

טל בן-צבי

השהיית השפה כעניין בעבודות של אמנים מזרחים

בדרך לעין חרוד
אבדה לי הרי"ש.

אחר כבר לא חשתי
באבדן העי"ן
ואת החי"ת הקפית
מאבי כך ירשתי
שן־קשה בעצמו בדרך לא"י.

בדרך לעין חרוד
אבדה לי העי"ן.
לא ממש אבדה,
נראה כי בלתי אותה.

— סמי שלום שטרית, 1988

התערוכה שפת אם עסקה בייצוגים של זהויות יהודיות מזרחיות. עשרים ושניים האמנים והאמניות המשתתפים בה הם ברובם ילידי ישראל שניסיון המעבר של מי מהוריהם שהיגר ממדינות ערביות/מוסלמיות הנו רכיב משמעותי בהגדרת זהותם, משאם ומתנם בשדה האמנות ומחוצה לו, ובתחבירים מסוימים — עובדה העשויה לשמש מפתחות לעבודותיהם.

הדיונים על זהויות — לא רק מזרחיות — ושאלות על ביוגרפיה ועל ייצוג עצמי בשדה האמנות בישראל מתקיימים במערכת הרצופה נקודות מבט, הנחות יסוד וחשבונות פוליטיים. בדינימיקה הזו אמנים הם בור־זמנית סובייקטים של שדה האמנות ושל מרחב פרטי/ציבורי רב־תרבותי. בשני מרחבי פעולה אלו נצברים ניסיון וידע כמו גם כינויים, סימונים וחוויות שונות הנספגות בגוף. בשניהם האמן הוא סובייקט הנתון למעקב ולפרשנות, סוכן סמוי־גלוי הנע במעיל מבעים מאשרים, ביקורתיים ואחרים. העבודות שהוצגו בשפת אם ביקשו לבנות מחדש את הסובייקט שלהן (יהא זה אמן, צופה או אוצרת)¹ באמצעות אסטרטגיות חזותיות ונרטיביות. אלו הופעלו בתוך היסטוריה של הבניית המזרחיות כ"אחרות" וכנגדה, תוך הכרה בכך כי התרבות הישראלית מושפעת ממזרחיות על כל רבדיה.

מרבית אזרחי ישראל הם בעלי מוצא, זהות והיסטוריה של "עולם שלישי" — מושג המשמש טופוגרפיה פוליטית לניתוח שהציעה אלה שוחט: "ההגמוניה האשכנזית בישראל היא תוצר שליטתו של מיעוט מספרי שיש לו עניין בטשטוש 'מזרחיותה' של ישראל כמו גם בדחייתה

¹ טל בן־צבי נולדה בקיבוץ אלומות 1966 וגדלה בפרדס חנה. אמה ילידת ארגנטינה, אביה יליד ישראל, הוריו ילידי סרביה.

² אלה שוחט "מזרחים בישראל: הציונות מנקודת מבטם של קורבנותיה היהודים". בתוך הקובץ זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב־תרבותית (תל אביב: בימת קדם לספרות, 2001; עמ' 141).

³ שרה חינוסקי, "עיניים עצומות לרווחה: על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית", תיאוריה וביקורת 20 (מכון ון ליר: אביב 2002, עמ' 68).

⁴ התערוכה שפת אם נבנתה משיח ומעשים של רבים – היסטוריה של יחידים וארגונים מזרחים ואחרים למען שינוי חברתי, תרבותי ופוליטי, כמו סדרת התערוכות שהציגו אמנות כשדה מאבק של זהויות מזרחיות. הבולטות שבהם: בלוק (1997), נשר מזהב (1998), מזרחיות, אוצרת: שולה קשת (1999), ספרייה מזרחית, אוצרים: ציון אלגרבלי, יעקב רונן מורד (2000) – בגלריה עמי שטייניץ בתל אביב. אחותי: אמניות מזרחיות בישראל, אוצרת: שולה קשת וריטה מנדס-פלור, בית האמנים בירושלים (1999–2000); נשים משנות, משרד החינוך בירושלים (2002), קריאה מזרחית, משרד החינוך בתל אביב (2002); אוצרת: שולה קשת.

של ההקבלה עם העולם השלישי".² בהשאלה, ניתן לומר כי השפה הערבית היתה ועודנה שפת אם בעבור רבים מאזרחי ישראל, בכללם בני דור שני להגירה. מקצת האמנים המציגים בתערוכה דוברי ערבית מבית ומלידה. עבור מרביתם, השפה הערבית היא בבחינת נעדר נוכח של הזיכרון הביוגרפי — משפחה וקהילה — של ילדותם. המתח בין שפת האם (שאתרי ההתרחשות שלה הם המרחב הפנימי: הבית, סביבת המגורים, בית הכנסת), לבין שפת האב (שפת החוץ, שפת החוק והמדינה, שפת הקנון), מעצב ומנציח את השעייתה של שפת האם. היא מורחקת על פני המרחב ובטווח הזמן, מוגלית אל אזורים של היזכרות וחלום. שפת האב דוחקת את שפת האם וכופה אי־רציפות של חופש הדיבור. הפער והנתק שנכפו על השפות מעוררים התנגדויות לאימוצן המיידי של מערכות ייצוג ישראליות קיימות ומזמינים בחינה ביקורתית של עמדות תרבותיות מוכרות ושל הגדרות חברתיות. חלוקה זו בין "שפת אם" ל"שפת אב" היא תוצר מצבי פוסט־הגירה והתאזרחות במרחב הישראלי־הציוני. שפות יהודיות־ערביות אותן אני מציבה כעת כ"שפת אם", היוו בקהילות המוצא של יהודי ערב גם "שפת אב" שכללה הן את העברית כשפת קודש והן את הערבית לניביה שבה התנהלו החיים היהודיים, הקהילתיים והציבוריים. עם ההגירה לישראל הוטמעה שפת הקודש של העברית בשפה העברית הישראלית־הציונית תוך צמצום ומחיקת העולם היהודי אותו ייצגה, בעוד שמגוון לשונות יהודיות־ערביות נדחקו ונתמעטו מהמרחב הציבורי אל תחום המרחב הביתי.

בשדה האמנות הישראלית מתחולל מאבק על הכוח לשלוט בדימויים, בתנאי הייצור שלהם, באופן הצגתם, בשיח המתפתח על אודותיהם ובשפה. על פי שרה חינוסקי, ההיגיון המנטלי של שדה זה, כמו גם דפוסי המאבק שלו שאולים מתוך הניסיון של המערב: "שדה האמנות הישראלית מושתת על המושג המיתי של 'המערב' כעיקרון מארגן שלו, והוא מעוצב כדגם מדויק של שדה האמנות האירופית".³ השאיפה המתמדת למערביות, גורפת עמה הבניות תרבותיות של עיצוב עצמי ושל עיצוב אחרים. באופן זה, ייצוגים תרבותיים מסוימים מתווגים כשליליים וכ"אחרים" ביחס ישיר לעמדות כוח בחברה הישראלית. כנגד מוקדי כוח אלה, מזרחיות, כפי שאני מבינה אותה, מהאישי ועד הפוליטי והחברתי, היא תפיסת עולם השואפת לכוון ייצוגים של זהות מזרחית בתוך מערך הזהויות הקיים, ככלי למאבק פוליטי וכאמצעי להנכחה חזותית במרחב הציבורי, הוא מרחב התרבות.⁴

במהלך אצירת התערוכה לא בהכרח עמדה לנגד עיני שאלת הייצוג אלא שאלה של הקשר מזרחי שנעדר, הוכחש או נמחק בהתקבלות רוב האמנים והאמניות שבחרתי.

ההתמקדות בביוגרפיה המזרחית כהיבט ראשוני בזהות המשתתפים חידדה בעבורי את מקומי מולם כאוצרת אשכנזייה. שאיפתי היתה לקיים תערוכה מתוך המרחב המזרחי הביקורתי שהשפיע עלי רבות. אולם במרחב ביקורתי זה זהותי כאשכנזייה גררה התנגדויות מסוימות, תוך יצירת התאמה בין עמדות הכוח הממסדיות והאשכנזיות שכנגדן אני יוצאת ובין הסימון הביוגרפי האישי שלי כעמדה הבלעדית כביכול, שממנה שאבתי את זכות הפרשנות והבחירות שעשיתי. במבט לאחור היה ראוי שתערוכה שעיסוקה זהות מזרחית תיאצר על ידי מזרחים. עניין הייצוג שהושהה לטובת עיסוק בהקשר הפך בדיעבד לשאלה מרכזית, תוך סימון מחדש של מרחבי גבול בין אשכנזים למזרחים ובין מזרחים למזרחים — מרחבים המעידים על חשיבות ההבדל שבין זהות להזהות ועל מורכבות.

ניתן להבחין בתערוכה ובשיח הנלווה לה בחמישה שבילים של התבוננות וקריאה. אלו באים לידי ביטוי בקובצי עבודות. מחוץ למחנה: עמדה כלפי מבני כוח בחברה הישראלית; מבוך הפוליטיקה של הזהות: שימוש בביוגרפיה ממשית או מדומיינת; מרחבי שפה: שפת אם, שפת דיבור, שפה אמנותית; שחורות: קידוד מחדש של המזרחיות; הורדת דור: שיבוש, כפילות, מחיקה ושכפול.

מחוץ למחנה: עמדה כלפי מבני כוח בחברה הישראלית

בפרק זה אתייחס לעבודות הקשורות בהיסטוריוגרפיה מזרחית ובשיח הציבורי-פוליטי המסתעף ממנה. שלושה אמנים בתערוכה יוצרים סדרה של עבודות שהן נקיטת עמדה ביקורתית כלפי שדה האמנות, השיח ופוליטיקת הכוח שלו. מאיר גל, יעקב רונן מורד ופנחס כהן גן מבכרים הפעלה של הקשרים חוץ-אמנותיים, הן בתוכני עבודתם והן בייצור של טקסטים נלווים. זהות יהודית היא נושא בעבודותיהם של יעקב רונן מורד, דפנה שלום וברוך שחם. בעבודותיהם מיוצר המרחב היהודי כחוץ-טריטוריה של הזהות הישראלית.

עבודתו של מאיר גל, תשעה מתוך ארבע-מאות (המזרחים על פי קירשנבויים) (1997) ניצבה בפתח התערוכה. בתצלום נראה גל מחזיק ספר באמצעות תשעה דפים מתוכו. הספר, תולדות העם היהודי בדורות האחרונים נכתב בידי דוקטור שמשון קירשנבויים ושימש ללימוד מקצוע ההיסטוריה בבתי הספר הממלכתיים בישראל בשנות ה-1970; גם מאיר גל למד ממנו. "תשעת העמודים שאני מחזיק בתצלום, הם העמודים היחידים בספר הדנים בהיסטוריה של לא-אירופים [...] ספרים אלה סייעו בפיתוח תודעה כוזבת בקרב התלמידים על פיה ההיסטוריה של העם היהודי התרחשה בעיקר במזרח אירופה, וכי למזרחים אין ממש היסטוריה שראויה לזיכרון

הקולקטיבי", כותב גל בטקסט נלווה לעבודה. תודעה כוזבת זו היא אביזר מרכזי בשדה האמנות הישראלית — באופן בו מכוונת זהותם של אמנים, כמו גם הפרשנויות הזמינות לעבודותיהם. 9/400 של הסיפור ההיסטורי הממלכתי ניצבים כנגד הזיכרון ההיסטורי של למעלה ממחצית האוכלוסייה היהודית בישראל.

השיח הלאומי נבחן בעבודה נוספת של גל, ללא כותרת (Arms Pit), (2001). בצילום נראה פלג גופו העליון חשוף. תחת הזרוע המורמת, בבית השחי, מופיע כתם שחור — סימן המזהה כמפה של ישראל/פלסטין. שם העבודה הוא משחק מילים באנגלית: גם בית שחי וגם מצבור נשק. "השימוש בגופי וציור מפת ישראל על בית השחי, נועד להמחיש איך נצרכים תושבי ישראל בבשרם כמו בקר תוך ויתור מוחלט על ערכים כמו חירות אישית והגדרה עצמית", הוא כותב. תנוחת הגוף מזכירה דימויים מהכרוניקה העיתונאית שבהם מופיעים פלסטינים המרימים את הזרוע כדי לחשוף צלקות שאינן נראות בתנוחת גוף רגילה. כאן הרמת הזרוע אינה מסגירה את עמדת הגוף ברגע ההטבעה/ציור. זו יכולה להיות עמדה אקטיבית של סימון עצמי — לאות מחאה או רצון להשתייכות — או עמדה פסיבית של סימון הסדר הממלכתי. ברצף עמדות אפשריות אלו, עבודתו של גל משבשת את הקטגוריות אקטיבי-פסיבי הנחקקות בגוף על ידי המדינה.

פנחס כהן גן הוא "אמן אורח" בתערוכה. לאורך שנים קידמה עבודתו שיח ביקורתי רדיקלי שמקרה המבחן שלו אינו רק שדה האמנות הישראלי הממוערב, אלא גם מוסדותיה של המדינה הציונית ויחסי הכוח בין מזרחים לאשכנזים. כהן גן הציב בתערוכה שורה של פרסומים שכתב ויצר: פעילויות (1974), האמנות המטאפורמלית (1981), פנחס כהן גן (1982), פנחס כהן גן (1983), אמנות אטומית (1986), מילון תחביר הציור והפיסול (1991), הדפסים: מוזיאון רמת גן (1998), ואלה שמות (1992), עבודות על נייר (1969-1992), עיבוד ההיסטוריה (1994), אמנות, משפט והסדר החברתי (1999), הארכיטקטורה של הרוע ברייך השלישי (2000).

רצף הספרים מזמין מבט כמו רטרוספקטיבי על עבודתו בניסיון להתחקות אחר עקבות "המדינה" בעבודה האמנותית. הקטלוג פעילויות (1974) מכיל תיעוד פרויקטים של אמנות מושגית של שנות ה-1970, כמו תחריטים ברפת קיבוץ נירים, פרויקטים המלח, מסע באלסקה, נגיעה בגבול, פעולה במחנה הפליטים ביריחו ועוד, פעולות שעסקו במיפוי ובהגדרה של גבולות המדינה ושל שדה האמנות. השאלות שנשאלו נסבו על תצוגה חוץ-מוזיאלית ועל התרחקות מאובייקט אמנותי; כמו גם שאלות על פליטות, הגירה, הסתגלות והעתקת סביבת מגורים. בקטלוג האמנות המטאפורמלית (1981) מטפל כהן גן במערכות שפה המיוצגות בעבודתו

כמדעיות, כאוניברסליות וכפילוסופיות. אלו מערכות נוסחה של סימנים מתמטיים החורגות ממרחב מדיני תרבותי־גיאוגרפי ספציפי — נושאים שיידונו בעבודתו לאורך שנות ה־1980 ובדיעבד ניתן לכוונתם על פי קוד של "השהיית השפה". בקטלוג/אנציקלופדיה מילון תחביר הציור והפיסול (1991) חיבר כהן גן אינדקס של מאתיים ערכים מילוניים בשש שפות — מעשה האוניברסליזציה של שפת האמנות. במהלך שנות ה־1990, בתערוכות ובהופעות ציבוריות, מדבר כהן גן על הגדרות של זהות מזרחית ועל יחסי מזרח־מערב; ובהשלכה, על מיקומו כאמן מול ממסדים. עיסוק זה מבקר את צידה הגזעני והדכאני של השהיית השפה, תוך נקיטת עמדה החורגת מזיקות פנים־אמנותיות. בקטלוג עיבוד ההיסטוריה (1994) הוא כותב: "רבות נכתב בנושא ה'אוריינטליזם', ועל אודות האימפריאליזם התרבותי של המערב אשר התפרש כהשתלטות על התרבות המזרחית. ברם, כאזרח ישראלי, כיום, שהיגר לישראל ממדינה מזרחית, נאלצתי לעבור תהליך השפלה כפול. האחד השפלה ביד יהודים; והשני — על היותי מזרחי. השפלה זו היתה אף מנת חלקם של הוריי עת הגיעם בשנת 1949 מצפון אפריקה לישראל [...]. גורל זהה ממשיך לפקוד את אבי, שחי באחת מערי המפרץ של צפון מדינת ישראל, ומממש גורל של יהודי־ישראלי־מזרחי." חלק מהספר מוקדש לתגובות סירוב שנשלחו אליו מ"עולם האמנות התקני" במשך 25 שנה. את הספר אמנות, משפט והסדר החברתי (1999) מייחד כהן גן ל"תביעה ייצוגית נגד בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים על רצח אופי ויצירה בהסכמת המדינה של פנחס כהן גן. אמן עצמאי עכשווי וטוטלי". על פי כהן גן, מטרות התביעה הינן להוכיח כי: "דעות קדומות וסטיגמות חברתיות קיימות במוסדות החינוך [...]. אלו מונחות על ידי נותני טון אקדמי אירופוצנטרי, ומבססות את התזה הפילוסופית הקרויה האוניברסליזם של הרוע. לפי תזה זו, היהודי ממוצא מזרחי נתפס כנחות מבחינה אנושית וכישרונותיו הטבעיים מכוח לידה ותורשה מוטלים בספק. אני עצמי חוויתי אישית, במשרתי כפרופסור לאמנות [...]. חוויה של רצח אופי ויצירה, בהסכמת המדינה." זהו כתב האשמה פוליטי חריף ביותר שהממוען הרשמי שלו הוא "המדינה". הממוען הלא רשמי הוא שדה האמנות הישראלי ומבני השיח שלו. ספרו האחרון, הארכיטקטורה של הרוע ברייך השלישי (2000) עוסק באופן פרדוקסלי בתרבות גרמנית. בספר מוצגות עבודות שדונות בקשרים שבין האידאולוגיה הנאצית, האמנות המודרנית והיהדות. בדיון זה מהדהד הקשר בין הדיכוי שעברה יהדות אשכנז בגרמניה לפני המלחמה, לדיכוי של מזרחים בישראל על ידי אשכנזים, בפרט בשנים שלאחר ההגירה. רצף הפרסומים שתחילתם באמנות מושגית בים המלח ובאלסקה וסופם בגרמניה הנאצית, מרכיב רטרופקטיבה היסטורית שממנה מתעצבות תודעות, אמונות וזהויות.

בצילום ללא כותרת (1998) של יעקב רוזן מורד נראית דמותו של אריה דרעי כפי שצולמה בכנס של "אל המעיין" בסוכות תשנ"ח בגן סאקר בירושלים. ידיו פשוטות, בכף ידו האחת פתק אדום הנדמה ככתם דם — רמיזה לאיקונוגרפיה נוצרית המזהה את דמותו של דרעי עם דמותו של ישו, סמל הקורבן האולטימטיבי. בעבודה מקבילה, צילום הפנורמה ללא כותרת (2001), דמותו של דרעי נוכחת רק בעקיפין. סדרת הצילומים הבונים את התמונה צולמה במהלך אמירת סליחות ברחבת "כלא רמלה", סמוך למועד כניסתו של דרעי לכלא. הצבתם של שני צילומים המעמידים במרכזם אירועים בעלי אופי יהודי מובהק: מעמד הקבלת פני הרב (הרב יוסף) בשלושת הרגלים ואמירת סליחות של ציבור מתפללים מזרחים, מקדמת נרטיב על פיו "מזרחי" ו"יהודי" הם הגדרות מתחלפות. ציבור המתפללים מחוץ לבית הכלא יגדירו את עצמם בעיקר כ"בני תורה" — המזרחיות נתפסת כחלק מזהות יהודית ולא כעדיפה על פניה. באמצעות הקבלה בין דמותו של דרעי המצולמת בשיאה, לצילום של רחבת בית הכלא כמה שנים מאוחר יותר, מבטא מורד ביקורת הקושרת את כליאתו של דרעי עם איום על התרבות היהודית־הדתית. בראי ההיסטוריה היהודית, דמותו של דרעי הכלוא מתכתבת עם דמויות כמו יוסף הצדיק שהיה אסור בכלא המצרי, או כליאתם של רבי עקיבא ועשרת הרוגי מלכות מן תקופה הרומית. היעדרה של איקונוגרפיה מייצגת של צדיקים כלואים לעומת מאות תקדימים של ייצוג הקורבנות הנוצרית, מדגישה באופן פרדוקסלי את זרות הדימוי "אריה דרעי" במרחב הייצוג המוזיאלי.

דפנה שלום ממקמת את הביוגרפיה שלה במרחב חוץ־טריטוריאלי לזהות הישראלית החילונית. הסדרה עזרת נשים (2002) מצולמת בבית כנסת ברמת גן בו התפללו הוריה וסביה של שלום. כך נראה בית הכנסת מעזרת הנשים. נקודת המבט הגבוהה מדגישה את כיפות המתפללים ואת המנורות שבתקרה. נקודת מבט זו נתפסת כעדיפה במסגרת יחסי הכוח בין צלם ומצולם, בשל השליטה המרחבית שהיא מקנה. שחזור המבט הנשי בהקשר זה מבטא העצמה וכינון זהות נשית יהודית־מזרחית. שלום מבקשת לשחזר את מרחב המבטים שהיה פרוש בפני סבתה המתפללת. המרחב הרוחני נקלט במצלמה כמרחב ביתי ומלא אור.

בצילומיו, עוסק ברוך שחם ברציפות דורית במרחבים מנוגדים. הסדרה ים המלח (2002) מכילה שמונה תצלומים־אובייקטים. מרחב הצילום שלהם והמרחב המצולם שבהם הוא של מבנה "נטוש". שחם מעמיד את עצמו, עירום וחשוף, כנגד תצלומי אלבום של הוריו, בתוך העזובה של המבנה. אנו מתוודעים לגופו דרך חשיפה אטית ובלתי מפתה. הוא שוכב או עומד, חסר תנועה. האור שוטף ומדגיש את קווי המתאר של הגוף ואת כהות העור. באחת העבודות

נוצר רצף בין גופו של שחם, השוכב למרגלות החלון במין שלולית אור, לבין תמונת אמו המוצבת במסגרת החלון כמו צילום נטגן. בצילום אחר הוא עומד עירום, בידיו חתיכת בד, טלית או צעיף לבן, ומאחוריו תלויה תמונה מוגדלת של אביו מניח תפילין. בעבודה אחרת נראית ערימת זרדים מוצבת סמוך לקיר, דימוי של סנה בוער. מנגד תלויה תמונת האב יושב על ספה לבוש בפיג'מה ומאזין לרדיו קהיר. הצבת ההתרחשות במבנה "נטוש" — חלק מקבוצת מבנים פלסטיניים באזור יריחו — מקדמת נרטיב של הליכה במדבר ושל התחקות אחר דור ההורים. כל אלו מובנים כמעין מסע תנ"כי אל אזור ספר חוץ־תרבותי בין־גיאוגרפי.

מבוך הפוליטיקה של הזהות: שימוש בביוגרפיה ממשית או מדומיינת

קורות החיים, ממשיים או מומצאים, מגולמות ברבות מהעבודות. הנוכחות העודפת של תפיסה מעמדית בייצוגים שונים בתערוכה, בולטת על רקע מיעוטם של ייצוגים דומים במערכות ייצוג תרבותיות קנוניות. שימוש בתודעה מעמדית דרך הסיפור הביוגרפי, מראה כי מזרחיות אינה רק זהות חברתית במשבר, אלא גם כלי לייצוג פוליטי. לצד פרשנויות של עבודות, שקנו להן אחיזה זה מכבר בשדה האמנות, אציע פרשנויות נוספות המעוגנות בנרטיב הביוגרפי הממשי של האמנים. כאשר ביוגרפיה של אמן — ממשית או מדומיינת — טעונה בסימני מאבקים תרבותיים, גם עבודתו האמנותית תכיל סימנים למאבקים אלו, כאשר נראותם של הסימנים תלויה בשיח הפרשני על אודות העבודות.

היכן נמקם "התחלה" בביוגרפיה של אמן? בשדה האמנות בישראל, התחלה מובנית ביחס ישיר לטקס החניכה שבסיום תהליך ההכשרה, על פי רוב בידי המוסדות, בצלאל או המדרשה. לרקע המעמדי, ההיסטורי והקהילתי של האמן יש חלק מועט, אם בכלל, בסיפור המיוחס לדמותו. הדבר משתקף גם בסדר המכונן של שיח האמנות הישראלית, שהנו שיח מודרניסטי שמבוסס על אידאולוגיה המניחה מעמד אוטונומי לאמנות ומבכרת דגשים פנים־אמנותיים. גם אם הממד הביוגרפי אינו נעדר כליל משיח זה, אני טוענת כי סוגי שיח מעמדיים, מזרחיים, יהודיים או ערביים, נוכחים בו רק במידה מועטת. זאת בניגוד לסוגי שיח המעמדיים במרכזם נרטיבים ביוגרפיים המשיקים לנרטיבים היסטוריים לאומיים־ציוניים כמו ניצולי שואה, חלוצים, דור המייסדים, עולים וכדומה. בשנות ה־1990 ניתן לאתר מגמה על פיה נרטיבים ביוגרפיים הנסובים על זהות מינית מצאו את דרכם ללב השיח, אולם תוך הפחתה של הממד הביוגרפי רק לזהות מינית.

דמיון הביוגרפיה קשור בעובדה כי קבוצת האמנים המזרחים (למעט כהן גן) הם ילידי ישראל או הגיעו אליה כילדים. הסיפור הפיקטיבי הוא אמצעי לזמן את זיכרון ההורים או לבקש לספר אותו במילים אחרות. בחלק מהעבודות מלהקים האמנים את עצמם, בחלק אחר מופיעות דמויות של בני משפחה וקרובים. כשם שעבודת הליהוק מצביעה על שליטה בהתאמת דמותו של האמן ל"נסיבות הזמנה" כתובות מראש, כך האמן, כסוכן של מבעי ייצוג שונים, מייצר את הדימוי הביוגרפי שלו ביחס לנסיבות הזמנה שונות תוך נקיטת עמדה אירונית או הפקת הזדהות רגשית. בכמה מן הייצוגים הממד הביוגרפי מרוזם ומורחק אל מרחב התרבות: מרחב גיאוגרפי, משפחתי, או קהילתי. רמיזה זו נשענת על סימנים המוצפנים בעבודה, כמו גם בסיפור הביוגרפי הממשי אותו מפיצים האמנים באמצעות ראיונות בעיתונות, או כפי שעושה פנחס כהן גן, באמצעות הכללת חומרים ביוגרפיים בקטלוגים ובספרי אמן. הפצת ההקשר הביוגרפי בעבודות האמנות ומחוץ להן הוא מהותי לשיח המזרחי הקושר את עצמו לשאלות של היעדר/נוכחות, התעלמות, אילמות ומחיקה.

חן שיש הציגה מיצב המתעד פרויקט מתמשך, חן־דג'אמילה (1999–2002). במרכזו הועמדה פוליטיקת הזהויות במבחן ההגדרות שהיא מעמידה עבור שיש, "יהודייה־ערבייה" תוניסאית" החיה בישראל. תחילת הפרויקט ב־1999, בנסיעה ללונדון. חן התגוררה בשכונת מהגרים ערבים והציגה את עצמה כדג'אמילה מתוניס. היא אספה מפגשים אקראיים עם בני דור שני של גולים מארצות ערב. חלקם התאהבו בה, העבירו לה תמונות, כתבו לה מכתבים. ב־2002 נסעה בשנית, ללונדון ולפאריס. הפעם תיעדה את נסיעתה. היא הכריזה על מותה של דג'אמילה, "בתאומים" (9/11), אולם נאלצה לחזור ולהתמודד עם בת דמותה הערבית בעקבות מפגשים מקריים עם אנשים ונשים הפונים אליה בערבית. את זהותה במרחב שנפער בנסיעות וביניהן הרכיבה שיש כמיצב. גלויות, חפצים, ניירות, קולאז' ומדבקות מספקים סיפור של פירוק והבניה של זהות. יחד הם יוצרים זהות נשית־מזרחית בעלת עוצמה. גלויות של גיבורי הקולנוע המצרי אותם רכשה בחנות מכון העולם הערבי בפאריס, נחתכות ונבנות מחדש. באחד המְצרפים ניתן לזהות את דמותו של מוחמד עבד אל־וואהב יושב על רגלי אישה מרוקאית שרגליה מכוסות בחינה. ניירות אחרים מבוססים על תמונות שצולמו בספרייה של מרכז פומפידו בפאריס. שיש צילמה מתוך ספרי אמנות, עליהם כתבה בעברית: "כוסית מתוניס" ובאנגלית: "תוניסאית", "תוניס". התצלומים חסרי טקסט המעיד על מקוריותם, חסרי כותרת או "שם האמן". ההיסטוריה של תולדות האמנות מופקעת לצורך יצירת נרטיב אישי.

ניגודים בין זהות אשכנזית לזהות מזרחית הם עניין בעבודותיו של אליהו אריק

בוקובזה. בשני ציורים מ־1999 שהוצגו בסמיכות נראות שתי משפחות. בראשון מצוירים בני משפחת בוקובזה באירוע משפחתי: האב לבוש בקפטן "תוניסאי" ובתרבוש. האמן מופיע כילד, לידו ילדה אוחזת בובה. האם לבושה בשמלה חושפנית בעלת הדפס פרחוני ססגוני. מאחוריהם עומדת דמות המזוהה כמשרתת ערבייה. רקע הציור מורכב מדגם אורנמנטי החוזר על עצמו: חציו האחד סמל של עין כחולה וחציו השני טופס ארכיטקטוני המזוהה כמבנה "קבר רחל". בציור השני, אם המשפחה לבושה חולצה בהדפס כוכבים "אמריקאי", שתיים משלוש הבנות לבושות בתלבושת בית ספר ממלכתית. פני האב הלבוש במדי הסוואה מעוטרת בחתימת שפם מזרחי "בלונדיני". תחת המשרתת הערבייה צייר בוקובזה את דמות אמו לבושה בבגדי עוזרת בית, עומדת מאחורי המשפחה "האשכנזית". גם כאן הרקע מכיל משטח אורנמנטי: חציו האחד טופס של מבנה "קבר רחל", ובחציו השני, במקום סמל העין הכחולה, מופיע דגם של סמל בניין "באוהאוס" המייצג אדריכלות "מקומית" גרמנית-אשכנזית.

הציור השני הזמן מראש על ידי משפחה אשכנזית. בוקובזה התבקש להעמיד את המשפחה הזו בפוזיציה דמיונית של אירוע משפחתי, כשם שצייר את משפחתו שלו. נסיבות ההזמנה — רכישה אספנית — והבניית האמן כ"ביצועיסט", משקפות מודעות מעמדית חתרנית ביחס לתפיסה בינארית של אשכנזיות מול מזרחיות. למרות שהמרחב הביוגרפי הממשי של בוקובזה מתחלק בין פאריס (בה נולד) לתל אביב, ולמרות זיקתו לתרבות המעמד הגבוה — הוא מעדיף למקם את עצמו במרחב זהויות שמנותק מזהות מעמדית-ביוגרפית, ומאמץ זהות מעמדית-קהילתית מדומיינת, כזו השואבת את כוחה מזיהוי ארץ המוצא של הוריו (תוניס) עם זיהוי מעמד פועלי. הזדהות זו אינה זמינה עבור הביקורת המבקשת "לחלץ" את בוקובזה מגורל "פועלי": "בוקובזה אינו שייך לקטגוריה של מזרחים מקופחים. הוא סוג אחר של מיעוט, הקרוב אולי יותר ללוונטינים נוסח ז'קלין כהנוב; מיעוט שהזהרות התרבותית שלו נובעת מהקשר שלו לזמן ומקום שבו שילוב מסוים של אירופה והמזרח היה טבעי יותר" (סמדר שפי, הארץ, 24.4.2002).

בסדרת עבודות של עדי נס שהוצגה זה מכבר בתערוכת יחיד במוזיאון תל אביב (2001), נראים נערים "מזרחיים" על רקע שיכונים של "עיירת פיתוח". המראות כמו על פי מפתח דימויים מוכר: דמויות יושבות על מקלט מבטון חשוף, ישנות על מזרנים בחדר אחד ועוד. בראיון לקראת אותה תערוכה סיפק נס הקשר ביוגרפי לעבודותיו: "מה שמאוד חזק באישיות שלי ורואים את זה בכל התצלומים לאורך השנים זו ההומוסקסואליות שלי, אבל לא רק זה. יש בי את קריית גת, יש בי את המזרחי, יש בי את הישראלי היהודי. יש בי הרבה צדדים והסיפור הוא לא סיפור אחד

אלא מורכב מהרבה רבדים שמתמזגים או מתנגשים" (הארץ, 6.4.2001).

עדי נס מציג זהות מורכבת ומשתנה. לעומת גישה זו, קטלוג התערוכה במוזיאון תל אביב ביקש להתמקד בקריאה הומו־ארוטית בלבד. בטקסטים המופיעים בו, חוזרים המונחים "הומוסקסואליות", "הומו־ארוטיות" ו"קוויריות" עד כדי הכבדה. מונחים כמו "מזרחי", "מזרחיות" ו"מזרח" לא מוזכרים ולא נדרשים ולו פעם אחת. כותבי המאמרים בקטלוג מתארים את הנערים המופיעים בצילומים: "נער צעיר שחרחר, כהה עור מעט" (אלן גינתון), "עדי נס משחרר את הנער המקומי מיישוב הספר שבו נולד" (יהודה שנהב), "אוסף של נערים [שחומים] במקום של חוץ [שיכון] שצלם דמותם נע בין פגאניות גמורה והיעדר תודעה, לבין סובייקטיביות נוקבת ומישרה מבט" (דורון רבינא). היעדרו של המונח "מזרחי" מייצג פתולוגיה המעידה על עיוורון תרבותי. לאורך הקטלוג נעשה שימוש במיתולוגיה יוונית (דמות נרקיס, דיוניסוס אל היין) כדי להסביר את גורלם של הדמויות. אולם, בניגוד לתחושת הגורל המיתולוגי הנקבע על ידי האלים, שקיים מחוץ לשליטתם של בני התמותה — כמה נוח — תחושת הגורל העולה בעבודות מייצגת גורל ממשי־מזרחי המבוססת על הבניית המזרחיות כמעמד. כהות העור של הנערים מצטלבת עם עוני השיכונים והופכת אחת. באחד הצילומים נער מחבק ילד ושניהם נראים דבוקים לבלוק כאילו אין ביכולתם להינתק ממנו. בצילום אחר, נערים היושבים על המקלט נראים כלואים בתוך סבכת הבטון שמאחוריהם. השימוש בצילום מבנים כאילו היה צילום תיעודי, מנטרל שאלות לגבי זהותם האמיתית של הנערים תוך שהוא מנציח אותם לעד כדמויות כהות עור במרחב "סוציולוגי", וכמו משאיר אותן מאחור, כמעט למזכרת. העדפת השיח ההומו־ארוטי על השיח המזרחי מבטאת לכאורה רצון לשחרר את הדמויות מגורלן. בניגוד לזהות מינית המאפשרת שיח של זהות כפרפורמנס (כזו היכולה "לעבור" במצבים חברתיים ותרבותיים שונים) — שיח מזרחי מתנהל מול סימון כהות העור כגבול תרבותי, חברתי ונפשי.

קשר בין זהות ונידונות לזהות נמצא גם בעבודה של יגאל נזרי, עד היום מכירים אותי בתור ויקטור. יגאל נזרי בסלון ביתו (1998). נזרי האמן חיפש אדם נוסף העונה לשם "יגאל נזרי". הצילום מתעד את יגאל נזרי האחר המתגורר בבאר שבע ועובד בכור הגרעיני בדימונה כמנהל משק. עד כמה משפיע שמו של אדם שהעניקו לו הוריו על מתווה החיים הצפוי לו? בשיחה עם נזרי האחר התברר כי שמו המקורי במרוקו היה ויקטור נזרי. עם המעבר לישראל שונה שמו הפרטי ליגאל. באופן אירוני מתכתבת העבודה עם פרויקט חיפוש קרובים "שואתי" ועם השימוש של התרבות הרשמית בביטוי "לכל איש יש שם", כמו למשל היכלי השמות במוזיאון יד־ושם ובמרכזי הנצחה צה"ליים. בניגוד לחיפוש שם במסגרת הנצחה ממלכתית המעניקה

כבוד והוקרה לאדם אחרי מותו, כאן מדובר בחיפוש אחר השם הזהה/האחר של אדם חי, שעל פי הקודים של התרבות לא ביצע מעשה גבורה לטובת הבניית הלאום. אופי העבודה עצמה, תדפיס על גבי נייר עיתון מצהיב, מצביע על הימנעות מהפן ההרואי שמתלווה לחיפוש קרובים, לטובת ייצוג של שרידה יומיומית כנגד ההכפפה והמחיקה, והישענות על מרחב זיכרון המתחקה אחר פרטים: הדגם הגיאומטרי שעל השמיכה המכסה למחצה את כתף הספה וחולצתו המשובצת של יגאל-ויקטור.

שאלות על גורל מעמדי ובחירה בונות גם את המהלך של דפנה שלום בסדרה משה דיין 53 (1998-2002). באמצעות תיעוד חייה של נטלי בת השכנים באותו בניין מגורים בו גדלה, בונה שלום לעצמה מקבילה ביוגרפית. במשך שלוש שנים צילמה את משפחת נמר ברחוב משה דיין 53, בשכונת יד אליהו בתל אביב באופן שמאפשר מעקב אחר מיקומה של נטלי בסדר החברתי־משפחתי. הצילומים מתארים ילדה באינטימיות של משפחתה: סלון הבית, האב המתגלח, הצפייה המשותפת בטלוויזיה, חדר הילדים. העבודות לא מזייפות את המציאות כשם שאינן יוצרות אותה: הצילום אינו מבויס. בכל הצילומים מודגשות מחוות הגוף של האם, של האב, של האח ושל נטלי. מחוות הגוף האקספרסיביות המודגשת בצילום מופיעה ככזו המודעת להיותה נראית לעין, מחווה שאינה רק תנוחה, אלא פעולה הטעונה בקוד חברתי־תרבותי. המודעות למבט ולהיות הסימן בעל משמעות תרבותית, מייצרת את שפת הגוף השקטה של הדמויות המצולמות כשפת סימנים פנים־תרבותית, פנים־ביתית. בסדרה אין צילומי חוץ למעט צילום יחיד ביום הזיכרון בבית הספר. זהות הילדה מכוננת מתוך מרחב הבית והמשפחה הגרעינית. הזהות המזרחית מתרחשת בתוך מרחב ביתי סגור המנותק מהמרחב הישראלי הציבורי.

בצילום מבויס מתכתבת טל שוחט עם פנטזיה כמו קולוניאלית של עבר מפואר, בתים גדולים ונשים גדולות. בצילום ללא כותרת (2002) מופיעה אישה גבוהה קומה, לבושה בלבן של כלות, רגליה מכוסות בוץ לבן שהתייבש. בהסתכלות מקרוב זה נראה כמו הבהרה של העור. לצידה קבוצה של גברים ישובים, מחזיקים כוסות של תה. הנוכחים: האב יוחנן יליד איראן בכיסא משמאל. לידו יושבים חברים ובני משפחה מכורדיסטאן, מאיראן ומתוניס. "האישה" עומדת בתוך שורת הגברים המזרחים, ספק חתנים בחליפות ספק אבות המלווים את הכלה. החצר הגדולה מתכתבת עם קלישאה ביוגרפית על אודות עבר של עושר וארמונות. "שם כולם היו עשירים".

הרחבה של הרכיב הביוגרפי בכלכלת הזהות של סובייקט מול קולקטיביות מדומיינת הינה נושא הסדרה דיוקנאות (2002) של דוד עדיקא. הסדרה הוצגה בגלריה הגר ביפו, בנפרד מהתערוכה שהתקיימה באותה עת במשכן לאמנות בעין חרוד. היא מכילה פורטרטים של מרבית האמנים והאמניות המשתתפים בתערוכה שפת אם. הצילומים הוצגו כגוף ידע נבדל המתכתב עם תכני תערוכת הנושא. כמו הביוגרפיה, גם נראותם הפיזית של אמנים כמעט אינה נוכחת בשדה האמנות בישראל. קיומם מותנה על פי רוב במסורת של "דיוקן עצמי" כאובייקט ציורי או צילומי, או ביחס לעמדות סובייקט מודגשות הקשורות בעבודות אמנות ספציפיות. אופייה הלכאורה טיפולוגי של הסדרה מאותגר על ידי קומפוזיציה לא אחידה ומשחקי קרבה ומרחק מן המצולם. הצילומים אמנם חולקים התניות משותפות כמו גודל פורמט וזמן צילום — אך אלו הם רק כלים בידי עדיקא למניעה של אחידות סגנונית באופן שמהדהד את הניסיון המזרחי המפוצל. מבעו ומבטו של כל מצולם מודגשים על מנת שלא לבנות אותו כסובייקט פסיבי. הצגת הדיוקנאות במקביל לעבודות האמנות אך במנותק מהם, מצביעה על רצון לגלישה חוץ־אמנותית. זו הצעה הרואה בעמדת הסובייקטיביות של האמנים ביטוי של יחסי אדם־חברה וכוח תרבותי, שאינה נובעת בהכרח מיצירה של "עבודות אמנות" אלא שואבת מהסיפור הביוגרפי ומחוויות החיים עצמם.

מרחבי שפה: שפת אם, שפת דיבור, שפה אמנותית

המתח בין "שפת האם" לבין "שפת האב" מעצב ומנציח את השעייתה של שפת האם. מרבית העבודות בתערוכה נמנעות מהנכחה של שפות האם המזרחיות, תחת זאת הן מכתיבות התייחסויות שונות הקשורות להשהיית/השעיית השפה תוך הפעלה של פרקטיקות שונות: שתיקה, שיבוש, גמגום והפרעה של שפות מדוברות וכתובות; לצד יצירת שפות־סימנים אמנותיות ואחרות — פרקטיקות המסייגות ומגדירות את מערכות הייצוג והשפה.

לנוכח השתיקות המלוות את העבודות, אני נדרשת למושג דיפרנד שטבע הפילוסוף ז'אן־פרנסואה ליוטאר. דיפרנד הוא פער או מחלוקת בלתי ניתנים לגישור בין שני סוגי שיח: "מקרה של דיפרנד בין שני צדדים מתקיים כאשר הניהול של העימות שמציבם זה מול זה נוצר בניב של אחד מהם, ואילו את העוולה שממנה סובל האחר אי־אפשר לבטא בניב זה [...] מה שמאזים אינו יחיד מזהה, אלא היכולת לדבר ולשתוק. [...] הדיפרנד הוא המצב הלא יציב והרגע של הלשון שבו משהו שצריך להיות בר ביטוי בהיגדים, כבר אינו יכול להיות כזה. מצב זה כולל את השתיקה שהיא היגד שלילי, אבל הוא קורא גם להיגדים אפשריים בעיקרון"⁵.

עבודות הווידיאו של חן שיש עוסקות בדומם, במה שחלף ובשתיקה, כאופציות של התנגדות במרחבי השפה של הערבית, הצרפתית, האנגלית והעברית. בעבודת הווידיאו *King Salomon* (2002) מצולם מסך טלוויזיה בעת שידור של התאבקות סומו יפנית בטלוויזיה בבית פאריסאי. ברקע שיחת סלון בצרפתית ובערבית תוניתאית. זהו בית דודה של שיש שהיגר מתוניס לצרפת. שיש מחפשת אפשרות ביוגרפית אחרת הנעה על פני צירים של מרחב וזמן שהצטלבו בצומת גורלית של בחירה: צרפת או ישראל. המתח בין המזרחיות התוניסאית בצרפת והמזרחיות התוניסאית בישראל מתנקז לצפייה משותפת באחר הרחוק, האסיאתי, המוזר לכאורה. אלא שגם לסומו אין קול. הסאונד מושתק לטובת קולות השיחה. בעבודה אחרת מסך הטלוויזיה מחובר לווידיאו ללא קלטת. הדימוי חסר, רק פס מרצד עולה ויורד לרוחב המוניטור הכחול. לאחד המוניטורים הצמידה שיש תצלום גזור של סוס פרא שחור רוקע ברגליו. מסכים נוספים דלוקים אך לא מחוברים, מהדהדים זה לזה את מושתקותם. על הקיר מאחוריהם מוצמד פוסטר של ברוס לי. סימן למזרחיות לוחמת אחרת, אסיאתית.

רמי מימון מייצר "טבע" על פי מפתח סימנים. הצבת הקיר *as if* (2000–2001) היא תבנית נוף המורכבת מסדרה של סימני לוגו. תפוח עץ הדעת של *מקינטוש*, פרח הלוגו של *אדידס*, זוג הישוב גב אל גב — לוגו של *קאפה*, הציפור של *לופטהנזה*. הרכבתם מאפשרת לכל דימוי גרפי להתקיים מחוץ להקשריו המסחריים. זו עבודת "טבע" רומנטית רק לכאורה, קפואה עד כדי דממת מוות, מרוקנת מאפשרות לחוות את הייצוגים באופן ממשי. לוגו מבטא שפה אינדקסלית, היוצרת קשר תלוי־תרבות וידוע מראש בין מסמן למסומן. השבירה והיצירה מחדש משבשות את הסביבה והנוף המתוארים. הוויזואליות של מימון מציעה את עצמה כמערכת סימנים סגורה המדגישה את חוסר היכולת לומר או לייצג משהו שאיננו מתווך באמצעות השפה. כנגד מגבלות הייצוג, העבודה מציעה סוג של דמיון — *as if*, "כאילו" — דמיון הדורש עיוורון מסוים. הפרח לא יצמיח, הזוג לעולם לא יתאהב והמטוס לא ימריא לאנשהו. בסדרה *קריאה מתוך: מדבר* (2002) הציגה טל שושן שש־עשרה עבודות שחוזר בהן דימוי פניה. תהליך העבודה כלל צילום עצמי מול מסך של מצלמה דיגיטלית, הדפסתו בהזרקת דיו וריטוש/ציור על גביו בעפרונות צבע. הריטוש מכסה את הצילום, מנסה להבליט קווי מתאר של הגוף והפנים. שושן מתחילה באזור העיניים, אחר כך בעצמות הלחיים, בקמטים, בקווי

⁵ ז'אן־פרנסואה ליוטאר: "הדיפרנד", מצרפתית: אריאלה אזולאי, *תיאוריה וביקורת* 8 (מכון ון ליר: קיץ 1996, עמ' 142–146).

החיוך, ולבסוף בשפתיים. היא מחמירה את ההבעה. מנסה להוציא דמות חדשה, לשחרר את עצמה מהפיזיות הממשית. צילום עצמי תוך סימון של "תנועה", מבטא סוג של הרחקת דיבור. העבודה מבטאת חוסר אמון במערכות סימנים קיימות, וניסיון להמציא שפת סימנים באמצעות תנועות ידיים. זוהי שפה פיזית המתכתבת ומתעמתת עם תפיסה של מזרחיות המושלכת על מחוות גוף וסימני ידיים, על הבעה מוגזמת של רגש. גופה של שושן הופך לשדה פעולה פוליטי, זמין למאבק בין שליטה ודחיסה לבין התפרקות ושחרור.

השהיה ועיוורון הם נושא בעבודתה של אירית חמו. העבודות בסדרה *ג'ף*, 1–5 (2002) הן ציטוט ישיר של התצלום *מאבק פינוי* (1998, *Eviction Struggle*), של האמן הקנדי ג'ף וול. בצילום מתרחשת סצנת פינוי של אדם מביתו בכפר בר עירוני שעה שעוברי אורח ושכנים צופים באירוע ממרחק. תהליך הפקת הדימוי של חמו כולל רישום וטיפול בתצלומי זירוקס של הדימוי של וול, ישירות על גבי פורמייקה לבנה באמצעות נייר פחם. העבודה נוצרת "בלי עיניים", בעיוורון שלא ניתן לחזות את תוצאותיו כיוון שנייר הפחם מכסה את הפורמייקה עד סיום תהליך ההעתקה. חמו משמיטה פרטים, יוצרת הדגשות שאינן קיימות במקור, כמו למשל הפיכת הרקע לכהה והשארת הדימוי בקווי המתאר שלו באופן שמזכיר חילופי פוזיטיב־נגטיב בתצלום. העבודות מעוררות מחשבות על מעשה הצילום, על האובססיה שבו סביב "המקור" ועל תהליך החיברות של האמן ועבודתו בשדה האמנות בו גוף הידע מגיע סגור ונמסר לנו כשפה. שם העבודה כשמו הפרטי של האמן הקנדי, "ג'ף". ההצבעה על שיוך פנים־משפחתי היא ביטוי אירוני של קרבה מדומיינת. המבע של חמו מועצם בשל הניגוד לאמנים ישראלים אחרים התופסים את הביוגרפיה שלהם כהסתעפות באילן היוחסין של אמנים מערביים (ברובם גרמנים), שיוך שאינו מבטא עמדה כלפי הקשר המשפחתי המאומץ, אלא מניח את קיומה של גנאלוגיה מתוקף הגיאוגרפיה — ארצות המוצא האשכנזיות — והתרבות. קשר כזה אולי קיים, אך חסרות עדויות על אודותיו, אלבום המשפחה שלו הלך לאיבוד. אצל חמו אין תחושה של אימוץ זהות אמנותית מיידית. מהעבודה המקורית חמו לוקחת רק את שמו של היוצר, לא את הייצוג. השליטה בשם היא כמו קוד המאפשר כניסה, ומשהיא נכנסת, היא עושה מה שרוצה עם הדימוי. הוא לא הופך לשלה אלא מהדהד בזיכרון דימוי ההולך ודוהה עם הזמן.

בהצבה שהעמידה טל שושן עומתו ייצוגים של אסתטיקה מזרחית ביחס לזו של האמנות המערבית. ההצבה הורכבה משני תצלומים, *ללא כותרת* (2002). הראשון, צילום צבע הנראה כשחור־לבן, של מגש מנָלָה. זהו אובייקט של "יופי אוריינטלי", פרסי או הודי בקוטר מטר וחצי שנועד להיתלות על קיר. המגש העגול מכיל דימויים של טווסים, נוצות וציפורי גן

עדן. עיגולו מבטא משמעויות רוחניות מיסטיות. זהו אובייקט לא שימושי, כמו עבודת אמנות. שוחט מצאה אותו בבית הוריה שהיגרו מלוב ומאיראן. בתצלום שחור-לבן נוסף, אישה לבושה תחתונים יורדת במדרגות. העבודה מעוררת הקשרים מידיים לעבודתו של מרסל דושאן עירום יורד במדרגות (1912), דימוי הנטוע עמוק בתולדות האמנות המערבית ומבטא התעסקות בפורמליזם, בתנועה, בקומפוזיציה. שני התצלומים הם אובייקטים של יופי מקודד. הבנתם נשענת על הכרת גוף ידע פנים-תרבותי כזה או אחר. חוסר הקריאות של צילום המנדלה, הן בקריאה האיקונוגרפית שלו והן בהיותו צילום צבע של אובייקט בגוני שחור-לבן, מייצר סוג של ריחוק, כזה שאינו מאפשר ניכוס מידי.

שחורות: קידוד מחדש של המזרחיות

התייחסויות לזהות שחורה בכלל ולזהות אפרו־אמריקאית בפרט — מפרספקטיבות מזרחיות — נוכחות במספר רב של טקסטים ביקורתיים. בעקבות שיח פוליטיקת הזהות השחורה בארצות הברית, ניתן לומר כי "שחורות" כמנסת של מגוון רחב של זהויות, תרבויות ומצבים חברתיים — הינה המצאה של תרבות שבחירה לקרוא לעצמה "לבנה". על פי טוני מוריסון, תודעת לובן העור קיימת ומנומקת רק על רקע נוכחות אי־הלובן של העור, על כל הפְּטישים הנלווים לשני הצבעים. אי־הלובן משותף לאוכלוסייה של גברים ונשים ומחבר אותם למעמד פוליטי אחד של "שחורות", מפני שהם חברים בחברה שההגמוניה שלה, בתודעת עצמה, לבנה.⁶ בשדה המחקר של התרבות האפרו־אמריקאית שימש המונח "קידוד מחדש של השחורות" (recoded blackness). בהשאלה, ניתן לאפיין את אסטרטגיית הפעולה של חלק מהאמנים בתערוכה כ"קידוד מחדש של המזרחיות", כלומר, ניסיון להימנע מחזרה על דפוסי ייצוג הנתפסים כמקבעי זהות, תוך ניסיון להגדיר שפה וקודים ויזואליים חדשים. זוהי תודעה המגיבה לאופן בו מומשגת ה"מזרחיות" באמצעות דימויים עממיים. השוואת זהות מזרחית לזהות שחורה, מצביעה על צבע העור כסמן הסטראוטיפי המידי להבדלים אתניים ותרבותיים, סטראוטיפיות שיש לה עדיין תפקיד פומבי במתח מזרחי/אשכנזי בישראל. עור שחור (או "מושחר") וכן זיקות לזהות שחורה ול"עבודות שחורות" הם נושא בעבודותיהם של זמיר שץ, נטע הררי, טל מצליח,

⁶ ראו אחרית דבר מאת חנה נוה (עמ' 109) לספרה של טוני מוריסון: משחקים באפלה: לובן עור

והדמיון הספרותי (תל אביב: הקיבוץ המאוחד 1997).

⁷ מובא אצל טוני מוריסון, ראו הערה קודמת.

אלי פטל ומרים כבסה.

הצילום דיוקן שלילי (2002) של אלי פטל מנסה להתחקות אחר מצב טכני נתון של תהליך הפיתוח של צילום מסורתי — הנגטיב — שבו, החלקים הלבנים ביותר נראים שחורים ביותר, ולהפך. פטל צבע את שערו בבלונד־לבן כך שבצילום ייראה שחור; העור נצבע בשחור כך שייראה בהיר. התוצאה היא ההדפס של הנגטיב. ההתרחקות מהמקור יוצרות מראה פנים היברדי, מוזר וחריג. ההדפסה הגדולה כופה על הצופה מבט חטטני בעבודת האיפור ומרכיביה. את העיניים של פטל ניתן לקרוא בשני אופנים: באחד, מבט נורמלי (כלומר לא נורמלי, נגטיבי), המציע מבט רך הפונה ימינה; בשני, מבט לא נורמלי (כלומר נורמלי ופוזיטיבי, אותה "הצלחה" טכנית בייצוג דמות ריאליסטית של בחור עם עיניים ושער כהים) — המציע מבט הפונה שמאלה, מבט המביע חוסר שביעות רצון ואפילו כעס. בהסתכלות נוספת, ברור שעורו צבוע. צביעת הפנים בשחור מתכתבת עם מופעי המינסטרלים שהתפתחו בארצות הברית של המאה התשע־עשרה. מריחת שכבות של שחור על פרצוף לבן שחררה את הבדרן ממגבלות החוק. התחברותם של הבדרנים לפרצוף שחור והשימוש באישיות אפריקניסטית מדומיינת איפשרה להם להציג בהיתר גמור נושאים שאלמלא כן היו בגדר טאבו.⁷ הדיוקן השלילי של פטל אינו מצביע על איסורים, למעט אחד: נראותה של הדמות השחורה במרחב הציבורי. כניסתה של הדמות השחורה ביחס לזהות ביוגרפית מזרחית ולא ביחס לאחר השחור האפריקאי, מערערת את הדומיננטיות של ייצוג הפנים הלבנות באמנות הישראלית.

נטע הררי מפגישה בציוריה את העולם ה"לבן" עם העולם ה"אחר", המסומן על פי מידת כהות העור. בתערוכה הוצגו שלוש עבודות מ־2002 של גברים ונשים שרועים היוצרות רצף בין סצנות של כוח ואלימות כבושה. השכיבה מבטאת תנוחה פסיבית, כזו המניחה מראש יחסי כוח בין הסובייקט השוכב לבין נקודת המבט הניצבת עם רגליה על הקרקע. בעבודות נוצרת הקבלה בין גון העור של הסובייקט השוכב למידת הפסיביות והאלימות המופעלת עליו. בציור הראשון אישה לבנה שוכבת על מיטה, מישירה את מבטה על פי מסורת הציור האוריינטליסטי־הגברי. בציור השני, אישה בעלת גוון עור שחום שרועה על הקרקע, ידיה פשוטות לצדדים כקורבן. בציור השלישי גבר שחור שוכב על הרצפה, קנה של אקדח פונה לראשו, יד לבנה של אישה דוחקת את ראשו בחוזקה אל הקרקע. הציורים מייצרים תחושה של ריאליזם פנטסטי הממוקם במרחב עולמ־שלישי. העבודה מגחיכה תפיסה בינארית של זהות שחורה מול זהות לבנה, באמצעות פרימה של עולם זה בצבעוניות מתעתעת. כנגד שלוש הדמויות השוכבות ניצבת תמונה אחת קטנה ובה פני אישה: דמות האם המישירה מבט. היא מייצגת עמדה פרטית ואינטימית (דמות

הידועה לאמנית בלבד) המהווה נקודת משען במרחב ציבורי אלים והיררכי.

האם השחורה מוצבת במרכז עבודת הווידיאו של זמיר שץ האינן של אמא (2002). שץ מרכיב לעצמו ביוגרפיה מדומיית המשתמשת בחומרי ארכיון משפחתיים וארכיון קיבוץ כנרת כדי ליצור נרטיב אלים, מדכא וגזעני. הסרט מספר את סיפור "יום החברה" שבו הנשים נסעו לטיפולים והגברים לקחו את מקומם. המרחב הביתי מופקר מתמיכת האם ועובר לשליטה בלעדית של הגבריות הקיבוצית, "יום החברה התחיל ברגל ימין, החברות כולן נסעו לבקר בבית מלון ובמרחצאות ובקזינו בסוריה ... גם אמא נסעה אבל באוטובוס נפרד של השחורות. אבא לא השתתף במשחק," מדבר הקריין בקולו של שץ על רקע צילומי ארכיון משנות ה־1950 וה־1960, בהם נראים ילדים בתחרויות חקלאות וספורט, לצד גברים הלבושים בסינר ומבצעים פעולות מטבח, טיפול בתינוקות וניקוי שירותים. קריינות: "הילדים נלקחו בכוח לשנת הצהריים... מבוגר אחד בא וכופף לי את היד שנשברה... דם רב זרם לי מהכתף, אחד מהמבוגרים הציע שנעשה ציורי ילדים עם הדם שלי שהיה כחול, נרקיס ואדום... בשלב זה אני התחלתי לצחוק כמו משוגע מכאב... אחד המבוגרים ניגש אלי ואמר שאמא שלי זונה שחורה מאפגניסטן ושצריך להרוג אותה. הם קרעו לי את הבגדים ואנסו אותי... להפתעתי אהבתי את זה, הרגשתי משוחרר. התעוררתי מול חזה ענק של אחות בשם לבנה." האלימות הפרועה וחסרת הרסן משקפת אזור גבול הנמצא במצב של השתנות מתמדת תוך הצעת אלטרנטיבה לטריטוריות לאומיות מובחנות. היציאה מהבית, רצף השברים הנפשיים, המיניים והפיזיים, והחזרה לסדר הקיים המגולם בארוחת ערב משפחתית בפריים הסוגר, יוצרים מרחב זמן שלישי, כזה שאינו "פה" ואינו "שם". האסטרטגיה של שץ מאמצת זהות מזרחית המזהה את השקרים של המערכת, את ההלבנה, את הדחף למודרניות ולחילוניות, את הסדקים ואת חוסר ההתאמה. השימוש שלו בחומרים תיעודיים כמו מפרק את המערכת התרבותית מבפנים.

ציוריה של מרים כבסה, ללא כותרת (מומיה) (1998) הם עקבות שחורות של פעולת מחיקה. צבע לח נמרח על משטח מזויט ואינו נספג בו, הדימוי הנקשר הוא צורה של מעין מומיה. את הציורים האלו מגדירה כבסה "הורדת צבע". בעבר כיסתה לוחות מזויט בצבעי עץ ופיגמנטים, ואחר כך הסיעה עליהם — משל היתה עובדת ניקיון — כלים מכלים שונים: מגב, מכסה של פח אשפה, סמרטוט רצפה, כוס פלסטיק ואצבעות. בעבודות המומיה השתמשה במגהץ. היא אומרת: "ציור פיגורטיבי תמיד מתקשר לפרופורציות ולהכנה. צריך לבוא עם ידע על הציור. אני דווקא רוצה לבוא מידע של געגוע, זיכרון, דמיון, ולא מידע של יכולת טכנית [...] אבא שלי העתיק ציורים של פיקאסו. בצעירותו עזב את מרוקו ונסע לפאריס. הוא מאוד הצליח

שם בתור נגן ג'אז [...] פיקאסו היה הכי קרוב לג'אז. גדלתי עם חיקויים של פיקאסו והם נראו לי האורגנילים." בהמשך, מעידה על עצמה כבסה, ילידת קזבלנקה, "אני נורא נהנית להגיד שאני עוזרת מרוקאית. אני נהנית גם בהקשר של מרוקאית שמצירת. עושה ספונג'ה. אני לא יודעת מאיפה יש לי את ההנאה הזו. לא באתי מבית של אמא שניקתה בתים [...] אמא שלי היא מה שנקרא מלכה מרוקאית [...] זה לא בא מהבית שלי אלא מהזהות שלי. לשים צבע במקום ריצפז. יש בזה משהו של ניצחון קטן." (פלסטיקה 2, 1998). כבסה משחקת עם אפשרויות הפעולה של פוליטיקת הזהות באימוץ של רצף אפשרי בין "ספונג'ה" לבין "חיקוי פיקאסו". מקור והעתק, גבוה ונמוך, מערבי ומזרחי, שחור ולבן — אלו הניגודים מהם מתארגנת תודעה כפולה המאפשרת התענגות, בעת ובעונה אחת, מן ה"שוליים" ומן ה"מרכז".

הורדת דור: שיבוש, כפילות, מחיקה ושכפול

שיבוש הדימוי והכפלתו משמשים בכמה מן העבודות. פרדוקסלית, ניתן לקשור את המכנה המשותף העולה מהמושג "דור שני" לטכניקה ויזואלית מוכרת של "הורדת דור" — צילום, שכפול, הסטה והעתקה יוצרים התרחקות מאובייקט המקור תוך יצירה של אזורים מחוקים, מטושטשים, נקודות עיוורות, איבוד פרטים וכדומה. ייצוגים של פנים מוכפלות נמצאים בעבודותיהם של יגאל נזרי, טל שושן, אריק בוקובזה ועדי נס. עבודות שבמרכזן "תהליך" של שינוי או שכפול מראה הפנים הן של רמי מימון, אלי פטל וטל שושן. צופי התערוכה כמו התבקשו לפענח את פלא השינוי, תוך שנבצר מהם לגלות את התהליך המטאמורפוזי של משחק הזהויות; משחק המתרחש במתח שבין פני האמן ה"מקוריות" לבין פני האמן כפי שהן נראות בעבודות. העבודה ללא כותרת (Agent) (2001) של רמי מימון מורכבת משני פורטרטים עצמיים. במניפולציה גרפית שוכפלו צד שמאל וצד ימין של תצלום פניו לכדי יצירת פנים שלמות. הפנים הפכו לסימטריות, "למושלמות". התהליך גורם אי־נוחות למתבונן בשני דימויי פנים ריאליסטיים שאף אחד מהם אינו כזה. ההכפלה מדגישה את ההבדלים הקטנים בין הפורטרטים: חיבור הגבות, גשר האף, השפתיים. העבודה מייצרת שיח של הבדלים המשתקף באופן בו הפרטים הקטנים אינם מאפשרים קיבוע חד־ממדי במסגרות הפוליטיקה של הזהות.

בתצלומי תקריב של פורמייקה בדוגמת עץ ללא כותרת (2002) מבקש דוד עדיקא להשתוות על מהותו החומרית של חפץ משוער — כנראה שולחן — שאנו מתוודעים רק לקליפתו המצולמת. ההשהיה מתעצמת לנוכח שני תדפיסים שונים של אותו חומר, חזרה המבקשת לאתר את ההבדלים במקום בו כמעט ולא ניתן לעקוב אחריהם. הדגם המסתלסל על

פני המשטח מהדהד סגנון של עיטור מזרחי מופשט וקונקרטי בעת ובעונה אחת. הפורמייקה המצולמת היא למעשה הדפס רשת בדוגמת לוח עץ שהופחת לכדי משטח ציפוי דק, חלק ונגיב — משטח זמין במרחב דומסטי לא היררכי. האידאה של העץ הורחקה כבר מן התודעה באופן שלא מאפשר לחלץ מהדימוי המצולם את המהות שלו. טכניקת הצילום ההיפר־ריאליסטי והפורמט המוגדל מעצימים את משטח הפורמייקה ויוצרים דימוי הנשען על תחושה או זיכרון, יותר מאשר על זיהוי לאלֶתֶר.

בציוריו של מאיר פרנקו, זיכרונות הגירה מאיזמיר נגלדים ככתמי צבע על פני לוחות זכוכית: כתומים, אדומים, מדממים. זוהי אסתטיקה "מזרחית" שמציגה מראית עין דקורטיבית, שימושית, צבעונית, חושנית — אך גם מתעתעת, נזילה ושכירה. ציורי הדיוקנאות מאכלסים דמויות ממוערבות שנראות כאילו באו "משם", לקוחות מאלבומי משפחה ישנים. הנה הם לבושים בקפידה: גבר חובש מגבעת, שתי נשים מבוגרות לבושות בשחור וגבר משופם מחזיק ילד על ברכיו — כולם על רקע תפרחות צבע דקורטיביות המעצימות את ניתוקם של הדמויות מזיכרון ריאליסטי. עבודה אחת שחורה כנגד האחרות צוירה ב־2001. מופיע בה דימוי־משפט "אלוהים משתהה אך אינו שוכח". שהיית "הזיכרון" של האל אינה שכחה, כי אם עדות למצבים של הגירה ומעבר — של היות בין לבין — של זהות, זמן ומקום.

עבודותיה של אליס קלינגמן עוסקות במושג "הורדת דור" כהתרחקות מן המקור ומזיכרון ביוגרפי. בעבודת הווידאו *No. 1* (1997) מופיעות שתי תמונות של הוריה הלקוחות מתעודת עלייה שהונפקה בעיר אגאדיר שבמרוקו על ידי פעילים ציונים טרם המעבר לישראל. המצלמה נעה בתזזיתיות בין התמונות, מאבדת פוקוס ומשיגה אותו. צילום בווידיאו של תצלומי הדו־ממד מבקש לייצר תנועה במקום שבו היא קפואה. זוהי תנועה שפוטנציאל המרחב שלה נעקר ממנה, תנועה החוזרת שוב ושוב אל הרגע האחד הלכוד בצומת האפשרויות של גורל הדמויות שבצילום. "הורדת דור" כשימוש חוזר בחומר קיים גם בטרופיץ *Left Over* (2002). התצלום הראשון בנוי ממגבוני רענון של אל־על התפורים יחד בחוט אדום, בתצלום השני פקעת רצועות של בדים לבנים אדומים, בתצלום השלישי פקעת רצועות של בדים לבנים — עקבות חומר שנצברו מעבודות קודמות של קלינגמן. היא עושה שימוש במה שמוגדר על ידי מערכת אחת כפסול, אך יכול לשמש מערכת אחרת. המרחב המוצע לצופה הנו גדוש, חסר מרכז ועולה על גדותיו בחומרי שארית שאיבדו ברגע הצילום את פוטנציאל הפעולה שלהם.

התרחקות מהמקור לטובת שיח של הבדלים קיימת גם בעבודותיו של מוש קאשי. שני ציורים כמעט זהים, כמו במבחן "מצא את ההבדלים" ובהם דימוי של שיח קוצני — *Double Via*

(1997). לשיח אין שורש או קו קרקע. התפתחות ענפיו נראית כאילו הקודים הפנימיים של האובייקט המצוייר מכתיבים את היגיון כוח הכבידה שלהם. היגיון זה קיים גם בעבודה *Wipping Willow* (2002), חרוט מצוייר בגובה אדם שהוצב באגף היודאיקה במשכן עין חרוד. הצמח המצוייר בו נראה כמו אטד — ספק צמח חי, ספק קוץ יבש — שעל צירו סובב ענף אינסופי המאגד ענפים וקוצים בפרטנות ריאליסטית המאופיינת במעברי אור וצל מדויקים. מבנה הקונוס מהדהד את צורתו הלא ברורה של הסנה הבוהק שאינו מתכלה. מיקום העבודה באגף היודאיקה מעלה אפשרות לקשור את נושא הציור של קאשי אל הדימויים המשתרגים של עיטורי פרוכות וזיקתם אל ערבסקות וצורות הבעה אופייניות בתרבות החומר המוסלמית. באמצעים אסתטיים של מחיקה, כתיבה וטשטוש מבנה טל מצליח תודעה מעמדית, מזרחית, זהות שחורה ומוטבים יהודיים. בעבודה המהפך הצבועה במזרחית (2002) מצליח מציירת מילים מתוך הפרק "קומוניסטים" שבספר משנתו של מאו טסה טונג. ציטוט המילים מעקר אותן ממשמעותן האידאולוגית. מן העבודה עולה עמדה צינית החוזרת גם במשפט הבולט בעבודה המהפך הצבועה במזרחית. שלוש המילים יוצרות קשר בין מהפכנות ומזרחיות, כאשר מילת החיבור, "צבועה", מערערת את הקשר ואת מהימנותו. המשפט כתוב כצו גיוס המתייחס לקודים של שייכות לממסד אמנותי, מפלגתי או עדתי. במרכז העבודה מופיעה דמות שגופה מצויר בצבעי דגל ישראל ודגל פלסטין ופניה בשחור־לבן. העבודה קושרת תודעה אידאולוגית ("קומוניסטים") עם קטגוריה של אנשים "צבעוניים" (people of color) ואנשים "שחור־לבן". הצבעוניות העולמ־שלישית של הציור, ומידתו החורגת מחוץ למסגרת הרבועה של הבד, מאיימת ללכלך את קירות הגלריה הלבנה ואת התיחומים עליהם היא מופקדת.

ציורים מהסדרה ללא כותרת (1999), מבטאים רצון להתחברות לתרבות מרוקאית שלא עברה תיווך או השפעה של תרבות ישראלית. בעבודה הראשונה כתוב "גדול הפייטנים והמשוררים ואב השפה העברית מורנו הרב דוד בוזגלו ז"ל". בעבודה המבוססת על סיפור מוסר מתוך הספר צדיקי מרוקו ונפלאותיהם, מצוירות דמויות של "צדיק", "חמור" ו"אדם מכוער". עבודה נוספת היא צילום של ציור קודם של מצליח המועתק מספר של אמנות ביזנטית, ובו קבוצה של אנשים שיושבים יחד והופכים למעין צל. שלוש העבודות שחורות, כלומר מושחורות, מחוקקות. סימני מחיקה שחורים מופיעים גם בדף סקיצות הנראה משני צדדיו. בצד האחד כתוב "אסור להאשים, פורע חוק, הפחד מהוא מוציא" — התייחסות למצב הנכפה על עמדה מזרחית: אסור להאשים, אסור להעביר ביקורת כי אז תזוהה כפורע חוק, כעבריי. הפחד משתק את האפשרות של הזהות המזרחית למקם את עצמה בעמדה ביקורתית המשנה את המציאות.

طال بن تسفي

* * *

تنحية اللغة كشأن في أعمال فنانين شرقيين

في الطريق الي عين حارود
فقدت حرف الراء.

بعد ذلك لم أعد أشعر بعد

بفقدان العين

أما الحاء الحلقية

فقد ورثتها هكذا من والدي

الذي إكتسبها بنفسه في طريقه الى أرض إسرائيل.

في الطريق الى عين حارود

فقدت حرف العين.

لم أفقده تماما.

بل يبدو أنني بليتته.

המתח בין "שפת האם" לבין "שפת האב" מעצב ומנציח את השעייתה של שפת האם. גם מחווה של הכרה בשפת האם גוררת עמה היררכיה בין מי ששפת אמו מתקיימת בחפיפה לשפת הקנון הממסדית לבין מי ששפת אמו מבטאת ניכור והתנגדות לו. בישראל של היום, יש לשאול על המתח וההלימה שנוצרו בין שפות אם "אשכנזיות" לבין השפה העברית־ציונית; ועל האופנים השונים, סמויים כגלויים, בהם הצטמצם המתח שבין מרחב הבית האשכנזי לזה העברי־ציוני. יש לשאול גם על האופן שבו נוצלו, ועדיין מנוצלות שפות האם של יהודים יוצאי מדינות ערביות בעבור יצירה של "הבדל" פואטי בבחינת אישור של המודרניות הממוערבת הישראלית מצד אחד, ולציון "נחשלות", ניכור וזרות מצד שני. בעקבות שירו הנוקב של סמי שלום שטרית הפותח את המאמר, יש לשאול גם על "הדרך (של התערוכה) לעין חרוד", כלומר על הבחירה להציג במוזיאון מרכזי באופיו אך פריפריאלי במיקומו. אובדן העי"ן והחי"ת שמתוארים בשיר כמין מסי מעבר בדרך זו, מהדהדים קריאה אפשרית שהצעתי על האופנים השונים בהם מרבית העבודות בתערוכה נמנעות מהנכחה של שפות האם המזרחיות. על רקע שאלות אלו, מגוון הזהויות המזרחיות, כפי שהן מסופרות בתערוכה, מוצעות כמקרה מבחן משמעותי לאופן שבו התרבות בישראל צריכה לחשוב ולהגדיר את עצמה.

— טל בן־צבי, אוצרת, מרצה בבית הספר לאמנות "קמרה אובסקורה". הפעילה את גלריה

הגר ביפו (2001–2003) ואת גלריה קרן היינריך בל בתל אביב (1998–2001). כתבה

עבודת תזה שכותרתה בין לאום ומגדר: ייצוגי גוף האישה באמנות נשים פלסטינית עבור

אוניברסיטת תל אביב. עורכת שותפה של הקטלוגים דיוקן עצמי: אמנות נשים פלסטינית

(הוצאת אנדלוס, 2001) ושחרורות: שש־עשרה תערוכות יחיד (הוצאת בבל, 2003).