

מראה הצבחה בתערוכה "צעדים בוני אמון", 2014:  
ארקדי זיידס, תרגול תפיסה / تدريب النقاط, 2014  
מיצב וידיאו, 18 דקות  
באדיבות האמן

המקום יעיד:  
מחול מתנחל במוזיאון

דרורית גור אריה



### הפוליטי שוב דופק בדלת

המחול האונגרדי-אמנותי של ברוך אגדתי, מעבדת המחקר העממי-לאומי של כנסי המחולות בקיבוץ דליה והאירועים הבין-מדיומליים של תל-חי מציעים שלושה מודלים שונים של יחסי אמן-חברה ומופיעים-קהל. השלושה ממצים את התשתית ההיסטורית המצומצמת שביקשתי להעמיד כאן לצורך בחינה של יחסי מחול-צופה בהקשר הישראלי העכשווי. מתוך האבולוציה שתוארה כאן בקצרה אפשר להכליל התפתחות מעמדת הצופה הפסיבי, דרך צופה-משתתף ב"יחד" של ריקודי העם (ובתוך כך גם בבניין הלאום ובאשרור ערכיו האסתטיים), וכלה בצופה החווה בגופו את עבודת המחול והמיצג, מפרספקטיבה פוליטית-מחאתית המחייבת הזדהות. הרגע הנוכחי של כניסת המחול למוזיאון מעמיד מודל חדש בשרשרת גניאלוגית זו: אנלוגיה עכשווית בין חוויית האמנות לבין מערך הכוחות האזרחי במסגרת חיינו כיום, המסומנת ביחסים הפיזיים-קונקרטיים בין עבודת המחול, חלל ההתרחשות (המוזיאון כ"במה") והקהל.

אני חושבת כאן על שתי עבודות שהקשריהן הפוליטיים התעבו והועמקו כתוצאה מהצגתן במוזיאון פתח-תקוה לאמנות – CLIMAX של יסמין גודר ותרגול תפיסה (ארכיון) של ארקדי זיידס – גם אם כל אחת מהן העמידה יחסי מחול-צופה שונים בתכלית בהקשרי המופע החדשים. עבודתה של גודר נאבקה שלא להיעשות אובייקט ולהישאר אירוע חי; עבודתו של זיידס, לעומת זאת, ראשיתה כמושא לצפייה בלבד, ללא מעורבות גופנית ישירה של הצופים – אולם המסגור המסוים שלה במוזיאון חתר תחת פסיביות זו של "היות מוצג" והפעיל פוטנציאל של תובנה פוליטית בצופים. השוואה בין חוויית הצפייה והמקום שהוצע לצופים בכל אחת משתי העבודות, תבהיר אולי מה מציע המחול לתודעה הפוליטית או האזרחית שלנו כיום, בישראל 2017.

יסמין גודר היא כיום אחת האמניות הפוליטיות הבולטות בישראל. עבודתה מתאפיינת באינטנסיביות של אופן הטיפול בחומרים שמעניינים אותה, ובשילוב של מצבים בין-אישיים אינטימיים עם עיסוק נוקב ביחסי יחיד-קבוצה. עבודתה פוליטית דווקא בכך שאינה משתמשת בחומרים "פוליטיים" נתונים או מובהקים; ובכך שהיא בונה עולם בימתי המבוסס על עונג, אימה וכאב; ובכך שהיא יוצרת אלגוריות קיומיות שמגרות לחשיבה על חיינו מחוץ לאולם. עבודתה קרם תות ואבק שריפה (2005) היא אולי הבוטה ביותר ביחסה לדימויים השאובים מן המציאות הישראלית. גודר עבדה עם תצלומי עיתונות לפיתוח שפת תנועה, שנעה בין שחזור ליטרלי של הדימויים לבין פירוקם לאלמנטים תנועתיים מופשטים. רפאל זגורי-אורלי הבחין כי בבחירה שלא להמחיו אחד-לאחר את האירועים האלימים



אמיר קולבן ולהקת תמ"ר (תיאטרון מחול רמלה), מתוך ויה דולורוזה, אירוע תל-חי 1983 באדיבות אמיר קולבן (מנהל להקת קולבן דאנס ודיקן הפקולטה למחול באקדמייה למוזיקה ולמחול, ירושלים)

מדרגת אביזר בימתי לאובייקט תצוגה – ורקדניה האנסמבל נעו בין האובייקטים וכיחס אליהם, ולא ביחס למוזיקה. ההופעה בתוך הקהל – בלי חציצה וללא משטור המבט תוך קיבוע שדה ראייה חזיתי – היתה האתגר המרכזי שאיתו נדרשה הלהקה להתמודד. גודר חקרה בתוך כך מה משתנה באנרגיה של המופע עם השתנות תנאי השטח, ומצאה שאפשר וצריך לעדכן את העבודה מהופעה להופעה. אחרי כל הופעה נאספו רשמים ותחושות מהרקדנים השותפים, הוסקו מסקנות והוכנסו שינויים, מהם קטנים ועדינים ומהם מבניים ומקיפים יותר, ושוב חזרות, והופעה, וחזור חלילה. התהליך הזה הפך את CLIMAX ממופע מקובע לרצף של אירועים, שלעולם לא יחזרו על עצמם באופן זהה. כמוכן זה, CLIMAX היתה לעבודה שאינה רק תלוית-חלל (site-specific) אלא גם תלוית-זמן (time-specific).

הבמה היא מקום של חשיפה, שהמופיעים עליו גלויים למבטם של הצופים. כמוכנה ההיסטורית, במה היא גם מובח להעלאת קורבן – וייתכן שבאולם המופעים המופר לנו כיום, ההתקפה החזותית על עיני הצופה ותודעתו עזה לא פחות. הצופים אנוסים לראות את המתרחש על הבמה, גם אם באו לשם מרצונם החופשי. המפגש החזיתי עם רקדנים רצים, מעכזים, מזיעים, הוא לפיכך טראומטי בעיקרון – אך הצופים עדיין מוגנים מפניו באופן יחסי, בחשכת האולם ובמרחק מן הבמה. ביטול הקיר הרביעי והקרבה הפיזית בין הרקדנים והקהל רק מחריפים את האלימות המובנית בכל מפגש כזה. ב-CLIMAX התמוססו הבחנות נוספות, משום שהאנרגיה של הגוף הרוקד ומבט הצופה המלווה אותו נתפסים כחלקים אינטגרליים של אותו שלם. הקהל בעבודה זו אנוס לקחת חלק, להשתתף, מכורח הנסיבות של קרבה גופנית, כאשר גם הרקדנים הנצפים מוגדרים לפרקים כצופים בתערוכה.

מה עושה "קהל" הצופים הנקלע לסיטואציה עוצמתית כזו, הנמשכת שלוש שעות? בניגוד למתרחש בהופעה מסורתית, הצופים נדרשים להתמודד עם ההכרח לבחור: לבחור אם להישאר ולצפות במחול עד סופו, או לעבור הלאה לשאר חלקי התערוכה; לבחור אם להתבונן בקבוצה הפועלת בצד אחד של האולם, או לעקוב אחר רקדן מסוים שנח עכשיו מאחורי הקיר, באולם הבא. בניגוד לבמה רגילה, שההתרחשות עליה הופכת בדרך כלל לתמונה – הדימוי החי ב-CLIMAX חף מכל הפרדה אדריכלית בינו לבין הצופה, כאשר ההבדל היחידי ביניהם נגזר ממה שכל אחד בוחר לעשות בכל רגע נתון. הרקדנים, הלבושים בכגדי יומיום, אינם שונים במיוחד מהאנשים בקהל, ורק האינטנסיביות והכוונה של תנועתם מבדילה בין שתי הקבוצות. המתבונן מן הצד בסיטואציה עשוי, במאמץ מועט, לתאר את המתרחש כ"כמה אנשים זזים כמו רקדנים בין אנשים אחרים שאינם זזים כמו רקדנים". במידה מסוימת, כל הנוכחים באולם היו לקבוצה אחת, קהילה לרגע.

שבמקור, גודר מרכיבה מהם פסיפס הממחיש את אימת המלחמה שלנו, "מלחמה המצטיירת כבלתי נגמרת, [...] אין רגע שבו נוכל לשים את האצבע על מוקד האלימות, כהתרחשות ממשית".<sup>26</sup> הביטוי המוחשי של אלימות בימתית, כזו המונכחת בלי להיות מומחזת, יוצר מחדש את התעוקה הנפשית שמאיינת את חיינו כאן, שהם אלימים באופן עמוק גם בלי שיתרחש בהם אירוע אלים. באחד הראיונות עימה אמרה גודר על קרם תות ואבק שרפה: "מעניין לראות איך ביומיום אנחנו יכולים לאטום את עצמנו מפני מה שקורה, אבל כשאותו דבר מוצג בפניך בתיאטרון, אין לאן ללכת".<sup>27</sup> תהליך המחקר האינטנסיבי שהתניע את קרם תות, בשיתוף עם רקדני האנסמבל, עשה את העבודה הזאת משמעותית להמשך הדרך; הוא חידד את החתירה לעימות הקהל עם עצם הימצאותו בחלל אחד לצד הרקדנים, גם אם "הקיר הרביעי" נשמר בה עדיין, ואיתו ההפרדה המלאכותית בין המופיעים לקהל.

החיץ הזה הוסר ב-CLIMAX, שנוצרה במיוחד לחלל המרכזי של מוזיאון פתח-תקוה לאמנות בתערוכה "צעדים בוני אמן". כאוצרי התערוכה, רצינו להפעיל בה את המבט הרטרופסקטיבי – שאצל האמן מופנה תמיד פנימה – ולהביא למימוש של הארכיון כ"צופה פני עתיד", בניסוחו של אבי פלדמן. במקום להציג את העבודות שיצרה גודר בעשרים השנים האחרונות בפתרונות תצוגה דוגמת וידיאו, למשל – בחרנו להעלות בחלל המוזיאון עבודה חדשה, שהורכבה מדגימות מתולדות עבודתה. גודר יצרה עבודה באורך שלוש שעות, שנבנתה כמעט אך ורק מרגעי השיא האינטנסיביים ביותר ביצירותיה הקודמות – כעין מחווה הפוכה לתקדימים של קבוצת ג'דסון ובעיקר למניפסט הלא של איבון ריינר, שיצא נגד החתירה לשיאים דרמטיים.<sup>28</sup> העבודה CLIMAX מטמיעה אפוא את העכרי בעתיד, כאשר "מה שהיה" מפורק ומפרה את החדש, כמו DNA המהונדס בתנאי מעבדה ליצירת רקמת תאים חדשה.

המעבדה, במקרה זה, אינה רק נסיבות ההזמנה אלא גם חלל המוזיאון כשלעצמו. הירידה מהבמה, היציאה מחלל התיאטרון והכניסה לחלל מוסדי אחר היתה נקודת מוצא חשובה. בהמשך התעוררו שאלות מעשיות ומושגיות בנוגע לעיצוב החלל, ליחס בין הרקדנים לבין האובייקטים האחרים שהוצגו בו, ולמעמד הצלילים שבקעו מעבודות וידיאו אחרות.<sup>29</sup> בחרנו למסגר בוויטרונות כמה מן האובייקטים ששימשו בעבודות קודמות של גודר, כדי להעלותם

26 רפאל זגוריארלי, "מחול אל הצדק: קרם תות ואבק שריפה", אקסטרמוס, לעיל הערה 4, שם עמ' 16-18.

27 יסמין גודר מצוטטת אצל רוני קופרבוים, "מישהי טוטאלית", TimeOut תל-אביב, 10.3.2005.

28 ראו דרורית גור אריה ואבי פלדמן, "נקודות קיצון בין ניויורק ליפו: שיחה עם יסמין גודר", אקסטרמוס, לעיל הערה 4, שם עמ' 25.

29 העבודה CLIMAX היא למעשה יצירת מחול ללא פסקול שיועד לה. הצופים והרקדנים שמעו, בין השאר, את צלילי הסטקטו החדים שעלו מווידיאו המתעד את ריקוד המכשפה (1913) של מרי ויגמן, ומוזיקה קונצרטנטית מעבודת וידיאו של אנה קא. (2012).

בתהליך העבודה, סיפרה גודר, הופיעו לפתע אלמנטים של אוניסון – תנועה אחידה של הרקדנים כולם, שקודם לכן לא היתה חלק מהלקסיקון שלה:

באחד הימים עשינו תרגיל של הליכה במעגל, שבמהלכה מתחילים לבצע יחד אותו חומר תנועתי – ואז יוצאים כקבוצה. משהו בצורה הבסיסית המעגלית הזאת של ריקוד הדהד לי חזק ותפס אותי. נוצר מין ריקוד-עם, שבנוי מחומרים תנועתיים שבמקורם בוצעו על-ידי יחיד הפונה לקהל – וכאן הם מבוצעים על-ידי כולם ומופנים לכיוון הקבוצה, כעין סדרת סיסמאות או הכרזות קולקטיביות. [...] פתאום להתרגש מצפייה בדבר שנוצר באופן ספציפי לאדם מסוים וכאן הוא פועל בקבוצה: הקבוצה כולה עובדת כאינדיווידואל, ואולי זה מה שאוסף אותה והופך אותה לקהילה.<sup>30</sup>

לקראת ההופעות האחרונות בסדרה ביקשה גודר מהרקדנים לסיים את המופע בהתקבצות במרכז האולם במעגל, הפעם בשיתוף הקהל, כשרקדנים וצופים מחזיקים ידיים ונעים יחד לאט לאט, ליצירת דימוי של מעגל הורה בהילוך אטי. היו אלה הרגעים האינטימיים ביותר ב-CLIMAX, שכן בהם העמידה הלהקה קהילה חדשה, קהילה אד-הוק של צופים-רקדנים. תמונה זו תואמת את הנמשל החברתי שהעבודה מעלה באוב, על רקע יחסי המשל-נמשל של ריקוד ההורה. העבודה CLIMAX גורמת לנו לשאול אם בעולמות המשבריים והאקספרסיביים שגודר מעלה, נוכל למצוא סוף-סוף קורטוב של נחמה, אחיזת ידיים, תחושה של "יחד". את המסקנות שעלו ממנה לקחה גודר צעד נוסף קדימה ביצירתה הבאה, *Common Emotions*.

מודל אחר, כמעט הופכי, של יחסי מופע-קהל נוצר במוזיאון סביב תרגול תפיסה (ארכיון) של ארקדי זיידס. העבודה ממשיכה את עיסוקו של זיידס בפתיחה של שפת המחול אל המציאות הפוליטית, ובייחוד אל הסכסוך הישראלי-פלסטיני. קדמו לה שקט (2009) ומחקר ארץ (2012), שבהן שיתף פעולה עם שחקנים, צלמים ואנשי וידאו ליצירת הנכחה בימתית של מצבי "נכות תנועתית" ותקשורת מוגבלת, הנגרמת כתוצאה מריבוי שפות. ב"צעדים בוני אמון" הוצג המופע ארכיון כעבודת וידאו דו-ערוצית בשם תרגול תפיסה, על שני קירות נמוכים שבנו בחלקו הרחוק של אולם המוזיאון הפנימי. מתוך קטעי וידאו שצולמו בשטחים ונאספו מארכיון "חמושים במצלמות" של ארגון "בצלם", בודד זיידס

30 לעיל הערה 28, שם עמ' 27-26.

קטעים המראים אך ורק חיילים ומתנחלים ישראלים – ואז צילים את עצמו בסטודיו כשהוא מחקה את תנועותיהם. שפת התנועה נפתחה בתוך כך לכוריאוגרפיה של היומיום הלא-מחולי והלא-מקצועי, תוך הצבעה על כך שהיומיום הישראלי הזה רווי אלימות ומתח הנטבעים בגוף ובתנועה.<sup>31</sup>

זיידס שואל את עצמו "מה קורה פה, [...] ומה קורה מאחורי הקיר", מתוך הכרה שאי אפשר להתייחס ליומיום של החיים בשטחים כמה שמתרחש "שם", בהיותו בלתי נפרד ממה שקורה "כאן".<sup>32</sup> הבחירה להתמקד רק בתיעוד של ישראלים (חיילים או אזרחים) תואמת את הפניית המבט "פנימה", ואת המאמץ הנמשך של זיידס להבין את האופנים השונים שבהם נוף ומציאות פוליטית נחקקים ככוריאוגרפיה בגוף הפרטי ומעצבים את שפת התנועה שלו. ייתכן שיש קשר בין התובנות שהובילו לתרגול תפיסה (ארכיון) לבין חוויותיו של זיידס כאחד מ"רקדני הספסל המדממים" של יסמין גודר בקרם תות ואבק שריפה. נקודת המוצא המשותפת לשתי העבודות, שעשר שנים מפרידות ביניהן, היא התחלה מדימויים ארכיוניים בוטים של "המצב", בניסיון לחצות את הקלישאות החזותיות בדרך להבנה פנימית, גופנית וקיומית שלו. גודר תיארה את התהליך כך: "בקרם תות ואבק שריפה, נקודת המוצא היתה חיצונית לגמרי, מתוך הכרה במרחק שלנו מן התמונות המתרגמות את 'המצב', אבל גם בניסיון להשתמש בנקודת מוצא חיצונית כזו כדי להתחבר אל האני הפחות מוכר שלנו".<sup>33</sup> ניסוחה מזכיר את האופן שבו זיידס מתאר את תהליך היצירה שלו, שראשיתו בעמדת יסוד אישית של מתבונן מהצד המנסה להבין מציאות שחומקת ממנו.<sup>34</sup>

בגרסה הבימתית (ארכיון) של תרגול תפיסה, החומרים התייעודיים מוקרנים באחורי הבמה לצד פרטי רישומם הארכיוני (מתי והיכן צולמו) – בעוד הרקדן (זיידס עצמו) רוקד בקדמת הבמה, לפני הדימויים או במקביל אליהם. בגרסת העבודה שהותאמה למוזיאון, רצף ערוך של קטעי ארכיון הוקרן על קיר אחד, ודמותו של זיידס הרוקד בסטודיו הוקרנה על הקיר השני, כאשר שני הקירות משיקים זה לזה בזווית קהה. הגרסה המוזיאולית מעמידה

31 השוּו עם כניסת התנועה היומיומית והעיצוב המינימליסטי למופעי המחול הפוסט-מודרני האמריקאי בשנות ה-60; ראו רות אשל, לעיל הערה 3, שם עמ' 76-77.

32 ראו רבישיח (2014) בהשתתפות זיידס, אופירה הניג ויואב גרוס, בהנחיית עומר קריגו, באתר המסלול האקדמי של המכללה למנהל: [youtube/DL\\_oDL2oCeE](https://www.youtube.com/watch?v=DL_oDL2oCeE)

33 יסמין גודר, "שאלות על המצב: על תהליך היצירה של קרם תות ואבק שריפה", מעקף: כתב-עת מקוון למחול, מיצג ותיאטרון חזותי, גיליון 10 יולי 2013.

34 על המקור הביוגרפי של הגירה וורות בחוויית החיים של זיידס, ראו שיר חכם, "ארקדי זיידס רוקד את הקשר בין הגוף למולדת", הארץ, 31.07.2012: "הייתי צופה במשך שנים, לא רק כרקדן אלא גם כיהודי ברוסיה וכעולה חדש בארץ. האאוטסידריות שלי מובנית. היא גרמה לי להיות בתפקיד של צפייה וקידוד בלתי פוסקים".

לשאלת מודל ההשתתפות והקהילה הנדון כאן, נראה שעבודתו של זיידס עושה שימוש במנגנונים עדינים ומדויקים של הזרה ולא של הזדהות, ומכאן האפקטיביות הרבה שלה. ההקרנה בפנינת החלל, מעברו השני של קיר החוסם את הראייה; הישירות הבוטה והאלימה של החומרים התיעודיים; והניגוד בינם לבין גוף הרקדן, שנעשה בודד יותר ויותר בסיטואציה בלתי שגרתית זו – כל אלה יוצרים מרחק בטוח בינינו לבין העבודה. רק בחירה מרצון של הצופה עשויה לגרום לו לצאת מהעמדה המוגנת אל מעבר לקיר, כדי להתבונן בחומרים, לעבד את הרגשות החזקים שבכוחם לעורר, ובתוך כך לשבור את החיץ. תרגול תפיסה אינה מכוננת קהילה לרגע כמו עבודתה של יסמין גודר; נהפוך הוא: היא עושה הכל כדי להימנע מאינטימיות ישירה מדי עם הצופה. עם זאת, מי שנשאר לצפות לוקח חלק במסלול ההכרה של זיידס, כאינדיווידואל המתעקש להתבונן ולהבין בגופו מציאות בלתי מובנת.<sup>36</sup> תרגול תפיסה היא יצירה פוליטית, אך לא מפני שהיא עושה שימוש ישיר בחומרים טעונים. יתרה מזו, היא בנויה כפיתוח של שאלה ולא כאמירה פסקנית שסימן קריאה בסופה. נקודת המוצא לה היא כשלוננו המוצהר של זיידס להבין מימד מממדי המציאות שהוא חלק ממנה, כאזרח; אייכולתו להרכיב תמונה מלאה משברי הדיווחים המתווכים לו מכל עבר. השאלה "מה קורה כאן?", נותרת בעינה גם לאחר הצפייה בעבודה, והופכת לגורם המאחד את הצופים המעורבים לכלל קהילה של אזרחים-סובייקטים, שכל אחד מהם בוחן באופן פעיל את עמדתו ביחס למציאות. השאלה "מה קורה כאן?", במובנה הישראלי הכללי, משתברת לשאלות רבות אחרות, כמו: מה אני מוכנה לראות ומה אני רואה בפועל? או: למה אני מודעת ולמה אני מתכחשת? תרגול תפיסה הופכת לעבודה פוליטית ביציאה מאולם המוזיאון, משום שהיא קוראת לנו להתוודע מחדש לעמדותינו, למקום שבו אנחנו עומדים.

שאלת המקום שבו אנחנו עומדים אנלוגית גם לאופני הראייה, לבחירה אם להישיר מבט או להתעלם – ממה שמחוץ לאולם, או ממה שבמעמקי הרגשות הפרטיים שמעוררת העבודה הזאת, פורקת היצרים. אלו גם השאלות הנחקרות בעבודתה החדשה של יסמין גודר, *Common Emotions* (2016). גודר ממשיכה לאתגר את החלוקה המסורתית בין צופה לפרפורמר, כאשר הפעם הצפייה במופע מלמדת שאין כלל "הופעה" אלא טקס קהילתי חברתי, שבו לא נוכל עוד לחמוק מלהישיר מבט ולקחת חלק. הקהל מוזמן לחוות לא רק את ההתרחשות על הבמה, אלא בעיקר את הנוכחות הרגשית והפרפורמטיבית שלה; הצופים הם שמחליטים איך להתבונן במתרחש ואיך לחוות אותו בגופם. פעולתה של גודר קיצונית הפעם

אפוא שני מבטים תיעודיים מקבילים – זה שצולם "בשטח" וזה שצולם בסטודיו – ומנטרלת את ההזדהות הגופנית המיוחדת למצב הטבעי של התיאטרון והמחול, עם נוכחות של רקדנים ושחקנים חיים. הצופים שנכנסים לחלל לא רואים תחילה את ההקרנות, הפונות מהם והלאה, ונחשפים רק לרעשים הגולמיים הבוקעים מקטעי הווידיאו. הם נדרשים "לעבור חומה", תרתי משמע, בדרך אל הפינה המרוחקת, כדי להתייצב מול הדימויים – כך שהעבודה דורשת מהם להיות פעילים, לבחור, לרצות לראות אותה.

מה שמתגלה מהעבר השני של הקיר מבלבל במבט ראשון, כי הדמויות (שתועדו במצלמות המתנדבים) לא תמיד מזוהות בבירור. למשל: חבורה של צעירים רעולי פנים צועדים במורד גבעה, תוך יידוי אבנים לכיוונה של מצלמת הכתף הרועדת. במבט ארוך יותר, "המפגינים הפלסטינים" מתגלים כמתנחלים המנסים להבריח את המתעדים מהמקום. היפוך המסמנים המופרים מחייבת אותנו להתבוננות קשובה יותר ולמלוא תשומת הלב. זיידס לא מבצע מניפולציה בייצוג המציאות, למצט עריכה וחילוף של קטעים שיש לו עניין תנועתי בהם, וגישה זו מנטרלת מעט את הלעומתיות המובנית שחש הצופה הישראלי המצוי נוכח חומרים מופרים כאלה (גינדי אוטומטי כ"עוולות הכיבוש", או הוקעה מוכנית כ"תעמולה שמאלנית"). בחירות העריכה הפשוטות והמדויקות (שנעשו בשיתוף עם אמני הווידיאו אפי ואמיר) וההחלטה להתמקד בצד אחד של הסכסוך, הצד שלנו, גורמות לצופה להתמקד, להתבונן, להעמיק את תשומת הלב, ולא סתם לראות. בנקודה זו העבודה מאפשרת להפוך את העמדה הלעומתית נוכח חומריה לעמדה של הזדהות.

תרגול תפיסה (ארכיון) מעמתת את הצופה הישראלי עם העובדה שרובנו מסיטים מבט ממציאות היומיום בצד שהוא של הקו הירוק – הסטת מבט שמאפשרת למי שאינו חי בהם לראות את השטחים כ"שם" רחוק. היא מראה שהתייחוש של אמצעי התקשורת אינו מעביר לנו תמונת עולם מלאה וניתנת להבנה – אך עושה זאת בלי לטעון לנקודת מבט מועדפת ובלי הטפה פוליטית. זיידס, כרקדן וכיוצר, רוצה להבין את מה שהוא מודה כי אינו מבין – בכלים המקצועיים שלו, כלומר דרך הגוף. בסטודיו, על הבמה או על הקיר במוזיאון הוא זו תוך התבוננות חוזרת ונשנית בקטעי הווידיאו המוקרנים מולו, ומשתדל ככל יכולתו לנוע כמו האנשים על המסך. דנה שלו טענה שאפשר לקרוא את השפה של זיידס ככניעה לתנועה הזאת, ולאודווקא כביקורת עליה.<sup>35</sup> הבחירות כולן מוטלות אפוא על הצופים, שנתבעים לאמוד את עצמם ביחס ל"כל אדם" שלפניהם ולבחון עד כמה שפת הגוף האינטנסיבית הזאת נוגעת להם, באופן אישי.

35 דנה שלו, "כובש את הכיבוש", ערב-רב: כתב-עת מקוון לאמנות, תרבות וחברה, 7.10.2014.

36 גם עמדה זו מעלה על הדעת דברים שאמרה גודר על תחושתיה כרקדנית מול חומרי המציאות: "אני, כפרפורמרי, יכולה להכיל תודעות שונות ודרכן גם ההזדהות עם דברים שעל פניו זרים לי או שקשה לי לזהותם ביי; לעיל הערה 28, שם עמ' 24.

אנחנו מצויים כיום ברגע שבו שדה האמנות המורחב מציע לא רק הקשרים חדשים לחומרים ישנים, אלא גם תובנות חדשות ממש על אופני הקיום שלנו כאן, במרחב הממשי עד אבסורד והפנטסטי עד כאב שבין אוטופיה לדיסטופיה. המודלים האמנותיים השונים של צפייה והשתתפות משמעותיים להבנת התפקיד של עמדות הצפייה השונות – התעלמות או השתתפות – במרחב האזרחי של מדינת ישראל. ממעל מרחף תמיד דימוי הקהילה, ה"יחד", הן בהקשריו ההיסטוריים והן במראת המשבר החברתי של ימינו. ברגע שהמחול יורד מהבמה, נוטש את אזור הנוחות היחסי של אולם המופעים ושובר את החיץ בין המופע לקהל, הוא מזדכך בפוטנציאל ליצירת קהילה לרגע, שחבריה עוברים יחד חוויית אמת מטלטלת. באופן זה אנחנו נקראים לבחון מחדש את מושג הקהילה בחוויית היומיום של כל אחת ואחד מאתנו: לאיזו קהילה אנחנו משייכים את עצמנו? מה יחסנו לקהילה האזרחית או הלאומית שאליה אנחנו משייכים מתוקף הנסיבות, שלא מבחירה? האם קיים מבנה קהילתי כלשהו שבמסגרתו נוכל אייפועם לשלב ידיים ולרקוד יחד?

מתמיד, וכך גם שבירת ההיררכיה בין הרקדנים לקהל המשתתפים. כמה שלפרקים מגיע לכדי היפוך תפקידים, הרקדנים והצופים פועלים יחד – כמעט מותכים אלה באלה – בביצוע משימות גופניות ("להקפיץ דופק"), סלטות ילדותיות, משחקי צחוק ובכי, הליכה בשרשרת ופעולות ריקוד כמו-פולחניות בכל רחבי האולם, על הבמה ומאחורי הקלעים ובין השורות, כשלצופים אין אופציה להישאר בחוץ.

היצירה נפתחת במשפטי תנועה נטו, אך עד מהרה מוזמן הקהל לעלות לבמה (לא יותר מעשרים איש כל פעם). וילון קרעים צבעוני מחלק את הבמה לשניים, לפני הפרגוד ומאחוריו, כך שחויית המראה המשובר של הצפייה ב-CLIMAX<sup>37</sup> וגם תחושת השותפות וההחמצה, מתחדדות כאן. הצופים-משתתפים שבוחרים לעלות לבמה, נעלמים עם חלק מהרקדנים מאחורי הפרגוד; אפשר לשמוע שם רחשים, בכי, צרחה, לראות שבריר של ריקוד מבעד לקרעי הווילון; ואז הם יוצאים החוצה, משתלבים בין הרקדנים, יושבים בעיגול או רוקדים במעגל. באחד משיאי האירוע, רקדן נושא בזרועותיו רקדן אחר כתינוק מתייפח או כקורבן שהורד מהצלב בתנוחת פייטה, מטיל אותו רוטט לזרועותיה של צופה, ובמשך דקות ארוכות הצופה והרקדן מנחמים-מתנחמים יחד. "צריך אדם, צריך שלושה אנשים, חמישה", קוראים הרקדנים ליד הווילון, והצופים נתבעים לקום ממקומם, אחרת אין מופע. כל זה דורש דבקות קהילתית ומהדהד את כל אותן מחוות חברתיות ולאומיות של אחדות ואחוה בצל איום או שחרון מנצחים. אין צופה ורקדן, נצפה ומתבונן; יש רק "יחד".

גודר מחדשת חוויה שעומדת בבסיסו של מדיום המיצג מזה חמישים שנה – חוויה שנותרת מסקרנת ובעלת איכויות מערערות גם כיום. הורדת העבודה מהפך או מהבמה ועירייה בקהל משנה את יחסי המבט בין שני מוקדי הכוח של האירוע המחולי. אדריכלות ההסתרה שמחלקת את הבמה לשניים, המחוות המכוונות היישר לקהל וההזמנה לעלות לבמה – כל אלו דורשות מאתנו "לקחת עמדה", לעמוד היכנשהו, לזוז, להרגיש בכל הגוף ולא רק בעיניים. גם אם גודר אינה מצטטת תמונות מן המציאות הישראלית המדממת, הרי שהזמנת הקהל לצאת מעמדת הצפייה ולהשפיע על העבודה – להצטרף למחול השדים שמתרחש כאן ועכשיו – הופכת את העבודה לפוליטית.

37 שאלת המבט מרכזית לעבודה של גודר. ב-*See Her Change*, למשל, ערטלה את הרחף הבסיסי לכפות עלינו התבוננות: היא אמנם פקדה עלינו להתבונן, אך העמידה את עצם המעשה הזה למבחן הצופה. ב-CLIMAX, שבה הורד המחול מהבמה אל חלל שאין בו הפרדה בין הרקדנים לקהל, תנאי השטח איפשרו לקהל לבחור אם להיצמד לקירות המגוננים או להתקרב לקבוצות הרקדנים שפעלו בפינות שונות בחלל. בכל אחד מן המקרים אין אפשרות לראות את המכלול השלם: הצופה מחמיץ מקצת מן הקטעים וחווה את הנראה במבט משובר, כריקוד בין אובייקטים, כאשר צילילים הבוקעים מהקרנות הווידאו מותכים מחוץ למופע אל תוכו; ראו דרורית גור אריה, "אקדה בפה", אקסטרומוס, לעיל הערה 4, שם עמ' 5-9.