז ההפקה הראשונה, בהתאם לצרכיו של כל מופע, והעלה עד כה למעלה מ-45 הפקות.

עבודותיו של ונדקייבוס חולקות מרכיבים מהותיים משותפים, אשר מקבלים ביטוי שונה בכל יצירה ויצירה; הן רוויות מתח, מרובות בקונפליקטים, סיכונים ואימפולסים, ומבוססות על פיזיות אנרגטית ישירה, אינטואיציה ואינסטינקטים. היבט נוסף בעבודתו הוא בין-תחומיות, אשר הייתה מרכזית באסתטיקה של שנות ה-80, אז גם ההבחנה בין סוגות נעשתה פחות ברורה: מחול, תיאטרון ומופע חפפו זה את זה תוך התמקדות בגוף. ונדקייבוס מרבה לשתף פעולה עם רקדנים, אמני קרקס, שחקנים, מוזיקאים, סופרים ואומנים נוספים, ומשלב ביצירתו הכוריאוגרפית טקסט, קולנוע וצורות אומנותיות נוספות.

כותרת הופעתו הראשונה של ונדקייבוס *What the Body Does Not Remember* מתייחסת לאופן שבו החברה נוהגת בגופנו, שכתוצאה ממנה, הגוף שוכח ומושכח. כנגד שכחה חברתית זו, ונדקייבוס מדיש את הצורך בתנועה אינסטינקטיבית. לטענת חוקר התיאטרון ארווין יאנס (Jans, 1997), מה שהגוף שכח במציאות היומיומיות שלו הוא את האמון האינסטינקטיבי שלו בטבע שלו עצמו. יש לנו כחות וכחות צורך באינסטינקטים כדי לשרוד, או

כך נראה לפחות, אך כאשר הגוף מתמודד בפועל עם סכנה מיידית או איום, האינסטינקט עשוי לשוב ולהתגלות. זהו הרגע שאותו מחפש ונדקייבוס ושאותו הוא מציב על הבמה בהופעותיו. כבנו של וטרינר, ונדקייבוס בא במגע עם בעלי חיים מגיל צעיר, עם גופם, תנועותיהם, פחדיהם, תגובותיהם האינסטינקטיביות והאמון ביכולותיהם הפיזיות. בעקבות זאת, טוען יאנס, עולם החי נוכח בעבודותיו. תנועה, כוח, אנרגיה, אמון בתגובות אינסטינקטיביות (חייתיות) – אלו הם מושגי מפתח בתיאור השפה המחולית שפיתח ונדקייבוס. "אינני מאמין שיש להאניש חיות, כפי שנעשה רבות כיום. נחוץ הרבה יותר לעשות אנשים יותר כמו חיות", טוען ונדקייבוס. החיה, מציע יאנס, שייכת למה שהגוף אינו זוכר.

הגוף ביצירותיו של ונדקייבוס, טוען יאנס, מוצב כנגד חברה אשר תלויה בפיזיות מקודדת וחד-משמעית, ומשחרר עצמו ממסכמות תרבותיות תחת נסיבות קיצוניות. מבקר המחול פיטר אונק מתאר כיצד במהלך חיבור יצירה, ונדקייבוס מחפש באופן פעיל אחר נסיבות שיביאו את המבצעים לנקודה שבה החלטות אינן נעשות "במחשבה תחילה", נקודה המזמנת תגובות אינסטינקטיביות, באמצעות שבירת הרגלים וציפיות. כך למשל, *What the Body Does Not Remember*, אותה סצנה חוזרת על עצמה שוב ושוב: רקדן משליך לאוויר לבנה ונשאר לעמוד תחתיה עד שרקדן אחר יסיט אותו ממקומו. זהו ארגון מורכב של חלל וזמן המבוצע בשלמות, שנוקם לכוריאוגרפיה נון-שלנטית ומלאת סיכון כאחד. ונדקייבוס לא רק מכריח את הגוף ללכת מעבר לגבולות היכולת והסבולת המוכרים לו, אלא גם להכיר בפגיעות ובשביריות שלו. יצירותיו הן תמיד דרמטיזציה של סכנה, של סיכון שהגוף מסגיר עצמו אליו. לטענת יאנס, השימוש של ונדקייבוס בגוף הרקדנים משקף דבר מה על אודות החברה שבה הגופים שלנו מתפקדים יומיום; יצירותיו מתכתבות עם דימויים של חורבן גוף אנושי המקיפים אותנו יומיום במדיה, והן משקפות תחושה עכשווית של אובדן שליטה בעולם העכשווי.



המלצות צפייה

[\[א\]](#) ניתן לצפות בקדימון לסרט תיעודי מ-2016 על אודות הכוריאוגרף.

[\[א\]](#) ניתן לצפות בטריילר מ-2013 להעלאה מחדש של *What the Body Does Not Remember*, המופע הראשון של הלהקה. [\[א\]](#) מציג ונדקייבוס את היצירה ואת הרעיונות שהנחו אותו, שילוו גם את יצירותיו הבאות.

Roseland הוא סרט מ-1990 שצולם בבית קולנוע נטוש בבריסל, אשר משלב חומרים משלוש כוריאוגרפיות מוקדמות של ונדקייבוס, ביניהן גם עבודתו הראשונה. [\[א\]](#) ניתן לצפות בקדימון לסרט.





על אודות היצירה

Blush עלתה בבכורה ב-2002, וארכה כשעתיים. ההופעה הבימתית שילבה קטעי מחול, טקסט דבור, מוזיקת רוק וסרטים קצרים שביים ונדקייבוס מבעוד מועד, אשר הוקרנו על מסך עשוי רצועות על הבמה, שאפשר לרקדנים "לצלול" לתוכו (אחד הסרטים צולם תחת המים, בדולפינריום בברוז). *Blush* נוצרה במהלך שלושה חודשים וחצי בתהליך שלו תרמו כל המבצעים, וההופעה מבוצעת באנגלית, הולנדית, צרפתית, ספרדית ויוונית, בהתאם לשפתם של המבצעים. הטקסטים במופע נוצרו באמצעות שכתובים ועריכות מרובים, בסיוע של הסופר הבלגי פטר ורהלסט, והגרסה הסופית מרפררת אל סרטי קולנוע שונים כמו גם אל המיתוס של אורפאוס ואורידיקה.

ב-2004 עיבד ונדקייבוס את היצירה לסרט בן 52 דקות שצולם בבריסל ובקורסיקה (אי צרפתי בים התיכון). חלק מהסצנות מתרחשות בטבע: ביער, על חוף הים, בשדה, באגם; חלק אחר מתרחש באתרים סגורים: בבית פרטי, באולם אירועים, במועדון תת-קרקעי אפל ובבניין נטוש. בסרט מופיעים רקדני הלהקה, חמש נשים וחמישה גברים, כולל ונדקייבוס עצמו, שהופיעו גם בגרסה הבימתית, ולצידם גם ארבעת חברי ההרכב המוזיקלי Wovenhand, בהובלת הסולן דיוויד יוג'ין אדוארדס, שהלחין את פס הקול המקורי של המופע. בחלק מהסצנות מופיעים גם ניצבים רבים, שלא היו חלק מן ההפקה המקורית. הסיפור המיתולוגי של אורפאוס ואורידיקה משמש מסגרת לארגון הסצנות, אך הוא מעובד באופן חופשי, והוא משתלב בעיסוק הכללי של היצירה ביחסים בין גברים לנשים, אשר מגולמים כיחסים אוהבים ומלאי תשוקה, אך גם כמאבק כוחני.



המלצות צפייה

ניתן לצפות בעיבוד אנימציה לסיפור המיתולוגי של אורפאוס ואורידיקה [כאן](#).

כדאי להשוות את העיבוד של ונדקייבוס ליצירה לעיבודים של כוריאוגרפים, כמו למשל [לאופרה](#) של גלוק שביימה פינה באוש או [לאופרה](#) של מונטוורדי שביימה סשה וולץ, או [לגרסה](#) שנעשתה לאחרונה על ידי חופש שכטר.

שאלות מנחות לצפייה ביצירה

- אילו רגעים בסרט מעוררים בכם בעת הצפייה תחושות ברורות? מדוע דווקא ברגעים אלה?
- כיצד ניתן לתאר את התנועה של המבצעים? האם היא משתנה בסצנות שונות במהלך היצירה?
- כיצד נוכח הגוף בטקסט של המבצעים בסרט?



Körper /
Sasha Waltz (2000)
photo: Bernd Uhlig



המלצות לקריאה נוספת

Wim Vandekeybus | Erwin Jans

ספרו של יאנס (מתורגם לאנגלית) הוא חלק מסדרת מונוגרפיות של מכון התיאטרון הפלמי על אודות יוצרים מרכזיים בבלגיה, שראתה אור בסוף שנות ה-90. הספר מציג מידע ביוגרפי של ונדקייבוס וסקירה של עבודתו האומנותית כשורה של ניגודים ומתחים המאפיינים את עבודתו. אלו עשויים לשמש כקטגוריות מועילות לניתוח כל אחת מעבודותיו.

(2000) KÖRPER

על אודות היוצרת

סשה וולץ | WWW.SASHAWALTZ.DE/EN

סשה וולץ (1963-) היא רקדנית וכוריאוגרפית ילידת גרמניה. היא למדה מחול וכוריאוגרפיה באמסטרדם ובניו יורק. ב-1993 ייסדה בברלין את להקתה Sasha Waltz & Guests עם בן זוגה יוכן סנדיג, וב-2000-2004 הייתה חלק מצוות הניהול האומנותי בתיאטרון המפורסם Schaubühne am Lehniner Platz בברלין, שהיה למשכן הלהקה בשנים אלה. מאז פועלת הלהקה באופן עצמאי, וברפרטואר שלה למעלה מ-40 הפקות בסגנונות שונים. עבודותיה נעות בין סוגות אומנותיות: מחול, אופרה, תיאטרון, מוזיקה עכשווית ואומנות חזותית, וכפי שמרמז שם הלהקה, וולץ מרבה לעבוד בשיתופי פעולה עם ארכיטקטים, אומנים, כוריאוגרפים, קולנוענים, מעצבים, מוזיקאים, זמרים ורקדנים. וולץ, בתו של ארכיטקט, חשבה תחילה על עצמה כעל אומנית חזותית ולא כעל כוריאוגרפית, על כן אין פלא שהיבט בולט בעבודתה הוא האופן הייחודי שבו היא משתמשת בחלל, תמיד מרכיב מרכזי ביצירתה. וולץ מקדישה סדרה מתמשכת של סדנאות שהיא מכנה 'דיאלוגים' לחקר היחסים בין המחול וארכיטקטורה, אשר מהוות חלק אינטגרלי מתהליך העבודה שלה לצד העבודה הפרפורמטיבית. מלבד העבודה עם להקתה, וולץ יוצרת מעת לעת גם עבור להקות נוספות כמו למשל האופרה של פריז, בלט מרינסקי ואחרות.



המלצות צפייה

[כאן](#) ניתן לצפות בקדימון לסרט תיעודי מ-2013 המציג את עבודתה של הכוריאוגרפית, ואילו [כאן](#) וולץ עונה לשאלות שהופנו אליה בפייסבוק על אודות האופן שבו היא בוחרת רקדנים.

ניתן לראות כיצד החלל מהווה מרכיב מרכזי בעבודתה בשני פרויקטים מ-2009 המבוססים על דיאלוג עם חלל המוזיאון: האחד במוזיאון החדש בברלין, לאחר שעבר שיפוץ בן 10 שנים (צפו בסרטון [כאן](#)) והשני במוזיאון לאומנות עכשווית MAXXI ברומא (צפו בסרטון [כאן](#)), שנבנה על ידי הארכיטקטית זאהה חדיד.

[כאן](#) ניתן לצפות בדואט מתוך *רומיאו ויוליה*, שיצרה וולץ עבור האופרה של פריז ב-2007, ו**כאן** ניתן לצפות בוולץ מתארת את תהליך היצירה של *פולחן האביב* ב-2013 עבור בלט מרינסקי.

[כאן](#) תוכלו לצפות בסרטון על אודות תערוכה גדולה לרגל חגיגות ה-20 ללהקה, שהציג ב-2013 המרכז לאומנות ומדיה בקרלסרוהה (עיר הולדתה של וולץ), ובה הוצגו לראשונה עבודותיה בהקשר של אומנות חזותית.

על אודות היצירה

Körper פירושה גוף או גופים בשפה הגרמנית. באתר הלהקה נכתב במפורש, כי העבודה מחברת בין ארכיטקטורה וגוף ושואלת: "מהו גוף? כיצד הוא מובנה?" זוהי העבודה הראשונה שיצרה וולץ כמנהלת אומנותית שותפה ב-Schaubühne, והראשונה מתוך סדרה בת שלושה חלקים (טרילוגיה) שעוסקים בהיבטים שונים של הגוף (שתי העבודות האחרות בסדרה הן *S* שנוצרה באותה שנה ו-*noBody* שנוצרה ב-2002). מבצעים את העבודה 13 רקדנים ורקדניות ממוצאים שונים (ובעלי מאפיינים גופניים אחרים בהתאם). היצירה בנויה כקולאז' של תמונות בימתיות כשבכל תמונה מספר שונה של רקדנים. בחלק מן התמונות ניכרות השפעותיהם של האלתור במגע ועבודת הרליס על השפה התנועתית של וולץ, ואילו תמונות אחרות הן תיאטרליות יותר, מעין תמונות חיות (tableau vivant) המציגות דימויי גוף שונים. בתמונות אחדות חלק מן הרקדנים נושאים מונולוגים שונים העוסקים בגופם, אשר מבוצעים באנגלית במבטא ניכר, בהתאם לארץ המוצא שלהם (ראו נספח).

הגרסה הבימתית של *Körper* ארכה כשעה וחצי, ואילו הגרסה המצולמת (עליה מבוסס הדיון ביחידה זו) אורכה כשעה בלבד. גרסה זו מתעדת את ההופעה על הבמה החשופה של ה-Schaubühne, אשר קודם ליצירה זו, מעולם לא נעשה שימוש כזה באורכה המרבי או בגובהה המרבי של הקירות המקיפים אותה. תהליך העבודה על היצירה החל בפרויקט שוולץ לקחה בו חלק אך לא יצא לפועל, במסגרת התערוכה EXPO 2000 בהנובר, ועסק





במשמעות של "להיות בן אנוש". וולץ המשיכה לחקור את הנושא תוך התמקדות בגוף, תחילה בסטודיו, ולאחר מכן בתהליך בן שישה שבועות בבניין המוזיאון היהודי החדש בברלין, שאז טרם נפתח לציבור, ולכן התאפשר לוולץ לחקור בו את היחסים בין גוף הרקדנים ובין הארכיטקטורה הייחודית של דניאל ליבסקינד, שתכנן את המבנה. לדברי וולץ, הולדת בנה הראשון והשינייים שחלו בגופה בעת ההיריון היו לה להשראה, ועבודה התמקדה בגישה אנטומית לגוף, ולא בהכרח היסטורית, אם כי ברור שדימויים הקשורים בשואה עלו במהלך העבודה במוזיאון גם כאשר מקור הדימויים היה צורני בלבד, וההקשר ההיסטורי נכנס לעבודה בלית ברירה. לאחר מכן המשיכו וולץ והרקדנים לפתח את הרעיונות בחלל התיאטרון. תהליך העבודה כלל התנסויות רבות באלתור בהיבטים אלו, וכתיבת טקסטים, "סיפורי גוף", של הרקדנים.

שם העבודה מסייע לנו בקריאתה. בשפה הגרמנית קיימת הבחנה בין שני סוגים של גופים: Lieb הוא "גוף חווייתי", חי ונחוה, ואילו Körper הוא "גוף ממוסד", אינסטרומנטלי, אובייקטיבי, כך שהבחירה לקרוא ליצירה בשמו של זה מעידה על גישה המכוונת לחקירה אנטומית של הגוף, המתמקדת בהיבטים הפיזיים, החומריים, המוחשיים שלו. Körper מעמתת בין גוף חומרי ממשי זה - הגוף הפיזי כאובייקט, זה שבו עוסקת כוונתה המוצהרת של וולץ, ובין הגוף הנחוה של הרקדן, גופו כאינדיבידואל בחברה. היצירה מציגה במקביל כמה תמות חופפות שבהן ניכר עיסוק בגוף ביחס לחלל, במיוחד בחלקים שבהם הגוף משמש כאמצעי מדידה (וניתן לקרוא זאת גם ביחס למדידה הבלתי פוסקת של הגוף בתרבות העכשווית); עיסוק בגוף וברפואה אשר מציג התפתחויות במדע ובטכנולוגיה ומשקף גם את השאיפה להישאר צעירים ובכושר; עיסוק בגוף ובהיסטוריה שנובע מתהליך החזרות במוזיאון היהודי, ומעורר אסוציאציות ביחס לתפיסות גוף בהיסטוריה הגרמנית (Sörgel, 2015).



המלצות צפייה

ב-2012 העלתה וולץ מחדש את *noBody*, היצירה השלישית בטרילוגיה העוסקת בגוף, בלהקת המחול של האופרה בגטבורג, שוודיה. [בריאיון](#) איתה וולץ מתארת את תהליך העבודה והרעיונות בבסיס יצירה זו ויצירתה בכלל.

[נא](#) ניתן לצפות בסרטון על אודות המוזיאון היהודי החדש בברלין, שמציג את המבנה הייחודי שתכנן דניאל ליבסקינד, ואשר היווה השראה מרכזית בתהליך היצירה של *Körper*.

ב-2016 העלתה וולץ מחדש את *Körper* בבלט המלכותי בשוודיה. [בריאיון](#) איתה וולץ מתארת את הנסיבות בה נוצרה העבודה, הרעיונות מהם התפתחה היצירה, והדרכים בהן עבדה עם הרקדנים המקוריים והחדשים.

שאלות מנחות לצפייה ביצירה

- כיצד משפיע פס הקול על האופן שבו אנו תופסים את הדימויים?
- מה הם היחסים בין החלל והמבצעים ביצירה?
- כיצד נוכח הגוף בטקסט של הרקדנים ביצירה?
- מה הם היחסים בין המונולוגים שנושאים הרקדנים ובין התנועה שהם מבצעים?
- אילו אסוציאציות (תרבותיות/חברתיות/אישיות) עולות בכם בעת הצפייה ביצירה?
- אילו רגעים בסרט מעוררים בכם בעת הצפייה תחושות ברורות? מדוע דווקא ברגעים אלה?



המלצות לקריאה נוספת

Dance and the body in western theatre: 1948 to the present | Sabine Sörgel

ספרה של חוקרת התיאטרון סורגל ראה אור ב-2015 (באנגלית), והוא בוחן את מרכזיותו של הגוף הרוקד בתיאטרון ובמחול המערבי במחצית השנייה של המאה ה-20. בפרק השביעי, המתמקד בתיאטרון-מחול, מציעה סורגל ניתוח של היצירה בזיקה לסוגיות חברתיות (עמ' 139-146).





Körper /
Sasha Waltz (2000)
photo: Bernd Uhlig

דיון ביצירות באמצעות מושגי מפתח

טבע/תרבות

באמצע שנות ה-70 פרסמה האנתרופולוגית האמריקנית שרי אורטנר מאמר שכותרתו: "האם היחס נקבה-זכר דומה ליחס טבע-תרבות?", ובו טענה כי הבסיס המאפשר מלכתחילה את ההבחנה בין זכר לנקבה נעוץ בחיפוש האנושי האוניברסלי אחר עליונותו הרוחנית של האדם על בעלי החיים, כפי שזו באה לידי ביטוי במשפט "מוֹתֵר הָאָדָם מִן הַבְּהֵמָה" (קהלת ג, פסוק יט). האנתרופולוגית תמר אלאור מסבירה בעקבותיה כי בחיפוש זה מפריד המין האנושי בין גוף (הנמצא אצל כל בעלי החיים, ומתנהג לפעמים באופן דומה לגוף האדם בעניין צריכת מזון, הפרשות, מין, ריבוי ומוות), לבין נפש (אותה מייחדים בני האדם למינם בלבד). על בסיס הבחנה זו בין גוף לנפש משתרש אשכול זוגי (בינארי) המפריד בין הטבע לתרבות, בין הגשמי לרוחני, בין הטמא לטהור ובהמשך, כאמור, גם בין הנקבה והזכר.

ההבחנה בין טבע לתרבות

האנתרופולוגית שרי אורטנר טוענת כי בבסיס החוויה האנושית, באשר היא, קיימת הבחנה בין גוף לנפש. בכל החברות נתפס הגוף המתכלה כבסיסי, ולפיכך כנחות מן הרוח, שהיא מרכיב עילי, טרנסצנדנטי ונצחי. אם מרחיבים את הפילוח הזה בין גוף ונפש מעבר לפרטים ואל תוך החברות, נוצרת דיכוטומיה נוספת, כללית יותר, המבחינה בין "טבע" ל"תרבות"; בין מה שהוא נתון ובעל קיום גשמי, לבין מה שנוצר על ידי בני האדם ומתעלה מעל לחומר. אל הקטגוריות האלה של טבע ותרבות יש להתייחס במשמעות הרחבה ביותר שניתן, תוך שהן נתפסות בשינויים מסוימים בכל חברה וחברה. עם זאת הן קיימות, ובכל החברות מתמצה המפעל האנושי בניסיונות שליטה ב"טבע" באמצעות הרוח, ה"תרבות". כל החברות מבקשות לעצב, לנקות ולטהר את הגשמי/ הטבעי על ידי פעולות תרבות ומשמע [...] אורטנר מתעקשת במיוחד על הנחתה שכל בני האדם מבחינים את עצמם מן הטבע. להיות בן אדם, להיות אנוש – זו חוויה הכרוכה בהיבחנות, בהבדלה, ב"האחרה" (othering) ביחס לטבע ומן הטבע. הנתון האנושי הזה הוא שמאפשר לאדם להיות "מותר מן הבהמה", לראות את עצמו "מבחוץ" (להבחין קודם כל בעצמיותו), וממילא להבחין את עצמו מסביבתו ומן האחרים.

מתוך: בעקבות האישה והאיט, הטבע והתרבות | תמר אלאור





הפילוח שבין גוף ונשמה, טבע ותרבות - אותו סדר בינארי והיררכי שלטענת אורטנר מקדים את הפילוח המגדרי - הוא מושא לביקורת ביצירות הנידונות ביחידה זו, אשר מציבות את הגוף דווקא ראשון בהיררכיה זו, ומדגישות את קיומו של הגוף החומרי, ה"טבעי", על פני זה המסוגנן, ה"תרבותי". כמו כן, טענותיה של אורטנר מבהירות גם מדוע עד לא מכבר זכה הגוף בתיאוריה הפילוסופית, הפוליטית והתרבותית להתעלמות או נדחק לשוליים.

הדחקת הגוף בתרבות המערבית

הדחקת הגוף בתרבות המערבית המודרנית, באומנות ובביקורת האומנות, והסוגיות המוסריות והפוליטיות שהדחקה זו מעוררת קשורות בצורת מחשבה דואליסטית שאת יסודותיה הניח הפילוסוף הצרפתי בן המאה ה-17 רנה דקארט; צורת מחשבה זו מזהה את הסובייקט (כלומר "אני" מהותי, אחדותי ורציף) עם המחשבה, אך מנתקת ומרחיקה אותו מגופו (הררי, 2014).¹ אמרתו המפורסמת "אני חושב משמע אני קיים" מדגימה את הקדימות שהקנה לתודעה על פני הגוף, ואת הזיהוי של הסובייקט עם התודעה (ולא עם הגוף, שנתפס כאובייקט, כמכל בלבד).

1 נהוג לכנות את עמדתו של דקארט דואליזם קרטזיאני (קרטזיוס הוא שמו הלטיני של דקארט, ומכאן הביטוי "קרטזיאני", שמשמעו - של דקארט).

הגוף בפילוסופיה המערבית

הדיון בגוף כמעט לא היה קיים בקאנון הפילוסופיה המערבית, וכשהיה, סבל מתפיסה קרטזיאנית דיכוטומית המפצלת גוף מנפש. פיצול זה מהווה סטרוקטורה תרבותית עמוקה המנסחת את האופן שבו המערב תופס את הגוף, ואת השפעתו ניתן לראות בתחומי ידע רבים כפילוסופיה, סוציולוגיה, אנתרופולוגיה, חינוך ועוד. מבט היסטורי ותמציתי על מקומו של הגוף בפילוסופיה המערבית מראה שהוא תמיד מופיע בנפרד מה"אני האמיתי", וכחות תחתיו. ניתן לראות שבאופן סיסטמתי הגוף נבדל ממושגים כמו "תודעה", "רוח", "נפש", מודעות, "מחשבה", או "ידע" ו"דמיון". הגוף נתפס כביטוי פיזי נחות, חסר משמעות וטרמיניסטי של האדם וכממד שווה ערך לחומר, לבילוגי ולמכני. מאפלטון ועד דקארט, השיח על הגוף מייסד את הפיצול ורווי במסרים שליליים. חושי הגוף נתפסים כמטעים ומבלבלים; הגוף, נאמר, הוא יצרי ומסכן את השליטה של האדם על שיקוליו התבוניים ונתפס כבלתי יציב ומתכלה. שלוש הדתות המונותאיסטיות רואות את הגוף ואהבת הגוף כשלב נמוך ובעייתי בסולם הרוחני שנועד להוביל את האדם להכרה בטוב או באמת העליונים וביופי השמימי. לפי סולם זה, כל מה שאינו גוף ומדיר גוף הוא הגבוה, המובחר והקרוב לאלוהים וליכולת להתעלות. יותר מכך, בתפיסות מסוימות, ככל שהגוף סובל יותר, כך מתאפשר להגיע לגבהים רוחניים יותר. כתוצאה מהתפשטותם של רעיונות נאו-פלטוניים, תרבות המערב בכללותה רואה את האנושיות כרוח הכלואה בבשר וצריכה להתעלות עליו כדי לממש את ייעודה. תפיסה זו ברורה מאוד בנצרות, והחל בימי הביניים התקבלה גם ביהדות, כאשר שתי דתות אלה פיתחו יחסי אהבה-שנאה עם הגוף המסמל את הבשריות המוכחשת.

מתוך: *סדקים של חירות* | הודל אופיר וילי (יעל) נתיב





בניגוד להדחקה של הגוף בתרבות המערבית, היצירות הנידונות ביחידה זו מדגישות את נוכחותו החומרית של הגוף. לכאורה, כל יצירת מחול, בהיותה מבוצעת על ידי גוף הרקדנים, מציעה חלופה לתפיסה המתכחשת לגוף, אלא שיצירות אלו עושות זאת ביתר שאת, בהדגישן את הממדים החומריים, הפגיעים והשביריים של הגוף – בניגוד ליצירות מחול שעשויות להתמקד בתנועה באופן מופשט, ולא למקד את תשומת לב הצופים בגוף המבצע אותה. מטרת הדיון ביצירות היא להאיר את האסטרטגיות שהן נוקטות כדי לעשות כן.

Blush-ו Körper, כל אחת בדרכה, מציעות לצופה להכיר במרכזיותו של הגוף בתפיסה שלו בכלל, ובמרכזיותו בתרבות העכשווית בפרט. הן משקפות שינוי שחל בתפיסות הגוף במערב, ומציגות תפיסה מורכבת יותר של הגוף, בת זמננו. עד לפני עשורים ספורים לא ידעו השייח התרבותי והדיון האקדמי כיצד להתמודד עם הגוף וחוויותיו באומנות ובחיי היומיום. אולם לאחר מלחמת העולם השנייה ובאופן מובהק יותר מאז שנות ה-60, אנו עדים להכרה מחודשת במעמדו של הגוף ובתפקידו בתרבות המערבית. הדיון העכשווי בגוף משקף ומזין את נוכחותו הגוברת בתהליכים שונים המעצבים את המציאות: המודעות אל הגוף והדאגה לעצמי, וכן העיסוק האובססיבי והכוחני בדימויי וייצוגי בתחומים שונים ומגוונים מרפואה דרך פוליטיקה ועד לאופנה (הררי, 2014).

תפיסת הגוף בעידן העכשווי

חוקרת התרבות דפנה הירש מצביעה על כך שבעשורים האחרונים, המחקר על הגוף האנושי זוכה לשגשוג חסר תקדים במסגרת דיסציפלינות העוסקות בחקר החברה והתרבות. שפע המחקרים המוקדשים להיבטים שונים של היחס בין גוף לתרבות מלווה בחיבורים לא מעטים המבקשים להבין את מרכזיותו של הגוף בדיון העכשווי. הירש בוחנת את הסיבות המרכזיות שהובילו להתפתחות הדיון המחקרי העכשווי בגוף. לטענתה, חלק מן הסיבות קשורות להתפתחות בדיון האקדמי, וחלקן קשורות למה שניתן לכנות "רוח התקופה", איתה מתכתבות גם יצירות המחול הנידונות ביחידה זו.

הגוף בעידן הקפיטליזם המאוחר

[...] סיבה נוספת, חוץ-אקדמית, לעיסוק הרב בגוף קשורה להתפתחות החברה הצרכנית של הקפיטליזם המאוחר, ובכלל זה יחסה המשתנה כלפי המיניות. במאמר משפיע על הגוף בתרבות הצרכנית טען מייק פתרסטון כי במחצית השנייה של המאה ה-20 חל מעבר מאתוס של עבודה קשה בתחום הייצור וחשכנות בתחום הצריכה, לאתוס של עבודה קשה בשילוב עם צריכה נהנתנית. התרבות הצרכנית מקדמת ייצור המכוון לפנאי. היא מכריזה על הגוף כעל מכשיר של עונג: הגוף הפך לצרכן שיש לגרותו, לעודדו ולספקו את הרצונות והתשוקות שלו. בתהליך זה, הגוף עצמו הפך למוצר שיש לשווק אותו. ככל שהגוף מתקרב לדימויים אידיאליים של עולמים, בריאות, כושר ויופי, המופצים דרך אמצעי תקשורת ההמונים, כך "ערך החליפין" שלו עולה. פתרסטון מזהה תפיסת עצמי חדשה שהתפתחה במסגרת התרבות הצרכנית – "העצמי המופיע" (performing self) – תפיסה ששמה דגש גדול יותר על הופעה, תצוגה וניהול הרשמים. באופן פרדוקסלי, דווקא בהקשר של התרבות הצרכנית המעודדת ריבוי של סגנונות חיים, עולה תביעה הולכת וגוברת ליתר רציונליות מהגוף, המלווה ב"עונשים חברתיים" לאלה הסוטים מדרך הישר.

קלוד לוי שטראוס טען, שתופעות הופכות למוקד תשומת הלב של אקדמאים דווקא כשהן עומדות להיעלם מן העולם. בעקבותיו הציעה האנתרופולוגית האמריקנית אמילי מרטין, שהסיבה לעיסוק הנרחב בגוף עשויה להיות קשורה לכך שאנו נמצאים בתקופה של מעבר מסוג אחד של גוף לסוג אחר. מרטין מאפיינת את תפיסת הגוף האנושי לאורך רוב המאה ה-20 כ"גוף פורדיסטי", דהיינו, גוף שהומשג כמכונה, נשלט באופן צנטרליסטי, ונשפט במונחים של פרודוקטיביות ושל ייצור המוני. בתקופתנו, טוענת מרטין, חל מעבר מהגוף הפורדיסטי לגוף הגמיש של הקפיטליזם המאוחר ושל מערכות הייצור המאפיינות אותו. זהו גוף הנתפס כמערכת גלובלית בלי גבולות פנימיים ומאופיים על ידי תגובה גמישה ומהירה, למשל תגובה לסיכונים.

אפשר להסתייג ולשאול, האם אכן מדובר על מעבר בין סוגים שונים של גופים או שמא רק על מעבר משימוש במטפורה אחת לאחרת בדיבור על הגוף הביולוגי.





אולם גם אם לא נאמץ את טענתה של מרטין, חוקרים רבים מסכימים שהגוף הפך לאתר הרבה פחות ודאי מאשר בעבר, וזאת, באופן אירוני, דווקא משום שהיכולות הטכנולוגיות מאפשרות היום יותר מתמיד לאנשים לעצב את גופם ולשנות אותו באופנים שונים (ניתוחים פלסטיים וניתוחים לשינוי מין; השתלת רכיבים מכניים ואלקטרוניים בתוך הגוף; טכנולוגיות פיריון וכיוצא באלה).

יכולות אלה מאפשרות מידה גדולה של שליטה בגוף, במראה שלו ובאופני פעולתו, אולם בה בעת הן מעוררות מידה מוגברת של רפלקסיביות ביחס למהותו של הגוף, ואי-ודאות בדבר האופנים שבהם יש לנהל אותו. יש לציין כי אי-ודאות זו הולכת בד בבד עם אובייקטיפיקציה גוברת של הגוף, אשר נתפס כעת, יותר מתמיד, כאובייקט שניתן לפעול עליו ולעצב אותו. אי-הוודאות בדבר טיבו של הגוף, גבולותיו והמשמעויות הנכרכות בו אף היא תורמת לעיסוק המחקרי האינטנסיבי בגוף סביב מפנה המאה ה-21.

מתוך: גוף, תרבות ומה שביניהם | דפנה הירש

לטענת הירש, בבסיס הדיון המחקרי העכשווי בגוף עומדת ההנחה כי הגוף על היבטיו השונים אינו רק טבעי, אלא גם תרבותי. התרבות מספקת דגמים שבאמצעותם אנו תופסים את הגוף ואת חלקיו השונים וכן את המשמעויות שאנו מייחסים לסוגים שונים של גופים; התרבות אף מספקת רפרטוארים של ניהול הגוף: הטיפול בו, טיפוחו, הדאגה לבריאותו, המזון שנכנס לתוכו, אופני הכיסוי והקישוט שלו. יתרה מזו: גורמים תרבותיים אף משתתפים בעיצוב אופני הפעולה של הגוף וההתנסות הגופנית. חוקרת המחול גבריאלה ברנדשטטר (2005) טוענת כי המחול העכשווי מתייחס בביקורתיות לשינויים שחלו בתפיסת הגוף בשנים האחרונות, כי הוא משחק ועובד עם דימויים ומושגים של הגוף שנפוצים בתרבויות שלנו, ומציב שאלות לגבי שינוי מעמד הגוף, עיצובו ועיוותו. *Körper* ו-*Blush*, מדגימות, כל אחת בדרכה, כיצד בדיוק המחול העכשווי עושה זאת.



Körper /
Sasha Waltz (2000)
photo: Bernd Uhlig





הצעה לפעילות: דיון בתפיסות גוף

מומלץ לדון עם התלמידים בתפיסות הגוף שהוצגו לעיל כהכנה לצפייה ביצירות עצמן, ולעודד אותם לבירור האופן שבו הם עצמם תופסים את הגוף כיום. השאלות האלה עשויות לסייע בדיון: האם אתם מזהים היררכיה דומה לזו המתוארת לעיל בין גוף ונפש בתרבות שלנו? מה דעתכם על ההיררכיה הזו? את מי היא משרתת? על מה היא משליכה? אילו כוחות פועלים על הגוף כיום? האם אתם מזהים עיסוק אובססיבי בגוף ובייצוגיו סביבכם? תוכלו לתת דוגמאות? מהן ההשפעות של העיסוק הנוכחי בגוף לדעתכם? כיצד אתם תופסים את גופכם?

אמפתיה קינסתטית

בניגוד למסורת רבת ההשפעה של דקארט, שמניחה את קיומו של סובייקט מנותק מגוף (disembodied), יצירות המחול הנידונות ביחידה זו ממחישות כיצד סובייקטים תמיד מגולמים בגוף, הן הרקדנים על הבמה, והן הצופים באולם. הן מעוררות בצופים בהן מודעות לגוף הממשי שלהם עצמם, באמצעות הדגשת הגוף החומרי של הרקדנים, ובאמצעות תופעה הנקראת אמפתיה קינסתטית. מקור המושג 'קינסתזיה' במילים היווניות kine (תנועה) ו-aesthesis (תחושה), והוא מתייחס למודעות למנחים ולתנועות של איברי הגוף באמצעות קולטני ההתמצאות ובאמצעות עצבי החישה שבשרירים ובמפרקים. אנו משתמשים בקינסתזיה בכל עת כדי לדעת אם גופנו זקוף או הפוך, כדי לחצות כביש בבטחה וכדי להעביר מזון מהצלחת אל הפה. הקינסתזיה היא צורה של חישה שרירית המאפשרת לנו לזהות במודע, וכך גם לכוון, את תנועותינו (סנטוס ניוהול, 2015). קינסתזיה אם כן, מסבירה כיצד אנו תופסים את גופנו שלנו, אבל איך אנו תופסים את גופם של אחרים? סאלי גרדנר (Gardner, 2008), חוקרת מחול אוסטרלית, עומדת על כך שאין בשפה (לא באנגלית ולא בעברית) מונח מתאים עבור הפעולה של "תפיסה קינסתטית" כפי שיש עבור תפיסה חזותית (לראות, להסתכל, להתבונן, לצפות) או תפיסה קולית (לשמע, להקשיב). כלומר, לשפה יש בעיה להגדיר במילה אחת מה בדיוק אנו עושים כאשר אנו "תופסים תנועתית". עם זאת, בשנות ה-90 של המאה ה-20, עסקו חוקרי מוח בתופעה זו בעקבות [התגלית בדבר קיומם של נירוני מראה](#), דרכם ממשיג המוח פעולה שהתבצעה על ידי האחר. הפעולה של נירוני המראה מאפשרת לאדם להבין את זולתו גם מבלי שהתנסה בחוויה בעצמו.

אמפתיה קינסתטית

חוקרת המחול סוזן ליי פוסטר [מתייחסת] לזיקה המתהווה במופע מחול בין המבצעים לבין הקהל. היא מבהירה שאף שהצופים ישובים בכיסאותיהם, בזמן המופע, גופם נחשף להתנסויות דומות לאלה של הרקדנים המתנועעים על הבמה. פוסטר מבססת את חיבורה על מושג הקינסתזיה, שנטבע בסוף המאה ה-19. מושג זה מתייחס לנוירונים הממוקמים על השרירים האחראיים למודעות פיזית של המפרקים, לפעילות השרירים וליחס שבין הגוף לחלל ולכוח המשיכה. אף שהמושג הוא פיזי במהותו, בעשורים האחרונים הוא משמש גם לבחינת הזיקה בין תחושות הגוף לרגשות ולהתנסויות מנטליות. המחקר הקינסתטי מבוסס על התגלית בדבר קיומם של נוירוני המראה, שסייעה לחוקרי מוח להבין כיצד מושפעות פעולות של גופים אלה מאלה. נוירוני המראה, שהתגלו לראשונה בקליפת המוח של קופים, כונו כך מכיוון שהם פעילים גם כאשר הקוף מבצע פעולה מסוימת וגם כאשר הוא צופה בפרט אחר (קוף או אדם) שמבצע פעולה מסוימת. כלומר, הם פעילים באותו אופן גם כאשר מתבצעת פעולה וגם כאשר מתבצעת צפייה בפעולה. נוירוני המראה אחראים ליכולות אנושיות כמו הבנה של פעולה וחיקוי, ותפקודם הכרחי להבנת התנועה וללמידתה. גילוי נוירוני המראה משמש חוקרי מוח כדי לבחון את האופן שבו המערכת הקוגניטיבית מושפעת מאינפורמציה חברתית, והוא סייע לפתח דיוק בניבוי התנהגות ומצבים מנטליים. כך התברר, למשל, שסובייקטים אנושיים משתמשים במצבים המנטליים של עצמם כדי להסביר תהליכים מנטליים אצל אחרים וכי הם מושפעים פיזית/מנטלית מפעולותיהם של אחרים.

פוסטר נעזרת בתיאוריה על נוירוני המראה כדי לבחון את מה שהיא מכנה "אמפתיה קינסתטית", שלדבריה מתרחשת בעת צפייה במופע מחול. בדומה לה, חוקר המחול ג'ון מרטין טוען שגופנו ניחן ב"זיכרון קינסתטי", ולכן הוא מפתח "סימפטיה קינסתטית" כלפי מופעים בגוף אחר, המוכרים לו מניסיונו הפרטי. לפי מרטין, בזמן צפייה בגוף אחר שזז, מתעוררת בגוף הצופה תגובה דומה לזו של הגוף המתנועע. תגובה זו מייצרת אמפתיה כלפי הגוף הנצפה. מקורה של האמפתיה במערך הפיזי של הגוף, אבל היא מייצרת גם חוויה אמוציונלית. לפי גישה זו, פעולת הצפייה הופכת את הצופה למעורב פיזית בתהליך המתרחש על הבמה והתנועה משמשת ערוץ שבאמצעותו הצופה מתקשר עם העולם שנחשף מולו.





לפי פוסטר, כוריאוגרפיה היא שדה נכון לבחינת טבעו של הגוף היחיד והדרך שבה הוא חווה את הגוף האחר. לחוויה הפיזית, היא מסיקה, יש קשר ישיר לאמפתיה; אמפתיה נוצרת כתוצאה מיכולתו של הגוף לחוש מתח שרירי, דחפים ומקטעי תנועה של הגוף המתנועע מולו, וכתוצאה מכך לפתח גם מצבים אמוציונליים דומים לאלה שמאפיינים את הגוף שמולו.

מתוך: גוף ארכיון | עינב רוזנבליט

Blush-ו Körper ממחישות באופן קיצוני את מה שמתרחש על פי גישה זו בכל מופע מחול כשאנו מתרגשים מנשיאת משקל, מקפיצה מרשימה ומתנועה בכלל, אלא שביצירות אלו התגובה חריפה בשל קיצוניות הפעולות הייחודיות המתרחשות בהן, באמצעותן אנו כצופים נעשים מודעים לגופנו שלנו.



המלצות צפייה

הפרק הראשון בתוכנית *NOVA scienceNOW* של רשת הטלוויזיה הציבורית של ארצות הברית PBS שודר ב-2005 ועסק בניירוני מראה. [כאן](#) ניתן לצפות בקטע מתוכו.

[באתר TED](#) ניתן לצפות בהרצאה מתורגמת לעברית מ-2009 של מדען המוח ויליאמסון ראמאצ'אנדרן, אשר סוקר את התפקודים השונים של ניירוני המראה.

[בסרטון](#) מ-2017 מדענית המוח אנטוניה המילטון מתארת את ההתפתחויות האחרונות במחקר בתחום. הסרטון נעשה כחלק מפריקט משותף של המועצה הבריטית, הארגון הבין-לאומי של בריטניה לקידום יחסי תרבות והזדמנויות השכלה ושל הארגון העצמאי Serious Science.

דקונסטרוקציה

אסטרטגיה נוספת ביחס לגוף שנוקטים בה וולץ וונדקייבוס נקראת דקונסטרוקציה. המונח "דקונסטרוקציה" אינו סובל ממחסור אלא מעודף של הגדרות, שאף לא אחת מהן נחשבת מלאה. הדקונסטרוקציה היא ראשית כול שמה של תנועה אינטלקטואלית שצמחה החל מסוף שנות ה-60 של המאה הקודמת מתוך כתביו של הפילוסוף הצרפתי ז'אק דרידה, והתפשטה עד מהרה לארצות הברית. למעשה, פירוש המילה "דקונסטרוקציה" אינו בדיוק פירוק. שמה של תנועה זו, "דקונסטרוקציה", קשה לתרגום לעברית בשל התחילית de, המורה על מרחק, סייג שלילה. הדקונסטרוקציה אינה ההפך הפשוט של בנייה; היא אינה סתם הריסה אלא שיטה לגלות לעיני הקורא את הבנייה של טקסט מסוים באמצעות בחינתה של בנייה זו מנקודת מבט מרוחקת קמעא, כך שייסודותיו של הטקסט מתגלים בד בבד עם ערעורם ופירוקם (גלסנר ודורפמן, 2004). וולץ וונדקייבוס נוקטים בשיטה זו בטקסטים שהם שמים בכי המבצעים בעבודותיהם, אך גם ב"טקסט" המחולי עצמו, המבנה ייצוגים גופניים אך גם מפרק אותם בו זמנית.

דקונסטרוקציה, פירוק

פילוסופיה ופרקטיקה לשונית ביקורתית העוסקת בפירוק משמעותו הקבועה של הטקסט. הדקונסטרוקציה מבליטה את חוסר השלמות והיעדר הקוהרנטיות של המסורת הרציונלית המערבית ואת אי-יכולתה של השפה לשמש כמכשיר מדויק לייצוג המציאות. הדקונסטרוקציה מחפשת את היסוד הפיגורטיבי, הבלתי בטוח, יוצר ההבדלים ("דיפראנס"); היא חותרת לדחייה ולשוני המפרקים את הטקסט: הטקסט אינו מתכוון בדיוק למה שהוא אומר, או אומר מה שאינו מתכוון אליו.

הדקונסטרוקציה מזוהה עם הגותו של הפילוסוף הצרפתי ז'ק דרידה. היא השפיעה על תחומי חשיבה מגוונים: ספרות, אומנות, פסיכואנליזה, פילוסופיה, פוליטיקה ועוד. דרידה טוען נגד קיומה של שפה פילוסופית ראשונית, לוגית ושקופה (מטא שפה) שמונחיה נקבעים על פי טבעה האימננטי; כל שפה כבר מושפעת מהנחותיה הקודמות, כלומר מן הרציונליות של המערב המעמידה את הלוגוס במרכז. חשיבה זו מניחה מראש את קיומו של הלוגוס (היגיון, משמעות, חוק, אל) שאותו היא מנסה להוכיח. ואולם אם השפה אינה "שקופה" כפי שמנסה המסורת המטפיזית לטעון, כי אז ניתן לגלות בתוכה פרצות, עקבות, שרידים של מאבקים מטפוריים וכדומה.





אלה הופכים את המשמעות הקבועה למשחק של הבדלים, דחיות, הסטות והשלמות; חסידי הדקונסטרוקציה יטענו כי הדקונסטרוקציה היא מכשיר הכרחי לחשיפת ההבדלים המתרחשים בנאמר. איתורם של פערים בין האומר לבין הנאמר מגלים עקבות מטושטשים הרומזים על אפשרויות שנבחרו או הודחקו על ידי השפה או התרבות.

הדקונסטרוקציה, אומר עמנואל לוינס, היא המודעות ההולכת וגוברת לקושי לחשוב או להתגבר באמצעות הלוגוס על מה שחורג מסדר החשיבה עצמו. החשיבה מתייצבת בממד השופע, הריבוי והמוקצן שלה. היא קוראת לשותפות עם הנמען על קו התכר של גבולות מטושטשים החותרים ליצירתיות חדשה. יצירתיות "ספרותית" זו, המגלה את אופייה החומרי-גופני של השפה, השפיעה מאוד על פרקטיקות רבות בתחומי הפילוסופיה, הספרות, הקולנוע, האומנות והאדריכלות.

מתוך: האנציקלופדיה של הרעיונות | דוד גורביץ' ודן ערב



המלצת צפייה

בסרטון [הזה](#) בערוץ היוטיוב The School of Life של הפילוסוף אלן דה-בוטון מציג את דרידה ואת המושגים העיקריים במשנתו.

הצעות לדיון ביצירה BLUSH

- כיצד, לדעתכם, קשורה השפה התנועתית ביצירה עם הרעיונות המובעים בה?
- קראו [כאן](#) על אודות הסמקה והסבירו כיצד שם העבודה מעניק לנו מפתח לקריאתה.
- כיצד קשור הרעיון של ונדקייבוס בדבר "מה שהגוף אינו זוכר" לתפיסה של הגוף בתרבות המערבית המודרנית? היכן ניתן למצוא ביצירה חזרה אל "מה שהגוף נוטה לשכוח" בתרבות המערבית?
- *Blush* מערערת על ההיררכיה המקובלת במערב בין גוף ונפש ובין טבע ותרבות. הסבירו כיצד.
- לטענת חוקר התיאטרון ארווין יאנס, השימוש של ונדקייבוס בגוף הרקדנים משקף דבר מה על אודות החברה שבה הגופים שלנו מתפקדים יום יום. מה משקף לדעתכם השימוש של ונדקייבוס בגוף הרקדנים ביצירה זו?
- לטענת האנתרופולוגית שרי אורטנר, בכל החברות נתפס הגוף המתכלה כבסיסי, ולפיכך כנחות מן הרוח, שהיא מרכיב עילי, טרנסצנדנטי ונצחי. המפעל האנושי מתמצה לטענתה בניסיונות שליטה ב"טבע" באמצעות הרוח, ה"תרבות". כל החברות מבקשות לעצב, לנקות ולטהר את הגשמי/הטבעי, על ידי פעולות תרבות ומשמוע. ונדקייבוס מציג באמצעות *Blush* תפיסה אחרת. הסבירו את עמדתו ביחס לגוף של אורטנר, ותארו כיצד היא באה לידי ביטוי ביצירה.
- כיצד הופכת *Blush* את ה"הדחקה של הגוף" לבלתי אפשרי?
- ניתן לטעון שכל יצירת מחול, בהיותה מבוצעת בידי גוף הרקדנים, מציעה חלופה להדחקה של הגוף בתרבות המערבית, אולם *Blush* עושה זאת ביתר שאת. באילו אסטרטגיות אומנותיות נוקטת היצירה באופן ספציפי כדי להציע חלופה לתפיסה המתכחשת לגוף?
- התפיסה הדיכוטומית הקרטזיאנית, אשר מפצלת גוף מנפש, מהווה סטרקטורה תרבותית עמוקה המנסחת את האופן בו המערב תופס את הגוף. כיצד מערערת *Blush* על סטרקטורה זו ועל הבנת הגוף הנגזרת ממנה?
- לטענת חוקרת התרבות דפנה הירש, בבסיס הדיון המחקרי העכשווי בגוף עומדת ההנחה כי הגוף על היבטיו השונים אינו רק טבעי, אלא גם תרבותי. כיצד משתקפת הנחה זו ביצירה?
- הקשר בין הטבעי לתרבותי והמפגש ביניהם בגוף משתקף לא רק בשם העבודה אלא גם בהתרחשויות שונות לאורכה. תארו את ההתרחשויות הבולטות ביצירה הממחישות קשר זה בעיניכם.





- חוקרת המחול סוזן ליי פוסטר טוענת כי בעת צפייה במופע מחול מתרחשת "אמפתיה קינסתטית" בין הקהל לבין המבצעים. האם חשתם כזו ברגעים מסוימים בעת הצפייה ביצירה? אם כן, מתי? תוכלו להסביר מדוע דווקא אז? כיצד לדעתכם קשורות התחושות שמעוררת היצירה בפרשנות שלה?
- כיצד מעוררת *Blush* בצופים בה מודעות לגוף הממשי שלהם?
- חוקרת המחול גבריאלה ברנדשטטר טוענת כי המחול העכשווי מתייחס בביקורתיות לשינויים שחלו בתפיסת הגוף בשנים האחרונות, כי הוא משחק ועובד עם דימויים ומושגים של הגוף שנפוצים בתרבויות שלנו, ומציב שאלות לגבי שינוי מעמד הגוף, עיצובו ועיוותו. כיצד עושה זאת *Blush*?
- אילו אסטרטגיות דקונסטרוקטיביות אתם מזהים ביצירה? מה לדעתכם נחשף כתוצאה מהפעלה של אסטרטגיות אלו?

הצעות לדיון ביצירה *Körper*

- כיצד מסייע פס הקול לבניית הדימויים השונים ביצירה? איזו משמעות יש לו לדעתכם?
- מדוע, לדעתכם, בחרה וולף להשתמש בבמה באופן הזה? כיצד נחווים הגופים המבצעים את היצירה על רקע הקירות החשופים?
- ניתן לטעון שכל יצירת מחול, בהיותה מבוצעת בידי גוף הרקדנים, מציעה חלופה להדחקה של הגוף בתרבות המערבית, אולם *Körper* עושה זאת ביתר שאת. באילו אסטרטגיות אומנותיות נוקטת היצירה באופן ספציפי כדי להציע חלופה לתפיסה המתכחשת לגוף?
- כיצד מדגישה *Körper* את הגוף הממשי, החומרי?
- באתר הלהקה נכתב במפורש כי *Körper* מחברת בין ארכיטקטורה וגוף ושואלת: "מהו גוף? כיצד הוא מובנה?" כיצד העבודה משיבה לדעתכם על שאלות אלו?
- בשפה הגרמנית קיימת הבחנה בין שני סוגים של גופים: *Lieb* הוא "גוף חווייתי", חי ונחווה, ואילו *Körper* הוא "גוף ממוסד", אינסטרומנטלי, אובייקטיבי. מדוע, לדעתכם, נקראה העבודה בשם זה? כיצד הבחירה בשם זה מסייעת לנו בקריאתה?
- חוקרת המחול סבינה סורגל עומדת על כך ש-*Körper* מעמתת בין הגוף הפיזי כאובייקט, ובין גופו של הרקדן כאינדיבידואל בחברה. הסבירו כיצד עימות זה בא לידי ביטוי ביצירה.

- עם אילו תפיסות גוף מתכתבות היצירה *Körper* לדעתכם? הסבירו כיצד היא עושה זאת.
- כיצד ניתן להבין את ייצוגי הגוף ב-*Körper* לאור תפיסת הגוף בתרבות הצרכנית שמציג מייק פת'רסטון?
- האנתרופולוגית האמריקנית אמילי מרטין טוענת כי בתקופתנו חל מעבר מהגוף הפורדיסטי לגוף הגמיש של הקפיטליזם המאוחר ושל מערכות הייצור המאפיינות אותו. כיצד תפיסה זו של הגוף באה לידי ביטוי ב-*Körper*?
- חוקרים רבים מסכימים שהגוף הפך לאתר הרבה פחות ודאי מאשר בעבר, וכי אי-ודאות זו הולכת בד בבד עם אובייקטיפיקציה גוברת של הגוף. כיצד תפיסה זו של הגוף באה לידי ביטוי ביצירה *Körper*?
- חוקרת המחול גבריאלה ברנדשטטר טוענת כי המחול העכשווי מתייחס בביקורתיות לשינויים שחלו בתפיסת הגוף בשנים האחרונות, כי הוא משחק ועובד עם דימויים ומושגים של הגוף שנפוצים בתרבויות שלנו, ומציב שאלות לגבי שינוי מעמד הגוף, עיצובו ועיוותו. כיצד עושה זאת *Körper*?
- הדקונסטרוקציה מבליטה את חוסר השלמות והיעדר הקוהרנטיות של המסורת הרציונלית המערבית ואת אי-יכולתה של השפה לשמש כמכשיר מדויק לייצוג המציאות. כיצד תפיסה זו באה לידי ביטוי ב-*Körper*?
- אילו אסטרטגיות דקונסטרוקטיביות אתם מזהים ביצירה *Körper*? מה לדעתכם נחשף כתוצאה מהפעלה של אסטרטגיות אלו?

השוואה בין היצירות

- הגוף תופס מקום מרכזי ביצירות *Körper* ו-*Blush*, אולם ניתן לטעון כי כל אחת מהיצירות מתמקדת בהיבטים אחרים שלו. מה משותף לשתי היצירות ביחסן לגוף? במה הן נבדלות זו מזו?
- כיצד משקפות *Körper* ו-*Blush*, כל אחת בדרכה, שינוי שחל בתפיסות הגוף במערב? איזו תפיסה של הגוף הן מציגות בעיניכם?
- ניתן לטעון כי ב-*Körper* וב-*Blush* הסדר הגופני מתערער, תפיסת הגוף השגורה מתפרקת, וגוף אחר נבנה. איזה מין גוף נבנה בכל אחת מהיצירות? הסבירו כיצד מתערער סדר גופני אחד וכיצד נבנה אחר.
- הדקונסטרוקציה, אומר הפילוסוף עמנואל לוינס, היא המודעות ההולכת וגוברת לקושי לחשוב או להתגבר באמצעות הלוגוס על מה שחורג מסדר החשיבה עצמו. ניתן לטעון כי במקרה של *Körper* ו-*Blush* זהו הגוף אשר חורג מסדר החשיבה שוב ושוב, וכל ניסיון להעניק לו משמעות אחת ויחידה, יציבה וקבועה, נכשל. הסבירו כיצד טענה זו באה לידי ביטוי ביצירות.





נדאי להשוות

נדאי להשוות את הגישה התיאטרלית והדקונסטרוקטיבית לגוף ולטקסט בעבודות הידונות ביחידה זו לזו של פינה באוש, ובעיקר בזיקה לנוכחות התרבות בעבודתה. יוצרים נוספים שניתן לעסוק בעבודתם בהקשר זה הם אלן פלאטל ויאן פאבר. בדגש שונה, ניתן לדון גם בעבודתם של ז'רום בל, אוליביה דובואה, דוריס אוליק, סוויר לה רוי, לה ריבוט ואחרים שציר מרכזי בעבודתם הוא העיסוק בגוף הממשי (ולא אחת, גם העירום) ובייצוגיו השונים. במחול בישראל ניתן לדון בהקשרים אלו בעבודתם של אוהד נהרין, שרון אייל, יסמין גודר, שני גרנות ונבו רומנו, שבוחנים באופנים שונים את מעמדו של הגוף במחול ובתרבות.

בינליוגרפיה

אלאור, ת' (2007). בעקבות האישה והאיש, הטבע והתרבות – ההיסטוריה התרבותית של ההבחנה בין המינים. בתוך: ינאי, נ', אלאור, ת', לובין, א' ונווה, ח' (עורכות). *דרכים לחשיבה כמיניסטית: מבוא ללימודי מגדר*, האוניברסיטה הפתוחה.

אליס, ג' (2004). *נגד הדקונסטרוקציה*, מרכז שלם.

ברנדשטטר, ג' (2005). מושגי הגוף במחול העכשווי. *מחול עכשיו* 13, 9-12.

גלסנר, א' ודורפמן, ע' (2004). מבוא. בתוך: אליס, ג'. *נגד הדקונסטרוקציה*, מרכז שלם.

גורביץ', ד', וערב, ד' (2012). *אנציקלופדיה של הרעיונות: תרבות, מחשבה, תקשורת*. תל אביב: בבל.

הירש, ד' (לא פורסם). גוף, תרבות ומה שביניהם... בתוך: *מקראת הקורס "גוף ותרבות: מסורות, שאלות, בעיות"*, התוכנית לתואר שני בלימודי תרבות, האוניברסיטה הפתוחה (טקסט פנימי).

הררי, ד' (2014). *מופע-העצמי: כרפורמנס ארט והייצוג העצמי*. רסלינג.

נתיב, י' (2016). היבטים תיאורטיים של גוף, מגדר, מחול ונערות. בתוך: *סדקים של חירות: גוף, מגדר ואידיאולוגיה בחינוך לריקוד בישראל*, הודל א' ונתיב, י' (עורכות). 103-110. הקיבוץ המאוחד.

סנטוס ניוהול, מ"א (2015). *מרי ויגמן*. אסיה.

רוזנבליט, ע' (2016). גוף ארכיון – שכבות של זהות ב-Lie Like a Lion של יסמין גודר. *מחול עכשיו* 28, 30-34.

תומס, ה' (2014). *הגוף, מחול ותיאוריות תרבות*. אסיה.

Gardner, S. (2008). Notes on Choreography, *Performance Research* 13, no. 1, 55-60.

Infante-Guell, Manuela. Performance Documentation 8: *Körper*. In: *Anatomy Live: Performance and the operating theatre*, Bleeker, M. (ed). 245-249. Amsterdam University Press, 2008.

Jans, E. (1997). *Kritisch theater Lexicon-Wim Vandekeybus*. Flemish Theatre Institute.

Manko, V. (2003). Sasha Waltz: Focusing on the Body. *The World & I* 189, 64.





Shank, T. (2003). Sasha Waltz and her dances of life, death, and spirit. *Theatre Forum* 223-18.

Sörgel, S. (2015). *Dance and the body in western theatre: 1948 to the present*. Palgrave Macmillan.

Byrne, D., Pawlowski, M. & Verhelst, P. (2017). *The rage of Staging*, Wim Vandekeybus. Lannoo Publishers.

מקורות מקוונים

Ultima Vez <http://www.ultimavez.com> אתר הלהקה

Sasha Waltz and Guests <https://www.sashawaltz.de/en> אתר הלהקה

KÖRPER (2000) מאת סשה וולץ | מונולוגים מתוך המופע

Sigal Zouk's story

First thing in the morning I open my two eyes. Most of the time I found myself lying on my back. I stretch one arm, the second arm and I shake my legs. Then I go to the shower and I brush my teeth. After I go to the kitchen and make myself espresso. I open my mouth and I feel how the espresso goes down in my throat. Then, with my fingers, I roll myself cigarettes. Sometimes my fingers are shaking. Maybe it's because I smoke too much. Then, with my first shachta from the cigarette I need to run with my legs to the toilet. I sit on my ass and I take a shit. If I stand up too quickly I feel how my blood pressure goes down and my legs start to collapse. Then I need to sit again and to breath from my nose, 3 count in, 3 count out. After I go to the kitchen to cut my nails. They grow so quick, that every 4 days I need to cut them. Then, I'm ready to go to work.

I put on my neck a scarf and on my torso I put a coat. There are some days that are so cold that my face, my ears, my nose, my lips, my teeth are frozen and if it's a windy day I have tears from my eyes and my saliva hang up from my mouth.

Claudia de Serpa Soares' story This is my body: Back side, profile and front side. I didn't really choose it. I was just born more or less like this.

Now, I am 1.84 m, my weight is 21kg and a half and inside my whole body I have 12 liters of water. I have a head, a small mouth and two big brown eyes. I didn't got the beautiful green eyes of my mother. It just didn't happen.

Instead I got all these points in my skin and a lot of hair from my father's side. Normally I don't have big problems with my body. Just sometimes I have this stupid herpes on my lips and I really hate it. And once a month I have this horrible pain all around my stomach. I mean my breasts get bigger, my stomach gets bigger and I just feel that I am inside another body. Then, I think there are really two things that I should stop doing. First: stop biting my nails. My hands are just horrible but sometimes it is just too hard. Second: stop smoking. I never did an X-ray, but I'm sure that my lungs must be quite dark.





Luc Dunberry's story

Lately, if I get up too fast, I feel a prickling in my feet and my head starts spinning. I was wondering what was wrong with me so I went to my neighbor. I knocked on his door and I asked: »Do you think there's something wrong with me?« And he said: »No«, but I cannot trust him, because he's not a doctor. He's a computer-freak. It's not only my feet, it's also my stomach who gets blurry from time to time and my throat hurts. I cough and I get difficulties swallowing. So I checked my tonsils, but they seemed all right. Then I got more nervous and there's a tightening in my lungs and I couldn't breathe anymore. I thought maybe it was my thyroid gland which was unstable, or my pancreas which needed stimulation, but, how should I know? My stomach is also affecting my whole digestive system, I get clogged intestines and my liver is out of place and my brain is too weak and I'm afraid I'm gonna get a cerebral accident or even a heart attack. So I finally decided to go to the doctor. I was breathing like crazy, I felt like puking and I asked: »Do you think I have cancer«?

Grayson Millwood's story

I was lying on my stomach on the picnic blanket popped up on my elbows with my head in my hands. I could feel the sun beating down on my shoulders and I knew I was getting a tan from the waist line up. I sat up on my butt and I took a beer between my two fingers and my thumb. My mouth was dry and the beer felt good travelling down my throat towards my stomach. By the time she arrived I was sweating from my forehead as well as the usual places, my arm pits, my groin and the palms of my hands. She kissed me in a funny place, not on the cheek, or on the lips or even the eyes, but in that little groove between the nose and the upper lip. She let her bag slide off her shoulders, rolled her pants up above her knees and lay down with the back of her head on my stomach. She said she could hear my organs working, she said she could hear my heart beating ... I undid the buckle on my pants, and I showed her the birth mark on my thigh. I wanted to show her everything, everything about me that makes me different from everybody else, the length of my limbs, the color of my eyes, my widows peak and the hair on my bum, my long fingers, and toes, and forearms, and neck. The freckles on my shins and shoulders. The cracks in knees and back and jaw. And the scar behind my ear. She tried to run, but her ankle twisted in the picnic blanket, her bag caught me in the face,



and my nose started to bleed. I slipped on the empty beer bottle, the straps of her bag pulled on the insides of her elbows and she landed on top of me. We laid still. I could feel where my knee touched her thigh, where her breasts touched my rib cage, and I watched my blood trickle down over her shoulder.

