

ביוגרפיות

שש תערוכות יחיד בהגר גלריה לאמנות, יפו

סדר חיה

סדר מערז שחסייה פי גאלירי האגר ללפנון, יאפה

טל בן צבי ביוגרפיות

שש תערוכות יחיד בהגר גלריה לאמנות, יפו

עריכה, כתיבה ואוצרות: טל בן צבי
עריכה גרפית: דינה שהם
עיצוב גרפי: טל שטרן
הפקת קטלוג: סטודיו דינה שהם
תרגום לאנגלית: דריה קסובסקי, אלה בר-דוד (עמ' 30-34)
תרגום לערבית: רואא – תרגום והוצאה לאור
יעוץ בענייני מבנה ולשוף: גל נ' קוסטוריזה

תודה מיוחדת לאסף צפור

האוצרת מבקשת להודות לסמי אבו שחאדה ואחסן סרי שהיו שותפים לפעילות הגלריה, לאמנים המשתתפים בקטלוג זה: גסטון צבי איצקוביץ, אניסה אשקר, ציבי גבע, דוד עדיקא, חנא פרח, חן שיש וכן לסאמי בוכארי, זהיה קונדוס, אלה בר-דוד, רוטי גרוזנברג, לילך הוד, חנה טרגן, טל יחס, שלי כהן, הדס מאור, נעמה מישר, פאתן נאסטאס מיתוואסי וטלי רוזין.

קדם דפוס: דפוס קל
הדפסה: דפוס קל
כריכה: כריכית סבג

הוצאת עמותת הגר www.hagar-gallery.com

אין להעתיק, לשכפל, לצלם, להקליט, לאחסן במאגר מידע או להפיץ ספר זה או קטעים ממנו בשום צורה ובשום אמצעי, אלקטרוני, אופטי או מכאני (לרבות צילום והקלטה) ללא אישור בכתב מהמוציאים לאור.

מסתיב: 1-7-90953-965

הוצאת הקטלוג בתמיכת:
מועצת הפיס לתרבות ואמנות
האיחוד האירופי
קרן היינריך בל



טל בן צבי ספר חיה

שש מعارض شخصية في جاليري هاجر للفنون. يافا

חריר, كتابة وجمع: طلال بن تسفي
تصميم غرافي: دينا شوهايم
تصميم غرافي: طلال شطيرن
إنتاج الكتالوج: ستوديو دينا شوهايم
الترجمة إلى الإنجليزية: داريا كسوبسكي. إيلا بار
دافيد (ص. 30-34)
الترجمة إلى العربية: رؤى ترجمة ونشر
إستشارة بشأن المبني واللغة: غال ن. كوستوريتسا
شكر خاصّ لأساف تسيبور

ترجو جامعة المعرض أن تتقدّم بالشكر إلى سامي أبو شحادة وإلى إحسان سري، اللذين كانا شريكين في نشاط المعرض، إلى الفنانين المشاركين في هذا الكتالوج: غسنتون تسفي إيتسكوبيتش، أنيسة أشقر، تسبي غيفع، دافيد عديكا. حين شيش. وكذلك إلى زهية فندس، سامي بخاري، إيلا بار دافيد، روتي غينزبورغ، ليلاخ هود، حانا طارغان، طلال ياحاس، شيلي كوهين، هداس مؤور، تَعْمَاه ميشار، فانتن نسطاص متواصي. حنا فرح وطالي روزين.

طباعة وألّية: دفوس كال

طباعة: دفوس كال

الغلاف: سباح

إصدار جمعية هاجر www.hagar-gallery.com

لا يجوز نقل أو تصوير أو تسجيل أو تخزين في مجتمَع معلومات أو توزيع هذا الكتاب أو أجزاء منه بأي شكل من الأشكال وبأية وسيلة كانت، إلكترونية أو بصرية أو آليّة (بما في ذلك التصوير والتّسجيل) من دون الحصول على إذن خطّي من الناشرين.

ISBN: 965-90953-1-7

يصدر هذا الكتالوج بدعم من:
مجلس هابيس للثقافة والفنون
الاتحاد الأوروبي
صندوق هاينريخ بيل

© 2006. طلال بن تسفي

© 2006, טל בן צבי

גלריה הגר לאמנות ביפו, השכחה שלא תשכח טל בן צבי	5
על משובשים של חנא פרח	11
על סבכה של ציבי גבע	14
על אוויר טוב [בואנוס איירס] של גסטון צבי איצקוביץ	17
על יום הולדת של חן שיש	20
על דיוקנאות – שפת אם של דוד עדיקא	23
על ברבור 24000 של אניסה אשקר	26
תחת אור הישנוניות או החנייה הפרטית של מסגד חסן בק זהיה קונדוס	30
אבר אלרזיל סאמי בוכארי	32
קורות חיים	130
רשימת העבודות	132
جاليري هاجر للفنون في بافا. النسيان الذي لا يُنسى طال بن تسفي	35
حول مشوشة لـ حنّا فرح	42
حول مشبك لـ تسيبي غيفع	46
حول هواء طلق [بوينوس آيريس] لـ غستون تسفي إيتسكובيتش	49
حول عيد ميلاد لـ حين شيش	52
حول بورتريهات لغة أم لـ دافيد عديكا	55
حول بربور 24000 لـ أنيسة أشقر	58
خّت ضوء نعاس أو الموقف الخاص لجامع حسن بيك زهية قندس	62
قبر الغول سامي بخاري	64
قائمة الأعمال	133
سير ذاتية	135

أَيُّ بَنِيَّةٍ
إِنْ الْوَصِيَّةُ
لَوْ تَرَكْتُ

لِفَضْلِ أَدْرِ
تُرَكْتُ لَوْلَا
مَنْ، وَلَكِنْ
تَذَكُّرَةً لِلْعَاقِلِ
وَقَوْلًا لِلْعَاقِلِ
مَوْلُو أَنْ امْرَأَةً

اسْتَفْتَيْتُ عَنْ
الزَّوْجِ الْغَنِيِّ
أَبُو بَكْرٍ وَشَدْرَةَ

حَا جَمْعُهُمَا
الْبَيْتِ، كُنْتُ
أُغْنِي النَّاسَ
عَنْهُ، وَلَكِنْ

النِّسَاءَ الرَّجُلِ
جَلَّقْنَا، وَلَرَّةً
خَلَقَ الرَّجُلَ

أَيُّ بَنِيَّةٍ
أَنْكَرَ فَارَقْتُ
الْبُكَوِّ الَّذِي

مِنْهُ خَرَجْتُ
وَجَلَّقْتُ

גלריה הגר לאמנות ביפו, השכחה שלא תשכח | טל בן צבי

כיצד יכולתם לשאת את החיים?

אנחנו סובלים את חייו היום בעזרת הווידיאו. אבו כמאל צודק, נעשינו עם הווידיאו. אַסְחֶסן נסעה לאלעאַבֶּסְיָה והביאה לי קלטת של הכפר, ואמו של פלוני הלכה והביאה קלטת של כפר אחר, וכולם אינם עוסקים אלא בהחלפת קלטות ביניהם. אנחנו סובלים את החיים באמצעות התמונה שלהם. אנחנו יושבים מול המסך הקטן, רואים כתמים קטנים, תמונות מטושטשות ותצלומי תקריב, ובודים לנו את ארצנו לפי טעמנו. אנחנו ממצאים את חייו באמצעות תמונות.

חייתם ב"ארעי" ומתם ב"ארעי". סבלתם את חיים הבלתי נסבלים ומצאתם לעצמכם מקלט בשכחה שלא תשכח.

— אליאס חיורי¹

קטלוג זה מעמיד במרכז את השכחה וההשכחה המעצבות תודעה וזהות של היחיד והקהילה, ואת דרכי הביטוי שלהן בתערוכות היחיד של האמנים **ציבי גבע**, **גסטון צבי איצקוביץ**, **חן שיש**, **דוד עדיקא**, **חנא פרח ואניסה אשקר**. האמנים² הציגו את עבודותיהם בין השנים 2001-2003 בגלריה הגר לאמנות על רקע העיר יפו הנשקפת מבעד לסלון/חלל התצוגה של הגלריה; שדה ראייה שמובנה אף הוא באמצעות שכחה והשכחה אישיות וקולקטיביות שיתוארו בהמשך.³

גלריה הגר לאמנות בשכונת עגימי ביפו איננה רק הרקע והמצע הממשי והמטפורי לנוכחות עבודות האמנות, כי אם במידה רבה היא גם ביטוי לגבולות השיח של נוכחות זו בשדות האמנות והתרבות בישראל. לצד הביוגרפיות הוויזואליות של האמנים בקטלוג זה הוצגו בגלריה הגר לאמנות תערוכות יחיד של האמנים **אחלאם שיבלי**, **סאמי בוכארי**, **ראידה אדון**, **אשרף פואחירי**, **אחלאם ג'ומעה**, **ג'ומאנה אמיל עבוד ואניסה אשקר**, תערוכות המוצגות בהרחבה בקטלוג **הגר אמנות פלסטינית עכשווית**. מיקום תערוכות היחיד של אמנים אלה ברצף תצוגה מתמשך נועד לאפשר קריאה של העבודות במרחב תצוגה דו־לאומי ודו־לשוני הכולל הקשרים, פרשנויות ונקודות מבט של שדה האמנות הישראלי לצד אלה של המיעוט הפלסטיני בישראל.⁴ גלריה הגר לאמנות מוקמה בדירת שלושה חדרים הנמצאת בקומה רביעית בבניין מגורים שכל תושביו הם פלסטינים אזרחי ישראל. חלל התצוגה העיקרי בגלריה היה סלון הבית התחום בדלת הזזה מזכוכית. ממנו נוצר קשר עין בין פנים הבית למרפסת הגלריה, ומשם נפתח הנוף לתצפית רחבה על שכונת עגימי ביפו.⁵

רבות נכתב בתרבות הישראלית על מחיקת העיר יפו שמעבר למקף (תל אביב־יפו). מחיקה זו עדיין מתקיימת באמנות ישראלית עכשווית, וניתן אף לומר שאין כמעט ייצוגים של העיר יפו כעיר ערבית.⁶ ניתוק זה מועצם על ידי מיקום חללי התצוגה (מוזיאונים וגלריות) בחלק הצפוני של העיר (הצד של תל אביב במקף), שבהם החלל מודרניסטי באופיו והקובייה הלבנה הסגורה מדגישים לצד ההקשרים הפנים־אמנותיים את ניתוקם ממרחב גיאוגרפי קונקרטי.

לבלעדיות שיש לשיח עברי זה באמנות ישראלית, מראשיתה ועד היום, שמור תפקיד מרכזי בתרבות הלאום כדבק הקושר יחדיו את המקומיות הישראלית, האמנות הישראלית, והשפה העברית המתארת אותן.⁷ אחד הטקסטים הקלאסיים של חקר הלאומיות העוסק במרכזיות

השכחה וההשכחה בתרבות הלאום הוא ההרצאה האומה מהי? שנשא ארנסט רנאן⁹ בשנת 1882. בהרצאתו מדגיש רנאן כי המדינה אינה יכולה לפעול כדבק חברתי או כגורם המאחד את אזרחיה. לדבריו יכולה לעשות זאת רק ההיסטוריה, או ליתר דיוק, השכחה. לבד מיצירת הזיכרון הקולקטיבי מהעבר, רנאן טוען כי בניית לאום מחייבת שכחה קולקטיבית של הבדלים אתניים, מלחמות פנימיות, מאבקים ופוגרומים בין קבוצות שונות בנות אותו לאום. החתירה לתרבות אחידה, לזיכרון אחיד, לשכחה אחידה, למטפורות משותפות, לשפה ציורית אסוציאטיבית משותפת – כל אלה הם גורמים חיוניים בתהליך יצירתה של אומה.

בתרבות הלאום הישראלית ה"השכחה הלאומית" שמתאר רנאן כוללת גם את השכחת הזהות הערבית של העיר יפו, השכחה ארוכת שנים המהווה חלק ממחקתן הכוללת של הערים הפלסטיניות במהלך 1948. מנאר חסן¹⁰ מציינת כי כתוצאה משכחה זו החברה הפלסטינית מדומיינת כחברה כפרית בעיקרה שמעולם לא עברה תהליכי עיור מתקדמים. לדברי חסן:

דמיון הארץ כריקה מצד אחד ושטטוש העיר הפלסטינית עד העלמתה מצד אחר, היו שני הצדדים של אותו המטבע מבחינת הצינונות המוקדמת. שהרי, הכרה בקיומה של עיר פלסטינית פירושה היה הכרה בכך שהארץ איננה "ארץ ללא עם", אלא ארץ שאומה אחרת מתגבשת וחיה בתוכה.¹⁰

חסן מציינת עוד כי קיומה של העיר נשכח גם מההיסטוריוגרפיה הפלסטינית ומהזיכרון הלאומי הקולקטיבי הפלסטיני, וכי העבר הפלסטיני מובנה כעבר כפרי בפרקטיקות של זיכרון, כגון שירה, רומנים, עבודות אמנות, אוטוביוגרפיות וטקסים לאומיים.¹¹ מעמד העיר על רקע הרומנטיזציה של הכפר בזיכרון הקולקטיבי הפלסטיני מופיע בספר *גאב אל'שֶמֶס*, הרומן התשיעי של אליאס ח'ורי. ח'ורי, שנולד בלבנון ב-1948, פרסם את ספרו ב-1998, במלאת חמישים שנה לנכבה הפלסטינית. את הזיכרון שהוגלה אל מחוץ למפה הוא מתאר כך:

[...] שְעֵב אינו מולדת, שְעֵב הוא רק כפר".

אמרת שהתחלת לתפוס מהי מולדת רק אחרי ששְעֵב נפל. מולדת זה לא תפוזים, ולא זיתים. גם לא מסגד אלג'זאר בעקא. מולדת היא לצנוח אל התהום, להרגיש שאתה חלק משלם, ולמות מפני שהוא מת. באותם כפרים היורדים אל הים, מצפון לאלג'ליל ועד מערב, איש לא תיאר לעצמו מה משמעות הדבר, שהכל נופל. הכפרים נפלו בזה אחר זה, ואנחנו רצנו מכפר לכפר, כמו קופצים מסירה לסירה בלב ים, והסירות טובעות ואנחנו איתן [...]. מדוע אמרת שפלסטין אינה קיימת? "פלסטין היתה תיפא ויאפא ואלקדס ועקא. שם הרגשנו שיש משהו ששמו פלסטין. הכפרים היו כפרים, אבל הערים התמוטטו מהר, ואז גילינו שאיננו יודעים היכן אנחנו. אכן, בעתים של כובשי פלסטין גילינו את המולדת, בה בשעה שאיבדנו אותה.¹²

יפו העיר הפלסטינית שלפני 1948 אכן אבדה, בדומה לאחיותיה עכו, חיפה, רמלה, לוד וירושלים. אולם במהלך השנים האחרונות ניתן לראות תיעוד משמעותי של מציאות החיים הפלסטיניים שלפני הנכבה הפלסטינית, וזאת באמצעות ארגונים חברתיים, תרבותיים ופוליטיים, אינדיבידואלים שניתן לתארם כאקטיביסטים פוליטיים, ואנשי תרבות כותבים ויוצרים – פלסטינים

וישראלים – שעושים ככל שביכולתם לדובב את שמושתק ונמחק מן הנוף המקומי.¹³ מיקומה של גלריה הגר לאמנות בלב שכונה שתושביה הפלסטינים נאבקים על הכרה כמיעוט לאומי לצד מאבק מתמשך למען זכויות אזרח עירוניות אלמנטריות מיקמו גם את תערוכות היחיד במרחב פוליטי ביקורתי במהותו, מרחב החורג במובהק מגבולות שדה האמנות.

הפגנת נוכחות במרחב הציבורי היא פרקטיקה התנגדותית, טוענת אריאלה אזולאי בספרה *אימון לאמנות*.¹⁴ אזולאי מציינת כי הפגנת הנוכחות מסרבת לספק לשדה האמנות את טעם קיומו, כלומר את יצירת האמנות, וכי מדובר בפרקטיקה שונה לסימון במרחב הציבורי אשר עיקר המאמץ בה הוא "לחורר חורים בסיפור ההגמוני".¹⁵ תיאור זה תואם את נוכחות שכונת עגימי הפלסטינית בחלל/סלון גלריה הגר שעה שהוצגו בו תערוכות היחיד בגלריה, נוכחות שמתקיימת בהווה מתמשך ריאליסטי ואקזיסטנציאליסטי במהותו. העיר עצמה – שאון היומיום, עוברי האורח, השכנים ותנועת המכוניות והאוטובוסים בכל שעות היום – משתקפת בעבודות או נראית לצדם (במסגור הפרספקטיבה והזכוכית בתצלומים, בדלת ההזזה מזכוכית של סלון הגלריה, מבעד לחלונות החדרים ובמרפסת הגלריה), אולם היא איננה מקובעת ואיננה הופכת לאובייקט. נוכחות זו מערערת את הנרטיב ההגמוני המעמיד במרכז את מחיקתה של יפו, ובכך לובשת העיר צורה של התנגדות פוליטית. הפוליטיזציה של הנוכחות העירונית של יפו, היא קול נוסף המלווה את התערוכות. לעתים הקול ברור ומובנה לתוך הביוגרפיה המתוארת, ולעתים הקול מייצר סוג של הפרעה או התנגדות, וחודר לשדה הראייה במרחב של שיח שאינו רוצה או אינו יכול להכיל אותו.

לצד הפגנת הנוכחות של העיר יפו ניכרת בתערוכות היחיד שהוצגו בגלריה הגר **הפגנת נוכחות ביוגרפית** המאפשרת לפוליטיקה של זהויות להתממש ולפעול במרחבי שיח ביקורתיים ופוליטיים המאתגרים את הממסד האמנותי. **הפוליטיזציה של הנוכחות הביוגרפית** מבוססת על דמות האמן ודמותם של בני משפחתו וחבריו המופיעים בעבודות האמנות באופן ריאליסטי.

בחלק מתערוכות היחיד דמות האמן איננה מופיעה לבד אלא בקבוצה. במובן זה בני משפחתו וחבריו של האמן מתפקדים כ**עדים** אשר אינם רק הוכחה לסובייקטיביות שלו אלא אף למיקומו במערכת משפחתית קהילתית רחבה שניצבת לצדו ומאשרת את קיומו. שושנה פלמן¹⁶ מתארת שני מאפיינים מרכזיים של מושג העדות: נוכחותו של העד כמי שצפה באירוע במו עיניו, וההבנה כי העדות משמעה נטילת אחריות על ההיסטוריה ועל האמיתות של ההתרחשות, שיש לה, מעבר לאישי, תקפות ציבורית ותוצאות כלליות. הן נוכחות העד והן המשמעות הציבורית הנובעת מהעדות באות לידי ביטוי באופן שבו נוכח האמן – באופן ממשי או מטפורי – במסגרת הקהילה המשפחתית והמורחבת, על ההיסטוריה המלוות אותה.

כך לדוגמה מצביעה **אניסה אשקר** על אחיותיה בקהל במהלך המיצג ברבור 24000, ומכירה אותן ראשית לאהרון ברנע המופיע בתפקיד המתרגם, ולאחר מכן לקהל היהודי ברובו. בפעולה זו, שהיא הצבעה אלטוסרית¹⁷ באופיה, יוצרת אשקר מהלך של הכרה, זיהוי ואישור הדדי הן של עצמה כסובייקט, הן של משפחתה והן של ההיסטוריה הפלסטינית העולה בטקסט המיצג. מהלך זה מתרחש גם בתצלומי המשפחה של **גסטון צבי איצקוביץ** בתערוכה *אוויר טוב* (בואנוס איירס), שבהם חבריו ובני משפחתו המורחבת מאשרים את קיומם, שמם ונוכחותם בהווה קונקרטי – זמן הצילום – וזאת בהקשר של העבר המשפחתי, הגירת המשפחה מארגנטינה. באופן

דומה, בדיוקנאות – שפת אם של דוד עדיקא מקיימים האמנים המשתתפים בתערוכה שפת אם מעין התכנסות קולקטיבית (בתצלום) בסלון גלריה הגר לאמנות ביפו, ובה הם לא רק מכירים זה את זה לראשונה מתוך ההשתקפות בכיסוי הפרספקס של התצלומים, אלא אף ממקמים את ההיכרות ההדדית בקהילה רחבה יותר שחולקת רכיב זהות משותף – הגירה של הוריהם מארצות ערב. זהות ההגירה שחולקים האמנים עולה בעקיפין בתערוכה יום הולדת של חן שיש, שבה, לצד עשרות רישומים ובהם קווים, פרחים ועיניים שחורות, מופיעים טקסטים ("גולדה", "דווקא נחמדה", "פנתרה") הממקמים את הביוגרפי בהיסטוריה של מאבק מזרחי חברתי קונקרטי. זימון הקהילה המורחבת בהקשרים של היסטוריות של מאבק בא לידי ביטוי גם בסדרה משובשים של חנא פרח שממקם את דמותו בכפר בירעם. פרח מופיע אמנם לבדו בתצלומים, אולם דמותו ה"זוכרת" תחת קשת האבנים בבירעם, האיקונוגרפיה של המרטיר וגלעד האבנים, כל אלה מייצגים את קהילת הזיכרון של הכפר הפלסטיני שתושביו נעקרו וגורשו ב-1948. ואילו ציבי גבע מזמן בתערוכה סבכה את אביו האדריכל לעדות כנציג של קהילת הזיכרון המודרניסטית; מודרניזם שהשפיע לא רק על עבודותיו בעבר ועל דגמי הסבכה שהציב על מרפסת גלריה הגר ביפו, אלא גם, ובאופן המובהק ביותר, על אפשרויות הראייה ותפיסת המקומיות שלו את יפו הפלסטינית המתגלה מבעד.

תחושת ה"הנני כאן" העולה מהעבודות פירושה במובן הישיר והמילולי ביותר עמידה על זכותו של האמן להשתייכות ביוגרפית קהילתית ביקורתית, גם אם זו עומדת בסתירה לנרטיבים הביוגרפיים הדומיננטיים בשדה האמנות והתרבות שבהם הוא פועל. במאמר "השהיית השפה כעניין בעבודות של אמנים מזרחיים"¹⁸ אני מציינת כי בשדה האמנות הישראלית סוגי שיח מעמדיים, מזרחיים, יהודיים או ערביים נוכחים במידה מועטה לעומת סוגי שיח המעמידים במרכזם נרטיבים ביוגרפיים המשיקים לנרטיבים היסטוריים לאומיים ציוניים. חוקרי תרבות רבים תיארו בכתיבתם מחיקה של סוגי שיח ביקורתיים אלה מהתרבות הישראלית.¹⁹ מחיקה והשכחה אלה הם חלק מתרבות הלאום המאחדת, חלק מהזיכרון האחד וחלק מהשכחה האחידה שאותם מתאר רנאן, ומשמעותם בפועל היא מאבק על השליטה בדימויים, בתנאי הייצור שלהם, באופן הצגתם, בשיח המתפתח על אודותיהם ובשפה.²⁰ במובן זה הביוגרפיה הוויזואלית וייצוגה במרחב הציבורי הם ביטוי של נרטיב מקביל, מתחרה, אלטרנטיבי להיגיון הלאומי, שלעתים אף חותר תחתיו. אולם העובדה כי אמנות ישראלית עכשווית פועלת עדיין ברובה במסגרת הבלעדיות של השיח העברי וההיגיון הלאומי מגדירה גם את האפשרות לפעול באופן ביקורתי בתוך וכנגד מסגרות אלה.²¹ סוזן באק־מורס מתארת את עולם האמנות כעולם שהמבנה והתפקוד החברתי שלו מבטיחים את חוסר המשמעות של רבות מהפרקטיקות הביקורתיות האמנותיות היום. היא קובעת:

אפילו אמנות "פוליטית" מעוקרת מהמרכיב הפוליטי שבה, נעשית בפשטות לעוד ז'אנר של מעשה האמנות העכשווי – יש לה מלוא הזכות להתקיים, אך אין לה הזכות להיות משמעותית.²²

כנגד נטרול המחאה האמנותית בתוך המסחור הגלובלי של עולם האמנות, מציינת באק־מורס כי אחת האסטרטגיות שבהן נוקטים האמנים כדי לשמר את חיותה של העשייה הביקורתית

היא שימוש של האמן או האמנית בזהות החברתית האוטולוגית הפרטית כתוכן של האמנות וכארגון החוויה האסתטית-הביקורתית-החברתית בדרך זו.²³ אולם בעוד באקי־מורס מתארת את האסטרטגיה בעיקר כמחווה "היעלמות" של אמנים הנמלטים באופן זמני מתנאי הקיום בתוך עולם האמנות, ונעים אל תוך הכלאיים המגוננים של קהילות גבוליות באופן שמגדיר אמנות ציבורית כפחות אוונגרדית ויותר מחתרתית, נראה כי הביוגרפיות הוויזואליות המוצגות בקטלוג זה שואפות ליותר מנוכחות זמנית והגדרה כקהילה גבולית, מחתרתית ככל שתהיה. הפגנת הנוכחות במקרה זה היא תביעה לנוכחות קבע של הקהילתי-חברתי בתוך מרחב תרבותי-לאומי, וזאת על פני השטח, לאור יום, בניגוד לעמדה מחתרתית כשוליים של שכחה והשכחה. במובן זה הפוליטיזציה של הנוכחות הקהילתית על ההיסטוריות המלוות אותה, לצד הסובייקטיביות של הנוכחות כפי שהיא מוצגת ביצירת האמנות, הן המאפשרות את ההכרה בביוגרפיה של האמן, והן אף המקשות על מחיקתה במסגרת מערכי השיח והפרשנות האמנותיים של התקופה.

אל מול שכחה והשכחה תרבותיות-פוליטיות אלה וכנגדן עומדת הפגנת הנוכחות הקהילתית של האמן לצד הפגנת הנוכחות של העיר יפו כעמדה פיזית הניצבת בקנה מידה אנושי ריאליסטי בחלל תצוגה. נוכחות זאת נמשכה עד למועד סגירת גלריה הגר לאמנות ביפו בקיץ 2003. לאחר הסגירה חזר חלל התצוגה שלה לתפקד כדירת מגורים משפחתית, חזרה המעידה הן על זמניות העמדה הביקורתית, והן על מקומה בתוך החיים עצמם.

1 אליאס ח'ורי, 2002 [1998]. *באב אל־שֶׁמֶס*, הוצאת אנדלוס, עמ' 464-467.

2 למעט חנא פרח ואניסה אשקר. על תערוכות היחיד שהוצגו בגלריה הגר לאמנות ביפו, ראו באתר הגלריה: www.hagar-gallery.com.

3 על פי ההגדרה המילונית, **שכחה** היא "חולשת הזיכרון", כלומר פעולה פסיבית המתרחשת לראשונה במרחב פנימי ופרטי שבין האדם לבין עצמו. בעוד **השכחה** על פי ההגדרה המילונית היא "השמטה מן הזיכרון", כלומר פעולה אקטיבית מכוונת המתרחשת בתוך התרבות, בתוך מנרכות כוח וידע חברתיות ופוליטיות רחבות היקף. ראו: משה אזר (עורך) 2004. *מילון אבן שושן המרוכז*, הוצאת המילון החדש בע"מ, עמ' 964, 243.

4 מהלך זה הוא המשך להפקת הקטלוגים התלת־לשוניים (עברית, ערבית ואנגלית) שבהם תועדו עבודותיהם של אמנים ישראלים ופולטיניים. ראו: טל בן צבי, 2000. *מזרח תיכון חדש – 11 תערוכות יחיד בגלריה קרן היינריך בל*, הוצאת עמותת הגר; טל בן צבי, 2001. *דיקון עצמי אמנות נשים פלסטינית*, טל בן צבי יעל לור (עורכות), הוצאת אנדלוס, טל בן צבי, 2003. *שחרחרות 16 – תערוכות יחיד בגלריה קרן היינריך בל*, הוצאת בבל; טל

5 על ההיסטוריה של שכונת עג'מי ביפו ראו: דן יהב, 2004. *יפו, כלת הים, מעיר ראשה לשכונות עוני – דגם לאי שוויון מרחב*, הוצאת תמוז; שרון רוטברד, 2005. *עיר לבנה, עיר שחורה*, הוצאת בבל.

6 אחת התערוכות הבודדות שעסקו בעיר יפו היא תערוכתם של סאמי בוכארי ואייל דנון *בית ביפו* (2003) שהוצגה בגלריה בבית האדריכל ביפו, אוצרת: שלי כהן (תערוכה שביעית בסדרה *מקומי*). בטקסט התערוכה כהן ציינה כי "הגלריה הלבנה", הנייטרלית לכאורה, הפכה למשך התערוכה לפנים של בית אחד ביפו שמציג תרבות מגורים פלסטינית עכשווית, ולאחר מפגש (באמצעות מיצב וידאו) עם משפחתו של אחד ממקימי האגודה למען ערביי יפו (רביטה).

7 שרה חינסקי מבססת קשר זה על מקומה של יצירת האמנות המקומית/מקורית בתרבות הלאום: "היצירה המקורית" היא יצירה בעלת מעמד-על בשיח הפרשני של האמנות מכיוון שהיא מאששת את טענת התקפות של החברה לגבי "טבעיות" השייך שלה למקום ובכך הופכת

בעת קריאת השם לסובייקט, וכך למעשה מבנה ומייצרת אותו. ראו: לואי אלטוסר, 1995 [2003]. על האידיאולוגיה, הוצאת רסלינג, עמ' 53.

18 טל בן צבי, 2004. "השהיית השפה כנעניו בעבודות של אמנים מזרחיים", בתוך: חזות מזרחית, הווה הנע בסבך עברו הערבי, עורך: יגאל נזרי, הוצאת בבל, עמ' 114.

19 על מחיקתם של סוגי שיח ביקורתיים במסגרת תרבות הלאום בישראל ראו: עזמי בשארה, 1993. "על המיעוט הפלסטיני", תיאוריה וביקורת 3, עמ' 35-7; אלה שוחט, 2001. זיכרונות אטורים – לקראת מחשבה רב תרבותית, הוצאת בימת קדם לתרבות, שרה חניסקי, 2002. "עניינים עצומות לרווחה", על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית, תיאוריה וביקורת 20, עמ' 87-57; חנן חבר, יהודה שנחב ופנינה מוצפי-האלר (עורכים) 2002. מזרחים בישראל: עיון ביקורתי מחודש, הוצאת הקיבוץ המאוחד; אריאלה אזולאי, 1999. אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאולית, הוצאת הקיבוץ המאוחד.

20 אחת הדרכים למפות מאבק זה היא לאתר זירה אחת אפשרית לקיומם של נרטיבים ביקורתיים, ולספור באופן כמותי את נוכחותם. כך לדוגמה בנוגע לאמנים פלסטינים בוגרי בתי ספר לאמנות בישראל, לאחר עיון בגיליונות האינדקס של כתב העת לאמנות סטודיו בשנים 1994-2004 (עורכת: שרה ברייטברג סמל) מתברר כי בכל התקופה שנבדקה אין כלל מאמרי פרשנות תיאוריים או היסטוריים על אמנים פלסטינים ועבודתם, וזאת אף על פי שמדובר באמנים שהם בוגרי בתי ספר לאמנות בישראל ועבודתם מוצגת בגלריות ובמוזיאונים מרכזיים בשדה האמנות בישראל. ראו גיליונות אינדקס מס': 75, 86, 97, 107, 117, 127, 136, 146, 155.

21 דוגמה לכך היא אוצר דימויים "ביקורתיים" הנפוץ כל כך באמנות ישראלית עכשווית וכולל ייצוגים של תנועות נוער, מחנות צבא, חיילים, כלי נשק, דגל הלאום הכחול-לבן, גבולות המדינה, מפת הארץ, וזאת כביקורת על הלאומיות הישראלית. העובדה כי דימויים אלה הם חזרה חוזרת ונשנית על אוצר דימויים המבוסס על לקסיקון מושגים ציוני-ישראלי-עברי מעלה את השאלה אם ייתכן כי למרות אופיין הביקורתי של עבודות האמנות הן בסופו של דבר חוזרות ומאשרות באופן פרדוקסלי עולם מושגים לאומי שיש לו באופן מודע ולא מודע תפקיד מרכזי במחיקתם של נרטיבים אחרים.

22 סוזן באק-מורס, 2004. חשיבה מעבר לטור, הוצאת רסלינג, עמ' 88-90.

23 שם, עמ' 89-91.

למשתתפת פעילה ובכירה ביצירת טענות הלגיטימציה של השיח הציוני לתביעות הטריטוריאליזם שלו. לגבי שיח ציוני זה היא קובעת כי השגיאה הגדולה הבסיסית העוברת לאורך כל השיח אודות האמנות היא המחשבה כי ניתן לאמץ את האתוס הציוני כאתוס מרכזי הממטיק את עולם האמנות, תוך הפרדתו מן הפרקטיקות הדכאניות שלו. ראו: שרה חניסקי, 1993. "שתיקת הדגים", תיאוריה וביקורת 4, עמ' 501-311.

8 Renan E., 1882. "What is a Nation", in: Snyder L., 1964, *The Dynamics of Nationalism*, New York, D. Van Nostrand Company, pp. 26-29.

9 מנאר חסן 2005. "חורבן העיר והמלחמה נגד הזיכרון: המנצחים והמנוצחים", תיאוריה וביקורת 27, עמ' 197-207.

10 שם, עמ' 198-199.

11 על דימוי הכפר באמנות פלסטינית ראו: טינה שרוול, 2001. "לדמות את פלסטין כאמא-מולדת", דיוקן עצמי אמנות נשים פלסטינית, טל בן צבי, יעל לרר (עורכות), הוצאת אנדלוס, עמ' 49-66.

12 אליאס חירי, 2002 [1998]. עמ' 196-197.

13 על ייצוג הנכבה במרחב הציבורי ראו באתר האינטרנט של עמותת "זוכרות": www.zochrot.org. פרויקט אחר באותו נושא הוא אוטוביוגרפיה של עיר, יוזמה של עמותת "איאם" שהקימו סאמי בוכארי ואיל דנון. השלב הראשון של הפרויקט כולל אתר אינטרנט ובו תיעוד באמצעים שונים (טקסט, סאונד, וידאו, סטילס) של סיפורים היסטוריים ועכשוויים של תושבי יפו הפלסטינים. אתר העמותה: www.jaffaproject.org.

14 אריאלה אזולאי מתארת את הפגנת הנוכחות בהקשרים של תנועות המחאה שלאחר מלחמת יום הכיפורים כגון הפנתרים השחורים והתנגשויות בין סטודנטים יהודים וערבים בקמפוסים, בעיקר בירושלים ובחיפה, וכן את התגובה הפלסטינית שהתעוררה במגזר הערבי בתגובה להפקעת האדמות בגליל לצורך פיתוח. ראו בהרחבה: אריאלה אזולאי, 1999. אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאולית, הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 163.

15 שם, עמ' 164.

16 שושנה פלמן, 1991. "בעידן העדות 'שואה' של קלוד לנצמן", זמנים 39/40, עמ' 6.

17 אלטוסר מתאר הצבעה זו כהכרה חברתית המוענקת

על משובשים של חנא פרח

הסדרה *משובשים* עוסקת בביוגרפיה של המקום כנרטיב משובש, לא תקין, תלוש ומוסט; כנרטיב ששום מבט לאחור לא יוכל להבנותו מחדש, לתקנו או לאחות את שבריו המרובים ואת מסמניו הפזורים על פני השטח. פרח יוצר בדיעבד פסיפס ביוגרפי שבמרכזו ה**שכחה**, ההרס והחורבן שמוטמעים בהיסטוריה של המרחב הגיאוגרפי המתואר בעבודות; פסיפס הנפרש בין הכפר הפלסטיני בירעם לבין העיר תל אביב-יפו, מקום מגוריו בהווה.

חנא פרח, נולד באלג'יש (1960). את שם הכפר בירעם הוא הוסיף לחתימתו כשם משפחה שני, כעין קוד ומפתח לזיכרון משפחתי וקהילתי פלסטיני החוזר שוב ושוב אל הכפר שתושביו גורשו ממנו בנובמבר 1948 ומעולם לא הורשו לשוב לבתיהם.¹

בתצלום בודד² מעמיד חנא פרח את עצמו תחת קשת מבנה ביתו של סבו חביב יוסף פרח, מבנה זריקומתי הממוקם בחלקו המערבי של הכפר. המפלס העליון של הבית, שכיום תקרתו חסרה, שימש בגלגוליו השונים למגורים ולאירוח, וככיתת לימוד. היום צופה החדר על מתחם המשפחה המורחבת המכוסה צמחייה עבותה. בתצלום עומד פרח כשראשו מורכן, ידיו צמודות לצדי גופו, ודמותו ספק נשענת ספק תומכת באבני הקשת הנוטות ליפול אל עבר חלקו התחתון, השחור, של התצלום. פרח אינו מביט אל העבר,³ אל גלי האבנים וההרס. אדרבא, נדמה כי דמותו נטמעת בין חורבות ההיסטוריה כמי שזוכרת כי מעבר להן נמצאת רק גלות, כבשירו של מחמוד דרוויש *החסרנו הווה*:

עוד מעט נשיג הוה אחר
אם תביטי לאחור לא תראי
דבר זולת גלות:⁴

דמותו של פרח, המרכינה ראש לפני חורבות ההיסטוריה, ממשיכה לחיות ולהחיות את הזיכרון בין זמן אחד לזמן אחר. היא איננה נטועה בעתיד ומסתכלת לאחור, כי אם ממוקמת בקהילת זיכרון הנטועה במה שאילן מגט מכנה **הווה מתמשך**,⁵ ובמה שעידית זרטל מתארת כמאפיין סמנטי של המילה **ניצול**:

ה-*survivor* וה-*survivant* הוא חי מעבר: מי שחי מעבר לסף, לגבול של החיים, מי שממשיך לחיות אחרי "זמנו" [...] ניצולות, שרידה, שארית הפליטה, הם מצבים קיצוניים, שנדירותם ואי הסבירות שלהם מגדירות אותם. הניצול ממשיך לחיות, בעוד שלפי כל מדד של סבירות היה צריך להיות מת [...] הניצול הוא אפוא, במובן מסוים תמיד "אחרון", "יחיד", "שריד ופליט", שחיו יוכתבו על ידי התפקיד הבלתי אפשרי של התקיימות למען אחרים (המתים) בקרב החיים הרגילים, וישאוו את חותם השליחות של הדיבור למען המתים, של ייצוג המתים ומתן עדות על ענותם ומותם.⁶

הניצולים, טוענת זרטל, נושאים עמם חותם של אשמה על עצם היותם ניצולים ועל עצם הישרדותם במקום ובזמן שהיו אמורים להיות מתים, כמו כל השאר, ומכאן נטל הזיכרון ונטל העדות בשמם ולזכרם של אלה שלא זכו לשרוד ולחזור משם.

ההווה המתמשך ונטל הזיכרון ניצבים אל מול הניסיון האנושי להכיל מה משך הזמן שעבר מהאירוע המכונן. כך למשל, בתצלום שחור לבן⁷ נראה האמן מחזיק בשתי כפות ידיו כמעין משקולות מאזניים מדומיינות, ערמה של שיער שחור (שער ראשו) וערמה של שיער לבן (שער זקנו). השיער כחומר שאינו מתכלה הוא שריד שנשאר לאחר המוות, ומכאן היותו נציג נאמן של הזיכרון, של האירוע, של העדות. הצגת שער הראש לראווה מצביעה על נטילת כוחו של הגוף. הקושי להיאחז בזיכרון הנובע מהזמן שעובר מוצג בהתאמה לחולשת הגוף העירום המתקשה לייצג את דמותו של הנאבק על אדמת המולדת.

חותם האשמה על הרפיון הגופני מופיע בתצלום דיוקן בעל איקונוגרפיה נוצרית ברורה. לתצלום שני חלקים: בחלק העליון נראה ראשו של האמן מונח על מגש על רקע חלל מבנה תעשייתי ספק נטוש ספק מאוכלס. בחלק התחתון מתועד מבט עלי על סכין גילוח חלודה. השם חנא, שמו של האמן, מקביל לשמו של יוחנן המטביל בחברה הערבית הנוצרית.⁸ יוחנן מקריב עצמו בשם אמונתו וצדקת דרכו המוסרית, וראשו המוצג על מגש הפך באיקונוגרפיה הנוצרית לסמל של עמידה בסבל והקרבה עצמית. לעומת דמות המרטיר המיתית של יוחנן, חנא הוא בן אנוש, ולכן ופעולת ההקרבה העצמית שלו איננה יוצאת לפועל: הוא אינו מספק את העדות⁹ לאמונתו ולנכונותו למות בייסורים קשים, והראיה לכך היא שראשו עדיין מחובר לגוף, וסכין הגילוח, המרמזת על אפשרות החיתוך, מתבררת כחלודה ושבורה.

בעוד העדות מהווה הוכחה לאמונה שלמה, כך הגלעד מהווה הוכחה לזיכרון מקום המוות או העלייה לרגל. בתצלום שחור לבן נראית אמבטיה מכוסה מלט, כזו המשמשת לערבוב מלט באתרי בניין, ובתוכה גלעד של אבנים. מאחר שהאמבטיה קשורה בחוט, נוצר הרושם שניתן לגרור אותה, כך גלעד האבנים המסיבי, המשמש באופן היסטורי כמצבת זיכרון, מתגלה בתצלום כנייח וכניתן להזזה.

בתצלומים אחרים, בדומה לגלעד, גם הקרקע אינה עוברת אידיאליזציה של אדמת מולדת, אלא מוצגת כמצע לסימני העקבות של היומיום האנושי: טביעות צמיגים, מפתח צלינדר ויונה מתה. בתצלום אחר נראים גדר, זרדים, ענף יבש התלוי באוויר וספק אחוז ספק נאחז בחוט תיל דוקרני, וכולם, בדומה לאמבטיית האבנים הניתנת להזזה, אינם מכים שורשים בקרקע.

הארעיות והתלישות של האובייקטים אימננטית לזהות הפליט העולה מן העבודות. בהקשר של קהילת הזיכרון של בירעם, מתאר מגט¹⁰ מאבק סימולטני: האחד נגד המדינה ומוסדותיה – מאבק המנוהל על ידי ועד עקורי בירעם ומטרתו לחזור לאדמות הכפר, והאחר מאבק יומיומי נגד הנטייה הטבעית להתיישב, להשתקע ולהכות שורשים.

הקיר היציב היחיד בתצלום מוצג דווקא על רקע בניין מונומנטלי ישראלי ציוני – בניין הרוס למחצה של סניף קופת חולים לשעבר ברמת אביב. על קיר המחופה אריחים התוחם את הבניין חרט חנא פרח – האמן, הבנאי והארכיטקט – את הסימן X. הסימן נחרט על אחד האריחים ומופיע במרכז התצלום, והוא כעין קוד ביוגרפי המצביע על גוף הידע המקצועי של פרח ועל ניסיון החיים הנובע ממנו, שכן רק בעל מקצוע יודע שכאשר רוצים להוציא אריח פגום מרצף של אריחים טובים יש לחרוט במרכזו X. פעולה זו משחררת את הלחץ, ומאפשרת להוציא את האריח מבלי לפגוע באחרים. יחסי הכוח העדינים, המינוריות של הפעולה, והמאמץ האנושי לשמר את

קיר האריחים הקיים, עומדים יחדיו אל מול האסתטיקה של הרס הבניין המודרניסטי המפואר, בניין ישראלי ציוני המהווה עדות יחידה ליחסי הכוח במרחב המתואר.

עמדת הסוכן הביוגרפי המיוצגת בדמותו של פרח מציבה אל מול הנכבה הפלסטינית כמושג מיתי את קנה המידה האנושי, המבוסס בעבודות על הגוף עצמו. הגוף העומד תחת קשת האבנים ההרוסות וכמו מודד את גובהו, הראש המונח על המגש, האמבטיה שגודלה כגוף האדם הממוצע, שער הראש והזקן, והחריטה בחתימת ידו של בעל המקצוע – כל אלה מוצבים אל מול שאלות הרוח גורל על עדות וזיכרון, שכחה והקרבה עצמית; שאלות שבאמצעותן עוצבה הביוגרפיה האישית והקולקטיבית של פרח.

- 1 בנובמבר 1948 ציוו מפקדי צה"ל על כל תושבי הכפר בירעם (כפר מרזני נוצרי שבו 1,050 תושבים) לעזוב את בתיהם לשבועיים בלבד "עד אשר מצב הביטחון יאפשר להם לשוב אליו", ולעבור לכפר אלגייש מרחק ארבעה קילומטרים מזרחה. חמש שנים לא הורשו התושבים לשוב לבתיהם, וב-1953 הפציץ חיל האוויר את הכפר, והמקום הוכרז כגן לאומי. ראו בהרחבה: בני מוריס, 1991. *לידתה של בעיית הפליטים הפלסטינים 1947-1949*, הוצאת עם עובד, עמ' 318.
- 2 צילום: אורית רביבו
- 3 דמותו של פרח הניצבת אל מול חורבות ההיסטוריה מאזכרת את מלאך ההיסטוריה שאותו וולטר בנימין בתזה על מושג ההיסטוריה:
...כך נראה בהכרח מלאך ההיסטוריה. הוא מפנה את פניו אל העבר. במקום שם מופיעה לפנינו שרשרת של אירועים, רואה הוא שואה אחת ויחידה, העורמת בלי הרף גלי חורבות אלו על אלו ומטילה אותם לרגלי.
אולם לעומת מלאך ההיסטוריה, דמותו של פרח חסרת כנפיים. הוא אינו מביט אל העבר, אל גלי האבנים וההרס, אלא באופן פרדוקסלי מרכיז את ראשו, ונראה שהוא תומך בהם ומונע את נפילתם.
ראו: וולטר בנימין, 1940. *על מושג ההיסטוריה*, מבחר כתבים, כרך ב: *הרהורים*, הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 310-346.
- 4 תחמוד דרוושי, 2000. "החסרנו הווה", *ערש הנכריה*, הוצאת בבל, עמ' 9-12.
- 5 אילן מגט מתאר את הכפר בירעם כיום כאתר של "הווה מתמשך" המדגיש את חוסר הרצון, או חוסר היכולת, להבחין בין שני הזמנים החודרים כאן האחד לתחומו של האחר
- 6 עידית זרטל, 2002. *האומה והמוות, היסטוריה וזיכרון ופוליטיקה*, הוצאת דביר, עמ' 81.
- 7 "מראה מקום" – צילום: הילה לולו לין
- 8 יוחנן מוצא להורג על ידי הורדוס מכיוון שהטיף לו על כך שנטל את אשת אחיו, הרודיה, בעוד אחיו בחיים. לאחר הוצאתו להורג הוא מעניק את ראשו הכרות לשלומית, בתה של המלכה הרודיה, כאות הוקרה על המחולות שחוללה לפני קרואי המלך. *ברית החדשה*, מתי יד', 1-2.
- 9 איתן בורשטיין מציין כי הקשר בין המרטיר לעדות הוא קשר סמנטי-תיאולוגי נוצרי ומוסלמי כאחד. משמעות המילה מרטיר ביוונית היא עד. נכונותו של הקדוש המעונה למות בייסורים קשים מספקת עדות לאמונתו. בדומה לכך, בשפה הערבית פירוש המילה *שאדה* היא עדות, הצהרה מוות על קידוש השם כאחד. ראו בהרחבה: איתן בורשטיין, 2005. *לקסיקון לנצרות, מושגים, רעיונות ואישים*, הוצאת איתאב, עמ' 371.
- 10 הקרב נגד השכחה העולה מתיאור זה איננו נבנה מאנדרטאות וממוזיאונים של זיכרון כי אם מריתואלים יומיומיים, קהילתיים, משפחתיים. קהילת העקורים, תושביה המקוריים של בירעם, לא נטמעו בכפר אלגייש ושמרו על ייחודם כפליטים. מאז הם עולים לרגל לבירעם, מקיימים בה חתונות וקבורות, ועורכים את טקסי חג הפסחא וחג המולד בכנסייה. מאז 1987 הם מקיימים במקום קייטנה לילדיהם מדי קיץ. ראו בהרחבה: אילן מגט, 2000.

על סבכה של ציבי גבע

סבכה של ציבי גבע הוצגה בגלריה הגר במהלך יולי-אוגוסט 2002. התערוכה מוקמה בדירת גג בבניין דירות בשכונת עגימי ביפו. בחדרי הגלריה הוצגו סורגי חלון המשקפים לקסיקון צורות מודרניסטי של סורגים ישראליים. מרפסת הגלריה נעטפה ברצף סורגים שדרכו נשקף הנוף היפואי. סורגי הברזל תוכננו על ידי ציבי גבע, ובוצעו במיוחד לתערוכה, ודגמי הסבכות שהוצגו שולבו מאוחר יותר בספר *תוכנית אב*¹ שהוציא לאור גבע. הקשר הביוגרפי המובהק בין העבודות לבין האמן בא לידי ביטוי בפסקה בודדת העוסקת באביו של האמן:

אבי יעקב (קובה) נולד בוורשה, פולין ב-1907. עלה לארץ בשנת 1930, והצטרף לקיבוץ עין שמר. מראשית שנות ה-30 ריכז את קבוצת הבניין של הקיבוץ. במסגרת זו תכנן מבני ציבור, שכונות מגורים, מבני תעשייה, בתי ספר ומרכזי תרבות, בעיקר בקיבוצים ובהתיישבות העובדת. בשנת 1947 עבד כאדריכל במחלקה הטכנית של הקיבוץ הארצי. ב-1952 נשלח ללימודי אדריכלות בווינה. עם שובו לארץ שימש כאדריכל של המועצה האזורית מנשה, ומאוחר יותר הקים בחדרה משרד לתכנון אדריכלים-מנהדסים. יצירותיו האדריכליות, החובקות מגוון עצום של סוגי תכנון ובנייה, פזורות בכל הארץ. נפטר בשנת 1993.

הטקסט הביוגרפי על אודות אביו של גבע נשען על התלות המוחלטת בעמדות תיווך, כלומר בעדויות נסיבתיות, טקסטואליות וחזותיות המייצגות את העבר. בלקוניות מצוין גבע תאריכים: נולד ב-1907, עלה ב-1930, ב-1952 נשלח. אל מול פרטים אלה הנוגעים לאב, לא מופיע בספר כל אזכור הנוגע לביוגרפיה של גבע עצמו.

גבע נולד בשנת 1951. במילים אחרות: כשנה לאחר לידתו של גבע, **נשלח** האב לשלוש שנים לוווינה. מאחר שכך, הרי שילדותו המוקדמת של גבע עברה בצל היעדרו של האב, ולאחר מכן בצלה של תוכנית האב, כלומר המורשת המודרנית האירופית. מורשת זו מיוצגת בספר בחומרים הוויזואליים ששימשו את האב, כמו דגמי סבכות הבטון המופיעים בספר *הגודר*², וכן בתצלומים המתארים את הבניינים שתכנן: כיתות לימוד, בתי ילדים, בנייני תרבות ועוד. בביקורת שכתב על הספר מצוין נועם יורן כי אנשים כמעט שאינם נראים בתצלומי הבניינים.

*בית אחד בתוך נוף ריק [...] הסידור המופתי שלהם הוא השתקפות של השממה. התצלום מקפא אותם כדי למנוע ממשוהו להפר את הסדר שלהם. הסדר הוא ערובה נגד סכנה לא ברורה. אלה תמונות של בניין הארץ, אך הארץ בהם היא דבר מאיים שיש לביית, דבר שמאיים להתפרץ בכל רגע.*³

נועם יורן מצביע אף על סכנה הטבועה בנוף המקומי המשמש מצע לבניין הארץ. סכנה שהיא עדות למחיקתם של העבר וההווה הפלסטיניים המקומיים, ויצירתם כמרחב אותנטי ישראלי וכמקור לזהות הישראלית הציונית והצברית.⁴

בסבכה, כבעבודותיו הקודמות,⁵ מקבע גבע את הסבכות בשכונת עגימי, כלומר ביחס ישר להווה הפלסטיני. על מרפסת הגלריה הסבכות ממסגרות מחדש את הנרטיב ההיסטורי המקומי הנשכח – ההיסטוריה הפלסטינית של יפו.⁶ במובן זה רשת הסבכה שונה מהותית מחומת

ההפרדה עשויה הבטון הנבנית בימים אלה, שכן מבין דגמי הסבכה נראה בבירור אותו מרחב שמפניו היא מגינה.

דגמי הסורג שהוצגו בגלריה הם גרידים, סטרוקטורות וקומפוזיציות המצטטות את הדגמים הקלאסיים של המודרניזם, ממונדריאן (קומפוזיציה מס' 6) ועד המינימליזם כדוגמת סול ליון, קרל אנדרה, פרנק סטלה, ברנט ניומן ואחרים. דגמי הסבכה האחרים הם הפשטות מודרניסטיות של אורנמנטים מזרחיים, וגרסאות "עממיות" הכוללות הן אלתור סביב אותן פורמולות קלאסיות,⁷ והן שיבוש שלהן. כל דגם המוצג במרפסת חותך, מפרש וממפה את הנוף באופן שונה. למרות ריבוי דגמי הסבכה, "לראות את עג'מי דרך מונדריאן" פירושו לפרש ולארגן מחדש את המציאות באמצעות הגריד, שרובו רשת קריאה מודרניסטית.

גבע מצביע על עיוורון מבני, כך שניתן לתאר את החללים בין גריד הסבכה ככתמים עיוורים בשדה הראייה. את העיוורון המובנה הזה מכנה אלתוסר **החמצת ראייה** (oversight). אריאלה אזולאי⁸ מצינית כי בתיאוריית הקריאה שמפתח אלתוסר הוא מציע לראות את הכתמים העיוורים שבטקסט כאפקטים של מבנה שדה הראייה:

קריאת הכתמים העיוורים בתור סימפטומים מאפשרת [...] לתת דין וחשבון גם על מה שרואים, גם על מה שלא רואים, וגם על התנאים שאפשרו את חלקיותם של הראייה ושל העיוורון. לפי קריאה סימפטומטית זו, טקסט או פרשנות מסיימים נותנים ביטוי לשדה הראייה שהשיח בתחום מסיים מאפשר, מארגן ותוחם.⁹

במובן זה גריד הסבכה של גבע מצביע על שדה הראייה עצמו כעל אובייקט בחלל, וחושף את חוסר היכולת של סוכן התרבות "לראות" כיום את עג'מי מעבר לדגמי הסבכה, ומעבר למורשת השיח המודרניסטי המובנית בהם.

בספר **תוכנית אב** גבע אוסף, משמר ופורש בהרחבה את המורשת המודרניסטית שקיבל מאביו. טבלה אחר טבלה, דגם אחר דגם ומבנה אחר מבנה הוא כמו מחפש היגיון ברצף המודרניסטי שלפניו. באמצע הספר נקטע רצף הקריאה בתצלום עיתונות בודד (של הצלם דני מירב, חדשות, 10.2.1993) שנראה בו תושב רפיח שוכב על הקרקע מדמם. עין הסורקת את התצלום נודדת בין שלולית הדם לדגמים המעוינים שעל הקיר מאחורי הדמות השוכבת, ומדגישה את האינסטינקט המודרניסטי למצוא היגיון ועניין מבני ואסתטי בכל מציאות במרחב המתואר. מתוך הדגשה ביקורתית זו מזהדה ביקורת על הסטת העין מהמציאות המדממת תוך הפיכתה לנקודת ציון, נקודת מעבר מודעת של **לפני ואחרי** במרחב המודרניסטי המתואר.

אל מול מחיקתו של הגורם האנושי בתצלומי הארכיטקטורה שבספר **תוכנית אב**, נראית יפו במלוא אנושיותה בעבודת הווידאו ששותפים לה גבע, בועז ארד ומיקי קרצמן.¹⁰ עבודת הווידאו מתעדת מבעד לדגמי הסבכה את שכונת עג'מי ואת רחוב יפת החל בשעת בוקר מוקדמת ועד לאחר השקיעה. האינפורמציה הוויזואלית שמועברת בעבודת הווידאו מערערת את יחסי הכוח בין הפנים לחוץ – בין חדרי הגלריה לבין יפו הפלסטינית שמסביב, ולמעשה מפרקת את אותה "סכנה" שמעבר לסבכה. שאון היומיום, עוברי האורח, השכנים ותנועת המכוניות והאוטובוסים

פולשים למרפסת שהפכה מכלאה ולחדרים הפנימיים שבהם יוצרים הסורגים התלויים על הקירות מעין כלובים ריקים, ומפגיגים את הפרנויה הגלומה בהם. הצילום מנקודות המבט השונות ומנקודות המיקוד המשתנות לאורכו של היום בין דגמי הסורג במרפסת, מציע למתבונן ריבוי אינפורמציה המבוסס על פרטים ורגעים בזמן אמת, ובסופו של דבר, מציאות הקיום הפלסטינית כפי שהיא משתקפת ממרפסת הגלריה, דומה לזיכרון הביוגרפי: מובנת, מתווכת ומשוחזרת, אך בו בזמן מבוססת על ההתנסות האנושית ועל הקיום היומיומי הממשי במרחב המתואר.

- 1 ציבי גבע, 2003. *תוכנית אב*, הוצאת מוזיאון חיפה (עורכים: ציבי גבע ומיכאל גורדון).
- 2 קטלוג *הגודר* הוא קטלוג מסחרי של מפעל הגודר, שיצר סבכות בטון ולענף הבניין.
- 3 נועם יורן, 14.1.04. "האם לכתמים יש גוף", מוסף ספרים, "הארץ", עמ' 10.
- 4 שרה ברייטברג סמל מתארת מורשת מודרניסטית זו כחזרה אל בית האב:
גבע חוזר כאן אל בית האב, אל המקור, ביותר ממוכן אחד. מה ששובר לב בספר הזה [...] הוא האופן שבו צורה מספרת את תולדותיה המופשטים והשימושיים. גבע רומז עליה כסיפור-ביוגרפיה, כביכול מתוודה על מקורותיה, ואז פונה הצורה אל האב הארכיטקט, בונה הקיבוץ, כמקור אפשרי לחלקי הבית המפורקים של גבע עצמו. זוהי אוטוביוגרפיה מודרנית. גבע מפנה אותנו ממבנים למבנים אחרים, מצורות לצורות אחרות, הוא בונה את כלא הסבכה של חיינו וחייו ממודרניזם אצילי, מצורות שוחרות טוב, מצניעות שנשחכחה.
ראו: שרה ברייטברג סמל, 2003. "ציבי גבע יתוכנית אב", *סטודיו* 149, עמ' 17.
- 5 החל בראשית שנות ה-80 שילב ציבי גבע בעבודותיו ביטויים ומילים בערבית בכתב עברי, כגון שמות של כפרים ומקומות ערביים – אום אל פאחם, ואדי ערה, ערעה, ועוד.
- 6 על ההיסטוריה הפלסטינית של העיר יפו ראו בהרחבה: דן יהב, 2004. *יפו, כלת הים, מעיר ראשה לשכונות עוני – דגם לאי שוויון מרחבי*, הוצאת תמוז; שרון רוטברד, 2005. *עיר לבנה, עיר שחורה*, הוצאת בבל.
- 7 דגמי הסבכה של ציבי גבע נשארו במרפסת גלריה הגר עד לסגירתה בסוף 2003. בתערוכה *ברבור אסווד* של אניסה אשקר, שחתמה את פעילות הגלריה, יצרה האמנית במרפסת הגלריה מיצב וכללה בו את הדגמים. תחת הסבכות היא יצרה בזפת שחורה דגמי ערבסק גיאומטריים, ובין העמודים כתבה בכתב יד בערבית את הטקסט "אומאה בת אלחארת'י מיעצת לבתה ביום הכלולות שלה – הצוואה כתזכורת ואזהרה והנישואים כצורך" מתוך הספר *לקט מנאומי הערבים בתקופת הזוהר*. ראו בהרחבה: טל בן צבי, *הגר – אמנות פלסטינית עכשווית*, 2006.
- 8 אריאלה אזולאי, 1999. *אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאולית*, הוצאת מכון פורטר לסמינטיקה ולפואטיקה והוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 26.
- 9 שם.
- 10 עבודת הווידאו צולמה בגלריה הגר לאמנות ביפו והוצגה בתערוכה *תוכנית אב* במוזיאון חיפה.

על אוויר טוב [בואנוס איירס] של גסטון צבי איצקוביץ

קהילת זיכרון מוצגת בהרחבה בתערוכה אוויר טוב [בואנוס איירס] של הצלם גסטון צבי איצקוביץ, יליד בואנוס איירס, ארגנטינה. הצילום המשפחתי המורחב, שמתעד בני משפחה וחברים, יוצר קהילייה שחבריה מזוהים ומכירים זה את זה. אף על פי שרוב המצולמים היגרו מארגנטינה לישראל ולמקומות נוספים, נכחות העבר וההווה הארגנטיניים איננה ניכרת בתצלום, אולם נכחותן החוזרת של הדמויות והמגע הפיזי ביניהן בזמן הצילום מגדירה קבוצת התייחסות קטנה ואינטימית שאת קרבתה מאשר שוב ושוב הצילום. סוזן סונטאג מתארת אישור זה כחלק אימננטי מאלבום התמונות המשפחתי במאה העשרים:

הצילום בא להנציח, לשוב ולאשר מבחינה סמלית, את הרציפות התלויה על בלימה ואת כוח־האחיזה המתרופף של חיי המשפחה הנרחבת. אותם שרידי רפאים, התצלומים, מייצגים באופן סמלי את נוכחותם של קרובי המשפחה שנפוצו לכל עבר. אלבום תצלומים משפחתי עניינו בדרך־כלל המשפחה המורחבת – ולעתים קרובות הוא כל מה שנשאר ממנה.¹

התצלום המשפחתי היחידי הכולל את כל בני המשפחה המורחבת ממוקם בכניסה לגלריה. בתצלום שחור לבן משנת 1950 נראים בני המשפחה של איצקוביץ בבאיה בלנקה שבארגנטינה, ובתצלומים שמוצגים בהמשך מתפרקת המשפחה, ונראים בהם חלקי משפחה בנפרד.

התצלום הוא בעת ובעונה אחת נוכחות מדומה וסימן להיעדרות, טוענת סונטאג. ארעיות זו מועצמת בסדרת עבודות המתארת אירוע איחוד של בני המשפחה היהודים החיים בארגנטינה ובישראל. בעבודות, שצולמו בבאר שבע, נראים בני משפחת האב בתצלומי זוגות שיטתיים ומסודרים. רצונם של בני המשפחה להצטלם בזוגות, בניגוד לצילום קבוצתי משפחתי רחב, מעיד על התפצלות הצילום המשפחתי לגורמיו. במובן זה, הצילום הזוגי הוא עדות ראייה לקשר ביניהם, לאינטימיות ולקרבה שמקורן בזהות משפחתית המגשרת על המרחק הגיאוגרפי המתפרש על פני יבשות שלמות.

בחדר קטן בגלריה מוקרנת במקביל עבודת וידאו (בשיתוף ג'ואל קנטור) המתעדת את איצקוביץ סורק ומעבד תמונות של יהודים שצולמו באירופה בין שתי מלחמות העולם. את תמונות הנספים מסרו ליד ושם בני המשפחה שניצלו על מנת להנציח את יקיריהם ב"דף עד" שבארכיון היכל השמות ביד ושם.

בסרט, שאורכה 13 דקות, נראות על מסך מחשב תמונות מהתקופה שלפני המלחמה המתארות חיי יומיום שגרתיים שאינם חושפים במאום את הטרגדיה שתבוא בעקבותיהם. תמונות דפי העד "הקבורות" בארכיון חולפות בווידאו ללא פסקול או טקסט שידבב את עברן. עיבוד התמונה בתוכנה גרפית הכוללת היסטוריה של הדימוי המטופל בשכבות (layers) ועבודה על צבעוניות וקונטרסט, מבטא רצון להחיות את מה שדהה, התפורר ונשכח.

"...ההיסטוריוגרפיה היא תוצר של התשוקה לשכוח, לא פחות מכפי שהיא תוצר של התשוקה לזכור," כותבת שושנה פלמן.² תמונות דפי העד הנראות לאורך עבודת הווידאו עוסקות באופן מובהק בשכחה. למעט שם הדמות, הן מוצגות במנותק מהמרחב המשפחתי, הקהילתי, החברתי והתרבותי שבו נוצרו.

אל מול השכחה ואל מול כוחו המיתי של הזיכרון היהודי הקולקטיבי, מציב הצלם את תמונות המשפחה העדכניות, היומיומיות, המציגות אינטימיות וקרבה. צילום בני המשפחה בפזורה היהודית מסרב להיענות להגדרת הזהות היהודית שבה נוצרת היררכיה בין החיים בישראל לחיים בגלות, ומעבר לכך, שם התערוכה *אוויר טוב* [בואנוס איירס], מעיד על זהות מקומית קודמת המהווה עדיין מרכיב מרכזי בביוגרפיה של הצלם הביוגרף.³

הזהות המקומית הארצישראלית נוכחת בעבודות בכמה תצלומים שבהם נראים חבריו ובני משפחתו של הצלם. בצילום ישראלי עכשווי הנוף בדרך כלל נשאר לא מזוהה, לא מפוענת, לא מסומן ולא קונקרטי, ואף על פי כן הוא מוכר לנו באופן כללי כנוף פיקניקים וכאדמת מולדת. בעבודותיו של איצקוביץ, לעומת זאת, השם של מקום הצילום הוא חלק מהעבודה. שם העבודות מעיד כי תצלומי הנוף צולמו בחורשת קק"ל ביער צָרְעָה, וכי תצלומי הפיקניק צולמו בחורשת קק"ל ביער להב שלידי באר שבע.

המושג קק"ל (הקרן הקיימת לישראל) עובד כצופן, כקוד להבנת מרחב הנוף הארצישראלי.⁴ את יער צָרְעָה נטעה קק"ל על אדמותיו וחורבותיו של הכפר הפלסטיני צָרְעָה, ואילו יער להב נטוע באזור שבו התגוררו השבטים הבדווים בנגב בתקופה שלפני 1948.⁵

בתצלומים שומר איצקוביץ על הקונבנציה של צילום הנוף: הנוף מאחור, והדמויות במישור הקדמי מביטות למצלמה. בתצלום נוף שצולם ביער צרעה נראים שלושה חברים של הצלם על רקע עמק נחל שורק והרי יהודה. בתצלום אחר שצולם ביער להב נראים בני המשפחה – שלושה בכל שולחן פיקניק – לפנייהם שביל החורשה, ומאחוריהם יער אורנים.

תצלום בודד בסדרה מהווה נקודת מפנה בקשר של איצקוביץ לנוף המתואר. בתצלום נראה איצקוביץ עצמו כשהוא יושב על ספסל של שולחן פיקניק לצד אמו, ראשו רכון על ברכיה, פניו מוסתרות, וידה עוטפת אותו ברכות. אולם בניגוד לתצלומים האחרים, הצלם איננו מביט למצלמה, כך שנדמה כי בו זמנית הוא מסב את פניו גם מבימוי התמונה המשפחתית וגם מהנוף הארצישראלי על כל האלימות, ההשתקה והשכחה הנובעת ממנו.⁶

נראה כי מיקומו של איצקוביץ על רקע הנוף הארצישראלי מבטא גם כן עמדה אמביוולנטית: הוא נמצא על סף החורש הציוני, אך מסרב להיטמע בו. במובן מסוים ניתן לתאר עמדה אנושית פוליטית זו מהמקום המרכזי שתופס המושג **גלות** בהגדרת זהותו. גלות זו נוכחת למרות המרחק הגיאוגרפי שמפריד בין מקום למקום והיא נמצאת בתודעה המאפשרת את הרגישות המוסרית והעמדה התרבותית הפוליטית הנובעת ממנה.

- 1 סוזן סונטאג, 1979. *הצילום כראי התקופה*, הוצאת עם עובד, עמ' 13.
- 2 שושנה פלמן, 1991. "בעידן העדות 'שואה' של קלוד לנצמן", *זמנים* 39/40, עמ' 6.
- 3 במובן זה, תצלומי המשפחה הנם חלק מתרבות דיאספורית יהודית שאותה מתארת שרה חניסקי במאמרה "עיניים עצומות לרווחה". חניסקי מעמידה את התרבות הדיאספורית בהמשך לטענתו של אמנון רז'קרוצקין. כי רעיון "שלילת הגלות" גוזר את שלילת הזיכרון של מסורות שלמות הנתפשות בהקשר הישראלי כגלותיות. בנוגע לשדה האמנות הישראלי מציינת חניסקי כי הסנקציה הבקורתית החמורה ביותר שניתן היה להטיל על יצירות אמנות לאומיות הייתה סיווגן כ"גלותיות". לעומת המודל הלאומי-קנוני מבקשת חניסקי להציג מודל אחר של "היסטוריוגרפיות סימולטניות" ושל אמנות דיאספורית הקוראת תיגר על ערכים לאומיים טריטוריאליים ממרכזים, אמנות שאינה מתכוננת סביב טריטוריה אקסקלוסיבית, אלא היא מתקיימת באופן סימולטני במרכזים שונים כתרבות המתנהלת מתוך הגיון מרחבי של לוקליות מבוזרת.
- ראו בהרחבה: שרה חניסקי, 2002. "עיניים עצומות לרווחה: על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית", *תיאוריה וביקורת* 20, עמ' 61.
- אמנון רז'קרוצקין, 1994. "גלות בתוך ריבונות: לביקורת
- 4 בני מוריס טוען כי לקק"ל הפקיד מרכזי בתפיסת החזקה על אדמות הכפרים הפלסטיניים. מוריס מציין כי ב-12 בדצמבר 1948 פרסמה הממשלה תקנות שעת חירום בדבר "נכסי נפקדים תשי"ט" אשר העניקו למשרד החקלאות שליטה או חזקה על האדמות הנטושות. בהמשך לחוק "נכסי נפקדים" עלו על הקרקע בין ספטמבר 1948 לינואר 1949 32 יישובים חדשים, בהם קיבוץ צרעה, שנבנה על חורבות הכפר הפלסטיני צָרְעָה. ראו בהרחבה: בני מוריס, 1991. *לידתה של בעיית הפליטים הפלסטינים 1947-1949*, הוצאת עם עובד, עמ' 237-238.
- 5 שם.
- 6 בתהליך ההשתקה וההשכחה של ההיסטוריה המקומית היה לשמות היישובים חלק מרכזי. אילן פפה מציין כי בשנת 1949 הקימה קק"ל ועדת שמות שמטרתה היתה לעברת את שמות הכפרים הפלסטיניים שעל חורבותיהם נבנו יישובים חדשים, וזאת על מנת לייצר מחדש את מפת ארץ ישראל העתיקה באמצעות דה-ערביזציה שיטתית של הנוף, השמות, הגיאוגרפיה, ומעל הכול – ההיסטוריה של הכפרים שנמחקו. ראה בהרחבה: אילן פפה, 2005. "הריאות הירוקות והקופסה הכחולה", *מטעם* 4 *כתב עת לספרות ומחשבה רדיקלית*, הוצאת עמותת השכמה, עמ' 89-102.

על יום הולדת של חן שיש

התערוכה *יום הולדת של האמנית חן שיש* נפתחה בתאריך יום ההולדת שלה. שיש, שבחלק נכבד מעבודותיה עסקה במובהק בעמדת הסוכן הביוגרפי ובהקשרים של הזהות המזרחית,¹ בחרה למקם בתערוכה זו את הממד הביוגרפי האישי בגניאולוגיה של שדה האמנות הישראלי כביוגרפיה משפחתית מדומיינת.

בחלל הגלריה הציבה שיש עשרות רישומים שרשמה על מדבקות, על ניירות, על קרטוני ביצוע ועל בדים, כך שמכל חדר מחדרי הגלריה עמוסי הרישומים מבצבים עיניים קרועות, שריטות, לבבות שחורים, גבעולים, עלי כותרת ופרחים, ושוב עיניים, וכל אלה ברישום קווי מהיר, מרושל לכאורה; רישום שעולה ממנו כתב יד אישי וייחודי המתאפיין באובססיביות ובאינטנסיביות. בביקורות רבות שנכתבו על התערוכה והתפרסמו בעיתונות הכתובה זיהו המבקרים קשר בין עבודתה של שיש לבין תקדימים בעולם האמנות.² גלעד מלצר למשל מתאר את זיקתה של שיש לקנון של הציור הישראלי.³

התערוכה מדגישה את זיקתה העמוקה של שיש, שמתמרנת במיומנות בין התפרצות מרושלת לבין איפוק מדויק, לקנון של הדור הוותיק בציור הישראלי: ציורי הגבעולים הכמעט זקופים ומעט שמוטים של שיש קרובים לקו הרוטט של רפי לביא ולרישום החמקני של יואב אפרתי. ההפתעה הגדולה מבחינתי היא ציורי הפרחים השחורים הנראים כמו גרשוני, מינוס המטען ההיסטורי המורבידי.

יואב שמואלי מתאר אף הוא את כתב היד של שיש בהקשרים של הקנון הישראלי:

יצירה בלתי פתורה – כי מחד עקבות כתב היד שלה אינם משאירים מקום לספק: היא כישרונית בעליל [...] מאידך צעדי הכוריאוגרפיה המעט טפיליים שלה עם שפתם הציורית של רפי לביא, משה גרשוני ואביבה אורי – ולעומתם היותר מעניינים ומפתיעים עם אלה של ז'אן מישל בסקיאט, תחת ניצוחה הבוטח למראית עין מבלבלים ומעלים שאלות.⁴

ברצף האסוציאציות האמנותי שבין בוויס, גרשוני, אביבה אורי, רפי לביא ובסקיאט, נדמה שיש מתעתעת במבקר. עם זאת נראה כי בשתי עבודות של האמנית המוצגות זו לצד זו טמון במובן מסוים קוד לפענוח הקשר שבין הקנון לבין עבודותיה.

העבודה הראשונה יוצאת מרפרודוקציה של משה גרשוני משנות השבעים. במקור גרשוני עיטר את הרפרודוקציה של גויה⁵ בשוליים אדומים, ועל דמות האישה מהמאה השבע-עשרה שמופיעה בה כתב באדום "גולדה מאיר". שיש משתמשת בתצלום הרפרודוקציה של גרשוני כפי שהתפרסם בכתב העת *סטודיו* 143. היא משאירה אותו כפי שהוא, אולם בוחרת לנקר את עיני המלכה.

כאמור, שיש תלשה את הרפרודוקציה של גרשוני מכתב העת לאמנות *סטודיו* 143, מהדורה מיוחדת (2003) שהוקדשה כולה לאמן, חתן פרס ישראל בתחום הציור, ולסירובו לקבל את הפרס במעמד ראש הממשלה דאז, אריאל שרון. במובן זה הביקורת של גרשוני על הממשלה ועל הממסד בזמן קבלת הפרס היא המשך לביקורת של גויה שתיאר את החצר הספרדית כמושחתת,

ובזמן אף המשך לביקורת של גרשוני עצמו על גולדה מאיר לאחר מלחמת יום הכיפורים בשנות השבעים. אולם נראה כי שרשרת ביקורות זו נשארת בתוך גבולות השיח של ההגמוניה הישראלית, ואולי משום כך את המבט הביקורתי ההגמוני שיש תולשת, מעקרת, מנקבת, ומותירה אותו חלול וריק.

הרפרודוקציה של גרשוני התפרסמה בסטודיו בכפולת עמודים. לצדה הופיעה עבודה נוספת של גרשוני, אף היא משנות השבעים: דף לבן ועליו המשפט "הניר הוא לבן רק בחוץ בפנים הוא שחור". לגבי עבודה זו מציינת אלן גינתון⁴ כי לוגיקת ההתקה של גרשוני, מהחוץ לפנים, היא לוגיקה של העלאת המודחק – הן הפוליטי והן המיני. האחרות המסומנת בעבודה נשארת מתחת לפני השטח, ומיוצגת באמצעות שפה בלבד במערכת בינארית דיכוטומית של פנים-חוץ ושחור-לבן. שיש תולשת עבודה זו מכתב העת, חוצת בדף לב, ממקמת אותה על מוניטור טלוויזיה המבהב המונח על רצפת הגלריה, ומניחה לנקודות המרצדות על המסך להציף ולהאיר דווקא את הלב שבתחתית הדף.

אך במקום השחורות הלא נראית, זו המתקיימת כאפשרות לירית בלבד בכפולה המקורית, מציבה שיש את הפרצוף ה"שחור" הטעון באופן המובהק ביותר באחרות, בשחורות ובמזרחיות. על דף הנייר מופיע כתם שחור, מעין פרצוף שחור ומחוק כולו שתחתיו באותיות אדומות, נזלות כדם, היא כותבת "דווקא נחמדה", ובתחתית היא מוסיפה בשחור "גולדה כפרות" וחץ המצביע על אובייקט שנראה ספק מספריים ספק דימוי של איבר מין זכרי שאשכיו חלולים כזוג עיניה של המלכה ברפרודוקציה של גרשוני.

המשפט "דווקא נחמדה" מעורר אסוציאציה מידית לפנתרים השחורים. המילים שאותן בוחרת שיש הן מעין הצהרה עצמית בלשון נקבה על טענתה של גולדה כלפי הפנתרים השחורים בראשית המאבק המזרחי, כי הם אינם נחמדים. נראה כי בתשובה לגלעד מלצר על תיאורו את עבודתה כ"גרשוני מינוס המטען ההיסטורי המורבידי", שיש דווקא מציפה את העבודות בנרטיב היסטורי של דיכוי, ואת הנרטיב ההיסטורי טוענת בסמנטיקה הנקבית, כך שלמעשה הפנתר השחור הזכרי הופך בעבודותיה לנמרה. המספריים או האשכים הריקים מצביעים על סירוס של מרחב זכרי, מרחב של שפה קנונית, שפת האב ההיררכית המגולמת בשושלת האמנות הישראלית שנסקרה כאן בהרחבה.

מזוג העבודות של גרשוני/גויה ושל שיש המוצבות בכניסה לגלריה, מתפצל המבט לכמה חדרים ולעשרות עיניים שחורות נוקבות, לבבות שחורים ואינספור שרבוטים וקווים היוצרים מעין כאוס שיש בו היגיון פנימי. את ההיגיון הזה מנתחת דליה מרקוביץ בביקורת על התערוכה בהשוואה לכתיבתו של פרנץ פאנון:⁵

בדיאלקטיקה שנוצרת בין הלבן לשחור, חותר המבט השחור תחת עצמו. הוא מנסה לבלוע את הלבן כמודל חיקוי, ובו זמנית מעכל את בבואתו הנחותה כפי שזו מוטמעת בעולם הלבן. דומה שנורמות הראייה שמכתבי העולם אינן חלות על העיניים של שיש. את מקומו של המבט הכנוע, המתרפס, המחפש לעטות על עצמו את חזותו של האחר, תופסות עשרות עיניים נוקבות [...] חן שיש מבקשת לשחרר את מבטה המצמית של הסמכות, את ה-gaze שהפך ל"מבט העצמי" המאלף,

המביית והסובלמיטיבי. העיניים בתערוכה נענות לקריאה זו. במאניה ובעוצמה הן משוטטות בחלל, מישרות מבט שחור אל החברה הישראלית.

במאמר ביקורת אחר מתייחסת רוני דרקטור⁸ לאפשרות הביקורתית של אמנות עכשווית כפי שהיא באה לידי ביטוי בתערוכה של שיש ובתערוכה *נשמה חדשה* של אלי פטל שהוצגה במקביל בגלריה דביר:⁹

התחושה היא שגם אלי פטל וגם חן שיש נוקטים צעדי התאבדות אמנותיים – אלי פטל בבחירת הנושאים המצולמים הכה סתמיים-ביזאריים ובאופן הציור הלא אמנותי כביכול; חן שיש בחיכוך בבנאלי ובקיטשי וברומנטיזציה של הרישום כהמשך של הגוף ושל האני. מראית העין שלו ושלה מתחככת בלא-גבוה, בפחות אמנותי, בפחות מתוחכם. שניהם נוגעים נגיעות עקיפות בישראליות.

בפסקה החותמת את הביקורת שואלת דרקטור אם אפשר לראות במזרחיות מטפורה להתנהלות שבביל צדדי של האמנות, שביל המתאפיין בויתור על מראית עין תקינה. במובן מסוים נראה כי הרישום הקווי המתפרץ והמרובה של שיש אינו שביל צדדי של האמנות הישראלית כי אם הגדרתה מחדש. למעשה שיש יוצרת תו תקן שהוא בו זמנית אימוץ והתרסה. הקו הבודד החוזר בכל נייר ונייר פועל אמנם בתוך הגלורפיקציה של הקו במסורת הרישום המודרני,¹⁰ אך זו מעומתת הן בריבוי כאוטי והן בהבלחות של מלים ומשפטים: גולדה מאיר, גולדה כפרות, דווקא נחמדה, נמרה, מותק, ל"ג בעומר שתשרפי הלוואי, חלל, ועוד – שכל אחד מהם וכולם יחדיו שולחים את הצופה הרחק מהעולם המודרניסטי אל מרחב סמיוטי אינדיבידואלי, תרבותי ופוליטי כאחד.

- 1 על עבודתיה של חן שיש בתערוכה *שפת אם* ראו בהרחבה בטקסט הקטלוג: טל בן צבי, 2004. "השהיית השפה כעניין בעבודות של אמנים מזרחים", בתוך: *חזות מזרחית, הווה הנע בסבך עברו הערבי*, עורך: יגאל נזרי, הוצאת בבל, עמ' 107-128.
- 2 על הקשר שבין כתב היד האישי של האמנית למקורות אמנותיים קנוניים הצביעה לראשונה נעמי אביב בטקסט הנלווה לתערוכה.
- 3 "ידיעות אחרונות", מוסף ערוצים, 4 ביולי 2003.
- 4 יואב שמואלי, ללא כותרת 03, "time out", 3-10 ליוני 2003.
- 5 פרט מתוך משפחת המלוכה של גויה, דיוקן המלכה הספרדייה מריה לואיזה מאת פרנסיסקו גויה.
- 6 אלן גינתון, 1998. "העיניים של המדינה: אמנות חזותית במדינה ללא גבולות הוצאת מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 52.
- 7 דליה מרקוביץ, 2004. "חן שיש, יום הולדת", סטודיו כתב עת לאמנות 149, עמ' 165-166.
- 8 רוני דרקטור, "העיר", 3.7.2003, עמ' 78.
- 9 אלי פטל וחן שיש השתתפו יחדיו בתערוכה *שפת אם*. על עבודותיהם ראו טקסט התערוכה.
- 10 על חרדת הקודש ברוח תולדות האמנות המלווה את הקו, ראו: אביבה אורי, 1984. "הקו", בתוך: 2002, בתוך: אביבה אורי, (קטלוג, עורכים: גלריה בר אור וזיאן-פרנסואה שורייה), הוצאת המשכן לאמנות עין חרוד, עמ' 217.

על דיוקנאות – שפת אם של דוד עדיקא

במאי 2002 הוצגה במשכן לאמנות עין חרוד התערוכה *שפת אם*¹ – תערוכה קבוצתית שעסקה בזהות מזרחית, וכללה עבודות של עשרים ושניים אמנים,² רובם ילידי ישראל, שרכיב משמעותי בהגדרת זהותם הוא הגירה של אחד מהוריהם ממדינה ערבית-מוסלמית.

לקראת פתיחת התערוכה הזמין דוד עדיקא, אמן המשתתף בתערוכה, את קבוצת האמנים אליו לסטודיו, וערך להם בנפרד צילומי פורטרט אישיים. את סדרת הדיוקנאות הציג בשם *דיוקנאות – שפת אם* בגלריה הגר לאמנות ביפו במקביל לתערוכה בעין חרוד.

במאמר "השהיית השפה כעניין בעבודות של אמנים מזרחים" שהתפרסם בקטלוג התערוכה *שפת אם* אני מציינת³ כי זו הפעם הראשונה באמנות הישראלית שבה נחשף מראה פנים של אמנים המשתתפים בתערוכה קבוצתית, ולא למטרות יחסי ציבור, כי אם כגוף ידע נוסף המהווה חלק מהתכנים העולים בתערוכה. בשדה האמנות לא נהוג לחשוף את פניו של האמן אלא אם כן הם מהווים חלק מעבודה הנוגעת למסורת הדיוקן העצמי – מצויר או מצולם – כך שלרוב איננו מכירים את דמותם של האמנים שאת עבודותיהם אנו רואים בתערוכות.

הכרת מראה הפנים של האמן נטענת בתערוכותו של עדיקא במשמעויות של הכרה תרבותית,⁴ כלומר לגיטימציה בפוליטיקה של הזהות המיוצגת באמצעות הדמות. האמנים בתערוכה של עדיקא חולקים גורל ביוגרפי משותף: הגירה של משפחתם לישראל ממדינות ערב. אולם מעבר לנקודת מוצא זו, סיפור חייהם, הביוגרפיה שלהם, מראה פניהם ועבודתם האמנותית מייצרים מגוון שבו רב השונה על הדומה.

ורד מימון מדגישה אף היא את האינדיבידואליות של המצולמים ואת העובדה כי עדיקא בחר שלא להפעיל את המודל הטיפולוגי שבמסגרתו מצולם כל אינדיבידואל באופן זהה תוך הקפדה מרבית על אחידות. לעומת זאת כותבת מימון:⁵

עדיקא בחר להציע למצולמיו חלל של אפשרויות [...] חלל הנוגע באפשרות של ההדדיות כסוג של שותפות שאינה נגזרת מסוגיית המבט והחזרתו, אלא מהתחושה כי הצלם ומצולמיו שייכים באופנים שונים לאותו מרחב חברתי ותרבותי. כלומר, אקט הצילום מתרחש במסגרת מציאות חברתית והיסטורית קונקרטיית, אך אופן נוכחותו של כל מצולם במציאות זו הוא שונה.

את ההדדיות הנוצרת בזמן הצילום בסטודיו מתארת מימון אמנם כסוג של שותפות, אך לא כשותפות של קולקטיב, אלא כשותפות של קהילה המאפשרת התחברויות על בסיס ההבדלים, ולא על בסיס הדחקתם. הבדלים אלה ניכרים בקומפוזיציה המשתנה והלא אחידה של הצילומים: התקרבות והתרחקות אל אובייקט הצילום, ושיקוף של מערכת יחסים בין צלם למצולם החולקים בפרק זמן מותנה וקצוב קבוצתיות מדומיינת.

האמנים מצולמים על רקע לבן ובצמצם פתוח, כך שעומק השדה קצר. אזורי המיקוד (הפוקוס) מרוכזים רק במישור הקדמי, לרוב בקרבת עיני המצולמים, כך שהצילום מדגיש את המבט, ואינו מאפשר לתפוס את מושא הצילום כסובייקט פסיבי. התצלומים הודפסו בגוון חם, כך שפני המצולמים נראים שזופים יותר מכפי שהם במציאות. את הצבעוניות החמה מעצים הפרספקט השקוף המכסה על התצלומים, שאף גורם לפורטרטים להיראות מבריקים ונוצצים.

עדיקא בחר למקם את העבודות בסלון של דירת מגורים ביפו. מיקום העבודות מדגיש את תחושת האירוח, תחושה שמועצמת אף מאופן ההעמדה: העבודות תלויות בצפיפות, כך שמתקבל הרושם שכל פורטרט יוצר קשר עין עם פורטרטים סמוכים, ויחדיו הם יוצרים כעין רשת מבטים קבוצתית.

בדומה להיכרות חברתית סלונית, מיקומם של הפורטרטים זה לצד זה יוצר מגוון של משמעויות התלויות במידת ההיכרות עם המצולמים, על מיקומם בשדה האמנות ועל ההיסטוריה הפרטית והציבורית שלהם הנלווית לשמם ולדמותם. כך למשל ניצבת בכניסה לחלל הגלריה דמותו של הצלם דוד עדיקא כמארח של ההתכנסות החברתית; על הקיר המרכזי בסלון הבית ניצבים זה לצד זה הפורטרטים של יגאל נזרי ופנחס כהן-גן כמי שחולקים עמדה משותפת בכתיבתם הביקורתית והתיאורטית על זהות מזרחית; חן שיט, אלי פטל, עדי נס, דפנה שלום, טל שושן, נטע הררי, אריק בוקובה, ברוך שחם, זמיר שץ וטל שוחט מוצבים אלה לצד אלה ואלה מול אלה, ונדמה שהם מתבוננים זה בזה, ולמעשה מאשרים בכך את רשת ההיכרות הנטויות בסלון.

הצגת הדיוקנאות של האמנים **במקביל** להצגת עבודות האמנות שלהם ועם זאת **במנותק** מהן, מצביעה על הזמנה להתייחסות חוץ-אמנותית הרואה בעמדת הסובייקט של האמנים ביטוי ליחסים חברתיים ולמיקום תרבותי שאינו נובע בהכרח מהיררכיות ופרשנויות פנים אמנותיות, אלא שואב את כוחו מהסיפור הביוגרפי ומהניסיון המזרחי עצמו. כותב על כך יגאל נזרי:⁶

אוצרת התערוכה טל בן צבי משבצת את עבודות האמנות שבחרה לתוך מסכת פרשנית של הקשרים. תחת שתשקול את מידת "מזרחיותם" של הייצוגים החזותיים ("אמנות מזרחית"), מבקשת בן צבי לכתוב את עקבות התודעה המזרחית המושקעת בהם, תודעה שהיא מציגה על פי רוב נקיטת עמדה כלפי הביוגרפיה ("אמנים מזרחיים"). שיח האמנות בישראל מציב לא פעם את ה"מזרח" כנושא העיון שלו (במתכונת קולוניאליסטית מובהקת), אך הרבה פחות מכך את הניסיון המזרחי עצמו.

אולם בדיעבד, על רקע ההתנגדות של שדה האמנות הישראלי לתערוכה ועל רקע פסילתה של "הסובייקטיביות המזרחית המקופלת בהם",⁷ נראה כי נוכחותם הקבוצתית והריאליסטית של האמנים היא נוכחות מועצמת של הסובייקט, הפגנת נוכחות והפגנת עוצמה השואבת את כוחה בראש ובראשונה מההיסטוריה ומהפרסונה האמנותית של כל אמן בנפרד, ורק לאחר מכן מהנוכחות יחדיו – נוכחות שמאפשרת התרחקות והתנגדות לתנאי השיח האמנותי של התקופה, וכל זאת במרחב הממוקם בגבול הממשי של שדה האמנות הישראלי, בגלריה לאמנות בשכונת עג'מי ביפו, בדירת מגורים, ובסלון האירוח הביתי.

- 1 התערוכה שפת אם היתה הצלע השלישית בפרויקט שפת אם שכלל גם פסטיבל סרטים וכנס בסינמטק תל אביב שהתקיימו בין ה-13 ל-25 במאי 2002. את הכנס ופסטיבל הסרטים ערכה סיגל אשד.
- 2 האמנים שצילומיהם מופיעים בגלריה: אלי פטל – האם מישראל, הוריה מחברון, האב מעירק; אליהו אריק בוקובזה – נולד בפריז, הוריו מטוניס; אליס קלינגמן – הוריה ממרוקו; ברוך שחם – הוריו ממצרים; דוד עדיקא – האם מישראל, הוריה מכרדיסטן, האב מסוריה; זמיר שץ – האם מתימן, האב מישראל, הוריו מלטביה; חן שיש – הוריה מטוניס; טל שוחט – האם מלוב, האב מפרס; טל שושן – האם מישראל, הוריה מטורקיה, האב ממרוקו; יגאל נזרי – האם מישראל, הוריה ממרוקו, האב ממרוקו; נטע הררי – האם מפולין, האב מישראל, הוריו מתימן; עדי נס – הוריו מאיראן; רמי מימון – הוריו מטריפולי; פנחס כהן-גן – יליד במרוקו.
- 3 טל בן צבי, 2004. "השהיית השפה כעניין בעבודות של אמנים מזרחים", חזות מזרחית – הווה הנע בסך עברו הערבי (עורך: יגאל נזרי), עמ' 119.
- 4 במילון מוגדרת המילה הכרה: אישור, הסכמה למעמדו של משהו.
- 5 ורד מימון, "פרצוף הוא פוליטיקה: על תצלומי הפורטרטים של דוד עדיקא", חזות מזרחית – הווה הנע בסך עברו הערבי (עורך: יגאל נזרי), עמ' 196.
- 6 יגאל נזרי, 2004. "פתח דבר: משם עצם לשם עצמנו", חזות מזרחית – הווה הנע בסך עברו הערבי (עורך: יגאל נזרי), עמ' 24-26.
- 7 נזרי מתאר את ההתנגדות שדה האמנות הישראלי לתערוכה במילים אלה:
 יתכן כי מחוות החיבור בין "אמן" ל"מזרחי" (שגררה חיבור מתבקש בין "אוצרת" ל"אשכנזיה") הפכה לבלתי אפשרית את השקיפות שמבקרי האמנות מבקשים לעטות על עצמם. כאן אולי טמון ההסבר מדוע ירדה שפת אם מסדר היום התרבותי מבלי שחצתה ולא מילה אחת את מסך העיתונות, התערוכה עברה בלי ביקורות מקצועיות ובלתי תהודה ציבורית, מבחינת אירוע שלא אירע. האמנים והאמניות המזרחים מוצגים ונצרכים, אפוא, במסגרת שדה שלא מכיר בלאגיטימיות של הפעולה שלהם וברגש המניע אותם. העובדה שמדובר באמנים שזכו להכרה ובעבודות אמנות שפרנסו הקשרים קודמים רק מעצימה את התהייה. עדותם של אותם אובייקטים שהזינו הצטברויות של "אמנות ישראלית" נפסלה שעה שהנושא הוא הסובייקטיביות המזרחית המקופלת בהם. ראו בהרחבה: שם.

על ברבור 24000 של אניסה אשקר

המיצג ברבור 24000 (2004) הוצג במדרשה לאמנות בבית ברל. כותרת התערוכה ניתנה לה בהשראת שכונת מגוריה של האמנית בעכו; השכונה הערבית "ברבור", שקיבלה את שמה העברי לאחר שהוקם בה מפעל מוצרי הקרמיקה "ברבור" – מפגע סביבתי חמור לטבע ולתושבים. 24000 הוא המיקוד של העיר עכו.

בחלל התצוגה הציבה אשקר שלושה עשר דגמים של אוהלים מבד לבן¹ בחלק התחתון של כל אחד מהם הופיע באותיות דפוס שחורות שם התערוכה, ברבור 24000 בעברית, בערבית ובאנגלית, ולידו סמל הברבור.

בראשית המיצג נראית אשקר כשעל פניה כיתוב בערבית, והיא לבושה שמלה לבנה מבד מגבת. את האמנית מלווה כמתרגם אהרן ברנע, פרשן לענייני ערבים והמגיש המרכזי של מהדורת החדשות המסכמת של ערוץ 2 בכל יום שישי. ברנע, לבוש חליפה ועניבה, נשען על הקיר, מאזין לדברים שאומרת אשקר בערבית, ומנסה לתרגמם לעברית למען הנוכחים, ישראלים יהודים ברובם.

על הקיר הלבן כתוב בערבית באותיות דפוס לבנות טקסט הכולל את עשרת השלבים של דיני הטוהרה (וודוא) של האסלאם. בראשית המיצג נראית אשקר מוחקת במחק לבן ובתנועות גוף נמרצות את הכיתוב הלבן שעל הקיר. כשהיא מסיימת, היא פונה לערמת שקיות החלב שלרגליה, ומרוקנת אותן אחת לקערה, ואז מתחילה לשפשף את עצמה בחלב, ותוך כדי פעולת הרחצה קוראת את הוראות ההיטהרות:

אשקר בערבית: ירחץ את ידיו עד הזרוע שלוש פעמים.

ברנע מתרגם לעברית

אשקר בערבית: שוטפת את הפה, מגרגרת, שלוש פעמים, ינקת את שיניו.

ברנע מתרגם לעברית

אשקר בערבית: ישטוף את פניו שלוש פעמים.

ברנע מתרגם לעברית

אשקר בערבית: אני לא רואה, לבן על לבן, עוד פעם לבן, כולם לבנים, מי שיכול, רק הלבן הוא השולט, הלבן.

ברנע מתרגם לעברית

אשקר בערבית: ירחץ את ידיו עד המרפקים שלוש פעמים, ויתחיל ביד הימנית [...]

ברנע מתרגם לעברית

אשקר בערבית: בזמן קליאופטרה ונפרטיטי הן היו רוחצות את עצמן בחלב.

ברנע מתרגם לעברית

אשקר בערבית: כל מי שרואה אותי שופכת חלב אומר לי, מה, לא חבל? במקום שתשפכי את זה סתם, אמרו לי, אולי תשלחי את החלב לעזה, הם צריכים חלב. אמרתי להם: עד שהחלב יגיע לעזה הוא כבר יתקלקל [...]

ברנע מתרגם לעברית

אשקר בערבית: אמא שלי לא יכלה להגיע למיצג כי יש פה משקה חריף, אסור להם כי הם עלו

לרגל למכה, יש איסור על אלכוהול. אמרתי להם שזה בסדר, אני מסכימה. אבל האחיות שלי שם, הנה הן. (מצביעה לעבר האחיות בקהל).

ברנע מתרגם לעברית

אשקר בערבית: אומרים שהלבן מנקה. מה הוא מנקה, אני לא יודעת.

ברנע מתרגם לעברית

אשקר בערבית: כשאמא ואבא עלו למכה לחג,² בימים האחרונים של החג, בזמן זריקות האבנים בהר ערפאת, שהיה במרחק רב מאוד [...] הם בנו אוהל קרוב למקום כדי שיוכלו להגיע מהר יותר ולנוח.

ברנע מתרגם לעברית

אשקר בערבית: ואז אמרו שהם הלכו לאיבוד או שהם מתו.

ברנע מתרגם לעברית

אשקר בערבית: אנשים שבאו איתם לחג מעכו התחילו לבכות. כשאנחנו טלפנו כדי לשמוע ששלומם בסדר, הם לא סיפרו לנו, פחדו, חשבו מה נגיד להם, משפחה, אחד עשר ילדים, מה נגיד להם, שההורים שלהם הלכו לאיבוד? בצד אחד של ההר החברים מעכו, ובצד השני ההורים. (עכשיו ההורים שלי מאוד מרוצים, הם הולכים לבצע עלייה לרגל פרטית, עומרה.³) ביום האחרון החברים מעכו איבדו את התקווה.

אשקר בערבית פונה ישירות לברנע: האם אתה מכיר אותם?

ברנע בערבית ואחר כך בעברית: אולי, חלק מהם.

אשקר בערבית: אמרתי לו: אתה הולך לראות שיגעון, אני אמרתי לו שיזרום איתי.

ברנע בערבית: היא אמרה לי לזרום איתה, שאראה את השיגעון, אבל שאזרום איתה. כל עוד את שופכת חלב על עצמך – אני מה אכפת לי.

מישהי מהקהל בערבית: שלא תשפוך חלב עליך.

ברנע בערבית: הזהרתי אותה מראש, אל תדאגי.

אשקר בערבית: שמעתי בקולך, אני בחורה טובה.

ברנע מתרגם לעברית

אשקר בערבית: תספר להם מה שאלה אותך אישה בדלת.

ברנע בערבית: תגידי מה היא אמרה, את לא זוכרת? שכחת?

אשקר בערבית: לא, שכחתי.

ברנע בערבית: האישה שאלה אם את הבת שלי.

אשקר בערבית: ומה ענית?

ברנע בערבית: נו, מה אמרתי?

אשקר בערבית: הלוואי.

ברנע בערבית: הלוואי.

ברנע בערבית: חלאס (מספיק עם לשפוך חלב).

אשקר בערבית: הלבן השתלט עלי.

בספר *טוהר וסכנה* טוענת מרי דגלס⁴ שהגוף הפרטי והחברתי משקפים זה את זה בתחום הסימבולי, ולכן פולחנים העוסקים בגוף מייצגים לעתים קרובות סתירות חברתיות. מכאן שהדאגה

לטהרת הגוף משקפת תחושה של איום – חיצוני ופנימי כאחד – על המבנה החברתי. אשקר השוטפת את גופה בחלב לאורך המיצג, מקצינה איום זה באמצעות תנועות הגוף הנמרצות והטון הסמכותי שבו היא מדקלמת את הטקסט הביוגרפי בערבית.

ניכר כי הקהל, שרובו יהודי, נותן אמון מלא בתרגמו של ברנע תחת פיקוחם של אשקר ושל אחיותיה שנמצאות בקהל.⁵ נוכחותו של ברנע במובן זה היא פרדוקס: מצד אחד הוא דרוך למוצא פיה של אשקר בעוד היא המייצרת את התוכן ואת קצב הטקסט; ומהצד האחר דמותו השולטת בערבית ובעברית כמו מפקחת על התכנים והמשמעויות הנלוות לטקסט הביוגרפי. בחלל התצוגה רק הנוכחים שמבינים הן ערבית והן עברית יכולים לפקח על הטקסט המתהווה, ובמובן זה הן אשקר ובני משפחתה, המייצגים חלק מהמיעוט הפלסטיני בישראל, והן ברנע, הפרשן לענייני ערבים, הדובר מרכזי של השיח ההגמוני הישראלי-ציוני, הם חלק משברים של מציאות אחת.

אשקר מדגישה את ההיכרות בינה לבין ברנע פעמיים, כאשר היא פונה אליו ישירות. בפעם הראשונה היא שואלת אותו אם הוא מכיר את החברים של הוריה מעכ, ובפעם השנייה היא מבקשת ממנו לספר לה מה אמרה האישה ליד הדלת. "האם שכחת?" הוא עונה לה, "האישה שאלה אם את הבת שלי". וכך קורה שהנרטיב הביוגרפי שמעמיד במרכזו את סיפור המשפחה העולה לרגל לחג' במכה, סופו בניכוסה כביכול של אשקר כבת.

אולם אשקר איננה נשבת בקסמה של המשפחה המדומינת, ולאורך המיצג, אל מול הטקסט הביוגרפי, היא שומרת על הבינאריות שבין העברית והערבית, ומקפידה שלא לדבר עברית, ובכך חוזרת למעשה על ההתנגדות למערך הדו-לשוניות שהשתרש במקום מגוריה, כפי שהוצג במיצג ברבור אסווד. בברבור אסווד הצמידה אשקר לשם הפסטורלי "ברבור" את המילה "אסווד" – שחור בערבית. את החלב היא ערבבה בדיו שחור, והשחורות תפקדה כסמן סטריאוטיפי מובהק להבדלים אתניים ותרבותיים.

בעוד בברבור אסווד השחורות היא המסומנת כנושא המרכזי באמצעות הדיו השחורה ולבושה השחור של אשקר, הרי שבברבור 24000 הלבן הוא חזות הכול. אשקר לבושה לבן, מוחקת את הלבן מהקיר הלבן, ומוקפת אוהלים לבנים. במהלך המיצג היא רוחצת בנוזל לבן ונוטפת נוזל לבן, וחוזרת ללא הרף על שם התואר לבן (בערבית: אביאד): לבן על לבן,⁶ הלבן שולט, ועוד. היא מסיימת את המיצג במשפט "הלבן השתלט עלי". הומי ק' באבא טוען:⁷

"לובן" הוא אקרון המשמש להקרנת רוחות הרפאים הפוליטיות של העבר על גבי המשטחים הלא-מומשים של ההווה: אבל בריבזמן הוא משמש להקרנת מה שמכונה בעגת הצבעים בשם "גרונד" (primer), צבע יסוד המווסת את כל הצבעים האחרים, נרמה המונחת ברי"ש גלי או בהיחבא בבסיסם של ערכים חברתיים רבי-כוח.

הגרונד במקרה זה הוא הלבן הציוני-הישראלי – היהודי-האשכנזי – שהוא מקור הכוח והסמכות של התרבות הישראלית בכלל, ושל שדה האמנות שבו פועלת אשקר בפרט. אשקר ממקמת את עצמה במרחב שהוא "לבן על לבן", וחושפת את הלבון⁸ כ"צורה לא יציבה של

סמכות". היא עושה זאת באמצעות מקור הסמכות המרכזית של ברנע – השליטה בשפה הערבית הפלסטינית.

לאורך המיצג אשקר מדברת בשפת האם שלה. ברנע לעומתה אומר את רוב הטקסט בעברית בגוף ראשון נקבה (אני לא יודעת) ובערבית במבטא ישראלי, ורק לעתים רחוקות הוא סוטה מתפקידו כמתרגם ומדבר ערבית.⁹

הטקסט הביוגרפי המבוסס בעיקר על הקשרים פנים-תרבותיים פלסטיניים אסלאמיים, מדגיש, לשם שינוי, את המבטא של הדובר היהודי ואת זרותו במערכת הטקסטואלית הביוגרפית שאותה אשקר מספרת. אולם עם זאת, עמדת הכוח של אשקר היא זמנית וקטועה. היא מתקיימת רק במשפט רציף אחד או שניים, כאשר היא דוברת בשפתה ומתפרקת ונחלשת במהלך התרגום שוב ושוב, שכן התרגום הסימולטני מדגיש דווקא את החיכוך החוזר ואת התלות בעמדת התיווך בין אשקר לקהל היעד, הקהל הישראלי היהודי הצופה במיצג. האפקט המתקבל בסופו של דבר הוא טקסט ביוגרפי קטוע, משובש ומתווך, שחוסר הקוהרנטיות שלו מדגיש את יחסי הכוח והכיבוש הפנימיים שמתוכם אשקר פועלת, כותבת ומציגה את סיפור חייה.

לתרגם. במיצג בגלריה הגר לאמנות ביפו הופיע תרגום הטקסט על דף התערוכה מחוץ לגלריה. ראו בהרחבה: טל בן צבי, קטלוג גלריה הגר – אמנות פלסטינית עכשווית, ובאתר גלריה הגר לאמנות: www.hagar-gallery.com.

1 כמניין שלוש-עשרה הנפשות במשפחתה של אשקר, ובדומה לאוהלים שבהם משתכנים העולים לרגל למכה במהלך קיום מצוות החג. דמיון נוסף מתקיים לאוהלי הפליטים הפלסטיניים.

6 במסגרת הכתיבה הפמיניסטית מזוהה הילבן על לבן כדיו לבנה, כלומר ככתיבה בחלב האם. הלן סיקסו מזהה את זרמי חלב האם הפורצים משדיים עם דיו לבנה המאפשרת כתיבה נגד הזרם, כתיבה לא-לינארית, כתיבה החוגגת את אחרותה הלשונית. ראו:

Helene Cixous, 1991. *Coming to Writing and Other Essays*, Cambridge, Mass: Harvard University Press.

7 הומי ק' באבא, "החומר הלבן (היבט פוליטי של הלבן)", *תיאוריה וביקורת* 20, עמ' 287.

8 שם, עמ' 284.

2 המצווה החמישית של האסלאם היא עלייה לרגל, או החג, וחובה לקיימה פעם אחת בחיים. טקסי החג כוללים הקפת הכעבה שבע פעמים ונשיקת האבן השחורה, ועמידה ברמת ערפאת כדי לשמוע דרשה שנושא רוב הקאדי של מכה מעל במה המוצבת על הר ערפאת הנמצא כ-25 ק"מ מזרחית למכה.

3 רבים מן העולים לרגל שבים למכה וחוזרים על כמה מן הטקסים. החזרה היא העמרה המכונה גם חג קטן, והיא נחשבת למצוות רשות.

4 מרי דגלס, 2004 (1966). *טוהר וסכנה*, הוצאת רסלינג, עמ' 143.

9 בהקשר זה של התרגום במרחב הפוסטקולוניאלי, חאמיד נפיסי מצוין כי חוסר ההתאמה בין קול לאדם יכול להיות counterhegemonic (נגד ההגמוניה). ראו: Naficy, Hamid, 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, p. 121.

5 בדיוק כשנה לפני הציגת המיצג ברבור 24000 (2004), הציגה אשקר בחלל תצוגה במדרשה לאמנות את המיצג ברבור אסוואד (2003), ובו הופיעה בערבית בלבד. בסיום המיצג סירבו מורי המחלקה לאמנות לדון בו עד אשר תתרגם אשקר את דבריה מערבית לעברית. אשקר סירבה

תחת אור הישנוניות או החנייה הפרטית של מסגד חסן בק | זהיה קונדוס

היא שאלה אותך לשלומך ולא זיהית אותה. הייתי איתך בכיתה א', אמרה. ובכדי להוכיח לך, אחרי שחשה בחשדותיך, הוסיפה כי שתיכן למדתן אצל המורה ח'ידרה. רק אז בטחת בה, הרי אין מי שיחשוב על הוכחה מעין זו. היא הכירה אותך היטב. המורה ח'ידרה, המחנכת של כיתה ב', תמיד הייתה אדומת לחיים ממורקת עיניים. אינני יודעת למה את זוכרת אותה תמיד כשהיא לבושה בירוק. תהאני, האם למורה ח'ידרה הייתה שמלה ירוקה?

המסטיק לאשפה: עמדו בשורות וזרקו את המסטיק מייד! החמצת את ההוראה והמשכת ללעוס. את ברת מזל, לועסת מסטיק מבלי להיראות, הביטו! הייתה זו הבחנה שגויה מאוד, אך את שמחת בייחודך, והתחלת להוכיח לכולם איך אין ביכולתו של אף אחד ללעוס כמוך. אינני מבין איך הצלחת, הרי בדרך כלל את יורא את קהל.

אין ביכולתך להיזכר בה בין הכיתות ה' ו-י', וכעת את מלאה ברגשי אשמה אחרי שהתאמצה לעורר את זיכרונוך. היא הפכה לחברתך בעקבות החלטתו של המורה לצרף את הטובים לכיתה אחת, במטרה להוכיח לעיירה כי ביכולתו להעביר בהצלחה מחזור שלם בתום שלוש שנים למינויו. את שנאת את בית הספר. תהאני אהבה אותו. את רצית לברוח ממנו. היא ראתה בו מפלט. את מהעיירה. היא, אביה מחיפה ואמה מסבסטיה, לכן היא נעלמה במשך שנים אחרי מות אביה. כעת היא כאן. סיפרה לך כי לא היה חלב לאמה להניקה וראשון מאכליה היה האורז. את אהבת את האורז. היא שנאה אותו. היא שמחה בהתחלה. את המתנת לסוף.

בכיתה י' כשאר וויתרת על מעט מהביישנות החזקה אצלך נהיית חלק מקבוצה. "קבוצת הסנובים" קראו לכם. רציתם להתבדל (בלבד). והתחלת לשחק. התחלת לשחק. הייתה בחברתכם צעירה נוספת. הכי מפורסמת בבית הספר, שהתחנה לפני תהאני, ולפניך כמוך. הייתה סמל החופש. והפכה לסמל השמרנות אחרי שקבלה את מבוקשה. לפני שנתיים ביקרת אצלה והפקידה את הספרים בידיך. לא יכולת לסרב, כי היא התעקשה. היום כבר אינך זוכרת איפה שמת את הספרים, קרוב לודאי שלא זרקת אותם כי דברי קודש הם היו. תהאני אהבה את שתיכן. את אהבת אותה, והיא רכשה לה הערכה בעת בחינת הבגרות במתמטיקה. תהאני כבר התלוננה על מנהגה זה של חברתכן המשותפת, אך שכחה מכל העניין כי היא לבנה והכתמים אינם מלכלכים אותה. הייתה זו תקופה שייחלת לסימומה. תהאני חלמה שתימשך. היא רצתה את מה שרצתה. ביתה של תהאני היה הידוע ביותר בין התלמידים הנבחרים, כי אם תהאני בישלה את המג'ידרה הטעימה ביותר. תהאני, אמרי ללמאמא שתשים הרבה בצל ווחיאתק. "וולא יהימק יא ח'אלתי". ביתה שכן סמוך לספריה החדשה שהוקמה לא מכבר. לא רצית ללכת אליה כי היית בטוחה שלא תביני את נהלי השאלת הספרים והצילום. הלכת לחפש ספרים שביקשה המורה לביוולוגיה, הרגשת זרה ורצת לכיוון הכביש. כהרגלך חששת מכל חדש וברחת מפניו. תהאני קראה לך, לא שמעת את קולה. למחרת מצאת מעטפה על שולחןך. צילמתי שני עותקים, בשביל שתינו – היא קלטה אותך בטבעיות.

שתיכן, תהאני ואת, הייתן מחוץ למשחקים שהיא שיחקה. לא תפסתן את התאוות שהיו לה. הייתן במקום אחר. התאמצתן להסתיר את חזכן. יריעות רחבות ידיים (כפי שעשית כשנולדת מחדש. הבאתי לך אותה כי הייתי בטוח שלא תמצאי מנוחה אלא בהתחלה מחדש).

והימים עברו.

באת אליה באהבה בת שנים ובאיחולים כי היא שרויה עדיין באותה שלוה שהייתה לה כשנפרדתן. מצאת אותה בחדר קטן קירות בחברת קבוצה קיומית לשלוות נפש. הקרינה יופי, הקרינה בשם האישה. כשסיפרה לך על מה שהחמצת, חשת כי היא דוברת עמותת הנשים הבינלאומית לאושר. צחקת בקול שלא ידעת שהיה לך. וגילית כי לא היית איתה שם, באהבתה, בחתונתה, בבניית ביתה, בליל כלולותיה, בגילוייה ובנטישתה את היריעות וצפייתה לספר לך. לא השתנית, שאלוהייך קשות. הוא אהובי כפי שאת אהובתי. הכרתי אותו במשך ביקור אצל דודתי בסבסטיה... לא התלוות אלי עדיין לשם... זה מקום שקט מעל לצפוי. הצבא אינו נכנס ליישוב כי אין בו לוחמים. הוא השאיר אותם לטובת שכס ונשאר מוגן. זו השנה השלישית מאז התחילו ניסיונותינו לקבל תעודת זהות, אני עוצרת את נשימתי עד שיחזור, חיה את אימת הפרדתו ממני. לפני שנה סיפר לנו הממונה עליו בעבודה על עורך דין שמטפל בעניינים כאלה. עבדנו כמו חמורים 'בעיד עניק' וחיינו בדוחק כדי לחסוך את המקדמה. צרתי לא תמו, חכי עם הקללות... אני רוצה להיות אימא אך עינייך הרואות... האם שמת לב לצעיר שהיה בביתי? הוא גיסי... יעני בעלי... אחיו... בדיוק. יא חביבתי, הוא בא אלינו, יקירתי, לפני כחודש לבלות אצלנו כמה ימים. אותן הבטחות כל הזמן... כמה ימים, כמה שבועות ותחזור... מה אגיד לך... האדון נפל יום לפני עזיבתו, והרופאים הורו שלא יעזוב את המיטה למשך חודש ימים! חודש ימים! כלומר חודש ללא בעל, ללא אהבה, ללא הורדת בגדים, חודש... בחיי שאינני מתלוננת, אבל המזל נפל על החודש הזה שבו יש לנו סוף סוף מועד לטיפול... לקח לי חודשיים עד שקיבלתי אישור לחופשה מהעבודה... נו, ומהו הדבר החשוב ביותר כדי ללדת? את בודאי שואלת למה איננו עוזב, הרי עבר יותר מחודש מאז נפילתנו? הקשיבי עד הסוף... את מבטיחה לא לצחוק? אבכן יקירתי, אין להם בבית, שם בסבסטיה, שירותים עם אסלה! וכעת אנו מחכים עד שמישהו יתקין להם אסלה, כי הוא יכול לעשות את צרכיו בישיבה בלבד... יעני יא אוחתי, חיי בחירא כפי שאומרים. ונפלת מצחוק...

זוהי קונדוס בוגרת הפקולטה למדעי הרוח בספרות השוואתית והיסטוריה מן האוניברסיטה העברית בירושלים. יתחת אור הישגיות או החנייה הפרטית של מסגד חסן בק" הנו הרומן הראשון שלה. כאן הבאנו פרק ממנו.

אבר אלריוֹל | סאמי בוכארי

בעידן שבו הלילה התהדר בכוכבים ובלילות הארוכים רדה הירח, חיה מוזרה רבצה בפרדסים והטילה אימה על יפו כולה. לחיה היו שני ראשים: אחד של זאב, והשני של כבש. שתי ישויות אלה חיו בשלום בגוף אחד, וכשהזאב שיסע את טרפו לגזרים, היה הכבש מלחך לו בנחת עשבים לחים. אך הנה, ועם הזמן פיתח הזאב תיאבון אדיר לזאטוטי בני האדם. מאז הלך וגבר המתח בין האדם לחיה.

מאחר שסכנה גדולה נשקפה לילדיהם, התכנסו היפואים וטיכסו עצה. על חופה של העיר ישב ההמון וזרק רעיונות כמספר הסלעים, ובתקופה ההיא מתוך הים בצבצו סלעים רבים, כמספר הכוכבים. יש מי שהציע לקשור פגוט לעץ הדר. הבכי של העולל יעיר את יצר החיה וימשוך אותה אליו, ואז בני האדם, מצוידים בטוריות ובאלות, יכו בה עד שתטבע בדמה. המון התנגדו לרעיון. בייחוד אלה שהיו הורים. הסיכון היה אדיר, ואף אחד לא ידע למה החיה מסוגלת.

מכל הרעיונות שרד אחד: הוחלט לחפור בור עמוק בכל פרדס. את הבור יכסו בענפים, ובכל לילה בני האדם, מצוידים בטוריות ובלפידים, יסרקו בקבוצות את הפרדס בניסיון לדחוק בחיה לנוס לכיוון הבור ולגרום לה ליפול אליו.

כולם נרתמו לעניין. הלילות היו ארוכים ומתישים. החיפוש והסריקה היסודית בין עצי ההדר לא הניבו פירות. החיה לא נמצאה, וילדים המשיכו להיעלם. התסכול גבר בקרב התושבים. עלו מחשבות שאולי החיה בכלל לא קיימת.

ומכאן החשדות כונו אל בן האדם, וזה האשים את זה בחטיפת הילדים. החשד וחוסר האמון התפשטו כמחלה מידבקת. הקהילה התפרקה למגזרים, ובתוך המגזרים התרבו המריבות בין הפרטים. מאז כל אדם רואה רק את החיה שבאחר. מאז כל אדם לאדם זאב.

אבו עבדאללה סיפר לי שהחיה אכן היתה קיימת. באותה שנה שבמהלכה חפרו את הבורות, אחרי כמה חודשים, היא נפלה אל תוך אחד מהם. בפרדס שנקרא בייארת אלישיח שעבאן, באותו הלילה, קול החיה טלטל את הכוכבים. הפחד היה כל כך גדול, שאנשים הסתגרו בביתם. רק לקראת היום השלישי, כאשר הקול נדם, יצאו בני האדם לראות את מקום החיה. והנה בתוך הבור שכבה החיה כשראש הזאב נוגס במה שנותר מראש הכבש. סעודתו האחרונה הקיצה את מות החיה.

את הבור אטמו, ואת המקום קראו אבר אלריוֹל (קבר המפלצת). שאר הבורות הפכו לבארות מים. עם הזמן נעלמו הבארות, הפרדסים ורוב התושבים. רק הפחד נשאר...

סיפורים, סיפורים

לפחד יש רגליים. הוא כמו כלב בידי הרועה. הוא שומר על העדר בל יתפזר. הוא הגורם המלכד. כל אדם ממולח שינפנף בשרביט הפחד, ימצא את עצמו מנהיג על עם שלם, וככל שינפח את הפחד ויעצימו, כך גם ינציח את כהונתו. לבלון הפחד כנראה יש אורך רוח אינסופי. לו רק יתפוצץ ויגלו כולם שהיה זה רק אוויר ושעל האוויר הזה שילמו הם בבשר רב ובדם יקר. בינתיים הבלון ממשיך להתנפח, ותולש את ההמון מהמציאות. ההמון נהנה מהיריחוֹף. הוא

מתמסר ומתמכר לו. הוא מקיף את עצמו בארטפקטים, שוקע בעולם מלאכותי וחומרי, עולם לכאורה מנחם. רחוק מכל ביקורת עצמית, הוא חי בהכחשה לעוולות העבר והווה. השפה, החוק והמוסר נמתחים כמו מסטיק ומותאמים לפי הצורך. אך מהו בדיוק הצורך של ההמון? כשחייל במחסום עוצר סטודנט פלסטיני, מכניס אותו לחדר, מפשיט אותו, משכיב אותו עם אזיקים על הרצפה הקרה ולש אותו עם קת הרובה, זה בטח לא בגלל שאורבת לו סכנה מאותו אדם בתחתונים.

הפחד מלהתמודד עם הפחד הוא האיום העיקרי. הישראלי חונך לראות בפלסטיני חיה ארורה וצמאת דם. עיני הרנטגן רואות אך ורק אותה מעבר לקליפת האדם, ואין בני אדם פלסטינים. יש רק חיות מסוכנות שמבינות רק כוח, ולכן צריך לסגור אותן מאחורי חומה גבוהה.

איני רואה כל תקווה אצל העברי – אותו עברי שהפחד מעוור. גם במעגל האינטלקטואלים שוכן המחסום. אין התמודדות אמיתית, אין הקשבה לסיפור האחר, ואם יש – אז היא ממקום מתנשא ומתגונן.

כשהפציפיסט צועק: "הכיבוש משחית!" משתיק אותו האסתטיקן בטענה שהצליל צורם לו ושהסיסמה מהיזה שחוקה. מתי רק יבין שמה שבאמת נשחק הוא סולם הערכים שעליו הוא עומד ומשקיף מגבוה? מתי רק יבין שדמוקרטיה ניזונה אך ורק ממהויות, וכזונה שלא ממיינת את לקוחותיה, היא צריכה לספק את כל אזרחיה? אין מקום לפרות קדושות, כי קדושה היא עניין מאוד אישי. ואם בכל זאת קדושה, אז קדושה שתהיה קרובה לאדם ולא לאיזשהו עם נבחר. אל נשלה את עצמנו. ישנם פה לפחות שני עמים שהמשותף להם הוא אך ורק האדם.

בדרך ואדי ערה חיפשתי תחנת רדיו שתקצר לי את הדרך. נקלעתי ל"קול העם" 93FM. התוכנית עסקה בתאונות דרכים. המנחה נשמע חסר מנוחה כשחיפש תשובה לקושייה שמעיקה על לבו:

"כמה יהודים מתו השבוע בדרכים?"

ומיד אחריה עוד שאלה:

"כמה יהודים רצחו יהודים השבוע בכבישים?"

מולו ישב, לשם שינוי, מומחה לענייני יהודים שסיפק לו את התשובה. במהירות מופרזת הפכה המילה תאונה לקטל, ומכאן לרצח. לו הייתי ממשיך להקשיב, הייתי שומע ודאי גם את המילה פוגרום, ומשם אולי גם זוכה לביטוי מבצע יהוד הכביש.

לפני כמה שנים בשלטי החוצות התנוססה בגאווה יתרה הסיסמה "ביבי טוב ליהודים". לו לדמוקרטיה היה פה, היא היתה עונה: "יא חביביו!..."

פעם חשבו להילחם בגזענות דרך שלטי חוצות. על הנייר הלבן נערמו כל הקללות הגזעניות השגורות בפי הישראלי המצוי. אני זוכר שבכל פעם שהזדמן לי לראות שלט כזה הייתי עומד ומחפש נואשות את הקללה החסרה. אותה קללה שבחיי היומיום לא יורדת מהקירות.

את המציאות יש לקרוא ולא להמציא. אני יכול לקרוא לחתול נמר, ועם הזמן להאמין שהוא אכן כזה ואף להתחיל לחשוש ממנו, ובמקרה ההפוך להיות הסעודה של אותו "חתול". מילים יוצרות סיפורים, ואלה – בכוחם לעצב מציאות.

המורה למוזיקה, פואד, הזמין חבורת נגנים מהתזמורת הפילהרמונית כדי לנגן לפני החטיבה הצעירה בבית ספר ערבי ביפו. המנחה, גבר צעיר וגבוה, מציג את הנגנים ואחר כך את מגוון כלי הנשיפה, וכל כלי "מציג" את עצמו, ומעורר סקרנות מרבית בקרב הילדים. לפני כל יצירה, שמנוגנת במקצועיות רבה, נוהג המנחה לתת הקדמה במילים, בתנועות או בתמונות שהוא תולה על לוח לבן. כל זה בחן רב, והמוזיקה נושאת את הילדים כלפי מעלה. "עכשיו", הוא אומר, "אנחנו נחזור על קצה האצבעות בחזרה לארץ ישראל. כפי שאתם יודעים, לפני המון שנים הגיעו לפה כל מיני אנשים מהמון מקומות בעולם. הם עבדו מאוד קשה כדי לייבש את הביצות שהיו פה בארץ..."

משל הביצות הוא לא כל כך שונה מ"בראשית ברא ה' את השמים ואת הארץ...". לא שונה גם סיפור מבנה הסְרָאָיָא ביפו, שנתפס כסיפור גבורה. הרי האצ"ל פוצץ אותו כדי להיפטר מחוליית מחבלים. רק שיש הטוענים אחרת. נוואל חמדאן ז"ל, עד יומה האחרון לא שכחה את עוצמת הפיצוץ. נדבקת לרגלי אמה ורועדת מפחד. ג'השאן זוכר איך מבין ההריסות הוא חילץ את גופות הילדים. בבניין הזה שכן בית יתומים. גם אבו סובחי היה שם. גם הוא בא לעזור, רק שהוא התעלף כשראה בין גוויות הילדים ילדה אחת עם רגליים קטועות ועצמות ירכיים שמבצבצות מהבשר החי. אבו עבדאללה אלקובטאן מספר שזה קרה ביום ראשון. הילדים הנוצרים היו בכנסייה, וזה מה שהציל אותם.

במְנִשִּׁיה מוסלמים, נוצרים ויהודים חיו האחד בתוך השני. עאִיִּשָּׁה, שנולדה בשבזי, מספרת על השכנה רחל ששמה בידי אמה פתק עם עשרת הדיברות. הפתק הזה יביא לה מזל לאור מספר הלידות הכושלות שהיו לה. מאז לאמה של עאִיִּשָּׁה נולדו חמישה ילדים, ארבעה בנים ובת יחידה, והפתק עובר מדור לדור. מְנִשִּׁיה, השכונה המעורבת, טואטאה ונקברה מתחת לשטיח הדשא מבית צ'ארלס קלור.

במה נופלות העדויות האלה מכל עדות אחרת? לנרטיב הזה אין מקום, כי הוא מפריע לסיפור ההרואי של המנצח, אותו סיפור שאמור להיתפס כמציאות שאין לערער עליה; אותו סיפור שמסדר לישראלי את החיים, מונע ממנו חרדה, ומבטיח לו שקט נפשי; אותו סיפור שמציג אותו באור הומני ותרבותי. אך מה לגבי הפלסטיני מתקופת הביצות שכיום מנסה לשרוד בתוך הישראליות, איפה הוא נמצא בסיפור הזה?

אופס... לרגע הרשיתי לעצמי להיות נראה ולזכות בקיום.

לרגע קט שכחתי שאני נמצא מול העברי העיוור.

אותו עברי שלא רואה אותי.

אותו עברי שרואה את הערבי שבי אך לא את הפלסטיני.

אותו עברי שרואה בי רק את החיה שבאדם.

קורות חיים

טל בן צבי

1966 נולדה בישראל; מתגוררת בתל אביב. **1998-2001** אוצרת גלריה קרן היינריך בל, תל אביב. **2001-2003** אוצרת גלריה הגר לאמנות, יפו.

מרצה בבית הספר לאמנות "קמרה אובסקורה", תל אביב ובי"בצלאל – אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים; בעלת תואר שני מאוניברסיטת תל אביב (עבודת תזה: "בין לאום ומגדר: ייצוגי גוף האישה באמנות פלסטינית"); בימים אלה משלימה עבודת מחקר לתואר שלישי באוניברסיטת תל אביב בנושא "ייצוגי הנכבה באמנות פלסטינית עכשווית".

פרסומים: 2006 טל בן צבי (עורכת) **ביוגרפיות: שש תערוכות יחיד בגלריה הגר לאמנות** (יפו: עמותת הגר). **2005** טל בן צבי (עורכת), קט. **חילוה: סמירה והב**, גלריה קמרה אובסקורה, תל אביב (יפו: עמותת הגר). **2004** טל בן צבי, קט. **"שפת אם"**, בתוך: יגאל נדרי (עורך), **חזות מזרחית/שפת אם: הווה הנע בסבך עברו הערבי (תל אביב: בבל). 2003** טל בן צבי ומורן שוב (עורכות), **שחרחרות: שש-עשרה תערוכות יחיד בגלריה קרן היינריך בל**, תל אביב (תל אביב: בבל). **2001** טל בן צבי ויעל לרר (עורכות), **דיוקן עצמי: אמנות נשים פלסטינית (תל אביב: אנדלוס). 2000** טל בן צבי (עורכת), **מזרח תיכון חדש: אחת עשרה תערוכות יחיד, 1998-1999**, בגלריה קרן היינריך בל, תל אביב (יפו: עמותת הגר). **1999** טל בן צבי, **"אבל אני, ורק אני אספר את הסיפור שלי"**, ריאיון עם ניצאר חסן, **פלסטיקה 3**, עמ' 75-81; טל בן צבי, **"גלי זה"ל משדרים מהשטח"**, **סטודיו 100** (ינואר-פברואר), עמ' 26. **1998** טל בן צבי, **"זכות השיבה"**, **פלסטיקה 2**, עמ' 102-112; טל בן צבי, "פלסטינה): אמנות נשים מפלסטין", **מעריב**, מוסף ראש השנה תשנ"ט, עמ' 35.

דוד עדיקא

1970 נולד בירושלים; מתגורר ועובד בתל אביב. **1997** BFA, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים. **2004** MFA, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים.

מבחר תערוכות יחיד: 2005 פנים-חוץ, מקבץ תערוכות יחיד, מוזיאון אשדוד לאמנות, מרכז מונארט, אשדוד. **2004** Multi-Function (רב שימושיות), תערוכת סיום, גלריה בצלאל, תל אביב; **התזרת**, גלריה קו 16, תל אביב. **2003** מהגוני, מוזיאון הרצליה לאמנות, הרצליה. **2002 שפת אם/דיוקנאות**, גלריה הגר, יפו. **2001 סגנון חיים**, הגלריה בבורוכוב, תל אביב.

מבחר תערוכות קבוצתיות: 2005 הזוכים 2004, פרסי משרד החינוך, התרבות והספורט **לאמנות ולעיצוב**, מוזיאון תל אביב לאמנות; **יונה בבצלאל/סוגיות באוצרות עכשווית**, גלריה בצלאל, תל אביב; **פגישת מחזור**, גלריה By Art Projects, תל אביב; **אלפאבית**, אמנות ישראלית עכשווית, Kristinehamns Konstmuseum, שוודיה. **2003 תל אביב – גלזו – תל אביב**, גלריה בצלאל, תל אביב, בשיתוף עם Glasgow School of Arts, גלזו. **2002 שפת אם**, משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד. **1998 קדימה: המזרח באמנות ישראלית**, מוזיאון ישראל, ירושלים.

גסטון צבי איצקוביץ

1974 נולד בארגנטינה; מתגורר ועובד ביפו. **2000** לימודי צילום, בית הספר לצילום, מדיה דיגיטאלית ומוסיקה חדשה מוסררה, ירושלים.

מבחר תערוכות יחיד: 2005 פרקים מתוך התנחות, מוזיאון חיפה לאמנות. **2003 בואנוס איירס – אוויר טוב**, הגר גלריה לאמנות, יפו. **The Four Homes of Mercy 2001**, הגלריה בבית הספר לצילום מוסררה, ירושלים. **The Four Homes of Mercy 2000**, גלריה לאמנות, בית לחם.

מבחר תערוכות קבוצתיות: 2005 Puntos Cardinales, גלריה PS122, ניו יורק. **Land, Peoples and Identities**, בית לחם; **Noorderlicht Photo Festival, Nazari**, תערוכה נודדת בארצות הברית; **מגרש משחקים**, הגלריה החדשה, אצטדיון טדי, ירושלים. **Noorderlicht Photo Festival 2004**, הולנד; **Latin Collector**, מוסקבה; המוזיאון לצילום, תל חי. **2003 תערוכת המפגש הבינלאומי לצילום**, פלובדיב, בולגריה; הגלריה לאמנות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים. **PhotoEspaña 2002 2002**, פרויקט 60 צלמים צעירים, מדריד.

אניסה אשקר

1979 נולדה בעכו; מתגוררת ועובדת בעכו. 1998-2000 לימודי אמנות, מכללת הגליל המערבי. BFA 2001, המדרשה לאמנות, מכללת בית ברל, קלמניה.

תערוכות יחיד: 2004 אני וקלה מציירים, מכללת בית ברל, קלמניה; **אומי, סראיה**, תיאטרון יהודי-ערבי, יפו; **אשת הצפרדע**, במת מיצג, תל אביב; **ללא כותרת (ברבור 24000)**, תיאטרון עכו. 2003 **ברבור אסוואד**, גלריה הגר לאמנות, יפו. **תערוכות קבוצתיות: 2005 קודרה**, סלוניקי, יוון; **X טריטוריה**, הגלריה העירונית, רחובות; **זירת משחק**, בית הגפן, המרכז הערבי-יהודי, חיפה. 2004 **אור וצל**, בית הגפן, המרכז היהודי-ערבי, חיפה; **כלים שלובים**, פסטיבל עכו לתיאטרון ישראלי אחר; **מחול אחרון**, במסגרת "אמנות הארץ", מתחם רדינג, תל אביב.

חנא פרח

כפר בירעם, 1960 נולד בכפר אלג'יש; בנאי וארכיטקט.

מבחר תערוכות קבוצתיות: 2005 זירת משחק, בית הגפן, המרכז הערבי-יהודי, חיפה. 2004 **אוטופיה**, בית הגפן, המרכז הערבי-יהודי, חיפה. 2003 **חלל משרדי**, רח' הארבעה 16, תל אביב; **אובייקט ישראלי: עניין של זמן**, בית האמנים, ירושלים; המוזיאון הלאומי למדע, תכנון וטכנולוגיה, חיפה; **במה נגד המלחמה**, מרכז תרבות יפו; **שחור/לבן**, בית הגפן, המרכז הערבי-יהודי, חיפה; **המצב, עכשיו: 40 סופרים ואמנים על מה שקורה**, ספר (הוצ' כנרת); **בוגרים צעירים / בוגרים ותיקים**, הגלריה החדשה, האקדמיה לעיצוב ולחינוך יוצא-חיפה ע"ש נרי בלומפילד, חיפה. 2001 **אלתור**, הגלריה לעיצוב של אסכולה, תל אביב. 2000 **עיצוב ישראלי**, גני התערוכה – מרכז הירידים, תל אביב. **אוצרות: 2005 בושא**, הגלריה העירונית של תמרה, תמרה. 2004 **בושה**, המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חלון.

חן שיח

1970 נולדה בצפת; מתגוררת ועובדת בתל אביב. 1995 המכון לאמנות, מכללת אורנים, טבעון. MFA 1999, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים. 2001 הסמינר לאוצרות וביקורת, קמרה אובסקורה, תל אביב.

מבחר תערוכות יחיד: 2005 La Vie En Rose, גלריה אלון שגב, תל אביב. 2003 **יום הולדת**, הגר גלריה לאמנות, יפו. 2000 **Giotto La Mattina**, הגלריה של המחלקה לצילום, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים. 1999 **עז, שומשום**, גלריה אנטיאה, ירושלים. 1998 **מכשפה במשרה חלקית**, בית האמנים, ירושלים. **מבחר תערוכות קבוצתיות: 2004 טיפול נמרץ**, גלריה אלון שגב, תל אביב. 2003 **אמנות ישראלית צעירה**, מוזיאון תל אביב לאמנות; **O.K., The Promise the Land**, מרכז לאמנות עכשווית, לינז; אוסטריה. 2002 **Bodycase**, Ram Gallery, רוטרדם, הולנד; **שפת אם**, משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד. 1999 **הביאנלה לאמנים צעירים**, רומא; **זוכי הקרן הבריטית-ישראלית לצילום**, גלריה המומחה, תל אביב; **Look Mama Look**, ארטפוקוס, הגלריה בבצלאל הישן, ירושלים, אחותי, בית האמנים, ירושלים.

ציבי גבע

1951 נולד בקיבוץ עין שמר; מתגורר ועובד בתל אביב. 1976-1980 בוגר המדרשה לאמנות, רמת השרון. 1985-1987 לימודים ב-New York Studio School, ניו יורק.

מבחר תערוכות יחיד: 2005 אחרי, גלריה אנינה נוסיי, ניו יורק. 2003 **תכנית אב**, מוזיאון חיפה לאמנות; **ציפורי ארצנו**, גלריה קו 16, תל אביב; **מה אכפת לציפור**, גלריה גורן לאמנויות, המכללה האקדמית עמק זרעאל. 2002 **סבכה**, הגר גלריה לאמנות, יפו; **Background**, גלריה לאמנות, קיבוץ כברי; גלריה לאמנות, קיבוץ לוחמי הגטאות; **הימים הנוראים**, תיאטרון תמונע, תל אביב. 2001 **ימים נוראים**, גלריה אנינה נוסיי, ניו יורק; **Rage**, גלריה עכשיו, ברלין. 2000 **עבודות**, גלריה לאמנות, קיבוץ ראש הנקרה. 1999 **כאפטיה**, Espacio Aglutinador, הוואנה, קובה; **קייק**, הגלריה לאמנות, קיבוץ בארי. 1998 **ציבי גבע - דצמבר 1982 - דצמבר 1998**, גלריה הקיבוץ, תל אביב; **ציורי כאפיה ובלאטה**, גלריה אמברוזינו, מיאמי, פלורידה.

רשימת העבודות

- עמ' 104-105** עיניים, 2003, אקריליק על בד, 3.5x2.5 מ'
עמ' 106 ללא כותרת (ימים רעים), 2003, עפרון וגרפיט על נייר, 70x100 ס"מ
עמ' 107 ר' כמו רומא, 2003, עפרון וגרפיט על נייר, 70x100 ס"מ
עמ' 108 ללא כותרת (דווקא נחמדה), 2003, אקריליק על נייר כסף, 50x70 ס"מ
עמ' 109 ללא כותרת, 2003, עיניים קרועות על רפרודוקציה של גויה וציור של משה גרשוני, 30x22 ס"מ
אוצרת אורחת: נעמי אביב
תצלומים: יגאל פרדו
- עמ' 112-119** **דוד עדיקא**
עמ' 112 דיוקנאות – שפת אם (דוד עדיקא), 2002, תצלום צבע
עמ' 113 דיוקנאות – שפת אם (טל שושן), 2002, תצלום צבע
עמ' 114 דיוקנאות – שפת אם (רמי מימון), 2002, תצלום צבע
עמ' 115 דיוקנאות – שפת אם (מוש קאשי), 2002, תצלום צבע
עמ' 116 דיוקנאות – שפת אם (טל שוחט), 2002, תצלום צבע
עמ' 117 דיוקנאות – שפת אם (פנחס כהן גן), 2002, תצלום צבע
עמ' 118 דיוקנאות – שפת אם (נטע הררי-נבון), 2002, תצלום צבע
עמ' 119 דיוקנאות – שפת אם (חן שישי), 2002, תצלום צבע
- עמ' 122-128** **אניסה אשקר**
ברבור 24000, 2004, מיצג, בהשתתפות אהרון ברנע
- חנא פרח עמ' 70-77**
משובשים 1-8, 2004-2005, תצלומים, גודל משתנה
עמ' 71 צילום: אורית רביבו
עמ' 74 צילום: הילה לולו לין
- ציבי גבע עמ' 80-87**
עמ' 80-85 סבכה, 2002, סורגי ברזל, הגר גלריה לאמנות, יפן, מידות משתנות
עמ' 86 קטלוג חברת "הגודר" עבודות בטון, מפרץ חיפה (ללא תאריך: עברית, אנגלית וערבית), שער קדמי
עמ' 87 קטלוג חברת "הגודר" עבודות בטון, מפרץ חיפה (ללא תאריך: עברית, אנגלית וערבית), עמ' 7
- גסטון צבי איצקוביץ עמ' 90-97**
עמ' 90 רח' יותם 6, ירושלים, 2003, תצלום צבע
עמ' 91 רח' ניקנור 25, ירושלים, 2003, תצלום צבע
עמ' 91 יער להב, 2003, תצלום צבע
עמ' 92 יער הנשיא, 2003, תצלום צבע
עמ' 93 יער להב, 2003, תצלום צבע
עמ' 94 הרצליה פיתוח, 2003, תצלום צבע
עמ' 95 אוויר טוב (בואנוס איירס) (באר שבע, 2000, סימון, פלורה, ראקל, איזידור), 2003, תצלומי צבע
עמ' 96-97 דף עד, 2003, וידיאו, 13 דק', בשיתוף עם גיזאל קנטור
- חן שישי עמ' 100-109**
עמ' 100 ללא כותרת, 2000-2003, הצבת קיר, כ-100 רישומים, מידות משתנות
עמ' 101 ללא כותרת, 2003, מוניטור, מסך מטושטש עם קול, דף ממגזין (פרט)
עמ' 102-103 ללא כותרת, 2000-2003, הצבת קיר, כ-100 רישומים, מידות משתנות