

נקודות מגע

הסדרה לאמנויות

עורכי הסדרה

ד"ר יצחק בנימיני

עידן צבעוני

ועדה אקדמית

פרופ' אליעזר (אד) גרינשטיין

פרופ' רבקה פלדחי

פרופ' חנן חבר

נקודות מגע
הריקוד והפוליטי ביחסי יהודים-ערבים בישראל

עורכות
הניה רוטנברג | דינה רוגינסקי

רסלינג

Points of Contact Dance, Politics and Jewish-Arab Relations in Israel

Henia Rottenberg Dina Roginsky Editors

Language Editor: Rivka Riki Ravid

Graphic Design: Ofer Benyamini

Cover Design: As We design

All Hebrew rights reserved by
© RESLING Publishing, 2018

Resling, Sderot Yehudit 35, Tel Aviv 6701637
www.resling.co.il
Printed in Israel, 2018



הספר יצא לאור בסיוע מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לאחסן במאגר מידע,
לשדר או לקלוט בכל דרך או בכל אמצעי אלקטרוני,
אופטי או מכני או אחר – כל חלק שהוא מהחומר שבספר זה.
שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה
אסור בהחלט אלא ברשות מפורשת בכתב מהמוציא לאור.

עיצוב עטיפה: As We design

סדר דפוס: עופר בנימיני

עריכת לשון: רבקה ריקי רביד

www.resling.co.il

רסלינג, שדרות יהודית 35, תל אביב 6701637
טל': 03-6956704

נדפס בדפוס קורדובה בע"מ, חולון
© כל הזכויות שמורות להוצאת רסלינג
נדפס בישראל, 2018

תוכן העניינים

תודות / 7

דינה רוגינסקי והניה רוטנברג **מבוא** / 9

שער ראשון יחסי קהילות

דינה רוגינסקי **יחסי קהילות והמחול הפלסטיני - מבוא לשער ראשון** / 17

דינה רוגינסקי **ערבים, יהודים וריקודים - יחסי מחול בארץ ישראל ובמדינת ישראל** / 29

טובי פנסטר **ריקודי בטון בישראל - גוף, דת ולאומיות** / 69

אילנית תדמור **'אין שלום, בואי נתחיל ליצור' - ראבעה מורקוס ואילנית תדמור יוצרות יחד** / 99

שער שני יחסי ייצוג

הניה רוטנברג **לרקוד מחאה - מבוא לשער שני** / 137

יעל (ילי) נתיב **מברוך אגדתי ועד ארקדי זיידס - ייצוגים נוכחים (ונעדרים) של ערביות ושל הסכסוך הישראלי-פלסטיני במחול הישראלי** / 151

הניה רוטנברג **אקטיביזם אמנותי - פוליטיקה ומחול ביצירתם של רמי באר וארקדי זיידס** / 185

שרי אלרון **לרקוד בשטח אש - אמנות ומוטר בסכסוך מתמשך** / 217

נעמי מ' ג'קסון **אתיקה של עקדה - התרת הסכסוך הישראלי-פלסטיני בגופו הרוקד של ג'סי זריט** / 247

גי'א באום **מגדר וקוויר בקונפליקט - קריאה מגדרית ליצירות מחול ופרפורמנס העוסקות בסכסוך הישראלי-פלסטיני** / 281

נספח 1 - להקות דבקה בישראל וברשות הפלסטינית / 313

נספח 2 - כרונולוגיה של ריקודים תיאטריים העוסקים בסכסוך הישראלי-פלסטיני, במדינת ישראל / 317

רשימת המשתתפים / 321

אקטיביזם אמנותי

פוליטיקה ומחול ביצירתם של רמי באר וארקדי זיידס

הניה רוטנברג

ריקוד פוליטי המתמקד בעימות הישראלי-פלסטיני בישראל הוא נושא מאמר זה. את המפגש בין האמירה האסתטית לבין הפוליטית ואת הדיון הפוליטי שהתקיים ביחס אליהם בדעת הקהל אבחן בשתי יצירות – יומן מילואים '89 (1989) של רמי באר ושקט (2009) של ארקדי זיידס.¹ שני היוצרים הם כוראוגרפים פוליטיים-חברתיים המעורים במציאות המקומית ומגיבים לה ביצירתם. יומן מילואים '89 נוצר עבור להקת המחול הקיבוצית ועוסק בחוויותיו של באר כשהיה חייל מילואים ושירת בגדה המערבית באינתיפאדה הראשונה.² שקט, שנוצר כשני עשורים לאחר מכן, הוא תגובה אישית של זיידס למציאות החיים, ורוקדים אותו ארבעה גברים מלאומים שונים ומרקע אמנותי שונה ובדרכי ביטוי שונות. עבודות

1. תודה ליונת רוטמן, מנהלת ארכיון הלהקה הקיבוצית, על העזרה ועל הנגישות לחומרי הארכיון ולדינה רוגינסקי על הערותיה המועילות.
2. באר נולד ב-1957 בקיבוץ געתון, ומשנת 1996 הוא מנהלה האמנותי וכוראוגרף הבית של הלהקה הקיבוצית. ראו מנור, 1994ב'. האינתיפאדה הראשונה או "אינתיפאדת האבנים" החלה בדצמבר 1987, והסתיימה רשמית בשנת 1993 עם החתימה על הסכמי אוסלו.

אלו, המבוססות על מוסכמות המחול התיאטראלי המערבי, עוסקות במחאה ישירה, בוטה ומקומית.³

המפתח החברתי-תרבותי המונח ביסוד הריקוד הפוליטי הכרחי למעשה הפענוח המודע של היצירה בשל התוכנות הנוספות שהוא עשוי לספק נוסף על הממד האסתטי. לאור זאת, אבחן כיצד ובאילו אמצעים אמנותיים מובעת המחאה בכל אחד מהריקודים; אילו סוגים של יחסים פוליטיים עולים בריקודים – כוח, מחאה או התנגדות; אם הייתה השפעה לריקודים אלה על דעת הקהל בזמנם, ואם כן – איזו השפעה ואם העיסוק בפוליטי השיג את מטרתו.

המתודולוגיה המרכזית במאמר תשלב ניתוח ריקוד פורמליסטי עם "לימודי מחול".⁴ הגישה הפורמליסטית תבחן את חויית הריקוד ואת התכונות והמוסכמות שלו בכלים תיאוריים ותאורטיים, שיתבססו על ניתוח סרט וידאו מתעד של הריקודים. המתווה התאורטי של ניתוח ריקוד שניסחו אדשד ואחרים (Adshead et al., 1988) ישמש בסיס לבחינת מרכיבי התנועה, המרחב, הצליל, הטקסט והאביזרים, את הזיקות המתקיימות ביניהם ואת מהות נוכחותם בחלקי הריקוד השונים. המתודולוגיה של לימודי מחול תשמש מסגרת הקשרית ופרשנית המצביעה על התווספות גישות, נושאים ושיטות מחקר מתחומי ידע אחרים (היסטוריה, אתנוגרפיה, ביקורת, יצירת מחול) למחקר המחול. המודל ההקשרי יתייחס לריקודים כאל הרחבה של פרקטיקות חברתיות – הסכסוך הישראלי-פלסטיני – וימשיג אותו באמצעות תיווך זה. אפענח את היצירות אגב חשיפת הרטוריקה והפרקטיקה בתוך ההקשר ההיסטורי שלהן, אפרש ואבחן את התקבלותן.

3. זיידס נולד ב-1979 בברית המועצות והיגר לישראל ב-1990, רקד בבת-שבע והיום הוא יוצר עצמאי. שקט זיכתה את זיידס בפרס היצירה במחול לשנת 2013 מטעם משרד התרבות והספורט.

4. ראו (Franko (2006; ופרק המבוא ברוטנברג ורוגינסקי (2009).

שילוב הפרשנות בשתי הרמות המקושרות, שאינן מוציאות זו את זו, יאפשר להתמודד באופן מודע עם התנועה שבין גופים לבין אידיאולוגיות שנרכשו מכוח המתרחש, הן בריקוד והן בלימודי המחול. אבל ראשית אפנה לבחון גישות העוסקות בזיקה בין מחול לפוליטיקה.

בין מחול לפוליטיקה: שלוש גישות

המסגרת הקונספטואלית שתבחן את הזיקה בין מחול לפוליטיקה תתבסס על שלוש גישות מרכזיות ועל הדגמת ביטוייהן במגוון יצירות מחול. הגישות של התנגדות – הגישה החתרנית והגישה המרדנית השאובות ממחקרה של שולמית לכא-אלג'ם (2002) שעסק בתיאטרון, והגישה האינטגרטיבית, שבבסיסה יחסים של שיתוף פעולה, והיא שאולה מניתוחו ההיסטורי של פרנקו (Franko, 2006).

הגישה האינטגרטיבית טומנת בחובה שכנוע אידיאולוגי, המכוון, בעיקר, להטמעת הרקדן או הכוראוגרף במנגנון הביורוקרטי של הקבוצה השלטת במדינה. במקרה כזה, היחסים הסמיוטיים בין הריקוד לבין האידיאולוגיה והמשטר במדינת הלאום המודרנית מתבטאים בהשפעה חזקה של התודעה הלאומית על התהליך היצירתי של האמנים, שנוצר עוד בשלב קבלת החלטות הקשורות לאסטרטגיות אמנותיות ופרסומיות.⁵ לדוגמה, מארי ויגמן (Wigman) תמרנה את הדימוי שלה ביחס למצב הכללי בגרמניה מתוך התאמתו ומתוך סיגולו המהיר לפוליטיקה התרבותית של הרייך השלישי (Franko, 2006; Karina and Kant, 2004). במקרה זה, למרות התאמת דעתה הפוליטית למצב הכללי, סר חינה בעיני

5. במקרה של אמנים בעלי מעמד לאומי אייקוני אפשר לעקוב אחר השפעת התודעה הלאומית על התהליך היצירתי שלהם.

השלטון והיא סבלה מהמניפולציה של הכוחות שפעלו עליה והיו מעבר לשליטתה.⁶ הפוליטי, במקרה זה, סיבך את הכוחות השונים של האישי, האמנותי והממסדי. כאן הפוליטיקה אינה ממוקמת ישירות "בתוך" הריקוד אלא באופן שהפרסונה של הריקוד הצליחה לכבוש את המרחב (התרבותי). עוד דוגמה היא ירדנה כהן, רקדנית, כוראוגרפית ומורה למחול, שפעלה במחצית הראשונה של המאה ה-20 בארץ ישראל בתקופה של תחייה לאומית ויצירת תרבות עברית. אפשר לומר שכהן הופעלה על ידי יסודות אידיאולוגיים והייתה גם סוכנת פעולה, והריקוד העברי שימש לה מרחב המגדיר את המחול הציוני ואת הגוף אך גם אתר המאתגר זאת (Rottenberg, 2017).

בגישה החתרנית עוקפת התחבולה את ההתמודדות הישירה, כיוון שהמחאה שהיא מייצרת אינה שוברת את כללי המשחק. הייצוג הדרו-משמעי של המחאה מתאפשר בשל היכולת התיאטרלית או ההומוריסטית או שתיהן גם יחד של הריקוד לספוג ולהכיל בור-זמנית אפקטים של עוצמה פוליטית ואת ההתנגדות להם. צורות הפרודיה, האירוניה והפסטיש מאפשרות אמירה פוליטית רבת-עוצמה בשל יכולתן לקדם נורמות ולסטות מהן בור-זמנית. הדואט אוהבים ערבים (2013) של הלל קוגן, לדוגמה, שהוא מבצע עם עדי בוטרוס, רקדן פלסטיני-נוצרי-ישראלי, מציג "ערבי מחמד" אגב הגחכת הפאטוס במחול והצגת הקלישאות שכוראוגרפים ישראלים פוליטיים משתמשים בהם.⁷ קוגן מציג בפנינו גזענות מעודנת ומרומזת של אנשי "התרבות התל אביבית" ושל כוראוגרפים המשתייכים לשמאל הפוליטי המתקיימת לצד גזענות עממית וגסה. הבחירה בדרך הפעולה החתרנית יכולה להיעשות בשל מודעות

6. להרחבה על אמנות מגויסת ועל אמנות מתגייסת במשטרים טוטליטריים ראו אריאלי-הורוביץ (2008).

7. ראו מאמרו של גיא באום באסופה זו.

לכוח הממסד כדי למוסס התנגדות אפשרית וליצור תנאים שיתאימו למימוש האמנות לאורך זמן. התחבולות המאזנות באסטרטגיה זו ממתנות את המסרים הנוקבים על פי הנסיבות הפוליטיות, החברתיות והכלכליות, ודואגות שמצד אחד נציגי הממסד בקהל יקלטו היטב את המסרים, ומצד שני לא יגרמו לעצירת ההפקה (Franko, 2006). דוגמה לכך הוא אוהד נהרין, כוראוגרף הבית ומנהלה האמנותי של להקת בת-שבע, הנתמכת על ידי משרד התרבות ומשמשת "שגרירת תרבות" של ישראל. נבו קולמן (2006) טוען שנהרין אינו מסתיר את דעותיו הפוליטיות ואת ביקורתו על ממשלות הימין בישראל, אך בה-בעת מתכחש לישראליותה של יצירתו. למרות זאת, מסך העמימות של המסרים הפוליטיים שהוא מביע ביצירתו מאפשר לו לומר ולא לומר "דברים" בוזמנית, מה שמאפשר ללהקה ליהנות מתקצוב המדינה ולו לשמור על חופש היצירה שלו.

אמצעי אחר של התנגדות חתרנית הוא בחירת טקסט השייך לקלאסיקה מתרבות אחרת ותרגומה למציאות המדוברת. פולחן האביב (1975) של פינה באוש (Bausch) מתכתב עם פולחן האביב (1913) האותנטי של ואסלב ניז'ינסקי (Nijinsky), אך לעומתו, היא מדגישה בצורה בוטה יותר את המאבק בין המינים או אגם הברבורים (1995) של מתיו בורן (Bourne), שבהעמדת להקת הברבורים גברים ולא רקדניות, כמו בגרסה של מריוס פטיפה (1895), הוא מציג היבט שונה של ייצוג מיני. במקרים אלה נוכחות העבודה מהעבר מדגישה את האפשרויות הפוליטיות הלא ממומשות הגלומות בה. הגישה הרדיקלית מהשלוש היא המרדנית, המעוררת התנגדות בשל הביצוע הפרפורמטיבי של מחאה המפר את איוון הכוחות הקיימים (Franko, 2006). כחול הזקן (1977) של באוש, לדוגמה, עוקר את אגדת האחים גרים מהקשרה הרמיוני וממקם אותה במציאות עכשווית. המאבק הבלתי פתור בין המינים מתבטא בכמיהה לאהבה, בחוסר אונים, באי-הבנה הדדית ובכריחה למוסכמות חלולות (סרבוס,

2012: 56-62). באחת הסצנות בריקוד יושב כחול הזקן על כיסא, חוזר ודוחף את ראש האישה היושבת למרגלותיו. הדחיפה, שבתחילה אינה אלימה במיוחד, נעשית לסיוט אלים ככל שהיא חוזרת על עצמה במהירות ובעוצמה הולכים וגוברים. עיצוב הסצנה באווירה הסדר-מזוכיסטית והבחירות שעושה הגוף – האקטיבי והפסיבי – מצביעים על האופן שהריקוד יוצר את ההתלקחות הפוליטית שלו אך גם את היכולת הפרובוקטיבית של הגוף.

דרך אחרת לבטא מחאה בוטה היא הצגת אלימות על הבמה. גיורא מנור (1994א') מסביר שהתגובה ולא התקיפה, התוצאה ולא הפעולה האלימה, הן היוצרות את רושם האכזריות והאלימות כיוון שאנו למדים על עוצמת המכה רק ממידת התגובה לה. אלימות ממשית, לטענתו, מרשימה פחות מבחינה בימתית בשל משך הזמן הקצר שלה, החולף לעיתים לפני שהצופים קלטו את המתרחש. באולריקה מיינהוף (1990) משרטט הנס קרזניק (Kresnik) פנורמה של חיי הטרוריסטית, חברה בקבוצת RAF בגרמניה, ומשתמש בדימויים מהממים היוצרים פרובוקציה ואלימות בימתית כדי להציג את דעותיו הפוליטיות בנושא.⁸ הגישה הדרמטורגית היא קונבנציונלית של פרובוקציה, של אלימות בימתית ושל הצגת מיינהוף באור חיובי יכולה להיחשב לאקטיביזם אמנותי, אף שהוצגה בתיאטרון עירוני, אך גם להתקבל כמסר פוליטי וביקורתי בשל הצגת מיינהוף כטרוריסטית בעלת דם קר על ידי התקשורת, וכפי שרוב הציבור ראה אותה.⁹

בפרקים הבאים אבחן כיצד העבודות של באר וזיידס מדגימות, כל אחת בדרכה הייחודית, את הזיקה בין מחול לפוליטיקה, וכיצד הם מתמודדים עם הקונפליקט בדרכם הייחודית.

8. ראו מנור (1993); Kolb (2009).

9. לפני הבכורה, בפברואר 1990, התקבלה הודעה על פצצה באולם שהצריכה חיפוש משטרתי בתיאטרון וליווי משטרתי לילדי קרזניק (Kolb, 2009).

לרקוד בשדה מוקשים: 'יומן מילואים 89' של רמי באר

יומן מילואים '89, אחת מעבודותיו הראשונות באורך מלא שיצר באר עבור הלהקה הקיבוצית, משקפת את התרשמויותיו מנקודת מבט של חייל ושל אמן ישראלי בשירות המילואים בגדה המערבית, בזמן מאורעות האינתיפאדה הראשונה.¹⁰ הריקוד מציג את חוסר ההתאמה בין הצורך למלא את תפקיד החייל המוטל עליו לבין דעותיו האישיות. שיריו של המשורר צביקה שטרנפלד בהשראת שירותו במילואים, שפורסמו בעתון 77 (גליון 107) ובהמשך בספר יומן מילואים '89 (1989), מהדהדים בריקוד את תחושותיו של באר ומהווים את עמוד השדרה של היצירה ומשאלים לה את שמה. כבר בריקוד מוקדם זה אפשר לראות את החותם הכוראוגרפי של באר – העיסוק בנסיבות היסטוריות ובסוגיות חברתיות. עבודות אחרות שלו עסקו בנושאים אחרים: במשבר התנועה הקיבוצית בריקוד זמן אמיתי (1991) או בזיכרון השואה בזיכרון דברים (1994). באר מזהיר:

[...] חשוב לי בתור אמן בתור אדם שמודע לעצמו או לחברה שובה) הוא חי, ובחר לחיות במקום שובו) הוא חי, בארץ ש(בה) הוא חי, בסביבה הקרובה ש(בה) הוא חי, בקבוץ, להתיחס למציאות שלה לא בצורה ישירה ולא בצורה של אחד לאחד, אבל כן לגעת בהוויה שלנו.¹¹

מבחינה אסתטית סובב סגנונו סביב תמה או נושא שהמסר בהם מטופל באמצעות המתח שנוצר בין הפשטה להבעה

10. את יומן מילואים '89 ראיתי לראשונה במופע הבכורה בכרמיאל, יולי 1989.

11. מתוך ריאיון של המחברת עם באר משנת 1997. קישור: http://www.dancevoices.com/index.php?option=com_content&view=article&id=74:2009-05-28-21-50-20&catid=28&lang=he&Itemid=167

(Rottenberg, 1997). הריקוד מורכב מקטעים, וכל אחד מהם עוסק בנושא אחר אך קשור לנושא, והשלם גדול מסך כל חלקיו. לתרגום הרעיון המרכזי מגייס באר כלים תיאטראליים, כמו תפאורה, צליל, תאורה, אביזרים, תלבושות וטקסט – והבסיס הוא תנועת הרקדנים. יומן מילוזאים '89 עורר סערה פוליטית עוד טרם הבכורה הרשמית, שהתקיימה ב-9 ביולי 1989 בפסטיבל כרמיאל. ב-24 באפריל 1989 פרסם יהודה גורן כתבה שכותרתה "להקת המחול הקיבוצית מכינה מופע סודי: 'האינתיפאדה'", וכתב [ש] "החזרות בגעתון נערכות בחשאי כה רבה, עד שניתנו הוראות חד-משמעיות לא להתיר לאיש להכנס לאולם". יום לאחר מכן תבע צחי הנגבי, ח"כ מסיעת הליכוד, את שמעון פרס, יו"ר מפלגת העבודה ושר האוצר, לבטל את מופע ה"אינתיפאדה", ולא, ידאג לביטול מימון המדינה לשיקום הקיבוצים. הנגבי הצהיר ש"לא יעלה על הדעת שהתנועה הקיבוצית [...] תגייס את להקת המחול הייצוגית שלה למסע יחסי ציבור לטובת הטרור הפלשתיני האלים" (רהט, 1989). התגובות לא איחרו לבוא. יהודית ארנון, המנהלת האמנותית של הלהקה הקיבוצית, הסבירה שהחזרות פתוחות, ו"אין לצפות שיצירה מקורית תתעלם ממה שסביב" (פלג, 1989). שמואל אייל, מזכיר ברית התנועה הקיבוצית, הוסיף שהלהקה "תורמת לביטוי אמנותי של נושאים אקטואליים, העולים מהשירות בשטחים" ושהפתרון מצוי "בהתרת המו"מ המדיני ולא בכבילת רגלי הרקדנים" (כתב על המשמר, 1989). על כך הגיב הנגבי: "אשמח אם כל העניין מצוץ מן האצבע" (ארנון, 1989).

אלא שבכך לא תם הסיפור. הבחירות להסתדרות, שהתקיימו באותה עת בנהריה, עוררו ההתכתשויות בין מפלגות העבודה לליכוד (נתן, חסר תאריך). כמה חודשים לאחר הבכורה פרסם מטה ההסברה של הליכוד מודעות במקומון נהרסון וכתב שבריקוד התנופפו "דגלי אש"פ" (דגלי אש"פ, 1989), ו"שום תועמלן חבר אש"ף לא יכול היה לחבר כתב השמצה חריף יותר נגד צ.ה.ל.

ומדינת ישראל" (הם צודקים, 1989). מזכיר מועצת הפועלים של מפלגת העבודה אשר שמואלי הגיש תביעה נגד היכל התרבות, מטה הליכוד ויו"ר הליכוד על פרסום ידיעות כוזבות (התנצלות, 1989; הוצאת דיבה, 1989).

התגובה החריפה לריקוד מצביעה על הזיקה הישירה בין האמן לבין המיליה שהוא משתייך אליו, אך גם על ההתעלמות מהייחודיות שלו ושל יצירתו. כאן הפונקציה החברתית של יצירת אמנות משרתת מיליה פוליטי מסוים, ומתעלמת במודע מתכונותיה המהותיות של היצירה. אותו מיליה התייחס לריקוד כמייצג של האידיאולוגיה של התנועה הקיבוצית וביקש לנגח בסנקציות כלכליות את הלהקה ואת התנועה הקיבוצית (מנור, 1989). תוכן הריקוד, במקרה זה, נוכס במישרין לצורכי הקבוצה השלטת ולמאבקי שליטה פוליטיים.

המפגש בין האמנותי לבין הפוליטי מתקיים בריקוד באופן שהבחירות האסתטיות מנכיחות את הפוליטי. באר מסביר:

ידעתי שאני מתעסק [...] [ב]בחירות. איך מתרגמים חוסר, איך מתרגמים מגבלה של חופש של בן אדם לבמה? [...] אני יכול לתרגם מגבלה על ידי שאני מגביל את השטח של הריקוד. שטח מחיה, אני תוחם את זה לרבע נתון, אני שם ריבוע של אור, וכבר זה נותן לי את הקונספציה של התאורה בעצם. זה נותן ריבוע של אור ומגבלה. איך אני אגביל במגבלה יותר חריפה, נאמר של [...] טריטוריות שונות, של גבול שעובר, או של מה שקורה, אז שמת י את הרשת [...] או, הבחירה של המוזיקה, היא צריכה לאפיין משהו אוניברסלי [...] משהו יותר אוניברסלי זה סוויטות של באך לצ'לו, זה דבר מאוד אינטימי. המנעד של הצ'לו הכי קרוב לקול האדם [...] ¹².

12. מתוך ריאיון של המחברת עם באר (1997).

הטקסטים של שטרנפלד – שיריו וקטעי פרוזה מיומנו האישי – הם החוט המקשר בין קטעי הריקוד. אהוד לייבנר מלווה את המתרחש בהקראתם ליד שולחן בצד הבמה. המסגרת התוכניתית שנוצרת מתיאור ההתרחשויות הריאליסטי משמשת גם הגנה בפני עוצמת הרגשות העלולים להתעורר בשל העיסוק באקטואליה, בשל היעדר ריחוק הזמן ובשל הנושא השנוי במחלוקת.

גדר הרשת החוצה את קדמת הבמה לרוחבה יוצרת זיקה ישירה למציאות, אך גם מפרידה פיזית ומנטלית בין הרקדנים לבין הצופים, ובין הרקדנים לבין עצמם. הגדר מבדלת את הרקדנים מהצופים כאשר החייל והכפריים חולקים אותו מרחב, אך כשהיא מפרידה בין החייל לבין הכפריים (באר עיצב את התלבושת ללא סממנים ייחודיים) היא יוצרת קרבה בינו לבין הצופים. המצבים הדו־משמעיים הללו מטשטשים את ההבדלים בין המקרובן לקורבן ובין העצמי לאחר ומאלצים את הצופים להיות שותפים לסיטואציה בעל כורחם. לדוגמה, כשהכפריים נתלים על הגדר הסוגרת עליהם,



תמונה 6: 'יומן מילואים '89' (1989), כוראוגרפיה: רמי באר, צילום: וויסאן טילבר

אולי בניסיון להיחלץ ממצוקה, הצופים יכולים לחוש אליהם אמפתיה; אבל, בקטע "זריקת אבנים" (18:00-20:35) משמשת הגדר מגן פיזי מפני האבנים המושלכות לעברם.

תיחום שונה של מרחב הבמה – באמצעות יצירת ריבועי אור (עיצוב: ניסן גלברד) – מדגיש בחריפות מגבלה טריטוריאלית. בקטע "אבנים" (11:53-16:12) חייל נכנס לכמה ומשליך אבנים אל עבר דמות השרועה בתנוחה "מעוותת" בתוך ריבוע אור על במה חשוכה כשעוד חייל והצופים מתבוננים כסיטואציה. לאחר שהכפריות נכנסות ומניחות בהפגנתיות ארבע אבנים בקצות ריבוע האור, הדמות השרועה מתנועעת באיטיות קרוב לרצפה. בריבוע אור הנפתח לצידה גבר שידיו אזוקות ועיניו מכוסות רוקד בתנועה אנרגטית, מזכיר טרוריסט או בן ערובה. הם מתחלפים בתפקידים, לאחר מכן האישה מתנועעת בעמידה והגבר קרוב לרצפה. הקטע מסתיים כשהחייל דוחף את האישה אל הקלעים. למרות ניתוק הדמויות הנעות בריבועי האור המבודדים, הזיקה ביניהן נשמרת בזכות הדיאלוג התנועתי-דינמי והסיום האלים של הסצנה.

עיצוב הדמויות מזמן התייחסות לשולחן הירוק (1932) של קורט יוס (Jooss), העוסק במלחמה ובמוות (רוטנברג, 2007; Adamson and Lidbury, 1992). כמו מוטיב ה"מוות" בשולחן הירוק, מוטיב "החייל/אישה" חוזר ביומן מילואים '89. בגריו ובגדיה – מעיל צבאי ושמלה לבנה – מסמלים קונפליקט ומיזוג (גבריות-נשיות) ברוזמנית. עוד מוטיב חשוב הוא חילוף תפקידים נשנה בין החיילים לכפריים. בקטע "מקיאולי" (12:16-18:01), לקול הקריין המקריא הנחיות לשלטון יעיל של מקיאולי אגב הצגת הסתירות ביחס לעקרונות המוסר, הכפרית מצליפה בשוט על החייל או על האישה בשמלה השרועה על הרצפה. לאחר דואט סוער הם מתחלפים בתפקידים ויוצאים מהבמה כשהחייל אוהז בשוט. התלבשוות הלא ספציפיות של הכפריות או של החיילים (עיצוב: לאורה וראדו דינולסקו) תורמות לשניות המוצגת.

גם הפתיחה הדרמטית של הריקוד – שלושה פנסים המסנוורים את הקהל המתין לתחילת הריקוד ונמוגים עם הצגת נושא הריקוד על ידי הקריין, מזכירה את הפתיחה הדרמטית אצל יוס – הריקוד הציני של הדיפלומטים. מוטיב הדגלים, כמו אצל יוס, מופיע אצל באר בשני קטעים. ב"צבעי הדגלים" (18:00-20:20) כשזוג רקדנים אוחז בשני דגלים, ועליהם כתמי הצבע של דגלי ישראל ופלסטין, ורוקד למוזיקה של באך לרוחב הבמה. ב"ריקוד הדגלונים" (32:39-34:30) זוג הכפריים רוקד למוזיקה של באך כשבידיהם דגלונים לבנים, ולא ברור אם אלה דגלי כניעה או מבקשי שלום. סגנון התנועה עממי-אירופי: הרקדנים אוחזים ידיים, מדלגים כמעגל וקופצים נמרצות. הקטע מסתיים כשהאישה נתלית על הגדר המוארת ונועצת בה את הדגלון. עוד דוגמה המתכתבת עם יוס היא ריקוד "המוות" (34:30-41:10). אצל באר הגווייה הנישאת על ידי שלושה גברים רוקדת בהמשך את הדאנס מאקברה (La Danse Macabre) שלה, כשברקע הקריין אומר: "מותו של המת משמעותי יותר מחייו".

התנועה היום-יומית היא בבסיס הריקוד, אך לעיתים היא וירטואוזית במודגש, וההתקדמות מבוססת על צעד הליכה שתחום לעיתים במרחבים שהתאורה יוצרת. התנועה וההליכה המתבצעות בעיקר מצד לצד לרוחב הבמה, מסמלות הליכה במקום ואי-התקדמות. מוגבלות התנועה והגוף מוצגת באמצעות חלקי גוף קשורים, כמו ידיים אזוקות או קשורות לגוף, ראש מכוסה במעיל צבאי או עיניים מכוסות במטפחת. מלבד המשמעויות של מגבלות הגוף והמקום, אמצעי זה מאפשר פתרונות תנועתיים לא שגרתיים, כמו רצף קפיצות סיבוביות של הרקדן סביב הציר של עצמו, תנועה המבוצעת בקרבה גדולה לרצפה או תנועה מגששת ומהוססת הנוצרת בשל אי-היכולת לראות.

מבחינה צלילית, לצד המוזיקה הפוליפונית של באך משולבים קולות מפגינים, יריות ואנחות. השילוב מזמן ניתוק אסתטי הנדרש מהצופים להתמודדות עם החוויות האישיות הצפות ועולות. עוד

מרכיב דרמטי הוא תמונת הסיום המבוצעת לשירו של שאול טשרניחובסקי "שחקי, שחקי על החלומות"¹³. השיר, המבוצע בערבית (ביצוע: נרדה מוריה; תרגום: ראנם מסארווה; לחן: טוביה שלונסקי), מבטא תקווה אוטופית בזמן שהרקדנים נעים באוניסונו בין האבנים הפזורות, והחייל עומד בפסוק רחב ומתריס. הרקדנים צועדים ימינה ושמאלה, רוכנים לרצפה ומתרוממים, גוום מוטה קדימה ומתיישר, נעמדים בפסוק רחב ומישירים מבט אל הקהל, ואז בהדרגה מתפוגגת ונעלמת הגדר.

המופע הועלה כ־50 פעמים ברחבי הארץ, יותר ממחציתן בקיבוצים, ארבעה בירושלים וחמישה בתל אביב. הביקורות אינן מציגות התנגדות לעצם השיח על הפוליטי ועל העיסוק בסכסוך. מנור (1989) התייחס לקשיים ביצירת "ריקוד בשטח ממוקש" ולמגבלות המדיה בהעברת מידע, ולמרות זאת, לדעתו, לא רק שהריקוד אינו פלקטי או גולש לסנטימנטליות, אלא שכוחו בריחוק המודע מנטורליזם. נתן מישורי (1989א') מדגיש את השילוב העוצמתי של תנועה עם מוזיקה ומציין שהריקוד לא גלש לתעמולה אלא התעלה ל"ביטוי של מצפון פגוע". אשל (1989) מתייחסת לביצוע המצוין ולהיות הריקוד עכשווי וכואב, ואילו תקוה חוטר־ישי (1989) מתקשה לנקוט עמדה בשל הרגשות המעורבים שהתעוררו בה.

ההתייחסות החרیפה של הביקורת הייתה לאקטואליזציה של הריקוד בשל חוסר יכולתו לאפשר סובלימציה. אורה ברפמן (ח.ת.) מבקרת את באר ש"בוחר להסתכל מהצד, כאילו משקיף אובייקטיבי [...] ואת השימוש בחומרים ובסמלים מהשטח. לדעתה, "כל מהדורת חדשות הייתה עושה את אותו הדבר. אין עדיין מרחק, אין סובלימציה [...] במהותו הוא פלאקאטי, מכשול שלא קל לעבור

13. חברי הכנסת אז מוחמד ברכה ואברהם בורג הציעו להפוך את השיר להמנון מדינת ישראל.

אותו, אולי אי-אפשר [...]". אלדור (1989א') מברכת על המעורבות החברתית ועל האומץ האזרחי, אך סבורה שהיצירה היא החמצה במישור האמנותי והפוליטי, כיוון שהיא משאירה אותנו עם "ו" מעט מאוד דמיון". עם זאת ביצוע השיר "שחקי שחקי" בערבית ותמונת הסיום, ובה מתברר שכולנו כלואים משני צידי אותה גדר – מצדיקים את הריקוד. יונת רוטמן (2004), הבוחנת יחסי טקסט ותנועה בריקוד, סבורה שהיצירה נשארת משועבדת לטקסט וללקסיקון המחול התיאטרלי המערבי, ולכן גופו של הרקדן או הקורבן נשאר משועבד למלל ש"מאחורי הגדר".

באוקטובר 1989 יצאה הלהקה בתוכנית, ובה הוצג יומן מילואים '89 ולצידו סוויטו (1977) של מין אק, העוסק במהומות הדמים שהתחוללו ב-1976 בגטו השחורים בדרום אפריקה.¹⁴ שני הריקודים עסקו בקונפליקטים אקטואליים ובסיטואציות דומות של רודף ונרדף, שולט ונשלט, כובש ונכבש, ולמרות זאת התקשו המבקרים לקבל את יומן מילואים '89. אלדור (1989ב') כותבת שאף שקל יותר להזדהות עם הנושא של באר, שפת המחול אינה מעוררת התרגשות. ברפמן (1989) מעדיפה את סוויטו בשל היותה מאופקת ואוניברסלית, אך מסייגת וכותבת ש"במבט נוסף, עבודתו של באר על חולשותיה, עדיין מרתקת". ואילו מישורי (1989ב') מוסיף ש"הפרי עדיין תפוח במקצת ושכדאי עוד לרכוז". אליקים ירון (1989) משווה בין באר, הרוקד את האירוע הפוליטי, לבין אק, המגיב עליו, והתצאה, לדעתו, היא קיטש מקומי. ואילו חזי לסקלי (1989א'; 1989ב'), שיצא באמצע הבכורה בכרמיאל וגם לא ראה את הריקוד בתל אביב, כתב שהוא "מקומם" בשל "הקיבוצניק" ה"מייפיף את הזוועה". בשנת 1990 הוצג הריקוד באוסטרליה ובהונגריה, ולדעת מנור (1990) התקבל באהדה על ידי הביקורת

14. סוויטו (1977) נוצר לבלט קולברג, ואת תפקיד האם רקדה בירגיט קולברג, אמו של אק. בישראל רקדה את התפקיד ארנון.

ועל ידי הקהל בכל הקשור לנושא ולהישגיו האמנותיים.¹⁵ באר מבטא בריקוד רוח התנגדות הסותרת את מגמת שיתוף הפעולה האינטגרטיבי וארוך השנים של רוב יוצרי המחול בישראל עם הממסד (ראו נספח ב'). התגובות החריפות של הביקורת, בשל ההתמודדות הישירה עם האקטואליה ועם הסכסוך, והניסיון להפר את איוון הכוחות הקיימים מבחינה פוליטית מקומית (נהריה) ומבחינה פוליטית שלטונית, כל אלה עושים את הריקוד לרדיקלי ומרדני.

פוליטיקת זהויות: 'שקט' של ארקדי זיידס

שקט (2009) של זיידס, לעומת הריקוד של באר, הוא מרחב להרהור מפויס בסכסוך הישראלי-פלסטיני, מתוך אמונה שהאמנות כמדיום אוניברסלי יכולה לקרב בין קהילות ומגזרים.¹⁶ כמו באר, הוא מתעניין במחול מעבר ל"מחוליות", היינו בנושאים חברתיים ופוליטיים (חכם, 2012). שקט משקף את נטייתו לחקור בעיות לעומק ולרדת לשורשיהן באמצעות תהליכים ושיתופי פעולה דינמיים המניבים כוראוגרפיה כנה ורגישה (Friedes Galili, 2012). הריקוד נוצר לארבעה גברים: מוחמד מוגרבי – זמר ראפ המופיע בהרכב ערבי-יהודי-רוסי; אופיר יודילביץ' – רקדן בעל רקע בקפוארה; ראביע חורי – שחקן תיאטרון וקולנוע שגם שר וזיידס.¹⁷

15. באירוע דיפלומטי בתום מופע כבודפשט התרחשה תקרית מביכה; השגריר הישראלי אמר לארנון בהונגריה לאוזני הנוכחים: "את מבזבזת את כספי הלהקה על תעמולה לאש"ף" (ארנון, 1990).

16. זיידס הוא היום יוצר עצמאי ואקטיביסט העובד בישראל וברחבי העולם, ראו (Friedes Galili (2012).

17. שיתוף הפעולה ביניהם החל כשהפעילו במשך שנתיים שני פרויקטים שעסקו בדיאלוג בין ישראלים לפלסטינים באמצעות שפות ריקוד וגוף אוניברסליות במג'דל שמש ובכפר יאסיף. הפרויקטים הולידו אצל זיידס את הרצון לבדוק את הסכסוך מנקודת מבטו של הפרט החווה זאת בחיי היום-יום.

זיידס מסביר:

זוהי עבודה פוליטית וככזאת היא עוסקת בזהויות של בני האדם ובקבוצות השייכות שלהם. כיוון שמראש ביקשתי לברוק את החסמים שמכשילים כאן את התקשורת בין יהודים וערבים, טבעי שביקשתי לייצג את שני המגזרים באופן שוויוני (אפרתי, 2009).

שיתוף מבצעים פלסטינים מאפשר התייחסות שונה למורכבות הסכסוך, ובמילותיו: "אני לא נותן לערבי את קולו אלא נותן לאדם את גופו" (חכם, 2012). פוליטיקת הזהויות משחררת מהנחות יסוד לאומיות הגמוניות, ולטענת הסוציולוג יהודה שנהב (2001), היא מאתגרת סמני גבול חברתיים ותרבותיים – מדומיינים וסימבוליים – ומארגנת אותם מחדש. שיח הזהות מאפשר דיבור מחדש על היסטוריה ועל זיכרון בזיקה לפיוס ולסליחה ולהנעת מאבקים לאומיים-אתניים, מגדריים או מיניים. כדי לארגן מחדש את סמני הגבול המכשילים תקשורת זיידס מפזר את תהליך היצירה על פני מגוון אתרים: הסטודיו של רבעה מורקוס בכפר יאסיף, תל אביב, יפו ופוזנן (פולין). האתרים מייצגים מקומות ייחודיים: פריפריה, מרכז, ישראלי, פלסטיני, ועירוב שלהם, ואילו פוזנן, שאינה מייצגת טריטוריה ומקום הקשורים לסכסוך, מזמנת הבשלת תהליכים משמעותיים (מלובן, 2010). יונה לסנירובסקה (Lesneirowska), מנהלת המרכז ויועצת אמנותית של הפרויקט, מסבירה: "רצינו לבנות עבודה אוניברסלית, לא אקזוטיקה מזרח תיכונית [...] השתמשנו בקונפליקט הישראלי-פלסטיני כדי לומר משהו רחב יותר על הטבע האנושי" (יודילוביץ', 2010).

היצירה שקט אינה מספרת את סיפור הסכסוך אבל עוסקת בתגובות האישיות של המבצעים, ותהליך האלתור שימש "אתר" ללא השגחה ופיקוח, וצורת עבודה הייתה דמוקרטית, פתוחה ולא היררכית לגיבוש החומרים. התהליך הציע פעולה שיתופית וקבלת

החלטות אגב שוויון חברתי. כיוון שהכלי העיקרי של האלתור הוא הגוף ויחסי הגומלין שלו עם גופים אחרים, יכלו המשתתפים להשתחרר מקונבנציות כוראוגרפיות קיימות ומקידוד ממושטר של פרקטיקות תנועה, ולתבוע לעצמם חופש יצירה ספונטני ומזוויות שונות (Carter, 2000). המפגש הבלתי אמצעי בין האישי לבין התרבותי והפוליטי במסגרת המחול התיאטרלי מתיר ניסוח צורות חדשות של עשייה אמנותית ומציאת חומרים שייתכן שלא היו נחשפים בתהליך שיטתי מתוכנן מראש. לצד חתירה תחת מערך ההגדרות הממוסדות האלתור מאפשר הבניית צורה מורכבת שיכולה לחולל שינוי של ממש גם במסגרת שיח זהויות תרבותי ולאומי. באנלוגיה לשיח הזהות של שנהב (2001), הערעור על הקונבנציות בתהליך האלתור היצירתי מעניק לזהויות השונות הזדמנות "לצאת מן הארון" ולתבוע לעצמן הכרה, להשתחרר מן הדיכוי הפוליטי ולקבל מעמד של דוברים לגיטימיים במקומות ששתיקה שררה בהם. במילים אחרות, האלתור מזמן מרחב נזיל, גמיש, דינמי ופוליטי לעיסוק בשאלת הזהות הלאומית והמגדרית של המבצעים.

הסביבה המוגנת והשקטה אפשרה פיתוח תהליך אישי וקבוצתי, התמודדות אמנותית עם רגשות ומהלכים נפשיים, עם קטגוריות זהות מודעות וסמויות ועם הרצון לתמוך זה בזה (מלובן, 2010). זיידס מתאר את התהליך:

נכנסנו לסטודיו וכל אחד שרבט על דף משלו מחשבות, כאבים ורצונות. אחר כך דיברנו על הדברים וניסינו לבדוק איך כל אחד מגיב אליהם. זה לא היה פשוט כי בחדר עלו האשמות ולצידן תחושות של תסכול וחוסר אמון. לא פעם שקלתי לוותר על התהליך כי לא הייתי בטוח שהפלטפורמה הזאת באמת תאפשר לנו את מה שציפיתי ממנה. גם בהמשך, כשהתחלנו להתבטא בתנועה וכל אחד יצק לתוכה את מטעניו, הצטבר מתח שאילץ אותנו לקטוע כמה חזרות (אפרתי, 2009).

חורי מוסיף:

לפעמים הרגשתי שכל מה שאמרתי לא הובן באמת על ידי מי משותפי. אופיר סיפר שלפעמים, אחרי שביצענו קטע יחד, הוא נמנע מלהביט ישירות כי חשש שהתגובות שלו אלי הכאיבו לי. מבחינתי ראיתי איך ברגע המעיק והמבלבל הזה הוא חוזר להיות חייל. רק בהמשך התחילה התמונה להתבהר, כשהבנתי שאנחנו עושים עבודה מאוד אישית ויש בינינו השפעה הדדית (שם).

תהליך העבודה הייחודי, על כל מורכבותו, החל בדמיון והתפתח ליצירת מחאה משותפת ורפלקסיבית בתנועה אגב יצירת צירופי זהות חדשים.

הבחירה בארבעה גברים מבצעים מפנה את תשומת הלב לגבריות הנחשפת בריקוד ולהיותה זהות לא יציבה ומלאת סתירות. אלה מבוססים על ייצוגים פיזיים של הגוף הגברי המוצגים מחד גיסא, כדימויים מצ'ואיסטיים של אנרגיה גברית, ומאידך גיסא, חותרים תחתיו באמצעות השימוש בשתיקה הגברית כביטוי לבדידות רגשית. חוקר המחול רמזי ברט (Burt, 1995) טוען שגבריות סטרייטית או הומוסקסואלית, המציגה את הבדידות ואת החלל הריק הנוצרים אצל אלה שאינם מסוגלים ליצור מערכות יחסים משמעותיות, מבטאת זאת באמצעות השימוש במצבים אלימים. זיידס ממקד את תשומת הלב בגוף הגברי ומבליט תחומים הנחשבים לטאבו ביחס להתנהגות גברית באמצעות השימוש בערוצי תקשורת גופנית לא מילולית.

תנועות ספונטניות ומחוות יום-יומיות, מטענים אישיים ורקעים אמנותיים, האינטראקציות שנוצרו ביניהם, החקריות והתמודדויות האישיות – כל אלה מהווים את המצרף הריקודי. הלכידות הפנימית השלימה והדהדה את הריקוד ואת הקשרו למציאות, והיא מבוססת על צורות מאפיינות של מחול תיאטרלי: סולו, דואט, רביעייה,



תמונה 7: 'שקט' (2009), כוראוגרפיה: ארקדי זיידס, צילום: גדי דגון

אוניסונו, עבודה קבוצתית הדוקה וחזרות על תנועות ועל תבניות תנועה. כך, מתוך ויתור על נרטיב או על סיפור מובחן ועל חשיפת רגשות, מספרים זיידס והרקדנים את הקונפליקט הלאומי. גם העצמי או האחר מטושטש בריקוד בשל לבוש שאין בו סימני זיהוי ייחודיים, מכנסיים מחויטים וחולצת טריקו (תלבושות): סאלים שחאדה). המסך האחורי, שעיצב אמן הגרפיטי קלון (Klone), משדר אווירה מנוכרת ומטרדה.¹⁸ ציור קיר של ראשי חיות החושפות שיניים חדות ומבט חודר אופייני לסגנון הציור של קלון, מכסה שני שלישים של המסך מימין, המהוה בקצהו העליון. בחלקו השמאלי על שישה מקלות נעוצים ראשי ציפורים בעלי מקורים גדולים, המניחים בפתח המופע מתח מאיים.

אחת התבניות התנועתיות המאפיינות את הריקוד היא שילוב של מבט המופנה לרצפה עם מחוות כפות ידיים "אילמות",

18. Klone (שם מדומה) הוא עיוות של המילה Clone, שמשמעותה "שכפול" באנגלית. קלון מצייר ברחובות אירופה ותל אביב.

שרפיונן מייצג חוסר תקשורת וניכור. בפתחת הריקוד, בסולו "ידיים אילמות" (06:10-00:00), לצלילי רחש עלים ברוח נגלות שלוש דמויות השרועות על הרצפה בשלוש פינות הבמה, ואילו זיידס עומד בגבו לקהל במעלה הבמה מימין. בגו קמור לפנים ובמבט לרצפה הוא מסתובב לאיטו לעבר הקהל, חוזר ומושיט ידיים לכיוונים שונים, אך המרפקים שבים ומחזירים אותן לצידי הגוף. כפות ידיו מנוטרלות ומשותקות. צירוף זה מעורר תחושה של גישוש באפלה וחוסר אונים, ואלה יתעצמו ככל שיחזרו על עצמם במגוון מצבים ועל ידי כל הדמויות. הידיים הרפויות, שאינן יוצרות מגע פיזי בין הגברים, מרמזות על המקובל והלא מקובל בהתנהגות גברים בשל חוסר הבהירות שבהכחנה בין הצגת יכולתם לעבוד יחד ולהתעניין בגברים אחרים ובין הצגת תשוקה הומוסקסואלית (Burt, 1995).

התנועה ביצירה מבוססת על הליכה יום-יומית ועל "התקדמות" לאחור המתפרשת, באופן סמלי, כנסיגה, פינוי שטח, השהיה, אך גם כמנגנון הגנה בהתמודדות עם מצב מאיים. לאחר תנועה במרחב אישי בסולו "ידיים אילמות" זיידס מסתובב סביב עצמו ומתקדם לעבר כל אחת מהדמויות השרועות בפינות הבמה, מנסה לעורר אותן בידי "האילמות" ונסוג בהליכה למרכז הבמה. זיידס חוזר על תבנית זאת עוד שלוש פעמים. בפעם השנייה הוא מתיישב ליד כל אחד מהגברים, משתהה, נופל, מניע את ידיו לכל עבר בתסכול ונסוג לנקודת המוצא. בפעם השלישית הוא הולך בצעדים גדולים, מהירים, אנרגטיים ומלאי כוונה, אלא שאלה מבוצעים במקום. רק בפעם הרביעית נענים שלושת הגברים להושטת ידיו, נסוגים אליו בתנועה קרובה לרצפה אך כל תנועותיהם נשארות "אילמות". קטע זה מדגיש את הזיקה בין נכות תנועתית לבין כשלים בתקשורת בין-אישית.

תחושת הייאוש וחוסר האונים נמשכת גם ב"אינטימיות גברית" (12:30-07:10), המתחיל לאחר זעקה שאחד הרקדנים משמיע,

ולאחריה קורסים הארבעה לרצפה באחת. לאחר שכל אחד חוזר לפינתו, נע זיידס לעבר חורי, היושב בקדמת הבמה משמאל. הוא רוכן מעליו מאחור ומושיט ידיים לפנים בניסיון לגעת או ללטף, אלא שמחוות כפות ידיו ה"אילמות" הופכות למגע מחוספס ואגרסיבי בגופו הפסיבי של חורי. כשזיידס מנסה להזיז או להרים אותו, חורי "נאחז" ברצפה או באדמה בכל כוחו. לאחר כמה ניסיונות כושלים זיידס מעמיד את חורי הפסיבי, וכששניהם עומדים זה לצד זה, הוא מכסה את פניו בכפות ידיו בתנועה עדינה ומנחמת, וחורי נענה ומכסה בידיו את פניו של זיידס. ברקע נעים שני רקדנים במעלה הבמה בתנוחה כבולה, גוררים סזיפית את הגוף ברגליים מוצלבות כשהאגן מרותק לרצפה. גם כאן ניכרת בדידות הגברים, שאינם יכולים לתקשר בשל חסימות רגשיות.

ברואט "אלימות סימבולית" (19:50-13:45) מוגרבי ויודילביץ' נעים מצד לצד על הבמה כשהם מתעמתים פיזית. הם דוחפים, מכים, מתאבקים, אוחזים, בועטים, מפילים ומכשילים זה את זה. טווח התנועה שלהם גדול, והם נעים בצעדים גדולים או בגלגולים מצד לצד במרחב הבמה. היותם גברים מעצים את משחקי השליטה והכוח, ואליהם נוספים רגשות תסכול וזעם. גם קטע זה מתבצע ללא מגע פיזי, אלא שכאן נוצרת תחושה של תגובה אותנטית בשל השילוב של מיומנויות גופניות כמו אמנויות לחימה, אקרובטיקה, מקצבים, אסטרטגיות ויכולת שליטה גבוהה בגוף עם יסודות מחוליים.

האלימות מתגברת בקטע "תסכול אישי" (27:50-21:48), כשלאחר עבודה קבוצתית הדוקה מתפרקת הרביעייה למבנה של שלושה ואחד. השלושה נעים בקבוצה הומוגנית, ואילו היחיד, האחר, כושל ומתרומם, נסוג לאחור, צונח וחוזר על רפרטואר התנועות שלו עד שנלכד על ידי חבריו. ללא מגע פיזי הם סובבים, דוחפים ודוחקים אותו שמאלה, ושם הם אוחזים בגפיו, מניפים אותו באוויר ומעמידים אותו על כתפיי זיידס. כשהוא צונח לאחור, הם תופסים

אותו ומסתובבים במקום במהירות, כשברקע נשמע טקסט בערבית "אינתא מיין, מיין אינתא [...] "(בערבית: "אתה חיי"). השלושה קורסים בקדמת הבמה משמאל וחובטים בה בתסכול, ואילו מוגרבי עומד מאחוריהם ומדבר בהתרסה לצופים בערבית. כשהשלושה נסוגים לאחור, הוא כורע ומכה ברצפה או באדמה בזעם, בתסכול ובעלבון. חורי קרב למוגרבי ונוגע בו, אך מוגרבי מגיב בחבטות הנחלשות בהדרגה, והקתרזיס מתאפשר עם צחוקו החם והאמפטי של חורי "המנוסה". הצחוק גולש לקטע הבא, ובו שלושת הגברים שוכבים בפינוניהם, וכפות הידיים של חורי "הדבוקות" לרצפה אינן מאפשרות לו לנוע. כמו חיה הוא מנסה להיחלץ מ"המלכודת", וכשהוא מצליח לסגת לאחור הצחוק משתחרר שוב. אלא שאז ידיו קופאות לפני גופו, ושוב, כשהן משתחררות מהאזיקים הדמיוניים משתחרר הצחוק. הקטע חוזר על עצמו שוב ושוב, והצחוק הופך בהדרגה להיסטרי.

נקודת ההיפוך בריקוד מתרחשת בחלקו האחרון – "הציפורים" (55:00-47:38). שלושת הרקדנים נוטלים את מקלות הציפורים, ומתקדמים בשורה מאיימת אל עבר יודילביץ'. הם עוקבים אחריו, ובכל פעם שהוא נופל הם מניעים כלפיו את ראשי הציפורים כמו עומדים לנקר את גופו. יודילביץ', הקורבן, מנסה לדחוק את הקבוצה, לשווא. הריקוד מסתיים כשהשלושה מסדרים את כלי נשקם – מקלות הציפורים – על הרצפה בצורת מניפה. יודילביץ' זוחל על ברכיו כשידיו נעולות בשיכול לפני חזהו, נשכב על גבו ומניח את ראשו בקצה מקלות המניפה האחוזים יחד, נכנע לגורלו.¹⁹ שלושת הגברים משתרעים בשלוש פינות הבמה, כמו שנפתח הריקוד. מילותיו של מבקר המחול בואסו (Boisseau, 2012) מתמצות את הסצנה: "[...] כל סכסוך הוא גם תהליך של

19. מזכיר את תמונת הסיום בפולחן האביב של עמנואל גת (2004); ראו רוטנברג (2005).

שליטה פסיכולוגית וקולוניזציה נפשית, עד שהאויב נותר מתנשף, מטומטם, וצייתן".²⁰

בשנים 2009–2012 הופיעה הקבוצה 39 פעמים ביצירה זו, ורק 12 מהן בישראל – בירושלים, בתל אביב, כנצרת, בחיפה ובקיבוץ כברי. שאר 27 המופעים הוצגו באירופה, באמריקה הצפונית והדרומית ובמזרח הרחוק, ולעיתים הקבוצה הופיעה כמה פעמים באותו המקום. צבי גורן (2010) סבור שהיצירה פורצת דרך בשל הזעקה המנפצת "לרסיסים לא רק את הדימוי היצירתי שלו אלא גם את מושג המחול", כיוון שהיא "מצליפה, מכה ופוגעת, מדממת בעצמה ומבקשת להזכיר לנו שיש גם משהו אחר משגרת ההנאה". ה"חינוגה" הגברית הפיזית שארבעת הגברים יוצרים מאפשרת לפרץ האלימות לחשוף גם רוח ולזעם המתפרץ לקבל מענה של חמלה. גם יודילוביץ' (2010) סבורה שהיצירה "חסרת תקדים" בעיסוקה בנושא שהמחול ממעיט לעסוק בו, אך גם בשל הבחירה האסתטית "לנגח בקהל את הזרות, חוסר האונים, הגעגוע לרכות ולחמלה".

נעמה לנסקי (2010) אינה מביעה עמדה חד-משמעית, אך מציינת את האווירה רוויית המתח בריקוד ואת אפשרות הביטוי הניתנת לכל אחד מהמשתתפים. היא מדגישה את השימוש באמצעים אמנותיים מנוגדים ליצירת מתח כמו: מניפולציה של כוח ואלימות לצד רפיון ותשישות; אובדן אוריינטציה בחלל לצד הובלת רקדן ברחבי הבמה; ומגע לצד חוסר מגע. דנה שלו (2012) סבורה שהתנועה בעבודה מרתקת אך גם "מטרדה במסר על סף הייאוש". ואילו ברפמן (Brafman, 2010) כותבת שזיידס מצא שיטה חביבה (endearing method) המתבססת על צורות הסולו והדואט ועל הקשר ידוע, ולכן כל אחד מהצופים היה יכול לתרגם בקלות את המהלכים במונחים של סכסוך פוליטי. עם זאת היא סבורה שלמרות הדרך הפשוטה להעברת המסרים, מגיע לזיידס נקודות

²⁰ תרגום המחברת.

זכות על עצם הניסיון. שני עשורים לאחר יומן מילואים '89 התקבל שקט ללא "רעש" גדול.

העבודה של זיידס משלבת את קטגוריות המרדנות והחתרנות. המרדנות מתבטאת בבחירה להציג את הקונפליקט באמצעות שילוב של גופים גבריים מרקע שונה – לאומי, תרבותי ואמנותי – המתמודדים עם סיפורם ומספרים יחד את סיפורם מנקודת מבט אישית. הגישה החתרנית, לעומת זאת, מתבטאת בריקוד ביצירת מרחב המתיר חשיבה מחודשת ואולי אילמת על הסכסוך בלי לעסוק במחאה במישרין.

שקט, שלא כיומן מילואים '89, מתמודד במתינות עם הקונפליקט, מודע ומותאם לנסיבות הפוליטיות והחברתיות בישראל. לכן, כנראה, מלכתחילה לא עורר הריקוד התנגדות, אולי בגלל הקהל המצומצם שפנה אליו. הבחירה לטשטש את הרקע הלאומי והתרבותי של ארבעת המבצעים ויצירת מרחב לסיפוריהם האישיים מאפשר, כאמור, להציג לצופים יצירת אמנות המזמנת חשיבה מחודשת על הסכסוך. לעומת זאת, האסטרטגיה של הצגת חוסר התקשורת והיאוש הפרפורמטיבי לצד ההבטחה לדיאלוג מפרה ומפייס היא בחירה רדיקלית, כיוון שזיידס מציע ריקוד פוליטי המנסה להתמודד עם המציאות ולהציע דרכים לשנות אותה. בכך שונה זיידס מרוב היוצרים שקדמו לו ועסקו בסכסוך.

סיכום

רמי באר וארקדי זיידס הציגו ביצירתם את הרף המוסרי האידיאולוגי האישי שלהם, בשלבם את האמנות עם המציאות שהם חיים בה. באר בחר להציב מראש בפני הצופים ולהדגיש באמצעותה את אלימות שני הצדדים, כשהגדר מייצגת דימוי של מצור הסוגר על שני הצדדים המסוכסכים. באר עובר רק עם רקדנים ישראלים החברים בלהקה הקיבוצית, ו"האחר" אצלו מיוצג באמצעות תלבושות

ה"כפריות" המסמלות פלאחים ערבים בחברה הפלסטינית אך גם בחברות כפריות אחרות.²¹ החלפת התפקידים בין עצמי לאחר בתוך הריקוד מטשטשת את ההבדלים בין ישראלים לפלסטינים ומדגיש את היות שני הצדדים לכודים בסכסוך. זיידס, לעומת זאת, בחר לעבוד עם פרפורמרים ישראלים ופלסטינים. תהליך האלתור שבבסיס עבודתו מייצר אפשרויות חדשות של מבע, של מפגש ושל הכרת האחר. האינדיבידואליות של המבצעים מזמנת קבלת אחריות שווה, יצירת מרחב שהמבצעים מחוללים בו את סיפוריהם האישיים ונעים לתוך סיפוריהם של אחרים ומחוצה להם. אצלו התחולל הדיאלוג התרבותי באמצעות תנועה משותפת שנוצרה על מישור אישי והתבססה על קשרים של חברות אמיתית.

מבחינה אסתטית, ה"מגבלה", תנועתית, מרחבית או שתיהן גם יחד, המייצגת תיחום טריטוריאלי, ריבונות, גבולות מלאכותיים, זכויות או שלילתם, היא האמצעי האמנותי המשמעותי ששני היוצרים משתמשים בו. ביומן מילואים '89 המגבלה המרחבית היא הדרמטית – אותה גדר החוצה את הבמה ותוחמת את התנועה לרוחבה, כשהתאורה מסייעת ליצור מרחבי ריקוד אישיים. בשקט, לעומת זאת, המגבלה התנועתית היא המשמעותית: כפות הידיים ה"אילמות" שאינן מאפשרות תקשורת, הנסיגה לאחור והתנועה במקום, ההיאחזות ברצפה, באדמה, או הקריסה וההתרוממות הפסיכית במקום.

המבט הוא עוד יסוד אסתטי חשוב המאפשר ליוצרים לא ליפול לקלישאות סטריאוטיפיות. אצל באר מתקיים מארג של מבטים בין הצופים לבין הרקדנים ובין הרקדנים לבין עצמם. רשת המבטים והחילוף בתפקידים ישראלים-פלסטינים מאפשרת לו להציג את

21. פלאח בערבית הוא כינוי לעובד אדמה, מושג שהיה נפוץ באזור המזרח התיכון בתקופה העות'מנית. רוב הפלאחים הם כפריים מוסלמים העוסקים בחקלאות כמו יריהם.

הכובש מכמה נקודות מבט: של הניחן בכוח, מנקודת ראותו של הנכבש אך גם של המתכונן בהתרחשויות. אצל זיידס המבט המתריס של המבצעים מופנה ישירות לקהל. כמו כן טשטוש סימני הזיהוי בין האני לאחר משקף את המציאות מנקודת ראותו של הכובש או הנכבש. אם המחאה של באר ערערה את איזון הכוח הקיים, זו של זיידס עוררה אצל הצופים בריזמנית אמפתיה, כעס והתנגדות.

מעניינת הבחירה בנקודת ההיפוך הממוקמת בסוף היצירות ומשותפת לשתי העבודות. בשתיהן היא מתרחשת לאחר שמאמן המושקע לתקשר בין הצדדים נתקל בחומה אטומה. הסוף הפתוח והרוטט של באר מגולם במילים של טשרניחובסקי "[...] – ישאו שְלוֹם / אַז וּבְרָכָה לְאֵם מְלֵאָם". אצל זיידס מסתיים הריקוד בכניעה ובוויתור, ובהקשר זה מהדהדת ומטרידה שאלתו של חורי: "[...] האם אנחנו יכולים להצליח לחיות ביחד ולתקשר גם מחוץ לבמה?" (יודילוביץ', 2010). בשני הריקודים, כשעיבוד הקונפליקט מגיע לנקודת שיא, מתרחש המפנה הדרמטי והמפתיע ויוצר נקודת איזון חדשה המאתגרת את הצופים לחזור ו"לקרוא" שוב את הריקוד.

יומן מילואים '89 (1989) נוצר, כאמור, עבור להקת מחול ממוסדת הקשורה אידיאולוגית וכלכלית לתנועה הקיבוצית, והנסיכות הפוליטיות-חברתיות הן שמשכו אש לעברה עוד לפני הבכורה. תביעתו יוצאת הרופן עוררה התנגדות גדולה, העמידה את הריקוד במרכז דיון ציבורי על הסכסוך והקשתה על קבלתו. לצופים וגם למבקרי המחול שאהדו את הריקוד לא היה קל להתמודד עם האתגר שבאר הציב. המקטרגים על חוסר פרספקטיבה וסובלמיציה בריקוד, לא הצליחו ליצור בעצמם את הריחוק הנדרש כדי להעריך אותו. מאז ממשיך באר לעסוק בעבודות פוליטיות חברתיות, אך אינו שובר את כללי המשחק. ע"פ תהום (1999) שלו, לדוגמה, עוסק בממד המרחב בריקוד בזיקה למצב החברתי-פוליטי-תרבותי בישראל.

זיידס, שלא כבאר, ממשיך לעסוק בקונפליקט בין ישראלים לפלסטינים והיה לאמן מחול בולט העוסק במחאה ובהתנגדות. מחקר ארץ (2012), כמו שקט (2009), עוסק בעיצוב האידיאולוגי של הגוף על ידי המקום, אלא שנקודת המוצא שלו סבוכה יותר כיוון שהקונפליקט "נמצא בתוך כל אחד ובקשר של כל אחד מאיתנו עם הארץ הזאת" (מלובן, 2013). תרגום, תפיסה (2014), שהועלה בתערוכה צעדים בנוי אמון של ארגון בצלם במוזיאון בפתח תקוה, בוחן את השפעות המרחב והאקלים הפוליטי על הגוף מתוך התבססות על תיעוד של פעילות חיילי צה"ל ביהודה ושומרון. בעקבות מחאה ציבורית נסגרה התערוכה (שלושה ימים לפני נעילתה), ומשרד התרבות הסיר את חסותו ואיים לשלול מהם את התמיכה הכספית של משרד האוצר בגין הסתה (רון מוריה, 2014). ארכיון (2014), שקיבלה את פרס "עכבר העיר" למופע המחול הטוב של השנה, עוררה התנגדות גדולה כיוון שנבחנים בה חומרים של תנועת בצלם "שצילמו פלסטינים המתעדים מצבים ואירועים של קונפליקט במסגרת פרויקט איסוף המידע 'חמושים במצלמות' של התנועה" (פלג-רותם, 2014; נוה 2015).²² דרכה של ארכיון נהייתה לקשה כשבסוף ספטמבר 2016 הורה שר החוץ אביגדור ליברמן להסיר את הקישור לאתרו של זיידס מאתר שגרירות ישראל בלונדון, ובישראל הפריעו הפגנות אלימות של הימין הקיצוני לקיום הריקוד במסגרות שונות (איזיקוביץ, 2015). היום רוב עבודתו של זיידס נעשית מחוץ לישראל, אם כי הוא מגיע מדי פעם בפעם לישראל להופעות. במקרה זה האנטגוניזם בין המעמד הפוליטי למעמד האמן גרם לגירוש הפוליטי של גוף האמן. האפקטיביות העיקרית של מחאתם האמנותית היא בחירה בנקודת מבט אישית לסיפור הקונפליקט בשל האותנטיות שהיא נושאת בחובה. התכת האישי עם הפוליטי מאפשרת להם להפגין

²² העבודה הוצגה לראשונה בפסטיבל אביניון בטולוז ובפריז.

חוסר הסכמה והתנגדות למדיניות השלטון ביחס לפלסטינים ולשליטה הישראלית בשטחי הגדה המערבית, למחות על הפרת זכויות אדם בהקשרים אלה ולהשמיע זעקת עצב על המצב. לצורך כך הם פורצים ומרחיבים את גבולות מדיום המחול התיאטרלי המערבי שבמסגרתו האסתטית הם יוצרים. את המתח הנוצר בין הצורה לבין התוכן האקספרסיבי והביטויי החריף וחוסר הפשרות הם מאזנים באמצעות השימוש בהפשטה ובריחוק ביקורתי ורפלקסיבי, המזמן הרהור על הנושא, על סוגיות סוציו-פוליטיות ועל הזיקה לסביבה שהם חיים בה.

ביבליוגרפיה

- איזיקוביץ, גילי, 2015 (8 בינואר). "מחול החרבות", הארץ.
אלדור, גבי, 1989 א'. "החמצה כמחול וכאמירה פוליטית", חדשות. [חסר תאריך מדויק]
_____, 1989 ב' (26 באוקטובר). "קל להזדהות עם השחורים בדרא"פ", חדשות.
_____, 1998. "האחר עוד לא נולד", מחול בישראל, 10: 11-10.
אפרתי, יעל, 2009 (31 בדצמבר). "טקסט פוליטי", Time Out.
אריאלי-הורוביץ, דנה, 2008. אמנות ורדנות: אוונגרד ואמנות מגויסת במשטרים טוטליטריים, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב.
ארנון, שרה, (חסר תאריך, כנראה אפריל 1989). "מחול האינתיפאדה. יש דבר כזה?", ידיעות אחרונות.
_____, 1990 (22 במרץ). "המחול שהסעיר את שגריר ישראל בהונגריה", ידיעות אחרונות.
אשל, רות, 1989 (9 ביולי). "עכשווי וכואב", כלבו חיפה.
_____, 1997. "לרקוד עם רוח הזמן: הסכסוך הערבי הישראלי במחול", מחול בישראל, 10: 14-20.
ברפמן, אורה, "הרבה חומרים מהשטח". [חסר שם עיתון ותאריך]
גורן, יהודה, 1989 (24 באפריל). "להקת המחול הקיבוצית מכינה מופע סודי: 'אינתיפאדה'", מעריב.

אקטיביזם אמנותי

- גורן, צבי, 2010 (5 בינואר). "מגביר את השקט", הבמה.
- דגלי אש"פ, 1989 (19 באוקטובר). נהר'טון. [מודעה]
- הוצאת דיבה, 1989 (27 באוקטובר) צפון 1. [מודעה]
- הם צודקים, 1989 (26 באוקטובר). נהר'טון. [מודעה]
- התנצלות, 1989 (26 באוקטובר). נהר'טון. [מודעה]
- חוטרישי, תקוה, 1989 (18 ביולי). "גם אגדה – גם מציאות חונקת", ידיעות אחרונות.
- חכם, שיר, 2012 (31 ביולי). "גוף הארץ", הארץ – גלריה.
- _____, 2013 (7 בספטמבר). "40 שנה למלחמת יום הכיפורים: האם אפשר לרקוד מלחמה?", הארץ.
- יודילוביץ', מרב, 2010 (9 בינואר). "בתפקיד הראשי: הסכסוך האזורי", Ynet.
- ירון, אליקים, 1989 (26 באוקטובר). "רגעים מביכים", מעריב.
- כתב על המשמר, 1989 (30 באפריל). "תגובה לאימי ח"כ הנגבי: הפתרון הוא במו"מ מדיני ולא בכבילת רגלי רקדנים", על המשמר. [שם המחבר אינו מצוין]
- לכ"אלג'ם, שולמית, 2002. "של מי המחזה הזה? תיאטרון קהילתי בין הכותבים, המכותבים והמכותבים", תיאטרון, 9, 34-37.
- לנסקי, נעמה, 2010 (ינואר). "מחול של דו קיום", ישראל היום – שישבת.
- לסקלי, חזי, 1989א' (21 ביולי). "יומן מילואים", העיר.
- _____, 1989ב' (20 באוקטובר). "לרקוד ולמות בסוויט", העיר.
- מישורי, נתן, 1989א' (21 ביולי). "מחול – להקת המחול הקיבוצית", הארץ.
- _____, 1989ב' (26 באוקטובר). "גרוטסקיות חדה כסכין", הארץ.
- מלובן, אייל, 2010 (1 בינואר). "שלח לי שקט", עכבר העיר רעננה.
- _____, 2013 (21 במרץ). "הומלנד", העיר – עכבר העיר תל אביב.
- מנור, גיורא, 1989 (30 ביוני). "ריקוד בשטח ממוקש", חותם, על המשמר.
- _____, 1990 (30 במרץ). "יומן מילואים' בבורפוט", חותם, על המשמר.
- _____, 1993. "אשמת גרמניה: התיאטרון הכוריאוגרפי הפוליטי של הנס קרסניק בברמן", מחול בישראל, 2: 13-15.
- _____, 1994א'. "האסתטיקה של האלימות הבימתית", מחול בישראל, 3: 54-55.
- _____, 1994ב'. "דיוקן: רמי באר – המנעד האנושי", מחול בישראל, 3: 31-33.

הניה רוטנברג

- נבו קולמן, זיו, 2006. "מחול בדיפלומטיה, תרומתו של המחול הישראלי לעיצוב תדמיתה של ישראל בחו"ל", חיבור לשם תואר מוסמך באוניברסיטת תל אביב.
- נוה, גיל, 2015 (2 ביוני). "בגלל שילוב סרטוני בצלם: משרד התרבות הסיר חסותו ממופע מחול", הארץ.
- נתן, שלמה, (התאריך אינו מצויין). "לא ארד ברמה", נהר-טון.
- סרכוס, נורברט, 2012. פינה באוש: תיאטרון המחול, רמת השרון: אסיה.
- פלג, אמיר. 1989 (27 באפריל). "מנהלת הלהקה הבינקיבוצית: המחול לא נקרא אינתיפאדה", חדשות.
- פלג-רותם, חגית. 2014 (28 באוגוסט). "מחול טעון: ארקדי זיידס רוקד לפי תמונות מארכיון 'בצלם'", גלובס.
- רהט, מנחם, 1989 (25 באפריל). "לבטל את מופע המחול הקיבוצי 'אינתיפאדה' – תובע ח"כ הנגבי", מעריב.
- רוטמן, יונת, 2004. "הסכסוך היהודי ערבי בריקודיהם של אמיר קולבן, רמי באר ואוהד נהרין – המעבר מהנרטיב לפירוקו", מחול עכשיו, 11: 39-46.
- רוטנברג, הניה, 2005. "עיבוד טקסטים: פולחן האביב של עמנואל גת, מחול עכשיו, 12: 35-39.
- _____, 2007. "הצביעות נמשכת: מחאה פוליטית במחול", כוורת, 14: 48-51.
- רוגינסקי, דינה ורוטנברג, הניה, 2009. "מבוא: מחקר ושיח מחול בישראל", בתוך: הניה רוטנברג ודינה רוגינסקי (עורכות), רב'קוליות ושיח מחול בישראל, תל אביב: רסלינג, עמ' 9-30.
- רון מוריה, סופיה, 2014 (11 בספטמבר). "יופסק המימון לאמן שהופיע בתערוכת 'בצלם'?", NRG, נדלה בתאריך 12 ביוני, 2016. <http://www.nrg.co.il/online/1/ART2/620/765.html>
- שטרנפלד, צביקה, 1989. שירים שקטים ברשת ג': יומן מילואים, תל אביב: ירון גולן.
- שלו, דנה, 2012 (6 ביולי). "יחסים קרים", חברה ותקשורת.
- שנהב, יהודה, 2001. "פתח דבר: זהות בחברה פוסט-לאומית", תיאוריה וביקורת, 19: 5-15.

Adamson, Andy and Lidbury, Clare (Eds.), 1992. *Kurt Jooss: 60 years of The Green Table*. The University of Birmingham.

Adshead, Janet, Briginshaw, Valerie, Hodgens, Pauline and Huxley Michael, 1988. *Dance Analysis: Theory and practice*, London: Dance Books.

Boisseau, Rosita, 2012 (20 October). "Instantaneous Dance: Visions of a venomous, pulsating embrace by Arkadi Zaides", *Le Monde Paris*.

Brafman, Ora, 2010 (January 2nd). "Quiet", *The Jerusalem Post*.

Burt, Ramsey, 1995. "Post Men", *The Male Dancer*. London & New York: Routledge, 159-199.

Carter, L. Curtis, 2000. "Improvisation in dance", *The Journal of aesthetics and Art Criticism*, 58(2): 181-190.

Franko, Mark, 2006. "Dance and the Political: States of Exception", *Dance Research Journal*, 38: 1 and 2: 3-18.

Friedes Galili, Deborah, 2012. "Arkadi Zaides", *Contemporary Dance in Israel*, Sylvia Fuentes (Ed.), Interdanza Kultur Elkarte, 10: 163-167.

Karina, Lilian and Kant, Marion, 2004. *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*, New York, Oxford: Berghahn Books.

Kolb, Alexandra, 2009. "Theatricalizing Terrorism: Johann Kresnik's Ulrike Meinhof and the Red Army Faction", *About Performance*, 9: 127-148.

Rottenberg, Henia, 1997. "Rami Be'er – a Political Choreographer", Dissertation in part of the degree of M.A. Dance Studies, University of Surrey.

Rottenberg, Henia. 2017. Yardena Cohen – Creating Hebrew Dance in the British Mandate of Palestine. *Dance Chronicle* (to be published in 2017-2018).