

נקודות מגע

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

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

מתי מחול הוא פוליטי? חוקרי המחול מרק פרנקו ונורמן ברייסון (Mark Franco, 2006; Norman Bryson, 1997) מציעים לראות את המחול ואת ייצוגיו בהקשר היסטורי ופוליטי רחב. פרנקו למשל טוען שלמחול פוטנציאל להיות פוליטי כאשר הוא מתהווה בתנאים של שינויים פוליטיים חברתיים של ממש. ברייסון מפנה את המבט למדיום עצמו ומבקש לראות את המחול כשדה של ידע משמעותי המגלם ומייצג שינויים פוליטיים. לדעת שניהם, אפשר לבחון מחול פוליטי באמצעות ניתוח יחסי הכוחות בין אוכלוסיות המיוצגות ביצירות ובבדיקת האופן שהסיפורים ההיסטוריים מסופרים מתוך בירור מה מסופר בהם ומה מודר מהם. סוציולוגית האמנות ג'נט וולף (Janet Wolff, 1993) דנה באמנות ובייצוגיה כאתרים שתהליכים פוליטיים של עיצוב זהויות ואידיאולוגיות מקומיות וגלובליות משתנות מוטבעים בהם, ובו-בזמן כאתרים שבפעולותיהם משתתפים בארגון ובניסוח מחדש של אלה; טענה דומה משמיע תאורטיקן המחול אנדרה לפקי (Lepecki), השואל איך תנועת הגוף מעצבת אירועים פוליטיים וטוען שהבסיס לאירועים אלה מונח בחריגה עקבית ממסורות וממוסכמות דיסציפלינריות ואסתטיות (לפקי, 2013).

בעקבות טענות אלה אני מבקשת לראות את המחול הישראלי בסקירה היסטורית רחבה זו, המתחילה בדיון בכרוך אגדתי (שנות ה-20 של המאה הקודמת) ומסתיימת בארקדי זידס (שנות ה-2000), כמתהווה בתנאים של שינויים פוליטיים חשובים. מתוקף זאת אבחן את האופן שהסיפור ההיסטוריוגרפי שלו מסופר; אסקור מה נוכח ומה נעדר בו בהקשר של ערביות והסכסוך הישראלי-פלסטיני; אבדוק ייצוגים ומנגנונים של יחסי כוחות תרבותיים וחברתיים ביצירות המחול ואראה את הגוף הרוקד כמעצב אירועים פוליטיים בעצמו.

בטרם אני ניגשת לדון בייצוגים של ערביות ושל הסכסוך הישראלי-פלסטיני שתי הערות ביניים: האחת מבקשת לשאול שאלות של המשגה ושל זהות שאדרש לגעת בהן בזהירות: מי הם ה"ערבים" או ה"יהודים" או ה"ישראלים" שאעסוק בהם? על אילו ייצוגים מדובר ובאילו הקשרים? השיח היום-יומי העכשווי והאקדמי ההיסטוריוגרפי משתמש בריבוי שמות וכינויים: יהודים, ישראלים, ערבים, יהודים ערבים, ערבים ישראלים, פלסטינים, פלסטינים אזרחי ישראל. למשל, כינויים שהערבים כונו בהם השתנו מהזמן שהם שחיו בפלסטין טרם הקמת מדינת ישראל והיו לערבים אזרחי ישראל לאחר הקמתה או לפלסטינים אזרחי ישראל כמו שהם קוראים לעצמם מאז שנות ה-70 וה-80 (סמוחה, 2001), להבדיל מערבים או מפלסטינים בשטחים הכבושים לאחר 1967. בד בבד יהודים חיו לצד ערבים בפלסטין טרום-1948; יהודים הם גם מהגרים שהגיעו מארצות אירופה ונהיו ל"חלוצים", ל"עבריים" ול"ישראלים"; "יהודים ערבים" היגרו מארצות ערב וצפון אפריקה לפלסטין ולמדינת ישראל ונקראים מאז שנות ה-80 "מזרחים" (פרלסון, 2006). באילו מושגים אני בוחרת להשתמש? הרי בכל בחירה עומדת עמדה פוליטית, וכל מושג טעון בהקשרים היסטוריים ותרבותיים של זהות ולאומיות הדורשים ערנות ביקורתית והיענות להקשרים של שיח תאורטי עמוס העוסק בהם. אני מעלה שאלה זו

לא כדי לתת לה תשובה חד־משמעית אלא כדי להפנות אליה את תשומת ליבי בזמן הכתיבה ואת זו של הקוראים בזמן הקריאה. ההערה השנייה מונעת מסקרנות וממחויבות פוליטית שלי, מהיותי חוקרת וכותבת על ההיסטוריה, להרהר במה שהיה בצד הערבי-פלסטיני במחול טרם הקמתה של מדינה ישראל, שכן עיון בסוגיה זו כמעט שלא קיים בשיח ההיסטוריוגרפי המספר את סיפורו של המחול הישראלי. במילים אחרות, אני מבקשת תחילה לברר איך אפשר לדבר על ה"אין", מתוך כוונה לעגן מחדש את המחול היהודי-ישראלי ואת ייצוגיו במרחב זמן היסטורי ותרבותי. דרך אחת לדבר על ה"אין" או על מה שהיה או יכול היה להיות היא להכיר בו. כך עושה לדוגמה גליה בר־אור במאמר אוצרות לקטלוג התערוכה "העשור הראשון: 60 שנות אמנות בישראל", שנערכה במוזיאון ישראל ב-2008, כחלק מתוך פרויקט משותף של שישה מוזאונים שהציגו סדרת תערוכות על אמנות ישראלית בחלוקה לעשורים לרגל חגיגות ה-60 למדינת ישראל. היא כותבת:

העשור הראשון למדינה נפתח בהחלטת האומות המאוחדות על חלוקת הארץ, הכרזת המדינה, פלישת מדינות ערב [...] ומלחמה שהייתה כבדת האבדות ביותר שידעה מדינת ישראל [...] מלחמה זו 'מלחמת השחרור שלנו', נחרטה בצד הפלסטיני כטראומה, אסון ('נכבה'). כ-400 כפרים ערביים וסביבות עירוניות נחרבו, כ-600,000 תושבים ערבים היו לפליטים. אין דרך לחבוק כאן, אלא בחיבוק דב את ביטויי האידיאליזציה של המולדת, הסבל והגעגועים בעבודת אמנים פלסטיניים שפעלו בשנות ה-50 בגלות. עבודות אלה אינן מוצגות כאן אך סיפורן הוא בלתי נפרד מזיכרון המקום ויסוד חי בהתמודדות העכשווית עם תמונת העתיד (בר־אור, 2008: 8).

בר־אור, המתבוננת באופן רטרוספקטיבי באופן שסיפורה של האמנות הישראלית סופר, מוצאת לנכון להכיר בהיעדרה של

אמנות מודרנית ערבית-פלסטינית שיוצריה נאלצו להגר, לעזוב או לברוח מביתם עם הקמתה של מדינת ישראל ולהשאיר מאחוריהם חלל ריק.

עוד דרך היא להנכיח את הנעלם ואת החסר באמצעות ייצוגים אמנותיים עכשוויים. כך עושה, לדוגמה, האמנית הפלסטינית ילידת עכו ראידה ארון. בעבודת הווידאו שלה פאסאטין מ-2001 מציבה האמנית שמונה שמלות שחורות ארוכות גדולות בכפר הפלסטיני הנטוש "ליפתא" שבמבואות ירושלים. השמלות תלויות על חבלים ועל בתים, מונחות בתנוחת ישיבה על שפת בריכות המים שבמקום, נעות ברוח כאילו יש בהן חיים. לדברי האמנית: "בתים ריקים חסרי דיירים, שמלות ריקות ללא גוף",²⁰ שתנועתן רק מדגישה עוד יותר את היעדרותו הנוכחת.

אסטרטגיה אחרת נוקט היוצר והרקדן הלל קוגן במאמרו (המפוברק) "בצעדי הנכבה: סיפורו של המחול בפלשתינה עד 1948" (2013).²¹ קוגן מדמיין היסטוריה של המחול הערבי עד הקמתה של מדינת ישראל ב-1948. בז'רגון מחקרי הוא מייצר סיפור של המחול הפלסטיני המודרני המתברר כאמור כבדיוני. נדמה שהסיפור נברא אל תוך חלל ריק שמרחב התרבות ההיסטורי הישראלי הנוגע למחול מזמן. אומנם הוא פיקטיבי, אך נוגע באופן מחוכם בסוגיות היסטוריוגרפיות, פוליטיות ואסתטיות ומהלך בין נרטיבים מומצאים לנרטיבים מוכרים של סיפור המחול היהודי-ישראלי. בעצם היותו מסופר וכתוב מכריח הטקסט את הקוראים (המופתעים, יש לומר) לתהות ולחשוב מחדש: איך מסופרת ההיסטוריה? מה היה כאן קודם? מתי ואיך מופיעים או אינם

http://raidaadon.com/portfolio_page/fasatine/ .20

21. המאמר פורסם במדורו הקבוע "בית הליל" בכתב העת המקוון "מעקף" שהוקדש באופן כללי ל"מחשבות על שחזור". לקריאת המאמר: <http://maakaf.co.il/%D7%A2%D7%91/previous-issues/>

reanctments/166-9/718-2013-12-24-14-33-37

מופיעים ייצוגים של ה"ערבי", של ה"ישראלי" או של ה"יהודי" בקורפוס המחול המוקדם או המאוחר? דוגמה אחרונה לעיסוק ב"אין" היא להופיע תחקיר היסטורי (הווי אומר, להציג תחקיר היסטורי בדרך פרפורמטיבית), כמו שקבוצת "תנועה ציבורית" עושה כחלק מפרויקט העוסק בתחקיר היסטורי של אמנות פלסטינית מודרנית שנוצרה לפני 1948. באירוע הנקרא "תדרוך 2",²² שנערך כחלק מתערוכת "תנועה ציבורית אוסף לאומי" במוזיאון תל אביב (2015), התקיים תהליך במרחב אחורי של המוזיאון הסגור לקהל בדרך כלל. התהליך נעשה בצורה פרפורמטיבית, פורמלית מאוד, במועד שנקבע מראש, ובו ספרה בלחש סוכנת "תנועה ציבורית", שהייתה לבושה בחליפת עסקים, לאדם אחד מהקהל (שקבע עמה מראש) כשהיא מובילה אותו באזורים האחוריים של המוזיאון, את סיפור החיפוש וההתחקות של התנועה אחר האמנים הפלסטינים. התהליך מתועד בספר שנכתב על ידי מובילות "תנועה ציבורית" דנה יהלומי ואלונה קטסוף. כך הן מספרות:

כשהתחלנו להכין את הפעולה לפני שנתיים, התחלנו עם מחקר על אומנות מודרנית שנעשה בפלסטין לפני 1948. הסיפור הישראלי הולך בערך כך: לא היה פה כלום. רק כמה רועים שעשו אומנות עממית. אז הגיע גל של מהגרים יהודים מהגולה שהביאו אומנות מודרנית לפלסטין (Yhalomi and Katsof, 2015: 54-55).²³

ההיסטוריונים אניטה שפירא (1992) ועוז אלמוג (1997) טוענים שגישה זו של העלמת הנוכחות הערבית הייתה טקטיקה מכוננת

22. באנגלית = Debriefing (session 2) = תדרוך, תחקיר, תשואל. היווה חלק מאירוע "תנועה ציבורית": אוסף לאומי" שהוצג במוזיאון ישראל ב-2015, אך עומד גם כאירוע בפני עצמו.

23. תרגום: י"נ.

של מחיקה מהתודעה היהודית את האוכלוסייה הערבית המקומית, והיא אופיינית לעיצובו של הסיפור הציוני היהודי-ישראלי ככלל. הכותבים מראים כיצד הרחקת הנוכחות הערבית בקרב יהודים בארץ ישראל באה לידי ביטוי פחות במה שסופר על הערבי או באופן שהוא נתפס ויותר דווקא במה שלא סופר: "יותר משתואר הערבי כדמות חיובית או שלילית, הוא נדחק לקרן זווית, ולעיתים ממש נמחק מהתודעה", כותב אלמוג (שם, עמ' 300). הסיבה לכך, הם אומרים, נעוצה בשאיפה הפוליטית של הצד היהודי לצמצם עד כמה שאפשר את תוקף קיומה של הנוכחות הערבית כדי לבסס את האמונה שהערבים הם בעיה שולית וכמעט חסרת חשיבות בהגשמת חזונו וחלומו.

ביטוי לכך אפשר לראות בספר הראשון והיחיד עד היום המציע סקירה היסטוריוגרפית על המחול התיאטראלי בישראל, לרקוד עם החלום: ראשית המחול האמנותי בארץ-ישראל 1920–1964 (אשל, 1991). הספר מבקש להראות כיצד המחול האמנותי היהודי, החלוצי או העברי בפלסטין היה "שחקן מרכזי" בבניית הסיפור התרבותי הלאומי-ישראלי מהעשורים הראשונים של המאה ה-20. הוא נפתח בפרק הנקרא "הראשונים" ומספר על שלושה מהגרים יהודים, חלוצי המחול, שהגיעו לארץ ישראל טרום-הקמת המדינה:

עד 1920 הייתה הפעילות האומנותית בארץ-ישראל, אז פרובינציה מוזנחת של האימפריה העות'מנית, דלה ביותר בתחום המחול היתה באותם ימים העשייה מועטת [...] היא עמדה בסימנם של שלושה אישים שהיו שונים בתכלית זה מזה בתפיסת האומנות ובכיוון ההתמחות שלהם: ברוך אגדתי [...] מרגלית אורנשטיין [...] ורינה ניקובה. (שם, 11)

הספר, שמועד פרסומו מאוחר יחסית (תחילת שנות ה-90) מאמץ את הנרטיב הלאומי הקנוני. הוא מציג את הסיפור של המחול היהודי-ישראלי בארץ ישראל מראשיתו כמנותק ממרחב תרבותי,

אמנותי ופוליטי רחב, סיפור המתקיים לכאורה בריק היסטורי. כך גם הצילום שעל כריכתו,²⁴ המראה את שלוש חלוצות המחול היהודיות נעמי אלסקובסקי, אהובה ענברי ורות זינגר מרחפות בגרנד ז'טה מערבי קלאסי מעל רצועת חוף הים ה"ריקה" של תל אביב, המסמנת את המרחב הריק לכאורה מתושבים מקומיים שהחלוצים אכלסו.

אולם מחקרים מהעשור האחרון מצביעים על כך שהיה מחול שנחשב אמנותי ומקצועי בקהילות הערביות בפלסטין. הרקדן וחוקר התרבות האוסטרלי ניקולס רוי (Rowe, 2010: 73), הכותב על ההיסטוריה של המחול הפלסטיני, מספר שעדויות על מחול מקומי ערבי החלו להיאסף על ידי אנתרופולוגים מערביים בתחילת המאה ה-19 ונמשכו עד שנות ה-40 של המאה ה-20. עדויות אלה תיארו בעיקר ריקודים שרקדו אותם באירועים חברתיים או דתיים כחתונות או תהלוכות. עם זאת רוי מזכיר גם נשים רקדניות מומחיות שפעלו בערים הגדולות רמאללה וירושלים. רקדניות מקצועיות אמנותיות²⁵ מוזכרות גם במחקרה של הסוציולוגית מנאר חסן (2008: 166) המספרת על קהילות של נשים מוסלמיות, נוצריות ואף יהודיות שלמדו אצל מאסטריות מחול והתמחו בז'נר של ריקוד עממי-אמנותי בשם ג'נאכי. שני החוקרים (רוי וחסן) מסבירים תופעות אלה בהקשר של השפעות מערביות בזמן שלטון הבריטים בפלסטין. שניהם אף מדברים על אירועי הכרזת העצמאות של מדינת ישראל ב-1948 – השתלטותה על קרקעות והעברתן לידי הקרן הקיימת לישראל וגירוש הפלסטינים ובריחתם אל מחוץ

24. א' הימלרייך.

25. רוי וחסן מדברים על סוגות מחול שנתפסו כאמנותיות בקרב הקהילות הפלסטיניות אז. מבחינה זו זה מתאים לאופן האפיון שרוגינסקי (2008) מציעה לסוגת המחול המופעי או האמנותי כמופיע על במה המצריך הכשרה מקצועית.

לגבולות המדינה²⁶ – כעל שבר מסיבי במרקם החברתי והתרבותי בחברה הערבית. הם טוענים שבמציאות מקוטעת חדשה זו, כשכמחצית האוכלוסייה הפלסטינית המקומית התפזרה לכל עבר והמרכזים האורבניים קרסו, נפגעה קשות הצמיחה של האמנויות ונעלמו פרקטיקות תרבותיות מהמרחב הגאוגרפי והחברתי שהעניק להן משמעות. בעקבות טענות אלה אני מרשה לעצמי לתהות: האם היה פוטנציאל עתידי של ריקוד ערבי-פלסטיני תיאטרלי שלא התאפשר בשל השינויים הפוליטיים שהתרחשו כאן והפך בתנאים אלה לאין?²⁷ שאלה זו נשארת חסרת מענה.

מאז הקמתה של מדינת ישראל היחסים בין יהודים לערבים מאופיינים בשסע עמוק ומורכב בעל היבטים אתניים, דתיים, לאומיים ואידיאולוגיים; ערבים-פלסטינים, ובהם מוסלמים, נוצרים ודרוזים, נהיו לאוכלוסיית מיעוט במרחב החברתי-תרבותי של מדינת ישראל (סמוחה, 2001). לאחר מלחמת העצמאות סופחו הערבים שנשארו באזור (אלו מהם שלא גורשו או ברחו) למדינת ישראל בעל כורחם. עד אמצע שנות ה-60 הם הוחזקו בשלטון צבאי. מאז הם נתפסים כאזרחים בעלי זכויות אך גם כאויבים בשל שייכותם לעולם הערבי ובשל זיקתם ללאום הפלסטיני בשטחים הכבושים. האידיאולוגיה הציונית-יהודית, שהמדינה כמדינה אתנו-לאומית הוקמה על בסיסה, אינה מכוונת אליהם, ומשאביה מנוהלים עד היום על ידי הרוב היהודי על פי צרכיו ועל פי רצונותיו (סמוחה, 1993). במשך השנים המדינה באמצעות מנגנוני כוח הגמוניים מקפידה להדיר את האוכלוסייה האזרחית הערבית-פלסטינית, והיא אחראית למחיקת שפתה,

26. כ-750,000 איש לפי נתונים של "גוש שלום", 2010 (<http://zope.gush-> shalom.org/index_he.html). המספרים שנויים במחלוקת, משום כך יש חוסר התאמה המופיע בציטוט לעיל של גליה בר-אור מ-2008.

27. ידוע שהיו חלקים רחבים בחברה הערבית בפלסטין, במיוחד בערים הגדולות כמו יפו, ירושלים וחיפה שאחזו באורח חיים מערבי וקוסמופוליטי וצרכו תרבות מערבית.

נוכחותה והנרטיב ההיסטורי שלה מהתודעה הציבורית ומהמרחב התרבותי (סלע, 2013). כתוצאה מכך מתנהלות שתי האוכלוסיות, היהודית והערבית, במציאות יום-יומית משוסעת, מופרדת, מתוחה ומסוכסכת, ועוד יותר בימים אלו, כשנכתב המאמר.²⁸

השדה האמנותי, כמו שראינו, מספק אף הוא עשייה ועמדות משלו לסוגיות אלו: יוצרים, אמנים ואקטיביסטים, יהודים וערבים, מטפלים בנרטיבים הסותרים, בהנכחת ההיסטוריה הפלסטינית, בפעולות הרס ומחיקה של היישוב הפלסטיני ושל תרבותו ובאובדן העירוניות הפלסטינית המודרנית, ועמה האפשרות לפיתוחה של תרבות מודרנית. עוד עוסקים אמנים בגביית עדויות כצעד אמנותי, ובחשיבה ובפעולה סביב מושגים של אמת ובדיה של ההיסטוריה ושל תפקידם של אלה בעיצוב, בעיצוב-מחדש או בשיבוש הזיכרון הקולקטיבי ההגמוני (סלע, שם), כמו שראינו בצעד שעשה קוגן.

את ציר הזמן ההיסטורי של המחול במאמר זה אני שואלת מרציונל תערוכת ששת העשורים למדינת ישראל שהוזכרה קודם לכן, אך מתחילה מדיון קצר במחול היהודי-ישראלי המוקדם שנוצר בפלשתינה-א"י²⁹ טרם 1948. משם אני ממשיכה בסקירה היסטורית כרונולוגית על פני שבעת העשורים למדינת ישראל. החומרים שאני מבססת עליהם את הניתוח הם טקסטים היסטוריוגרפיים המתארים את התפתחות המחול הישראלי, טקסטים עיתונאיים וצילומי סטילס וניתוח קטעי מחול נבחרים³⁰ של יצירות רלוונטיות.

בשני העשורים טרם הקמתה של המדינה אמנים ויוצרי מחול יהודים (בסתירה לנאמר לעיל) לא רק שלא התעלמו מהנוכחות ומהנכסים התרבותיים שהציעה להם התרבות הערבית אלא ניכסו

28. ימי "אינתיפאדת הסכינים", שהחלה בסתיו 2015.

29. ארץ ישראל תחת המנדט הבריטי משנות העשרים ועד 1948.

30. מטבע הדברים ומפאת מגבלות של היקף יש יצירות רלוונטיות לנושא הססוך שלא אדון בהם במאמר זה.

אותה ועשו אותה שלהם. היסטוריונית האמנות דליה מנור כותבת שבשנות ה-20 וה-30 אמנים יהודים שפעלו בפלסטין בתחילת המאה ה-20 ראו בקשר הפיזי של הערבים עם האדמה ייצוג של הזיקה שהם חיפשו לארצם החדשה (Manor, 2002). באופן אירוני בתנאי המצב ומתוקף מערך יחסי הכוח התרבותיים ההגמוניים שנבנו במקום בין יהודים (אירופים) לערבים (האוריינטלים); בין תרבות אירופית לערבית מזרח תיכונית ובין חדש לישן – ניסו החלוצים היהודים לכוונן ביתר תוקף את זהותם העברית החדשה כזהות מקומית, ומתוקף כך הם תפסו את הסממנים הערביים המקומיים כמחזקים את שורשיהם ההיסטוריים.

אתיחס בקצרה לשלושה יוצרים שפרקטיקת הניכוס הייתה מרכזית אצלם: ברוך אגדתי, רינה ניקובה וירדנה כהן. אגדתי (לשעבר קאושנסקי), יליד סרביה, עלה לארץ כשהיה נער ב-1910 וכחלק מהפרויקט הציוני אימץ לעצמו שני שמות עבריים בזה אחר זה: בן יהודה ולאחר מכן אגדתי (מנור, 1986). הוא החל את לימודיו בבית הספר לאמנויות "בצלאל" בירושלים, ולאחר מכן, כשהיה בביקור ברוסיה, החל לרקוד בלט ואף התקבל ללהקת הבלט של התיאטרון העירוני אודסה. מבקר המחול גיורא מנור מספר בספרו אגדתי: חלוץ המחול החדש בארץ ישראל (1986) שאגדתי התעניין במקורות המחול היהודי והגיע למסקנה ש"אין דבר בנמצא, והמחולות הנהוגים בקהילות היהודיות שאולים ממסורת שכניהם הסלאבים" (עמ' 8). לאור היעדרו של מחול "יהודי" מקורי, ניסה אגדתי, כמו אחרים אחריו, להמציא אותו. ביצירתו "יפו הערבית" אגדתי נראה³¹ כשהוא לבוש בתלבושת ערבית טיפוסית: מכנסי שרוואל וחולצה ווסט רקומים ברקמה אתנית, על מותניו כרוך בד עבה, ועל ראשו כובע בד בצורת משולש. לדברי מנור, יצירה זו זכתה לביקורת בעיתונות בווינה בזו הלשון:

31. צילום אצל מנור, שם (ללא מספר עמ').

יפו הערבית הוא היפה, המעוצב היטב ובעל הרמה האמנותית הטובה ביותר מבין מחולותיו. אגדתי פורץ כאן את המסגרת האתנוגרפית המצומצמת ויוצר שרטוט עדין ומעודן, סובייקטיבי. גנדרן ערבי, פרח בידו, כולו נרקיס מאוהב בעצמו, המרקד קלות על גבול הנשיות, עצל וחולמני, תמיד נכון לעבור מהיופי אל העיוות נעדר התרבות: לעשות את צרכיו על שפת המדרכה. הדרך בה אפילו במצב גרוטסקי זה אגדתי עדיין מביע את עצמו בצורה אסתטית, מעידה על יכולתו האמנותית הרבה (שם: 10).

לביקורת אפשר להציע ניתוח מנקודת מבט של פוליטיקה של כוחות בשני מישורים לפי מרק פרנקו (Franco, 2006). במישור הראשון אגדתי הרקדן והכוראוגרף מתואר כמעין אנתרופולוג-אמן קלאסי – גבר, לבן, מערבי המתבונן על היליד המקומי והפרימיטיבי. הטקסט של המבקר הנכתב בעצמו במערב ה"נאור", מייצר לגיטימציה לעמדתו ה"גבוהה" של הרקדן האירופי בארץ ישראל הלבנטינית, שכחלק מתהליך היצירה שלו מתבונן בערבי היליד ומטעין אותו בדימויים אוריינטליסטיים מפונטזים קלאסיים שיש בהם שילוב של הארוטי והאקזוטי לצד כיעור, ברבריות וולגריות (סעיד, 2000). במישור השני אפשר לראות כיצד כותב הביקורת שוזר בטקסט אמירה המכוונת לאסתטיקה של האמנות הגבוהה של המחול וטוען למהלך אמנותי של פרשנות סובייקטיבית-אידיאולוגית של היוצר. בעיניי, אסטרטגיה זו נועדה להפריד בין סממנים של העממי-פולקלוריסטי, שהריקוד משתמש בהם כמו שהם ונתפסים על הסקלה התרבותית המערבית כ"נמוכים", לבין סימנים מסדר גבוה, הנתפסים כפרשניים, כאינדיבידואליסטיים, כרפלקסיביים וכסובייקטיביים, המייצגים את היצירה האמנותית "הגבוהה". רטוריקה טקסטואלית זו מבקשת ליצור הפרדה והיררכיה בין סוגות מחול נמוכות (עממיות) לגבוהות (אמנותיות) המיוצגות ביצירה, בדיוק כשם שנעשה סדר בין ההתנהגות הברברית והלבנטינית

של הערבי לבין האופן שהיא מוצגת לקהל, צבועה בשכבה של פרשנות אסתטית ואמנותית בכלים המאפיינים את תחילתו של המחול האקספרסיוניסטי והמודרני. לטעמי, ריבוי מתחים זה מראה את האמביוולנטיות ואת יחסי המשיכה-דחייה שאפיינו את יחס היהודים כלפי הערבים המקומיים שייצגו עבורם לא רק את המזרח אלא גם רובד של זהות נחשקת. המערבי לא תפס את המזרח כמקום ממשי אלא "כמכלול של אופני ייצוג שהוא ביקש לשלוט בהם ולעגן אל מולם את עליונותו כמהלך משעתק את מערך יחסי הכוח בין האירופי הנאור לערבי הפרימיטיבי והנחשל", כותב דור גז בספרו "אורינטליזם טרום-ישראלי" (34: 2015) פרקטיקות הניכוס של הזהות הערבית אצל אגדתי מעידות על תשוקה להבניה של זהות מקומית אותנטית ועל היקסמות מהערבים המגלמים אותה. אגדתי, כמו יוצרים ויוצרות אחרים של התקופה, ראה בגוף הערבי גוף שורשי, אדמתי ומקומי, אך גם תפס אותה כהוויה מדומיינת שאימץ לעצמו.

עוד היבט של ניכוס ייצוגים של ערביות אפשר לראות באופן שרקדניות ויוצרות מחול אירופיות שפעלו בפלסטין בשנות ה-20 פנו למקורות ערביים ויהודיים כדי ליצור יצירה עברית חדשה. כאן הייצוג של ה"ערבי-יהודי" או ה"מזרחי" נתפס באופן דומה לזה של הערבי – כאותנטי וכמקומי (אשל, 1991). דוגמה לכך היא רינה ניקובה, רקדנית הבלט הקלאסי שהגיעה לארץ ישראל מרוסיה בתחילת שנות ה-20 והקימה ב-1933 את "להקת התימניות". ניקובה דיווחה שחשה קרובה למזרח, לתנועותיות ולמוזיקה שלו (אלרון, 2010). ברשימה שנכתבה בעיתון ב-1926 על ערב "בלט עברי" שהציגה ניקובה בירושלים נאמר ש"התכנית מבטיחה ריקודים תכונתיים של עמים שונים וגם מחולות מזרחיים ועבריים" (שם: 39). גם בטקסט זה אפשר לראות הפרדה בין ה"בלט", הנתפס כאמנות גבוהה, לבין אמירה מהותנית ומנמיכה באופייה המניחה שריקודים "תכונתיים" הם ריקודי הפולקלור המזרחיים או

הערביים המייצגים תכונות "טבעיות" המוטבעות בתרבות ובגוף של הרוקדים אותם, כלומר תכונות של ילדים, אם מקומיים ואם לאו. היררכיה זו מצויה גם בשדה המחול ובמיוחד ביצירות הבלט הקלסי של המאה ה-19 ובהן למשל ריקודי אופי (ריקוד המשלב ריקודי עם ובלט קלאסי) הנחשב חלק מהותי מקורפוס יצירת הבלט אך מסומן כסוגה נמוכה יותר.

חיפוש מסוג זה אחר אותנטיות או ילידיות עברית שורשית שמוצא את תשובתו בערביות מקומית או במזרחיות יהודית אפשר למצוא גם אצל ירדנה כהן, שלהבדיל מניקובה הייתה ילידת הארץ, ולה שורשים עמוקים בה (דור שביעי). כהן נסעה ללמוד מחול אקספרסיוניסטי בווינה אצל אושיות המחול האקספרסיוניסטי הגרמני, ובהן גרט פלוקה, תלמידה של מרי ויגמן, ועם חזרתה לארץ העידה על כך שהמפגש עם אירופה גרם לה לחפש ביתר שאת אחר שורשיה (כהן, 1976). שורשים אלה היא מצאה בתרבות הערבית שהיא נחשפה אליה מילדותה בעיר שגדלה בה, חיפה. על אימוץ זהות ערבית מקומית, זו אשר נתפסה בעיניה "אותנטית" ושורשית אפשר לדבר, אומרת מלכה ילין, "במונחים של כנעניות כמושג תרבותי, פרקטיקה חברתית והבעה אמנותית" (מחקר בתהליך).³²

במופעיה עשתה כהן שימוש במאפיינים ערביים, כגון תלבושת, מוזיקה ותנועה כדי לעצב מחדש את זהותה המקומית כזהות ילידית ערבית-עברית-יהודית. בצילום שלה³³ רוקדת את "מחול החתונה" ב-1937, היא לבושה בחצאית ארוכה ובגופייה, ראשה עטוף בצעיף ארוך והיא עדויה בעגילים ארוכים ובצמידים עבים. אך לא רק אותו

32. קבוצת הכנענים דחתה את הזיקה הציונית בין יהודי לעברי וביקשה לטעון שהיהודים הם עדה דתית ואילו העבריים הם היהודים המקוריים שישבו בעבר באזור "הסהר הפורה" (אזור המזרח התיכון).

33. הצילום (באדיבות הארכיון למחול בספריית בית אריאלה) מופיע בכתבה של רות אשל "בין הגלים לחולות: פרידה מהכוריאוגרפית ירדנה כהן", 26.1.2012 הארץ.

היא מאמצת אלא גם את הרפרטואר התנועתי האופייני לו. ב־1937 היא זכתה בפרס ראשון בתחרות כוראוגרפיה שהתקיימה בתל אביב על יצירותיה המקוננות ובעלת האוב, שנוצרו בהשראת התנועה של המקוננות ושל מגירות עתידות ערביות שגדלה בקרבתן (אשל, 2012). עוד כיוון שפעלה בו כהן היה הניסיון לחפש אחר המקורי והאותנטי אצל מוזיקאים יהודים-ערבים (מעדות המזרח), כמו אליהו עובדיה וחיים חייט, שניגנו בבתי קפה ערביים בחיפה (אשל, 1991). בספרה היא מספרת כיצד גילתה את התיפוף על התוף הערבי, הדרבוקה:

באותם הימים התגוררתי בחדר, שעל אחד מקירותיו היה תלוי כקישוט תוף מזרחי [...] בבית זה היתה ברווית שחורה ותמירה שוטפת מדי יום ביומו את חדר המדרגות, ובהגיעה לקומה העליונה היינו פותחות לעיתים בשיחה. באחד הימים הציצה לחדרנו פנימה, ולתמהונה הרב ראתה את התוף התלוי אצל 'מאדאם אירופאית'. לשאלתי אם היא יודעת לתופף עליו, ענתה לי בגאווה גלויה כי היא אחת המתופפות הטובות בכפרה, וכי מלאכה זו לא כל אחד יודע – הרי זו אומנות... לתיפוף שלה הרגשתי כאילו אני נעה וחוזרת אלפי שנים אחורנית; לא אני המקשיבה אלא כל אברי גופי סופגים צלילים בדרך לא ידעתי (כהן, שם עמ' 15).

סיפור זה חושף את יחסי הכוחות בין שתי האוכלוסיות: היהודית והערבית במציאות היום-יומית אז, בין ה"גברת האירופית" המתגוררת בקומה החמישית, ובין הערבייה "השחורה והתמירה" העומלת ומנקה את חדר המדרגות שלה. הוא אף מראה את התשוקה של כהן to go native ואת רגע הגילוי, כשהיא מנכסת לעצמה פרקטיקה זו של התיפוף הערבי המסייעת לה לעצב את גופה הרוקד ואת זהותה כשייכת למקום שהיא חשה בו לדבריה "בבית" – הלבנט המזרחי.

לסיכום בקצרה של חלק זה, פעולות הניכוס בנו רצף של דמיון מפונטז של קשר של היהודים למקורות העבריים המקראיים המקומיים. העין המערבית של היוצרים היהודים תפסה את המזרח על הערבים והיהודים שבו כמכלול של אופני ייצוג שהם ביקשו לשלוט בהם לשם ביסוס זהותם הלאומית החדשה (גז, שם; רגב, 2011). עם זאת הדוגמאות שלעיל מציבות גם מחשבות בעלות גוון דיאלקטי היכולות לכוון לעוד מחקר שאולי יצליח להשמיע קולות שלא נשמעו עד היום, שהרי יהודים וערבים חיו בסמיכות אלה לאלה, הכירו אלה את אלה, היו באינטראקציות, חלקו סיפורים ולמדו אלה מאלה.

שני העשורים הראשונים למדינת ישראל (שנות ה-50 וה-60)
 המשיכו במידה רבה את הקו האידיאולוגי של השנים שקדמו להם: הגדלת האוכלוסייה היהודית, מאמץ ליצירתה של זהות ישראלית לאומית קולקטיבית ומיסוד המדינה (בר-אור, 2008). בעשור השני עבר המחול הישראלי מהפך מסגנון של מחול ההבעה הגרמני, שראינו שהיה מתובל בייצוגים ערביים ואתניים, למחול מודרני אמריקני, פורמליסטי, מופשט שהתבסס במהירות כסגנון מועדף לאחר הגעתה של מרתה גרהאם (Graham) והקמת להקת בת-שבע (אשל, 1991). שנים אלה ביצירה המחולית הישראלית ובאמנות בכלל מאופיינות בהיעדר התייחסות להקשרים פוליטיים, ובהם ייצוגים של ערבים-פלסטינים או של הסכסוך היהודי-ערבי שהבשיל למלחמת ששת הימים (גנתון, 1998).

לעומת זאת, **העשור השלישי (שנות ה-70)**³⁴ מתואר כעידן של שינויים פוליטיים, כלכליים וחברתיים ששינו את פני החברה הישראלית ללא היכר. עידן שהחלום נשבר בו, או במילותיו של הסוציולוג אורי רם: שנים שבהן "רעדה האדמה" (רם, 1998:11).

34. תקופה רחבים חושבים שהיא נמשכה יותר מעשר שנים; ממלחמת יום הכיפורים ועד לאחר מלחמת לבנון.

עשור זה הניב ייצוגים מרובים של פלסטינים תחת כיבוש ושל הסכסוך הישראלי-פלסטיני בתיאטרון, במדיה ובאמנות החזותית. בתחומים אלה האמנות הייתה פוליטית והתייחסה ישירות לנושאים טעונים כגבולות, טריטוריה, כיבוש ואלימות (אוריין, 2006; גנתון, שם; עפרת, 1994). אולם תחת רגליו של המחול הישראלי האדמה עדיין לא רעדה כלל. בשנים אלה אפשר לראות את המשך צמיחתן וביסוסן של להקות גדולות כבת-שבע, בת-דור והלהקה הקיבוצית. בקו האמנותי שהן הובילו היה עיסוק דומיננטי באסתטיקה תנועתית ניאורקלאסית מופשטת, מינימליסטית בעלת עניין מועט ביותר בפוליטי ובחברתי (אשל, 1997) או באפשרות של מחול להביע מחאה. עם זאת בתקופה זו אפשר לראות ברפרטואר הלהקות יצירות העוסקות באובדן ובשכול שהיו תוצאה של מלחמות ישראל.³⁵ שינוי של ממש אפשר לראות מתחילת העשור הרביעי (שנות ה-80). עשור זה מאופיין בביקורת חריפה של אמנים ישראלים על ההיסטוריה הרשמית, על האתוסים ועל המצב החברתי (גילעת, 2009). יוצרי מחול החלו לנטוש את האסתטיקה של המופשט ועברו לעיסוק בשאלה המוסרית של היותם בצד הכובש ושל תפיסתם את ה"אחר" הפלסטיני בתנאים הפוליטיים הנתונים. בשלב זה אפשר לראות בכירור שהעמדה של היוצרים היהודים נוטשת את הפרקטיקה ההיסטורית של ניכוס רומנטי ואוריינטליסטי של ה"אחר", ומנסה לאמץ מבט מפוכח המתמודד עם מצבים אנושיים קשים שהסכסוך מייצר. שינוי זה מביא אל היצירה המחולית סוגיות של כיבוש, פליטות, הדרה, אלימות, טרור וכאב.

35. אושרה אלקיים רונן על מות לוחם ללהקת ענבל (1971), יצירה שהוקרשה לבעלה הטייס שנהרג במלחמת ההתשה; יצירות שנוצרו על ידי כוראוגרפים ישראלים ואמריקנים בתגובה למלחמת יום כיפור כמו טלטלה של מירל'ה שרון ללהקת בת-שבע (1974); והיה ככלות של ג'ין היל סאגאן ללהקת בת-דור (1974) – הספר ליאיר שפירא רקדן הלהקה שנהרג במלחמה; האדמה בכתה של פלורה קושמן ללהקת בת-דור (1975).

ב־1983 הציגה להקת מחול תמ"ר (תיאטרון-מחול רמלה) את יצירתו של אמיר קולבן ויה דולורחה – תכונות ניתוק בין אדם ואדמה³⁶ כביאנלה של האמנות בתל חי, עבודה (כמעט) ראשונה מבין עבודות שיעסקו אחר כך בססוך הישראלי-פלסטיני. זו הייתה יצירת מחאה שעסקה בסוגיית הפליטים הטעונה והקשה שהחלה במלחמת העצמאות והעצימה לנוכח מלחמת ששת הימים.³⁷ הקשר הפליטות התחדר עוד יותר לנוכח התקופה שהיא נוצרה, ימי מלחמת לבנון, שהייתה שנויה במחלוקת קשה בחברה הישראלית, וכשנה לאחר הטבח שביצעו הפלנגות הנוצריות בספטמבר 1982 במחנה הפליטים סברה ושתילה בזמן שליטתו של צה"ל במערב ביירות. קולבן, שעזב את להקת בת-שבע כדי להקים את להקת תמ"ר, אמר בריאיון לרות אשל: "היה לי ברור שלהקת בת-שבע תיזהר מכל אמירה חברתית או פוליטית בתקופה ההיא. הם רצו ריקודים צמחוניים וחיבוטי נפש ולא התייחסות למציאות, בטח לא לאקטואליה" (אשל, 1997: 17).

ויה דולורחה – תכונות ניתוק בין אדם ואדמה היה מופע הפנינג בסגנון מיצג שהוצג תחת כיפת השמיים והוביל עמו את הקהל במסלול הליכה כמו מסלול הייסורים של ישו, שצליינים פוסעים בו מדי שנה בשנה בסמטאות העיר העתיקה בירושלים. אפשר לראות ביצירה שילוב של שתי השפעות אמנותיות חזקות: האחת, של המחול הפוסט-מודרני האמריקני של שנות ה-60 וה-70, שהוציא את המחול אל המרחב הציבורי; השנייה, השפעה של אירועי הפנינג מחאתיים שהתרחשו בזירת האמנות החזותית הישראלית בשנות ה-70, כמו אירוע הפנינג שאורגן על ידי אמנים במאי 1973,

36. מתוך: קטלוג האירוע "תל חי 83/מפגש אומנות בת זמננו", אוצר וטקסט אמנון ברזל, מפעלות דיסקונט לתרבות ואומנות.

37. על פי דו"ח אונר"א ל-2015, יותר מחמישה מיליון פליטים מתגוררים היום במחנות בירדן, בלבנון, בסוריה, בגדה המערבית ובעזה.

ובו הם צעדו כבלוויה במרכז ירושלים בטורים במבנה של שלשות לקול הלמות תוף, כשהם לבושים בכיגוד צבאי, וכידיהם אביזרים דמויי רובים, כמו מטאטאים ומגרפות (עפרת, 2016).

היצירה (ויה דולורוזה) הייתה עמוסה סימנים חתרניים מטפוריים, פיזיים, חזותיים וגופניים. היא הוצגה בחצר תל-חי שבכפר גלעדי בגליל העליון, יישוב אייקוני המסמל בהיסטוריה של מדינת ישראל חלוציות וגבורה, ובו פסל האריה השואג, קברו של יוסף טרומפלדור.³⁸ הרקדנים פסעו עטופים בכדים שכיסו את ראשם ואת גופם בצבעי הדגל הפלסטיני והישראלי: אדום, ירוק, לבן, שחור ותכלת; הם נשאו כיסאות מעל לראשם שיצרו מבנה רציף כשל אלונקה (אשל, שם; רוטמן, 2014); השירה לוותה בשירה ערבית שבוצעה על ידי הזמר הערבי-פלסטיני כאמל עיסאווי, ששר לחן שחיבר מלחין ערבי-פלסטיני אחמד מסרי למילים של המשורר מחמוד דרוויש; השירה עצרה ב-12 תחנות, ובהן הרקדנים אספו אבנים, טמנו עלי זית באדמה, נצמדו לקיר וערכו חיפוש גוף ויצרו לסיום את סצנת "הסעודה האחרונה". תחביר היצירה היה מורכב מפעולות יום-יומיות כהליכה, ישיבה, חפירה, אכילה, ובנה מעין טקס דתי ריטואלי שהתכתב עם תמות של ניתוק, נדודים, מוות, דיכוי ואלימות. בכך התמקמה היצירה בהקשרים קונטקסטואליים פוליטיים מרובי שכבות, והמפגש ביניהם יצר מתח דתי, לאומי והיסטורי. בגוף הרוקדים התגלמה תחושה מעיקה של כובד וחרדה קיומית, היסטורית ועכשווית גם יחד, שדיברה לראשונה במחול הישראלי על אסון הנכבה ועל פליטים פלסטינים, אך גם עוררה זיכרון קולקטיבי יהודי. היצירה אף ייצגה סבל מרטירי (ישו הצלוב), רימזה על סבל הכרוך בהשפלה והציבה את התמה של המוות במרכז כאומרת שלסכסוך על האדמה המתקיים בחבל ארץ מדמם זה מאות שנים אין מוצא.

38. היצירה הוצגה גם בפסטיבל עכו לתיאטרון אחר באותה השנה.

עוד עבודה של קולבן ללהקת תמ"ר כמה שנים מאוחר יותר, אטראט לומדים ילדים לשנוא (1987), מבוססת על שירו של מאיר ויזלטיר (1984)³⁹ בעל אותה כותרת המתחיל כך: "אט אט לומדים ילדים לשנוא/זה לוקח להם הרבה זמן/הרבה שנות בית הספר/ללמד ילד לשנוא/היא מלאכה לא פשוטה [...] אם יצירתו הקודמת של קולבן עסקה במישרין בחוויית פליטות פלסטינית והוצגה כאירוע הפנינג מחאתי, הרי ביצירה זו הוא מפנה טענה חריפה למנגנוני החברות והחינוך של החברה הישראלית היהודית המאביסה את ילדיה במיתוסים לאומיים ובשנאת ערבים. היצירה, נרטיבית ותיאטרלית, הוצגה על במה. ניכרו בה השפעות של סגנון תיאטרון המחול הביקורתי והפוליטי, שהחל להעסיק יוצרים ישראלים בשנים אלה בתגובה למופעיה של להקתה של פינה באוש (Pina Bausch) בתל אביב בתחילת שנות ה-80.⁴⁰ היה בה טקסט, בובות בתפקיד תינוקות, אימהות, אבות, טקסי האכלה והשכבה מקבריים וייצוגים של ריקודי עם ישראליים. בחלק ניכר מהריקוד היו הרקדנים לבושים בצבעי הלאום, כחול לבן בסגנון קיבוצי, הגברים במכנסיים כחולים ובחולצות לבנות בעלות צווארון רחב ועליהן פסים כחולים, והנשים בחצאיות או בשמלות כחולות בעלות צווארון דומה. הנוכחות הפלסטינית-ערבית, שהשנאה שלתוכה ילדים ישראלים גדלים מופנית אליה, נשארת סמויה ברקע. בסופו של עשור זה הציג רמי באר את יומן מילואים '89 (1989) עם הלהקה הקיבוצית. הזמן – תקופת האינתיפאדה הראשונה, כשבאר שירת שירות מילואים בשטחים הכבושים. "רמי באר אינו יוצר עבודות על המציאות. הוא יוצר עבודות מתוך המציאות". כותבת

39. בתוך: "קשה ללמד ילד" ויזלטיר, מאיר, 1984. קיצור שנות השישים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

40. תיאטרון מחול ופרטל הציג לראשונה את פולחן האביב (בכורה, 1975) לפינה באוש ב-1982 ומיד לאחר מכן את קפה מולד (בכורה, 1978).

האנתרופולוגית טל כוכבי (94: 2007) הניסיון להביא את הקהל אל תוך מציאות הכיבוש בא לידי ביטוי באופן שהיצירה נפתחת: הקהל יושב בחושך. מושמע סאונד מתכתי וחזק. בעקבותיו נדלקים באחת פנסי תאורה לבנים ומסנוורים המופנים אל הקהל היושב לכוד באור. עם התעמעמות האורות מתגלה תמונה על הבמה: רשת כשל כלוב גדול מתוחה בקדמתה, לפניה דמות עטופה במעיל ולראשה קסדה צבאית עומדת בעמידת "דום", ראשה מורכן כמו בטקס זיכרון. מהצד האחורי של הרשת כמה דמויות לבושות בגדי אזרחים, ראשה ופניה של אחת מהן עטופות בכד, כמו תמונות של עצורים פלסטינים שאפשר לראות בעיתונות. מילות יומן המילואים⁴¹ מוקראות בצורה רשמית ולקונית: "לא ברור מי הרודף ומי הנרדף, והריצה שולטת בכל" (אצל אשל, 1997). תמונת פתיחה זו מגלמת דיאלקטיקה המתפתחת בהמשך. לא ברור מי הוא מי. הדמות הנראית כחייל בקסדה פושטת את המעיל ומתגלה כאישה צעירה בכותונת לילה לבנה. מי היא? ישראלית? פלסטינית? הדמויות מאחור, מקצתן שעונות על הרשת כמנסות לטפס עליה, מי הן? פלסטינים עצורים? או ישראלים הלכודים במציאות בלתי אפשרית? הייצוגים הדיאלקטיים הללו הזכירו לי את שאלתו של ההיסטוריון הפלסטיני עצאם נצאר: "האם ניתן לטעון, שההיסטוריה היהודית בפלסטין רלוונטית אך ורק להיסטוריה הישראלית ושאין היא חלק מההיסטוריה של הפלסטינים עצמם?" (2006: 146). הפרשנויות שניתנו בדרך כלל ליצירה זו טענו שהעבודה מתארת את "התחבטויות הנפש של החייל" (אשל, שם עמ' 18). אולם אפשר לטעון באותה המידה שהנרטיב המוצג ביצירה באמצעות הייצוגים הכפולים והמבלבלים מראה את החפיפה הקיימת בין הסיפור היהודי-ישראלי לערבי-פלסטיני לנוכח מציאות הכיבוש ואת התלות ההדדית המובנית בייצוגים שלהם, אלו הנוכחים ואלו הנעדרים.

41. לפי טקסט של צביקה שטרנפלד.

העשור החמישי (שנות ה־90) במחול הישראלי מאופיין בכניסתו של אוהד נהרין לתפקיד מנהל אמנותי של להקת בת-שבע. על יצירתו הראשונה קיר (1990) הוא אומר בסרט צעדים⁴² "התחלתי לעבוד על קיר והחלטתי באופן בוטה כמעט להתחבר לחומרים מציאותיים". המציאות הפוליטית סוערת בישראל בשנים אלו. צה"ל יוצא מלבנון, פורצת מלחמת המפרץ, הסכם אוסלו נחתם בין ישראל לאש"ף, ומתחוללות מהומות בהר הבית המלוות בפגיעי התאבדות קשים באוטובוסים בערים הגדולות. מבקרת המחול ענת זכריה (2010) כותבת על קיר:

כל הרקדנים לבושים בתלבושת אחידה בצבע חאקי. הרס"ר שלהם הוא רעשן עץ המסתובב בקצב אש על ידי רקדן הלבוש בחליפה. כולם רוקדים אותו דבר, כולם נופלים, כולם קמים, כולם נעים בכוח מתפרץ של דיוק ועדינות המטיח אותם באדמה ומניף אותם שוב.

היצירה משופעת באינטרטקסטואליות אינטנסיבית ובסימנים של ישראליות פיזית חילונית ודתית מתוחה: צבאיות הבאה לידי ביטוי בצעקות, קריאות מיליטנטיות והליכות בסגנון מצעד או מסדר; הרעשן הענק שמסובב הגבר בחליפת עסקים המניע את אגנו בארוטיות קדימה ואחורה כאילו קושר גבריות צבאית למיניות מוקצנת; חצי הגרון המיתולוגי הקיבוצי המקיים את טקס "אחד מי יודע" הדתי־מסורתי, המלווה בנפילה של אחד הרקדנים ובחזרתיות סיוזיפית על משפט תנועה מתפתח, כשהרקדנים מתפשטים וזורקים את בגדי החאקי,⁴³ וארוחת ערב השבת הישראלית, החוצה מגזרים בחברה מהקיבוצית־חילונית ועד היהודית החרדית המתפרקת

42. "צעדים" אפרת עמית, אסף אמיר וגבריאל ביבליוביץ', 2012.

43. בקטע זה לבשו הרקדנים ביצירה המקורית בגדי חאקי. בגרסאות מאוחרות יותר הוחלפו בגדים אלה הוחלפו בחליפות שחורות ובכובעים.

ממשמעותה – כל אלה מתנגשים אלה באלה כאילו מתרסקים אל "קיר" מטפורי, נבנים, קמים ונופלים. נדמה לי שפרשנותו של האנתרופולוג זלי גורביץ לשיר הילדים עוגה, עוגה בספרו על המקום מתארת נכוחה את המצב הישראלי כפי שעולה מיצירה זו:

העוגה עוגה הקשה, הסיזיפי, ההסתובבות כל היום למצוא מקום. ולא רק בחיי היומיום הפרטיים, ההתרוצצות אחרי הכיסא, איפה אתה יושב, במעלות הכהונה והמשרה, באיזו לשון, באיזה בית, איזה כיסא מחזיק אותך יושב, אלא גם במובן הכללי יותר, המשותף, ההסתובבות היהודית אחר מקום, איפה אנחנו, איפה אנחנו חושבים שאנחנו, איפה אנחנו רוצים להיות, לא סתם להיות [...] אלא על פי השיר – למצוא מקום (גורביץ, 2007: 178).

הגופים התזזייתיים של נהרין והתחביר מרובה השכבות והייצוגים מסמנים את תחילתו של עידן אסתטי חדש בלהקת "בת-שבע" ובמחול הישראלי מעשור זה והלאה. יותר מכך הם מייצגים על במת המחול הקנונית הישראלית את השבר העמוק שיצר הסכסוך הישראלי-פלסטיני בחברה הישראלית, שיבוא לידי ביטוי ביתר שאת עם רצח ראש הממשלה יצחק רבין כמה שנים מאוחר יותר ב-1995.

בשנות ה-90 ניר בן גל וליאת דרור מציגים את אינתא עומרי (1994) ואת חקירה (1996), שתי עבודות המתייחסות ישירות לסכסוך הישראלי-פלסטיני משתי נקודות מבט שונות. עבודות אלה ממשיכות את האוריינטציה הביקורתית והחברתית שהם אימצו בעבודות קודמות כמו חמורים (1988) ותאנים (1993). היצירה אינתא עומרי מתחילה בסולו של דרור, הנכנסת לבמה לצלילי שירה של הזמרת המצרית המיתולוגית אום כולתום "אתה חיי"

(אינתא עומרי, בערבית).⁴⁴ דרור, בשמלה שחורה ארוכה, נעמדת לרגע בפישוק קל במעגל תאורה לכן במרכז הבמה ומתחילה לפתל את אגנה במהירות כשהיא מסתובבת ומעלה את ידיה באיטיות עד שהן סמוכות למצחה. באופן זה דרור מציבה מול הקהל מיד בפתח ציטוט ישיר של תנועה אייקונית-סטריאוטיפית הלקוחה מסוגת ריקודי הבטן המזרח-תיכונית, כפי שהיא מוכרת לקהל המערבי והישראלי מהפצתם של עשרות סרטים מצריים ודימויי מדיה (Shay & Seller-Young, 2003). על השימוש בתנועת ריקודי הבטן אמרה דרור לאחרונה: "אני לא מחוברת לספירות – 1,2,3,4 כמו שסופרים במחול במערב. הרגשתי יותר טוב בהוויה המזרחית שבה יושבים ומקשיבים למוזיקה – לוקחים את הזמן. הקצב שלי מצא את הבית" (אשל, 2015). דרור מציגה ביצירה זו התייחסות מפויסת לסכסוך הישראלי פלסטיני, כשהיא בוחרת בדרך ייצוג של סוגת ריקוד נשית פאן-ערבית. אפשר לטעון שכוונתה נטועה במוטיבציה פמיניסטית. בהיותה אישה החיה במרחב המזרח-תיכוני, היא מבקשת לגלם בגופה סימנים של נשיות ערבית שהיא תופסת כמקומית ושייכת גם לה, שייכת ל"אחרת" הפלסטינית, אך גם מסמנת נשיות ערבית גלובלית. בהיותה יוצרת ורקדנית, היא מעניקה לסוגה זו מופע פרשני המאפיין בבחירות אסתטיות החורגות ממסורת ריקודי הבטן. בחירתה בפס הקול המלווה של אום כולתום, הנחשבת בעצמה לאישה פורצת דרך בתרבות המצרית והפאן-ערבית (Lohman, 2010), מוסיפה עוד רובד לאמירתה הפמיניסטית. האם אפשר למתוח קו בין ירדנה כהן, שביקשה לגלם בגופה ערביות מקומית בשנים המוקדמות, ובין ליאת דרור? נראה שכן, אלא שמהלכה של כהן היה חלק ממהלך לאומי ששאף לכונן זהות וישראליות חדשה ומוצקה, ואילו המהלך של דרור באמצע שנות ה-90 מבקש להתריס נגד מציאות פוליטית קשה של הסכסוך

44. מילים: אחמד שפיק כמאל; מוזיקה: מוחמד עבר אל והאב.

הישראל-פלסטיני ומציב על הבמה נוכחות של ישות הנתפסת כ"אויב" בחברה הישראלית.

לעומת זאת בחקירה, שנתיים מאוחר יותר (1996), מציבים דרור וכן גל תמונת מראה קשה של המצב הישראל-פלסטיני, כאשר הם יוצרים הקבלה בין עדויות דו"ח בצלם על התנהגות צה"ל בשטחים הכבושים לבין עדות של ניצולת שואה. ביצירה קטעים אילוסטרטיביים של ממש המראים התנהגות גופנית של חיילים בשטחים, לצד סצנה ארוכה ואלימה המתרחשת סביב שולחן בחדר חשוך המדמה חקירה ועינויים של אישה על ידי שני גברים. כולם לובשים בגדי יום-יום מערביים, וגם כאן, כמו ביצירתו של באר, לא ברור מי הוא מי. מיהם הגברים? האם חיילים נאצים? חוקרי שירות הביטחון הישראלי? מי היא האישה? יהודייה או פלסטינית?
שרית פוקס כותבת על ההקבלה בין השואה לכיבוש כמהלך שהתרחש בתיאטרון עשור קודם לכן:

בשנות השבעים והשמונים ניצב המחזאי הישראלי מול תופעות הרוע הישראלי, חוקר את בהלתו [...] כך נולד הצורך שהלך והחריף אחרי מלחמת לבנון, לבדוק את הקשר בין התוקפנות הישראלית, המתבטאת ביחס למיעוט הערבי הנתון למרותו ולחסדו של הישראלי, לבין התוקפנות המחרידה שהופעלה כלפי עמו בשואה.⁴⁵

הבחירה של היוצרים ליצור הקשרים אלה וההתמקדות שלהם באלימות במציאות הפוליטית הישראלית מראה מחד גיסא, על ניסיון לדבר על אלימות כתופעה אוניברסלית, אך מאידך גיסא, מכוונת לשיח חתרני ונפיץ בחברה הישראלית אז ואף היום.
העשור השישי והשביעי (שנות ה-2000 עד היום) מכנסים אליהם את שנות ה-2000, הנפתחות עם ה"אינתיפאדה השנייה",

45. מקור אינטרנטי <http://www.saritfuchs.co.il/?p=68>

המכונה בפי הפלסטינים "אינתיפאדת אל-אקצא", כאשר התקוממות קשה פרצה מצד פלסטינים בשטחים הכבושים ומצד פלסטינים אזרחי ישראל בתוך המדינה בעקבות ביקורו של שר הביטחון אז אריאל שרון בהר הבית. התקוממות זו נמשכה כמה שנים, ובהן בוצעו פיגועי התאבדות רבים בתוך שטח ישראל. ב-2004 במסגרת אירועי "הרמת מסך" הציגה יסמין גודר עם להקתה "רקדני הספסל המדממים" את עבודתה קרם תות ואבק שריפה.⁴⁶

על הרקע להיווצרותה של היצירה היא אומרת:

בטרם נכנסתי לסטודיו להתחיל לחקור, תהיתי: היכן בתודעה נאגרים הדימויים שעוטפים את החוויה היום-יומית שלי, אלה אשר מציגים באופן רפטיבי את המציאות הפוליטית המקומית? איזה משמעויות אותם דימויים מייצרים במודע ובתת-מודע האישי והקולקטיבי? ומתוך כך, אילו השלכות יש להם על החיים ועל תפיסת המציאות שלי, שלנו? [...] היינו אז בשלהי האינתיפאדה השנייה: דימויים של חיילים במחסומים, עצורים פלסטינאים עם "פלגלית" על הפנים, פשיטות של חיילים על בתים של משפחות פלסטינאיות, זירות פיגועים, נשים צועקות מעל גופות ועוד זוועות דומות – היו די נפוצים אז. השאלות שהציפו אותי עלו מתוך תחושה שאותם דימויים הפכו בתודעה למעין 'לוגואים' או איקונות של התקופה, של ה'מצב', ובאופן לא מודע נאגרו בתהליך שהיה מעין 'קיטלוג אוטומטי' של השכל. העובדה שנעשינו מורגלים בהתבוננות בדימויי האימה הללו הביאה אותנו לקהות חושים, ונאלצנו להתמודד עם שגרה שהפכה מוכרת מדי, נסבלת כביכול, אבל החלה לחלחל למקומות קיצוניים ואפלים מאד, מתוך החשיפה לאותם דימויים וקבלתם. מצד אחד, החשיפה אל התמונות המזוועות אפשרה הכרה מסוימת במציאות מסובכת. מצד שני, בחיי המקצועיים והאישיים, תהיתי על כך ש'המצב'

46. בשיתוף עם "תיאטרון המעבדה" בירושלים.

מתקיים עבורי בעיקר דרך תמונות, דרך זוויות מסוימות של צילום, דרך השיח המקובל בעיתונות, בטלוויזיה וברחוב, ודרך הפנטזיה והפירושים שאני מייצרת לכל אלו במוח.⁴⁷

גודר הביאה לעבודה עם רקדניה צילומים עיתונאיים יום-יומיים קשים (להגדרתה), ואלו נעשו לחומרי תהליך היצירה. באמצעותם מבקשת גודר להחיות בגופם החומרי והפלסטי של הרקדנים דימויים המייצגים מציאות קיומית פצועה וכואבת באופן שאינו מחקה את הצילום אלא מייצר בהם ידע חדש של חוויה ושל תגובות רגשיות למצבים של כאב ושל אובדן. בכך היא אינה יוצרת אילוסטרציה של המציאות אלא חושפת ממדים פיזיים ורגשיים הסמויים בה. אריאלה אזולאי בספרה "האמנה האזרחית של הצילום" טוענת שיש לתפוס צילום כאירוע אזרחי, כפעולה המתרחשת בין אנשים שיש ביניהם מרחב פוליטי של יחסי כוח ושל אחריות הדדית.⁴⁸ אני מציעה שגודר ביצירתה זו מיישמת גישה זו באופן שהיא מתייחסת לצילומים שעבדה עימם. היא רואה בהם מייצגים של אירועים חיים והופכת את מעשה הצילום העיתונאי עצמו ואת מעשה ההתבוננות בו לפוליטי, לאנושי ולאקטיבי. בהיותה יוצרת, היא מקיימת את אחריותה האזרחית והמוסרית לעצור רגע, להתבונן, לתהות ולהרגיש מה קורה למצולמים. בכך שגודר מישירה מבט אל המציאות ובכך שהיא מייצרת ומפרשת אותה מחדש על הבמה, היא מבקשת לפרק או למוטט את השחיקה קהת החושים שאחזה לטעמה

47. שאלות על המצב: על תהליך היצירה של "קרם תות ואבק שריפה" מעקף כתב-עת מקוון למחול, מיצג ותיאטרון חזותי. <http://www.maakaf.co.il/%D7%A2%D7%91/home/59-uncategorised/past/1362-2013-07-03-10-04-53>

48. דבריה מכוונים לשנים רבות של היסטוריה של אמנות פורמליסטית שנשתה לזון בצילום באמצעות שיח אסתטי שהתעלם מן ההקשרים הפוליטיים המייצרים אותו.

בחברה הישראלית רוויית האלימות, ולגרום לה עצמה, לרקדניה ולקהל צופיה לגלות אחריות חברתית קולקטיבית. טקטיקה דומה אך שונה נוקט ארקדי זיידס בשתיים מעבודותיו המתייחסות לסכסוך הישראלי-פלסטיני ובמיוחד לסוגיית הכיבוש: שקט מ־2009 וארכיון מ־2014. על שקט אומר זיידס:

היצירה צמחה מתוך תחושה אמתית של חירום; לאור ההתגברות של האלימות והיעדר האמון בין קהילות בישראל שבאופן תמידי נתונות במצבים של שוק שאינם מאפשרים מרחב [שקט] לחשיבה ומשום כך אינם מאפשרים שינוי.⁴⁹

בריקוד הרקדנים, שני יהודים ושני ערבים (גברים בלבד),⁵⁰ מתגוששים זה עם זה, מתנגשים ונאבקים זה בזה, מתחבקים, מתישים זה את זה, צועקים ואוחזים זה את זה – מגלמים בגופם מציאות אלימה על רגעי הבוטות והחמלה שבה. עם זאת זיידס אינו נופל לרומנטיזציה של יחסי ערבים ויהודים ומשרטט את מפת יחסי הכוח הפוליטיים בין קבוצות אלה על גבי הפס המוזיקלי, ובו מוקרא שיר בערבית שמילותיו מדברות בבוטות על יחסי שולט נשלט, חזק וחלש.⁵¹ זיידס רואה בעצם תהליך היצירה ובמעשה

49. <http://www.arkadizaides.com/work/quiet> (תרגום שלי).

50. מוחמד מוגרבי וראבי חורי. אני מוצאת לנכון לציין זאת משום שזה רלוונטי לדיון ביצירה זו, אם כי במאמר אינני נוגעת בסוגיה של פלסטינים ורקדנים או יוצרים בישראל, הראויה לתשומת לב מחקרית בפני עצמה.

51. מילות השיר: אתה העבר שלי, אני המלך שלך / אני המלך שלך ואתה העבר שלי / תקשיב למילותיי ותבין את כוונתי / אני המלך, אתה העבר / אתה העבר שלי, בשליטתי / מי אתה? מי אתה? / למה באת לכאן? בשביל מי היית גיבור / חזק, והיום אתה חסר משמעות / למה באת לכאן? בשביל מי באת? / תגיד לי מי אתה? מי אתה? / אני המלך ואתה העבר / אתה העבר שלי ואני המלך / אתה לא אח שלי ואני לא אח שלך / מי אתה? מי אתה? / אתם העבדים ואני המלך / כמה אנשים באים והולכים / מי אתם? / אתם העבדים ואני המלך (תרגום מערבית: סלמה סמארה שחאדה).

הפיזי שלה על הבמה אפשרות ליצירה של מרחב שקט המאפשר לו ולחבריו, או שכניו, בני הקהילה הפלסטינית, אולי בפעם הראשונה, לעצור, לחשוב ולפעול אחרת בתוך החוויה הגופנית של היות אדם או גבר במצב רווי האלימות שאנו חיים בו. מבחינתו, יצירת המחול והגוף הרוקד אותה הופכים למקום מקלט שמור המאפשר דיאלוג שאינו יכול להתקיים אולי בשום מקום אחר.

ביצירתו האחרונה, ארכיון (2014), משתמש זיידס בחומר תיעודי ארכיוני שצולם בווידאו בשטחים הכבושים בידי פלסטינים המתגוררים באזורים שיש בהם מתח גבוה בינם לבין מתנחלים ישראלים.⁵² בעבודה מוקרנים על מסך ענק קטעי וידאו שנבחרו מתוך ארכיון הצילומים ונערכו על ידי זיידס,⁵³ ובהם נראים ישראלים בלבד, כפי שנלכדו בעדשת המצלמה של העין הפלסטינית המתבוננת בהם. המצלומים, אם הם מתנחלים – נראים משחיתים מטעי עצי זית פלסטיניים, מיידים אבנים ומתעמתים עם הצבא; אם הם חיילי צה"ל – מצולמים בתנוחות אייקוניות: מחזיקים בנשק, מכוונים נשק או עוצרים מתנחלים. על רקע אלו זיידס, לבוש בבגדי יום-יום, מתנועע בחלל לפני המסך ומנסה ללכוד בגופו את תנועות המצלומים, כפי שגופם נלכד בסרט הצילום. בדומה לעבודה הקודמת שלו, שקט, הגוף הגברי הופך לאתר של חקירה והתבוננות בייצוגים כפולים ומשולשים של אלימות הכיבוש, זו של המצלומים, של המצלמים ושל זיידס עצמו. התנועה האלימה על המסך מתגלמת בגופו ומוצאת מהקשרה המידי כשהיא מוצגת כמופע של למידה. זיידס מעתיק מנגנון בסיסי של חיקוי המאפיין פרקטיקת למידה ואימון של שיעורי מחול מערכי באשר הם, אם בבלט הקלאסי ואם במחול המודרני. בכך הוא שם עצמו כתלמיד

52. מדובר בפרויקט שהשיק ארגון "בצלם" (המרכז הישראלי למידע וזכויות אדם בשטחים הכבושים) ב-2007.

53. בשיתוף עם אמני הווידאו אפי וייס ואמיר בורנשטיין.

או כשוליה של הגופים האלימים המוקרנים על המסך. האם הוא מצביע על עמדתו המוסרית בהיותו אמן המבקש להראות לנו, לקהל, את ה"מצב"? את הסכסוך האלים הישראלי-פלסטיני, כפי שהוא מתרחש יום-יום ונחווה על ידי פלסטינים, מתנחלים וחיילים בשטחים הכבושים? התוצאה היא שהמאמץ ללמוד אלימות ו"להראות" אותה כפי שהיא מתגלמת בגופו, הופך למופע אבסורדי של ייאוש, נורא וכמעט בלתי נסבל לצפייה.

לסיכום, סקירה זו מראה רגעים היסטוריים, ובהם מחול ישראל (וטרום-ישראלי) היו והינם שותפים בשיח הפוליטי העוסק ביחסים הסבוכים בין יהודים לערבים ובין ישראלים לפלסטינים. היא מראה, לצד התפתחותה של המדינה ואירועיה הפוליטיים והמדיניים, את השינוי התרבותי שחל באופן שיוצרי מחול התייחסו ליחסים אלה, מפרקטיקות הגמוניות של ניכוס לפרקטיקות של מחאה והזדהות עם קורבנות הסכסוך, ואת האופנים הפוליטיים שבהם מקצת היוצרים עוסקים בפירוק תפיסות מסורתיות של מחול ובהתנסויות השואלות על הגוף הרוקד (לפקי, 2013). הסקירה מראה כיצד המחול מציע פוטנציאל לייצוג ולאתגור הבניות חברתיות-פוליטיות ואופרציות של כוח. הגוף הרוקד מהווה לא רק אתר המייצג מאבק ומשמעות אלא הוא מגלם בפזיות שלו זהויות ופעולות המשבשות נרטיבים הגמוניים צרים ומתנגדות להם. בכך מבקש המחול הישראלי, בעיקר משנות ה-80 והלאה, להפיק שיחים חדשים המפרקים את הנתפס כ"נורמלי" או כ"ניטרלי" במציאות הישראלית. וכמו שאנדריי לפקי (Andre Lepecki) כותב בספרו החדש על תפקידו של הרקדן היום: "להתעקש על התפקוד החברתי של התיאטרון כמקום מפגש; ולהכיר בכך שעבודתו של הרקדן אינה נפרדת מהתנאים של עולם; ומשום כך להכיר בכך שההשפעה הרגשית של כל מופע לא יכולה אלא רק להדהד ולהיבחן מתוך תנאים אלה" (Lepecki, 2016: 1).⁵⁴

54. תרגום מאנגלית: י"נ.

ביבליוגרפיה

- אוריין, דן, 2006. "יהודים וערבים בתיאטרון וברמה הטלוויזיונית", בתוך: יחזקאל רחמים ודניאל בר-טל (עורכים), רק על הסכסוך לדבר ידעתי: סוציאליזציה לקונפליקט בחברה הישראלית-יהודית, אוניברסיטת תל אביב מכון וולטרליבר, 34-42.
- אזולאי, אריאלה, 2006. האמנה האזרחית של הצילום, תל אביב: רסלינג.
- אלמוג, עוז, 1998. הצבר – דיוקן, תל אביב: עם עובד, ספרית אופקים.
- אלרון, שרי, 2010. רנה ניקובה ולהקת התימנית: מחול ישראלי בין מזרח ומערב, חיבור לשם קבלת תואר "דוקטור לפילוסופיה", האוניברסיטה העברית בירושלים.
- אשל, רות, 1991. לרקוד עם החלום: ראשית המחול האומנותי בארץ-ישראל 1920-1964, ספרית פועלים, הספרייה למחול בישראל.
- אשל, רות, 1997. "לרקוד עם רוח הזמן: הסכסוך הערבי ישראלי במחול", מחול בישראל, 1: 14-20.
- בר-אור, גליה, 2008. "הסוף של ההתחלה" – פתח דבר בתוך: העשור הראשון, 60 שנות אומנות בישראל קטלוג התערוכה, עין חרוד: משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, 7-10.
- גורביץ, זלי, 2007. על המקום, תל אביב: עם עובד.
- גז, דור, 2015. אוריינטליזם טרום-ישראלי: דיוקן מצולם, תל אביב: רסלינג.
- גילעת, יעל, 2009. "דור שנות ה-80 באומנות בישראל", בתוך: כתבעת אורנים: כתב עת אקדמי רב-תחומי, 2 (אוקטובר): 62-67.
- גנתון, אלן, 1998. "העיניים של המדינה": אומנות חזותית במדינה ללא גבולות, מזויאון תל אביב לאמנות, 25-58.
- חסן, מנאר, 2008. הנשכחות: העיר והנשים הפלסטיניות, והמלחמה על הזיכרון, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל אביב.
- כהן, ירדנה, 1976. התוף והים, תל אביב: ספרית פועלים.
- כוכבי, טל, 2007. בין ריקוד לאנתרופולוגיה, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית בירושלים.
- לפקי, אנדריי, 2013. מצוי מחול: אומנות המופע והפוליטיקה של התנועה, רמת השרון: אסיה.

- מנור, גיורא, (עורך) 1986. אגדתי – חלוץ המחול המודרני בישראל, תל אביב: ספרית פועלים והספרייה למחול בישראל.
- נצאר, עצאם, 2006. "הגיגים על כתיבת ההיסטוריה של הזהות הפלסטינית" בתוך: יוסי דהאן והנרי וסרמן (עורכים), להמציא אומה: אנתולוגיה, האוניברסיטה הפתוחה, 142-156.
- סלע, רונה, 2013. "ההיסטוריה היא ברירה טבעית: תפקידו של מוזיאון עירוני בעיר דו־לאומית מסורגת – מקרה חיפא/חיפה 1948", בתוך: רונה סלע, (אוצרת), תסיסה, דיון, שפה, היסטוריה: דור חדש בערים היהודיות־ערביות [קטלוג תערוכה], תל אביב: מוזיאון נחום גוטמן לאמנות, 41-168.
- סמוחה, סמי, 1993. "שסעים מעמדיים, עדתיים ולאומיים והדמוקרטיה בישראל". בתוך: אורי רם (עורך), החברה הישראלית – היבטים ביקורתיים, תל אביב: ברירות, 172-201.
- סמוחה, סמי, 2001. "יחסי יהודים וערבים בישראל כמדינה יהודית ודמוקרטית" בתוך: מגמות בחברה הישראלית, אפרים יער וזאב שביט (עורכים), תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 231-263.
- סעיד, אדוארד, 2000. אוריינטליזם, תל אביב: עם עובד.
- עפרת, גרעון, 1994. "שתי ערים, שתי אפיסטמולוגיות: על האומנות בתל־אביב ובירושלים". בתוך: סטודיו כתביעת לאמנות, 58: 55-61.
- פרלסון, ענבל, 2006. שמחה גדולה הלילה: מוזיקה יהודית־ערבית וזהות מזרחית, תל אביב: רסלינג.
- רגב, מוטי, 2011. סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- רוגינסקי, דינה, 2008. "סיווגים וסוגיות במחקר המחול העממי: בחינה תאורטית ויישום בישראל", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי כ"ד-כ"ה (תשס"ו-תשס"ז), 383-411.
- רוטמן, יונת, 2014. "הסכסוך היהודי ערבי בריקודיהם של אמיר קולבן, רמי באר ואוהד נהרין: המעבר מהצגת הנרטיב לפירוקו", מחול עכשיו, 11 (נובמבר): 39-45.
- רם, אורי, 1998. "מחדל, מחאה, מהפך: חברה ופוליטיקה בישראל בשנות השבעים". בתוך: אלן גנתון (עורכת) "העיניים של המדינה": אומנות חזותית במדינה ללא גבולות, מוזיאון תל אביב לאמנות, 11-24.

יעל (ילי) נתיב

שפירא, אניטה, 1992. חרב היונה, הציונות והכוח 1881-1948, תל אביב: עם עובד.

Bryson, Norman, 1997. "Cultural Studies and Dance History" in Desmond, J. (Ed.) *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Duke University Press, 55-77.

Franco, Mark. (2006). "Dance and the Political: States of Exception", *Dance Research Journal*, Summer/Winter 38(1-2): 3-18.

Manor, Dalia, 2002. "The Dancing Jew and Other Characters: Art in the Jewish Settlement of Palestine during the 1920s", *Modern Jewish Studies*, 1 (1): 73-89.

Lepecki, Andre, 2016. *Singularities: Dance in the Age of Performance*, London & New York: Routledge.

Rowe, Nicholas, 2010. *Raising Dust: A Cultural History Of Dance in Palestine*, London: I.B. Taurus.

Shay, Anthony and Sellers-Young, Barbara 2003. "Belly Dance: Orientalism, Self-Exoticism-Exoticism", *Dance Research Journal*, 35(1): 13-37.

Wolff, Janet, 1993. *The Social Production of Art*, Macmillan.

Yahalomi, Dana and Katsof, Alhena, 2015. *Solution 263 Double Agent by Public Movement Delegates/To Meet is to be Strangers*, Series edited by Ingo Niermann, Sternberg Press.

מקורות אינטרנטיים

זכריה, ענת, 2010 (18 במרץ). "אזהר נהרין משיב את היצירות 'קיר/זינה' של להקת המחול בת-שבע לכמות, עשרים שנה אחרי שעלו לראשונה. ענת זכריה חזרה מאושרת", NRG, <http://www.nrg.co.il/online/47/ART2/083/417.html>

עפרת, גרעון, 2015 (15 בפברואר). "1972: ההפנינג מגיע!", המחזן של גדעון עפרת: ארכיון טקסטים. <https://gideonofrat.wordpress.com/?s=%D7%9E%D7%98%D7%90%D7%99%D7%9D>

פוקס, שרית, 1989. "חרדת הגלגול ברמת השואה", שרית פוקס. <http://www.saritifuchs.co.il/?p=68>

מברוך אגדתי ועד ארקדי זיידס

גודר, יסמין. "שאלות על המצב: על תהליך היצירה של 'קדם תות ואבק שריפה'",
מעקף כתב עת מקוון למחול, מיצג ותיאטרון חזותי. <http://www.maakaf.co.il/%D7%A2%D7%91/home/59-uncategorised/past/1362-2013-07-03-10-04-53>