בית הספר לאמנות המדרשה
המכללה האקדמית בית ברל

ייצוג המזרחי
באמנות ישראלית

מאת: ורד זקן
מנחה: גלעד מלצר
שנה: 2010

תוכן עניינים

מבוא ---------- 3

פרק א'- על השדה/ הצריכה המתמשכת של שדה האמנות הישראלי את אבקת ההלבנה האירופוצנטרית---------- 5

פרק ב'- ייצוג המזרחי באמנות הישראלית---------- 11

עדי נס---------- 11

פנחס כהן- גן ---------- 12

מאיר גל---------- 17

אלי פטל---------- 19

פרק ג': מזרחיות- מושג שאבד עליו הקלח? חיפוש אחר אלטרנטיבה פרטית ---------- 23

סכום ---------- 30

רשימה ביבליוגרפית ---------- 32

רשימת תמונות ---------- 32

מבוא

לכתוב או לדבר מזרחיות בזירה שבה כן התצוגה אינו סובל נוכחות מוגזמת ויש לספק לו כל הזמן חומרים חדשים כדי להצדיק כלכלה הבנויה על אי- רוויה תמידית, זה מעשה המשול לביטול עצמי. דרושה אפוא סביבת הקשבה חדשה, הצעה לעיצוב כן תצוגה אחר. [1]

העיסוק באמנות/ אמנים מזרחיים בהכרח מעיד על העיסוק ב"אחר". כלומר, מדובר באמנות שלא מסתפקת בסיווג "ישראלית", כי עם משייכת עצמה לתת קבוצה בתוך הישראליות. היא בוחרת להגדיר עצמה ביחס למוצאם של יוצריה, או שמא ביחס למולדתם של ההורים של יוצריה. זאת בניגוד לאמנות שמשייכת עצמה לזרם או תנועה אמנותית כלשהי, כלומר שהשיוך נעשה ביחס לפעולה ולתכנים האמנותיים- פורמליסטים. כך שההנחה העומדת בבסיס העבודה היא שאמנות המתייחסת לשיוך אתני- תרבותי הנבדל מן הכלל, או אמן המגדיר עצמו כשייך לאותה קבוצה מובדלת, או הגדרתה של אמנותו כמתייחסת לנבדלותו, מציבה אותו בעמדה שבוחנת את עצמו ביחס למערכת בה הוא פועל, ובהכרח מציבה אותו כ"אחר" בתוך המארג הרחב, אחר השואף לומר דבר מה ביחס לאחרותו, ביחס למנגנוני הכוח הפועלים עליו.
אולם האם ישנה "אמנות מזרחית"? באיזה אופן אמנים מזרחיים מתייחסים למרכיב המזרחי בזהותם? לאחרותם? ועוד פני כן, האופן בו בעצם נוצרה אחרות זו. מהו הרגע ההיסטורי שממנו והלאה הפכה המזרחיות ל"תת- תרבות" או שמא "תרבות משנה". מהו מהלך ההתפתחות התרבותי וההיסטורי שהביא לביסוס האחרות והשוליות של "המזרחי" באמנות, ובעצם- למה? ישראל הינה חלק ממרחב גיאוגרפי וכביכול תרבותי מזרח- תיכוני. הבסיס התרבותי עליו אמורה הייתה להיווצר התרבות הישראלית עם קום המדינה הינו בסיס רחב ומגוון, היונק את שורשיו מכול קצוות תבל, ובאופן עובדתי, מרכיב גדול ממנו הוא אוכלוסיה ששורשיה ערביים. ואף יותר מכך, האדמה עליה הוקמה המדינה הינה אדמה ערבית, המרחב בו הוקמה המדינה הינו מרחב מזרח- תיכוני, ערבי והשורשים הערביים וגם המוסלמים אמורים היו אם כך להפוך למרכיב מהותי בתרבות המתגבשת. בפועל, ה"מזרחיות" שלא לומר ערביות, הינה עד היום סימן לאחרות, לנחיתות ולשוליים. נכון שכיום על פניו ישנו טשטוש של הנושא כתוצאה ממאבקים מתמשכים ומצמיחתם של דורות חדשים ילידי הארץ, ריבוי הורים "מעורבים", נכון שפני השטח עשויים לתעתע, אולם הנוכחות של האחרות הזו עדיין קיימת ובועטת במרחבים שונים. לא כל שכן בעולם האמנות. וכאן נשאלת שוב השאלה: האם בכלל ישנה "אמנות מזרחית" או שמא, מהי אותה "מזרחיות"? מהי כוללת? ואת מי?

[1] בתוך: נזרי יגאל, "משם עצם לשם עצמנו", חזות מזרחית/ שפת אם: הווה הנע בסבך עברו הערבי, בבל, 2004, ע"מ 11.

כאשר מתייחסים לאדם כ"מזרחי" יתכן שמוצאו הוא: מרוקאי, עיראקי, טורקי, לובי, תוניסאי, אלג'ירי, מיצרי, איראני, סורי וכדומה. כלומר יתכן שהיבשת אליה משתייך הינה אסיה או צפון אפריקה, יתכן שהוא מן המזרח התיכון. המשותף לכל אלו הוא הזיקה לעולם הערבי והמוסלמי. אולם אותו אדם שמוצאו אחת מן הארצות הללו, יקרא מזרחי, בכך מנכיח את המנוגד לו- המערבי. המערבי שהינו הכלל, הינו הכוח השולט, מכתיב הקאנון. האמן המזרחי בעומדו מול הממסד המערבי, נאלץ לשאת על גבו לא רק את אחרותו שלו, כי אם את זו של כל ה"מזרח". משמע, הנחה נוספת העומדת בבסיס העבודה הינה כי קיימת דחיסות ביחס למושג "מזרחי". דחיסות שמהותה ביטול הפרטי והאישי.

אם כך, באיזה אופן בוחרים אמנים להתייחס ל"מזרחיותם" כחלק מעשייתם האמנותית ואיזה נפח בעשייתם מקבלת התייחסות זו? מה מגדיר אמן כ"מזרחי"- הצהרתו ועיסוקו בנושא, או שמא עצם מוצאו- כשם שאמן ישראלי יהיה כזה מעצם העובדה שנולד בישראל. מה מייצר אותו עומס שיש תחת ההגדרה "מזרחי", מהם הבעיות שעולות מתוך הניסיון לעסוק בנושא? האם ישנו ערך למושג זה, מה הוא מייצג והאם מצליח לייצר אלטרנטיבה?

בעבודה אבחן את המהלך של כינונה של האמנות הישראלית כמערבית ומיתוגה של המזרחיות כנחותה. כמו כן אתבונן במספר אמנים אשר הוכרו ע"י הממסד האמנותי- ישראלי, שנחשבים או נחשבו אמנים "מרכזיים" בתקופתם, משמע הציגו בגלריות או מוזיאונים, שנכתב טקסט על עבודתם, כלומר התקבלו לשדה לאמנות הישראלית. דרך בחינת עבודתם אנסה לשרטט תמונה כללית ביחס למעמדו וייצוגו של ה"מזרחי" בשדה האמנות הישראלית. אתייחס למידת קרבתם של האמנים למוצאם (דור ראשון- שני- שלישי לעלייה), והשפעת הדבר על מרכיב זה בזהותם. אנסה לבדוק האם ישנו קו המחבר בין עבודתם של אמנים שונים שהתייחסו לנושא, ומהי העמדה אותה הם מייצגים, מה מידת ההשפעה של מרכיב המוצא בעבודתם, מהי האמירה של "האמן המזרחי" בעשורים האחרונים, האם מצליח לייצר אלטרנטיבה או עמדה ביקורתית מהותית ביחס למנגנוני הכוח המופעלים עליו. בהתאם לכך, אנסה לאתר עמדה המתמודדת עם אותה דחיסות המתקיימת ביחס למושג. האם ישנה כזאת? האם מצליחה לייצר חלופה כלשהי לאמנות המקובלת, ה"נכונה", ובאיזה אופן עושה זאת.

פרק א'- על השדה/ הצריכה המתמשכת של שדה האמנות הישראלי

את אבקת ההלבנה האירופוצנטרית

בפרק זה אנסה לתאר את המרחב בו פועל האמן המזרחי; השדה בו מתקיים המאבק להגדרה, למתן נוכחות. לשם כך יש לחזור אחורה למהלך שהביא לתמונת המצב כפי שהיא היום; הבחינה אם כן, היא ביחס להיסטוריה ה"מזרחית" כפי שעוצבה החל מקום המדינה, ולכוחות המניעים שהביאו להיווצרותה ככזו. עצם התיוג "מזרחי" מעיד על המשתנה הנוסף במשוואה: המזרח עומד מול המערב, המזרחי אפוא עומד מול האשכנזי. מתוך ההנחה כי המושג "מזרחי" הינו במידה רבה פועל יוצא של הניגוד שלו ו/או החסר שבו- ה"אשכנזי", יש לבדוק את השדה האשכנזי- ההגמוני. מהם מאפייניו, על איזה בסיס הוא מושתת, את הבסיס להגדרתו ככזה ואת האופן בו הוא מגדיר את המזרחי.

בהתייחסנו ל"מזרחים", אנו בעצם מתייחסים ליוצאי ארצות צפון אפריקה והמזרח התיכון, ילדיהם וילדי ילדיהם. אולם בהגיענו לבחון את ההיסטוריה "שלהם" אנו בעצם מתחילים החל מרגע הגיעם למדינת ישראל;[2] קודם לכן הם היו, כמו שאר יהודי העולם, בגולה שמשמעה במידה מסוימת היא היותם לא רק ללא בית, כי אם "מחוץ להיסטוריה". אלה שוחט מציינת ביחס למהלך הציוני "מגולה לגאולה", כי התפישה של "קיבוץ הגלויות" אפשרה ליהודים להיכנס לבמת ההיסטוריה כשחקנים "נורמאליים" לאחר שנים של היותם מחוצה לה, זאת תודות לתנועת הציונות ש"הצילה" אותם מן הפזורה ומימשה את הרעיון של העם היהודי במרחב גיאוגרפי- פיזי, וביצירת חיים פוליטיים ולאומיים.[3] חלק אינטגראלי מתפישה זו ביחס לבניית בית יהודי לעם היהודי, וביצירת "היהודי החדש" (ובהמשך: עברי, צבר, ישראלי), הינה התנתקות ואף מחיקה של העבר הגלותי. זאת, מתוך תפישה ציונית השואפת לייצר ישות חדשה, בעלת לאומיות וצביון יהודי עצמאי, המנותק מחבלי הגלות. ע"פ רעיון "שלילת הגלות" כפי שמנסח אמנון רז- קרקוצקין, ההתיישבות של העם היהודי בארץ ישראל הינה שיבה לארצו שהובטחה לו, לאחר אלפיים שנות גלות; אלפיים שנים שנתפשות כ"ימי ביניים", תקופה חסרת משמעות שכן היא מסמנת מצב של קיום פגום- קיום שבו "רוח האומה" לא יכולה הייתה לבוא לידי מימוש מלא עקב הגבלות חיצוניות שמנעו זאת ממנה.[4] למעשה, רעיון זה של "שלילת הגלות", המהווה חוט מקשר וחץ בסיסי המוביל את כל זרמי הציונות

---

[2] "שלהם"= יוצאי מדינות: תימן, מרוקו, עיראק, כורדיסטאן, תוניס, לוב,סוריה וכדומה. ההתייחסות לכל יוצאי הארצות השונות כ"מזרחים", בבסיסה הינה בעייתית ומתעלמת מן ההבדלים הקיימים בכל אחת מהתרבויות, מהמניעים לעלייה ארצה ומההיסטוריה הפרטית של כל יוצאי מדינה ומדינה. עניין זה וביטויו או אי- ביטויו באמנות הישראלית ידון בפרקים הבאים.

[3] לקריאה נוספת: שוחט, אלה, "שבירה ושיבה- עיצוב של אפיסטמולוגיה מזרחית" בתוך: חזות מזרחית- הווה הנע בסבך עברו הערבי, עורך: יגאל נזרי, בבל, 2004.

[4] לקריאה נוספת: רז- קרקוצקין, אמנון, "גלות בתוך ריבונות: לביקורת 'שלילת הגלות' בתרבות הישראלית", תיאוריה וביקורת 4, מכון ון ליר בירושלים, סתיו 1993.

השונים, רואה רצף היסטורי בין תקופת העבר הרחוק של העם היהודי בארץ ישראל, ובין התקופה הנוכחית של התיישבות מחודשת, כאשר הגלות כאמור, הינה מעין "טעות", מצב לא תקין המשבש את הרצף הרצוי, ועל כן יש להעלימו. מחיקת העבר הגלותי הינו מהלך שנתפש ככזה שיביא לשחרור, ואפשרות לתת דרור ליצירתיות התרבותית שחיכתה שנים כה רבות לפרוץ, וכעת כאשר ישנה התממשות בקרקע המולדת, ההתחדשות התרבותית, שנתפשת כאותנטית- תוכל לצאת החוצה. שרה חינסקי בהתייחסה לרעיון "שלילת הגלות" של קרקוצקין מתארת את המהלך של התפתחות התודעה הציונית כבעל שתי תנועות: האחת קשורה במיון, בחירה ושלילה של מסורות תרבותיות שלמות, והשניה עסקה ביצירה והאחדה של ההיסטוריה היהודית לכדי היסטוריה אחידה ואוניברסאלית.[5] כך שבמושג "שלילת הגלות" קיימת מורכבות לא רק ב"שלילה" כי אם ב"גלות"; הגלות מתעצבת ככזו הכופה על מסורות ותרבויות גלותיות שונות את החוויה הגלותית המזרח-אירופאית, בכך שהיא שוללת קיומם של אלו. במקביל היא מתעלמת משלילתה של הגלות האשכנזית עצמה. כך שלמעשה מתקיימת מערכת השתקה של השתקה: לא רק התכנים הגלותיים האשכנזים מושתקים, כי אם עצם קיומו של מנגנון ההשתקה. השתקה זו מוגנת ע"י מערכת של אינטרסים צלובים ומנוגדים- מחד, הזהות ההגמונית השלמה תלויה ע"פ תפישות אלו בניתוק מוחלט מהמסורות הגלותיות. ומנגד, ישנה התעלמות מהיחסים הדיאלקטים שבהם המדכא הוא בו זמנית גם מדוכא. כך נוצר המצב בו השכחה שכופה על עצמה ההגמוניה הממוערבת נותנת לה את הכח להיות בעלת נוכחות מערבית- אוניברסאלית, ומכאן הכח להיות הגורם השליט, כאשר במקביל היא מייצרת מצב של דיכוי ביחס ל"כפיפים" שלה כפי שחינסקי מתארת את אותן תרבויות אתניות שונות. יותר מכך, אלה שוחט טוענת כי ההופעה של היהודים הערבים שיבשה או אתגרה את התפישה הציונית הרואה משני צידי המתרס את היהודי- האירופאי (שמהווה כאמור את הקשר למערב) מצד אחד, והערבי המוסלמי מן הצד השני.[6] היהודי- הערבי הוא מעין יצור כלאיים שהציונות האירופאית לא ידעה כיצד או באיזה אופן להתמודד איתו. כך שהמשמעות של "שלילת הגלות" במקרה של היהודי- הערבי היא האילוץ לוותר על ערביותו, משמע על תרבותו. שכן היהודים שהגיעו מארצות האסלאם הגדירו עצמם כיהודים, אולם יהדותם הייתה שזורה במרכיבים מוסלמים, שהיוו חלק בלתי נפרד מזהותם. יוסי יונה ויהודה שנהב נותנים כדוגמא:

פרקטיקה שכיחה בתרבות המזרחית היהודית.. היא שימוש בלחן מזרחי מוכר (לעיתים ערבי) למילותיה של תפילה דתית. האם זוהי העדפה של תרבות ערבית או של תרבות יהודית?[7]

---

[5] לקריאה נוספת: חינסקי, שרה, "עיניים עצומות לרווחה": על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית", בתוך: תיאוריה וביקורת 20, מכון ון לי בירושלים, אביב 2002.

[6] שוחט אלה, שם.

[7] בתוך: יונה, יוסי ויהודה שנהב, רב- תרבותיות מהי?: על הפוליטיקה של השונות בישראל, בבל, 2005,ע"מ 37.

בהגיעם ארצה היהודים- ערבים נדרשו להגדיר את עצמם מחדש, כאשר הערביות נתפשת כמושג שיש להתרחק ממנו. המעבר לישראל ייצר שינויי מהותי במאזן הכוחות שהגדיר את הזהות של יוצאי ארצות האסלאם; לראשונה שיוכם הדתי היה קשור בכוח הפוליטי השליט, אולם ערביותם, משמע תרבותם, הפכה לגורם המדיר אותם, משייך אותם לאחרות אתנית וגזעית וממקם אותם בשוליים.

אם בעולם הערבי, קודם ל"יציאת מצרים" שלהם, הייתה יהודיותם (שכעת חוברה לה יחדיו עם הציונות), נתונה למעקב- הרי שבישראל הייתה השתייכותם לגיאוגרפיה תרבותית ערבית נתונה לפיקוח וענישה.[8]

שנהב ויונה טוענים כי הלאומיות היהודית לא מסוגלת להכיל זהות מגוונת ורב- תרבותית של "סובייקט מפוצל", משמע כזה המזדהה עם מספר תרבויות, ולכן היא מייצרת סובייקט הומוגני- מערבי כביכול, כזה היכול להשתייך לקטגוריות לאומיות. תהליכים היסטוריים כגון עלייתה והתבססותה של הציונות, והפיכת היהדות לסממן לאומי בזירה הבינלאומית, ובמקביל ההחלטה על חלוקת פלסטין (שהביאה בעצם למצב בו ה"ערבי" מייצג את האויב שעימו אנו במאבק להגדרה וקיום עצמי ועצמאי), הביאה את המצב של לאומיות יהודית- ערבית לכמעט בלתי אפשרית. מכאן שהזהות המזרחית, כמו גם ההיסטוריה "המזרחית", קשורה בהכרח בשבר שכללה ה"שיבה" לארץ ישראל, כמו גם ההכרח במחיקת הזהות. כאן יש לתת את הדעת גם לעולים שהגיעו ממזרח אירופה; שכן גם הם נדרשו למחוק את עברם הגלותי כחלק מאותו מהלך גורף ועקרוני של יצירת תרבות יהודית חדשה, אולם בניגוד לאלו שהמרכיב הערבי הוא חלק מזהותם, אלו שהרכיב האירופי כביכול מרכיב את זהותם היהודית, הצעידו את אותו מהלך של בניית תרבות חדשה ברוח האירופאית- המערבית הנכספת, בהחזיקם את דגל הנאורות, המודרניות והחדשנות. כאן לא היה מקום לרכיבים "זרים" המערערים את הנורמות והערכים הרצויים, נדרש היה מהלך גורף של מחיקה טוטאלית של תרבויות שונות, והתאמתם לכדיי תרבות חדשה כביכול, המושתת על ערכי הנאורות האירופאית. למעשה, העליות הגדולות מארצות צפון אפריקה ומערב אסיה הגיעו בעצם למערכת קיימת, אמנם בהתהוות ובניה, אבל בעלת אידיאולוגיה מבוססת ומשנה סדורה באשר לאופי התרבות המתגבשת והרצויה. העולים מארצות ערב נאלצו להתאים את אורחות חייהם לאלו של החברה "המארחת", זו ש"הצילה" אותם מפני "השובה" המוסלמי. אלה שוחט טוענת שכיוון שהמבנה החברתי הישראלי נתפש ככזה שהתפתח באופן קולקטיבי בתקופת היישוב, המהגרים מארצות האסלאם נתפשו כמי שמגיעים מבחוץ, ונדרשים להתמזג במכלול שלם ודינאמי- שכבר היה קיים, של חברה מודרנית החיה ע"פ דגם מערבי.[9] מכאן, שהקושי שהתעורר ביחס לקליטתם

---

[8] שם, ע"מ 50.

[9] שוחט אלה, הקולנוע הישראלי- מזרח/ מערב והפוליטיקה של הייצוג, האוניברסיטה הפתוחה, 2005.

והסתגלותם של יוצאי מדינות אלו, נתפש בעייני הממסד, וכך גם צוין בכתבים סוציולוגיים, כתוצאה מהפער שבין החברה ה"מודרנית" שמתקיימת בישראל החדשה, לבין ארצות המוצא הערביות שמוגדרות כ"טרום- מודרניות"[10]. כלומר הבעיה לדידם טמונה בפער התרבותי שיש לחלץ את היהודים הערבים מתוכו, ולא בחברה המעמדית בישראל. התפישה האשכנזית ההגמונית ראתה ביוצאי ארצות האסלאם פרימיטיביים ונחשלים, ללא סימני חינוך יהודי או אנושי; ישנן התבטאויות של נבחרי ציבור רבים המתייחסות לתרבות הלוונט כלא טבעית, חשש מהשתלטות שלה על החברה והתרבות, התייחסות אליה כתרבות המשחיתה יחידים וחברה. דוגמא לכך הוא ציטוט מתוך עיתון הארץ משנת 1949, שכתב אריה גלבלום בהתייחסו ליהודי צפון אפריקה:

זוהי עליית גזע, שלא ידענו עדיין כמוהו בארץ. לפנינו עם שהפרימיטיביות שלו היא שיא, דרגת השכלתם גובלת בבורות מוחלטת, וחמור יותר חוסר הכישרון לקלוט כל דבר רוחני. בדרך כלל הם עולים רק במשהו על הדרגה הכללית של התושבים הערבים, הכושים, והברברים שבמקומותיהם. בכל אופן זוהי דרגה נמוכה עוד ממה שידענו אצל ערביי ארץ ישראל לשעבר. בניגוד לתימנים, הללו נעדרים גם שורשים ביהדות. לעומת זאת הם נתונים לגמרי למשחק האינסטינקטים הפרימיטיביים והפראיים.

מכאן שעצם התהוותה של "תרבות מזרחית" הינו מהלך שלא ניתנה לו כל לגיטימציה, ואף יותר מכך כאמור, לא היה לכך כל מקום בהתפתחותה של התרבות והחברה הישראלית. על כן התייחסות אמנותית, ספרותית ומחקרית לתרבות או היסטוריה "מזרחית", בהכרח טומנת בחובה ביקורתיות ומידה של התנגדות לשדה או לשפה השלטת, שממקם כאמור את המושג "מזרחיות" כתת- תרבות שולית ונחותה, שהלגיטימיות שלה ושל ההתעסקות בה מוטל בספק.
אם כן, בהתבוננות בעולם האמנות הישראלית ניתן לראות מהלך דומה של הגמוניה אל מול קבוצת שוליים; הטענה הבסיסית הינה כי שדה האמנות הישראלית מנסח את עצמו ביחס להיסטוריה של האמנות המערבית, מתוך שאיפה להיות חלק מאותה היסטוריה, ומכאן שהוא מוצא את שורשיו באירופה. שרה חינסקי מציינת כי הזהות האתנו- אשכנזית הינה זהות מערבית. היא הפכה לכזו ב"מצמוץ", כפי שהיא מציינת, הקשור במנגנון של השתקה ו"שכחה" שכפתה על עצמה הזהות האשכנזית ההגמונית כחלק מאותו מהלך הקשור ב"שלילת הגלות".[11] היא טוענת שכבר מראשיתו, שדה האמנות הישראלית שאף להיות מערבי של ממש, כאשר בעצם כינונו ככזה- ע"פ מודל

[10] שלמה סבירסקי מציין כי האשכנזים שהסתתרו תחת המעטה של "חברה ישראלית", המכילה בתוכה כביכול את אותם ערכים נכספים של מודרניות, תעשייה, מדע וטכנולוגיה, למעשה טשטשו מספר מהלכים היסטוריים ממשיים ומהותיים: 1) האשכנזים כמו המזרחים הגיעו ממדינות שעמדו בשולי המערכת הקפיטליסטית העולמית, והצטרפו לתהליך ההתפתחות התעשייתית המודרנית פחות או יותר באותו הזמן. 2) החברה הישראלית בתקופת היישוב הייתה חברה פריפריאלית שלא הגיעה לרמת התפתחות ברת השוואה לזו של חברות ש"במרכז". 3) המודרניות שטענה לעצמה האשכנזיות, התאפשרה תודות לכוח העבודה הזול שסיפקה העלייה ההמונית מארצות המזרח. בתוך: שוחט אלה, שם.
[11] חינסקי, שם

אירופאי, נוצר מצב אוטופי המורכב משתי קטגוריות הסותרות זו את זו כביכול, ובמקביל מתנות את קיומה האחת של השנייה: שאיפה ליצור אמנות שהיא במקביל "אוניברסאלית" ו"מקורית". כאשר האוניברסאלית הינה אירופאית מדומיינת, ואילו המקורית הינה לאומיות מומצאת. הרגע שחינסקי מזהה כרגע בו הזהות האשכנזית רוכשת את ה"מערביות" שלה, הינו רגע של משבר אפיסטמי שהחל עם בוא המודרניות. המודרניות ערערה את מערך הזהויות שהיה מושתת על קהילתיות דתית, והעבירה את המוקד לחילוניות שהביאה לחוסר וודאות. ברגע זה, בו בחרה הקהילה האשכנזית בדרך המערבית- מודרנית, היא למעשה רכשה מנגנון כינון מודרני שחינסקי מתארת כ"הישות המטפחת" (homo cultor), שתפקידו הוא הטמעת מנגנון הזהות המודרנית. עניינו של מנגנון זהות זה הוא הפיכת הזהות לאתר של אי ודאות מתחלפת הנמצאת באופן תמידי בבנייה, נתונה לבקרה ולטיפוח שאינם נפסקים לעולם. זהות זו נמצאת במעקב עצמי מתמיד, שניתן למחקר ולפענוח ומהווה בסיס לבניית רפורמות הקשורות לכלל תחומיי החיים, ומטרתם הוא כינון אישיות נאורה ומשכילה. כיוון שמקומה של "הישות המטפחת" איננו קשור רק לתחום הפוליטי והציבורי הפורמאלי, אלא לכל תחומיי החיים, הרי שהאמנות מהווה כלי מרכזי להפצת רעיונות המודרנה. זהו למעשה תהליך של אקולטורציה, שהינה במהותה פרקטיקה של יצירת נחיתות תרבותית של תת- קבוצות, בשם הטיפוח התרבותי. התרבות האירופאית נתפסת כ"אבקת ההלבנה הנכספת" עבור יהודי אשכנז הכמהים להיפתר מהאסייתיות הנחותה שהם לוקים בה. תהליך ההתמערבות שכולל הפנמה של "התרבות האירופית" מייצר לטענת חינסקי מנטאליות קולוניאליסטית המחולקת לאירופה ולכל השאר. למעשה המתמערבים בודים מרכז תרבותי מדומיין, הלא הוא אירופה, זה שלעולם הם לא יוכלו להיות חלק אמיתי ממנו ,אליו הם כמהים ועל-פיו כאמור הם בונים את המודלים המכוננים של הזהות הנכספת. האמנות לוקחת על עצמה את התפקיד הקולוניאלי של "הקמת אירופה מחוץ לאירופה", כישות מטפחת האמונה על האקולטורציה של האוכלוסייה באמצעות אמנות. דוגמא מובהקת לכך היא בוריס שץ, מייסד בצלאל, שהקים שתי מחלקות בבצלאל שהיו אמונות על תחום זה: האחת, מחלקה לצורפות- מטרתה אקולטורציה של תימנים באמצעות הקמת כפר עבודה בבן- שמן, שם הם ייצרו את עבודות הכסף המסורתיות שלהם בפיקוח וע"פ תכנון של מורים ואמנים ממוצא אירופאי. המחלקה הנוספת הייתה מחלקה לאריגת שטיחים- מטרתה הייתה אקולטורציה של הנשים "הילידות" מהישוב הישן בירושלים. שץ ראה באמנות פתרון למחלה החברתית שאובחנה בקרב אנשי הישוב הישן:

המטרה בהקמתן (של הסדנאות לרקמה) הייתה להעסיק את הנערות המתנוונות בבטלה, להקנות להן מקצוע כדי שתוכלנה להתפרנס ממנו, ואף ללמדן קרוא וכתוב בעברית ולקרבן לארץ.[12]

[12] חינסקי, שם, מצוטט מתוך: שילה- כהן, 1983, ע"מ 89.

התרבות הישראלית השכיחה את התרבות היהודית. האמנות הישראלית יצרה לעצמה זכות בלעדית ובלתי מעורערת על ייצוגה של הזהות היהודית המודרנית באמצעים ויזואליים. בהתאם לכך היא טוותה את סיפורה ע"פ הנרטיב המכונן של ההיסטוריה הציונית, על- פיו מנוכסות כל ההיסטוריות מכל המקומות ומכל התקופות למסגרת הומוגנית בעלת התפתחות אבולוציונית אחת, שסופה בשלב ההתגשמות המלאה- הלא היא הציונות. חינסקי רואה בשדה האמנות הישראלית כאחד מתחומיי התרבות היותר מוגנים מפני "זיהום בין- תרבותי". גבולות ההגמוניה נשמרים בו בקפידה ובקנאות. השאיפה של שדה האמנות הישראלית הינו כאמור הייצוג ה"אוניברסאלי" שפועל יוצא ממנו הינו ביטול כל תרבות חומרית וויזואלית "אחרת"- משמע "אתנית" ועל כן ממוקמת נמוך בהיררכית הייצוגים האסתטיים. בידי שדה האמנות הממוערב נמצא המונופול על שיח הזהות בתחום התרבות הוויזואלית- הממסד על כל גווניו (מוזיאונים, גלריות, בתי-ספר ומוסדות לאמנות גבוהה), משמר את ה"זהה" ע"י אימוץ הפילוסופיה והמסורת המעוצבת היטב של אירופה, וע"י הדיפת כל מה שאיננו "זהה".

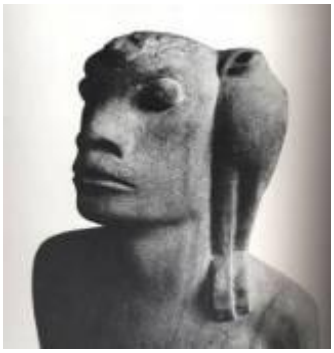
בהסתמך על טענות אלו ביחס לתהליך ההתמערבות הנצחי שהאמנות הישראלית לקחה על עצמה, עולה השאלה האם תצליח האמנות ה"מזרחית" (בהנחה שמתגבשת אחת כזו) להיכנס ולהפוך לחלק אינטגראלי מעולם האמנות הישראלית; האם לנצח תאלץ האמנות הישראלית להדוף מעליה את האתניות המקומית ה"נחותה", על מנת לאפשר לה את אותו קיום "אוניברסאלי"?

פרק ב'- ייצוג המזרחי באמנות הישראלית

בפרק זה אנסה לבחון את אופן ייצוג ה"מזרחי" אצל מספר אמנים ישראלים אשר ארץ המוצא שלהם או של הוריהם הינו מרכיב מזהותם ומעשייתם האמנותית. אנסה לבחון את האופנים השונים בהם אותם אמנים, בני דורות שונים, מתייחסים לרכיב ה"מזרחי" ביצירתם האמנותית, ולאופן בו נכרת השפעת השדה האמנותי שהוגדר בפרק הקודם כמערבי, "לבן" ושואף לאוניברסאליות, על עבודתם.

עדי נס

צלם, יליד קריית גת 1966, בוגר האקדמיה לאמנות "בצלאל", בן להורים מהגרים מאיראן. נס פועל בתוך ז'אנר של צילום מבוים הכולל מערך מורכב וגדוש של הפקה בעלת אלמנטים קולנועיים; תהליך העבודה שלו מתחיל בהתייחסות לסדרה בעלת נושא- מסגרת, וממשיך בהפקה הכוללת ליהוק של לא- שחקנים ובחירת לוקיישן שהינו לרוב המרחב הישראלי- הפריפריאלי. שתי תמות מרכזיות השזורות זו בזו מרכיבות את עבודותיו של נס: האחת הינה התייחסות מובהקת לתולדות האמנות ולהיסטוריה המערבית- אירופאית, והשניה הינה המציאות הפוליטית- חברתית של ישראל של עכשיו, תוך ערנות ברורה למהלכים שהבנו אותה ככזו מראשית הקמתה. ישראל שנס מביא בעבודותיו הינה ישראל שהתעוררה זה מכבר מהחלום הבן- גוריוני של "קיבוץ גלויות", "כור היתוך", "יהודי חדש" ואחדות תרבותית וחברתית; זוהי ישראל שהפערים שהחלו עם עלייתם של הוריו מאיראן בשנות ה- 50 חיים ובועטים במציאות היום- יומית, לא רק בעיירות הפיתוח שנותרו גם היום מסמן מובהק של שוליים ואחרות, כי אם גם ברחובות תל- אביב. ניתן לראות זאת באופן בולט בשתי סדרות של עבודות של נס- הנערים (2000) וסיפורי התנ"ך (2003-06). כך למשל בצילום מסדרת "הנערים" (תמונה מס' 1) המאזכר את הפסל "נמרוד" של יצחק דנציגר (תמונה מס' 2); בצילום של נס מופיע נער המישיר מבטו אל הצופה ועל כתפו עורב. העורב כמו מכפיל את מבטו בכך שגם הוא מפנה מבטו לעבר המצלמה.



1: יצחק דנציגר, נמרוד, אבן חול נובית, 1938-39

2: עדי נס, ללא כותרת, הדפס צבע, 2000

הוא מסמן את האחרות, ונותן לה, באמצעות ההקשרים להיסטוריה של האמנות הקנונית- מערבית, לגיטימציה ומקום של "כבוד" בהיכל התרבות הגבוהה; מארח אותם כנציג של אותה פליטות מתמשכת שצלח את הדרך וקנה לו מקום של כבוד בעולם האמנות המערבי-

אוניברסאלי והנחשק. בקטלוג שמאחד את עבודותיו כותבת דורית לויטה- הרטן:

כאשר נס בוחר באתרי ילדותו כרקע לסדרת הנערים, ומטעין אותם בעושר של האסתטיקה האירופית, במובן מסוים הוא מוחה את המקום המקורי- ולתוך השלד שנותר הוא מערה מידה של נחמה, אם לא חסד, שכמו מבקשים להבריח ממנו את העלבון המקורי הטבוע בו. במעשה פיגמליון זה שלו נס מחזיר למקום דקורום מסוים, שאותה היסטוריה קשה שללה ממנו. לצורך זה הוא מגייס את תולדות- האמנות, ואלה מספקות לבני הנוער המופיעים בתמונות אינספור תפקידים, החקוקים כולם בדברי- הימים של היסטוריה חליפית.[13]

וכך, במעשה של חסד, נס מצליח להביא את השוליים- למרכז, את הנחות והנמוך- לעליון ולגבוה. כך למעשה הוא מנכיח באופן חזותי, תוך שימוש במנגנון המשומן והמוטמע היטב, את מיקומו הנצחי של המהגר, של השחור, של השוליים- בשוליים, ואת עליונותה ושליטתה המוחלטת והעמוקה של ההגמוניה המערבית על שדה האמנות הישראלית. זהו ניצחון מובהק לממסד האמנות הישראלי על ברכיו התחנך נס, ובזכותו יצא מעיירת הפיתוח לעולם הגדול (ובמקרה של נס אכן מדובר ב"עולם הגדול" בשל ההכרה הבינלאומית אליה זכה, הן ע"י ייצוג בגלריות בעולם, והן ע"י היות עבודותיו נסחרות בשוק האמנות הבינלאומי). ייצוג היהודי- ערבי, כמו גם הערבי עצמו ע"י נס נעשה בצורה מהוקצעת ובשימוש באסתטיקה אוריינטליסטית מובהקת, אשר נופלת קורבן לקולוניאליזם המושרש בשדה האמנות המערבית.

פנחס כהן- גן

קו הגבול מודפס במפות כקו פנימי וסימונו הוא סימן גרפי חזותי. גבול הכוח שלנו אינו גבול טריטוריאלי, אלא גבול של תרבות, גבול בין תרבויות שהמרחק ביניהן עולה לאין שיעור על המרחק הגיאוגרפי.[14]

קדיש יתום, פנחס כהן גן

נכון, אין טעם לחזור ולהזין את עצמך בייאוש

התקליט הזה כבר עבר זמנו.

נסיעתי לפריז לא ריפאה אותי,

אך נתנה לי אפשרות לדעת כי נולדתי.

---

[13] בתוך: דורית לויטה- הרטן, עדי נס, מוזיאון תל- אביב לאמנות, 2007, ע"מ 19.

[14] כהן גן, פנחס, קטלוג התערוכה "פעילויות", מוזיאון ישראל, 1974.

נולדתי באפריקה, נולדתי במרוקו, נולדתי במקנס
נולדתי לתרבות צרפתית. נולדתי בעולם השלישי,
נולדתי יהודי- בעולם תרבות צרפתית
נולדתי אדם.

בגיל חמש, הגרתי בפעם הראשונה
בגיל שש הגרתי בפעם השניה
בגיל חמש הפסקתי להיות אדם סתם.
והפכתי למהגר מקצועי.

לא ידעתי אז כי אני אמן
גם אם רציתי להיות סתם ילד
לא שלחו אותי ללמוד
לנגן על פסנתר.

בגיל חמש הפסקתי להיות ילד
והפכתי אדם
לא היתה לי ילדות
לא היו לי צעצועים.

היו לי צבעים ומכחולים.
בגיל חמש,
הייתי כבר צייר
בבית מלון במרסיי (1947)

הבנתי כי אין לי כתובת (קבועה).
הבנתי כי אין לי אזרחות (קבועה).
איבדתי את ארץ המוצא
הפכתי לפליט.

הגעתי לישראל עם הורי,
כי היו יהודים.
כאן אמרו להם, כי הם אזרחים

אך מדרגה שניה.

אז אמרו לי כי יש יהודים

מדרגה ראשונה.

הציגו בפני תמונות על השואה באירופה,

אך את התמונות שלי לא רצו לראות..[15]

פנחס כהן גן היה מהראשונים באמנות הישראלית שעסק במזרח ומערב מהיבט ביקורתי, ובתוך כך- במרכז ופריפריה, תרבות הגמונית, חווית המהגר (הנצחית כמעט לדידו), ערכיות יחסית. כהן גן, עלה ממרוקו עם משפחתו בשנת 1949, בעל תואר ראשון מהאקדמיה לאמנות "בצלאל", השתלם ולמד בסנטרל סקול אוף ארט בלונדון ובאוניברסיטה העברית, בעל תואר שני באמנות מאוניברסיטת קולומביה, פרופסור חבר באקדמיה לאמנות "בצלאל". הוא התנסה בחיי הקיבוץ ושירותו הצבאי היה בנח"ל. בהיותו סטודנט בבצלאל הוא נפגע בפיגוע טרור ממכונית תופת. הפרטים הביוגרפים הללו הינם מרכזיים בהתבוננות באמנותו של כהן גן. כילד שעלה לארץ בגיל 6, אולם גדל והתחנך במסלול "ישראלי" במוסדותיה ההגמונים של מדינת ישראל ואף מעבר לכך, קיבל דיפלומה מהעולם המערבי הגדול, נדמה היה שיהפוך לצבר אמיתי. אולם מטען החומרים שכהן גן מביא עימו איננו פשוט כל כך; חווית היותו מהגר עומדת בבסיס העשייה האמנותית שלו, זוהי הפריזמה דרכה הוא מתבונן בעולם ובוחן אותו. כפי שאומר:

את תחושת הניכור שלי אני מגדיר ביחס לשאלת התשתית שלי ולסביבתי התרבותית, ולדוגמא: נולדתי במרוקו וזו בעיני תחילתו של מסלול חיים כאדם וכאמן. באמנות כבחברה הישראלית מתרחש תהליך של שינוי שאופיו חברתי. אני תוצר מובהק של שינוי זה. מצד אחד אני ער למוצאי ואיני מתכחש לו- ומצד אחר אני שייך, כאמן, לתרבות המערב ולאומנותה.[16]

נקודת המוצא הזו של כהן גן, הניכור כתוצאה מחוויית הפליטות, הייתה זרה בנוף האמנות הישראלית, בייחוד בשנות ה- 70, יחד עם זאת ועל אף הביקורתיות הנוקבת שבעבודותיו, יצירתו נכנסה בטבעיות לאמנות הישראלית הקאנונית. עדות לכך היא השתתפותו בתערוכה המכוננת "דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית" שאצרה שרה ברייטברג סמל, ובהתייחסותה בטקסט המלווה:

---

[15] מתוך: כהן-גן, פנחס, ואלה שמות, הביאנלה הלאומית איסטנבול, (חמו"ל), 1992, ווא.

[16] מתוך: מרדכי עומר, "פנחס כהן גן: התשובה הסכיזואידית לשאלת קיומה של האמנות", מאמרים על אמנות ישראלית, ע"מ 247, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, י-ם, 1992, ע"מ 247.

פנחס כהן-גן, בן דורם של ראשוני התל-אביבים, הגיע לארץ ממרוקו. הוא מייצג חוויה ישראלית בסיסית שונה: תחושה של היות פליט, זרות וקיפוח. הציור שלו אינו מצוי באינטימיות עם מקום כלשהו, אלא משליך חוויות של ניכור על כל חומר אפשרי... בפעילות בגבולות שבין החיים והאמנות והגדרת פעילויות בשטח כמעשה אמנות, הפעיל הגדרת אמנות קיצונית יותר משל התל-אביבים.[17]

פעילותו של כהן גן שהחלה בראשית שנות ה- 70 מאופיינת במושגיות, דידקטיות ומבניות הקשורה בהיותו תיאורטיקן- באמונתו כי אמנות צריכה להיות קשורה ומעוגנת בתיאוריה. זאת, יחד עם דחף יצירה בלתי נלאה ובלתי פוסק. עבודתו קשורה בנוסחאות ובמידה מסוימת במדע- חלק מפועלו האמנותי הוא כתיבת ספרים תיאורטיים שהינם המשך ישיר לפעילותו האמנותית החומרית והמושגית, שמהותם במידה רבה היא לבנות מילון מושגי לשפת העל של האמנות.[18]

3: פנחס כהן גן, תיעוד מתוך "פרויקט ים המלח", שרוול פוליאתילן בתוך ים המלח, 1971-1973.

אחת הפעילויות הבולטות של כהן גן בשנות השבעים הינו "פרויקט ים המלח" (1971-1973); זוהי פעולה אחת מבין ארבע פעולות שעשה כחלק מבדיקה של יחסי הגומלין שבין אדם וסביבה- בינו לבין הסביבה, מעין מיפוי גיאוגרפי-תרבותי. ב"פרויקט ים המלח" (תמונה מס' 3) שהיה הפרויקט הראשון, הוא הכניס שרוול של פוליאתילן מלא במים מתוקים ודגיגים לתוך ים המלח. מטרת הפעולה כהגדרתו הייתה: "יצירת חיים בסביבה מתה יחסית", וביחס לפעולה הוא כתב ביומן שליווה את הפרויקט כולו:

ניתן עתה להגדיר את ההגירה המאסיבית מארצות מוצא שונות לישראל כמעבר מסביבה טבעית לסביבה חדשה, המבקשת לגבש דפוסים של סביבה טבעית.[19]

---

[17] מתוך: ברייטברג- סמל, שרה, דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית, 1986. בהתייחסה ל"תל אביבים", ברייטנברג- סמל מאפיינת בפתח מאמרה קבוצה של אמנים שפעלו בשנות ה- 70 ועל אף שלא הגדירו את עצמם כקבוצה ישנם מאפיינים בולטים משותפים לעשייתם בעיקר באסתטיקה דומה בחומריות וברוח העשייה- היא מרחיבה באשר למאפיינים המשותפים המובהקים שהיא רואה בעבודתם, כאשר היא מתייחסת לרפי לביא כמוביל המהלך הנ"ל, אשר אפיין במידה רבה את האמנות הישראלית בשנות ה- 70.

[18] ניתן להשוות אמביציה זו של כהן גן לזו של קנדינסקי למשל, שכתב בשנת 1926 את ספרו *מנקודה וקו למישור*. לקריאה נוספת בנושא: טלי תמיר, "לחשוב רגשות, להרגיש מחשבות", סטודיו 31: 42-43, 1992.

[19] בתוך: דותן אסתר, "פנחס כהן גן: איש מול שדה נייד", סטודיו 78, ע"מ 50, 1996/7.

4: פנחס כהן גן, תיעוד מתוך "פרויקט התפייסות עם אלסקה", אותיות עשויות דיקט מוצבות בהרי ההימליה, 1975.

בכך התייחס כהן גן לניכור במספר מישורים: ברמה האישית שלו כמהגר ממרוקו בישראל המערבית, ביחס לאמנות המושגית של שנות ה- 70 שהתקשתה להתקבל בחוגים שמרניים (ובתוך כך אולי אף לאמנות הישראלית ביחס לאמנות העולם), וכן לתרבות הישראלית ולישראל כמדינה שנמצאת במרחב גיאוגרפי ערבי- מזרח תיכוני, והתכחשותה לתרבויות אלו. בהמשך לכך, פעולה נוספת שביצע הינה "פרויקט התפייסות עם אלסקה" (1975). במקרה זה כהן גן הציב בהרי ההימלאיה אותיות עשויות דיקט שהרכיבו באנגלית את המילים: "ישראל", "הודו", "סין" . זוהי פעולה אמנותית נוספת שבה כהן גן מייצר נגיעה ממשית של האמנות בחיים הממשיים, הוא מתייחס לגבולות פיזיים ורואה בסביבה הפיזית הממשית מצע לגיטימי לפעולה האמנותית. בפעולה זו הוא מתייחס שוב להכחשתה של התרבות הישראלית את המקורות הגיאוגרפיים- תרבותיים שלה, הקושרים אותה ליבשת אסיה אליה היא שייכת, ושיוכה המלאכותי לתרבות המערבית. כמובן שישנה התייחסות לקונפליקט המרכזי של היותו אמן מזרחי הפועל בסביבה חברתית- תרבותית מערבית. בהמשך יצירתו האמנותית כצייר פיתח במשך שנים את "הדמות האוניברסאלית" (תמונה מס' 5,6). דמות אדם, ניטראלית כביכול, שמשמשת כציר מרכזי לאורך שנים ביצירתו. הצבתה של דמות זו במרחבים ציוריים וצילומים שונים מאפשרת לשמר את תחושת הניכור המתמשכת שמהווה כאמור חוט מקשר ביצירתו.

5: פנחס כהן גן, מזרח- מערב ומטרה, סופרלק על בריסטול, 85-1984.

אם כן מחד, התייחסותו של כהן גן ל"מזרחיותו" הינה במובן מסוים עמוקה וטוטאלית, ומהווה ציר מרכזי בעבודתו. מאידך, במקביל למוטיבציות האומנותיות שלו השואפות במידת מה לאוניברסאליות ולמידה של כלליות ומוחלטות, גם התייחסותו ל"מזרחיותו" איננה לחלוטין קשורה למוצאו הספציפי- מרוקו, אלא לחוויה הכללית של פליטות. החוויה הפרטית שלו מהווה מוטיבציה להתייחסות רחבה לנושא- הפקעתו מן הפרטי לכלל הוויה אנושית- אוניברסאלית. זאת, תוך שימוש בכלים האמנותיים המערביים, כלומר, עשייתו הינה במרחב מערבי- קאנוני (למעשה, ניתן לראות בכך את הסיבה לכניסתו לשדה האמנות הישראלי- בשל עיסוקו באוניברסאלי אליו שאפה האמנות הישראלית). במידה מסוימת הדבר בלתי נמנע לאור כך שזהו המצע האמנותי אליו

4: פנחס כהן גן, המזרח החדש: ראש- תרבוש, שמן על בד, 1997.

כהן גן גדל התחנך והתפתח, לא נותר לו אלא לפעול בתוך המרחב הזה ושימוש בשפה שלו; הביקורתיות שלו חדה ונוקבת, אולם היא איננה בועטת במסגרת בה היא נאמרת, או ליתר דיוק- שכלפיה היא נאמרת. היא מצויה במרחב דיאלקטי מתעתע, המוזן כל העת מסתירות וקונפליקטים פנימיים.

העניין שלו הוא באמנות. במהותה, בכלים שלה ביחסיות שלה לעולם הממשי, בתפקידה. בתוך כך נכנסים אליה התכנים שעל פי עקרונותיו לעשייתה הינם בלתי נמנעים- תכנים הקשורים להווייתו כאדם וכאמן. מוצאו, שורשיו, הביוגרפיה שלו והמפגש היום יומי שלו עם הסביבה החיצונית לו, הינם אם כך החומרים הלגיטימיים לחקירה ולעיבוד באמצעות האמנות. בכך הוא מייצר חיבור בין מודעות סוציו- פוליטית לבין מודעות לתהליך האמנותי.

מאיר גל

נולד בשנת 1956 בישראל, בוגר מכללת הדסה, בעל תואר ראשון ושני מאוניברסיטת ניו יורק, משנת 1997 משמש כפרופסור לאמנות בסיטי קולג' בניו יורק. גל שחי מזה שנים רבות בארה"ב נחשב לאמן מזרחי- פוליטי מובהק. בין עבודותיו הבולטות שבעטיין הוגדר ככזה היא היצירה "תשעה מתוך ארבע מאו": המערב וכל השאר (מזרחים על פי קירשנבוים)", (תמונה מס' 7) 1997. העבודה הינה תצלום בו נראה גל אוחז בתשעה דפים מתוך 400 דפי ספר הלימוד להיסטוריה: "תולדות העם היהודי בדורות האחרונים", שנכתב על ידי דר' קירשנבוים, ושאושר על ידי משרד החינוך, ושימש תלמידי תיכון (כולל את גל בעצמו) בלימודי ההיסטוריה בבתי הספר הממלכתיים בישראל בשנות ה-70. תשעת העמודים הללו הם העמודים היחידים בספר הדנים בהיסטוריה של לא-אירופאים.

5: מאיר גל, תשעה מתוך ארבע מאות: המערב וכל השאר (מזרחים על פי קירשנבוים), תצלום צבע, 1997.

מטרתי בעבודה זו היא לשים קץ לויכוח האם מזרחים סבלו מאפליה בישראל. גם היום ממשיך משרד החינוך למחוק את ההיסטוריה של היהודים הלא-אירופאים, למרות העובדה שהם מהווים כמחצית מהאוכלוסייה בישראל. זוהי רק דוגמא אחת לשיטות בהן המדינה הופכת את הרוב המזרחי למיעוט.[20]

גל מתייחס לאופן בו התרבות והזהות המזרחית עוצבה מימי קום המדינה ע"י ההגמוניה האשכנזית שלמעשה ניסתה להעלים עד כמה שניתן סממנים תרבותיים מזרחיים ולדחוק עד כמה

[20] גל, מאיר, 1997, מתוך אתר הספריה הווירטואלית של מט"ח (המרכז לטכנולוגיה חינוכית) http://lib.cet.ac.il/pages/printitem.asp?item=19160.

שניתן תרבות זו ומאפייניה לשוליים תוך מיתוגה כתרבות נחותה ופרימיטיבית. זאת, במטרה להטמיע את התרבות המערבית כתרבות דומיננטית ואחידה לכל אזרחי המדינה. הוא מתייחס לשיבוש שנעשה ביחס להבניית הזהות המזרחית כתוצאה מהמעבר מהיות יהודים- ערבים, אשר הקשר התרבותי לערביות הינו חלק משלים בזהותם, למצב בו עבור יהודי ארצות ערב הזהות הינה יהודית- ישראלית המבוססת על שנאת העולם הערבי. לטענת גל, התוצאה הבלתי נמנעת הייתה בסופו של דבר התכחשות של יוצאי ארצות ערב לעברם, אשר התפתחה בהדרגתיות לשנאה עצמית. עבודה ידועה נוספת של גל הינה "ללא כותרת (Arms Pit)" (תמונה מס' 8) (2001). זהו תצלום נוסף בו מופיע גל, הפעם כאשר הוא מרים את זרועו וחושף את בית שחיו אשר מצויר עליו כתם שחור שצורתו מזכירה את גבולות מדינת ישראל. שם העבודה הוא משחק מילים באנגלית- גם "בית שחי" או (בשיבוש) "בתי שחי", וגם מצבור או בור נשק. גל מספר על עבודתו כי:

אינני מתייחס לישראל רק כמקום המכיל כלי לחימה ותחמושת שעלולים להרוס חלק ניכר מהעולם, אלא גם כמדינה המסתננת ומטמיעה את עצמה אל תוך גופות אזרחיה.[21]

גל מצולם עירום, חושף חלק מוצנע בגופו שלו, או שמא דרך חשיפת גופו שלו הוא למעשה כמו חושף את ערוותה המטפורית של המדינה שצרובה לטענתו בגופות אזרחיה כולם. סיגל אשד טוענת שהחשיפה של גל באמצעות גופו העירום איננה סתם עירום, כי אם עירום של גבר מזרחי אשר בגופו מתחוללות אחת הזירות הישראליות המרכזיות- המאבק על גבולות המדינה שהמזרחי נשלח בגופו להלחם עליהם (דרך התיישבות באזורי הספר. גל בעצמו נשלח לגור עם משפחתו כילד בשכונת תלפיות בי-ם- כ 50 מטר מהגבול הירדני). זאת, כאשר ניסוח קווי המתאר לגבולות אלו נעשה ע"י הציונים האשכנזים (אשר אם גרו בעצמם באזורי ספר, היה זה מרצונם וע"פ בחירתם).[22] לאקט החשיפה של הגוף הערום והאזור המוצנע, כמו גם מבטו של גל בתצלום יש קונוטציה של הגשת ה"אמת" מציינת קציעה אלון; "האמת האמיתית" על ישראל.[23] האמת של גל הינה מציאות בה המדינה לא מאפשרת לתושביה חירות אישית והגדרה עצמית, אלא כופה את הזיכרון הלאומי ויוצרת מצב לטענתו בו *המדינה עושה בתושביה שימוש ציני ואכזרי שלעיתים תכופות מוביל לאובדן חייהם*. הוא אף מוסיף ומדבר על יחסיים פסיכו סקסואליים

6: מאיר גל, ללא כותרת (Armes Pit), תצלום צבע, 2001.

21 גל, מאיר, מתוך אתר "קדמה": http://www.kedma.co.il/KedmaGallery/MeirGal/MiroGalleryImage11.htm

[22] לקריאה נוספת: אשד, סיגל, "מאיר גל, 'יהיה בסדר', 'Don't Call Us' We'll Call You' ", סטודיו 135, 2002, ע"מ 72-73.

[23] אלון, קציעה, "מאיר גל Arms Pit, על עבודה אחת בתערוכתו בגלריה נגא", סטודיו 132, 2002, ע"מ 22-23.

שהמדינה מקיימת עם אזרחיה דרך ארוטיזציה של מושגים כמו צבא, מלחמה ומוות.[24] גל צורב על גופו כתם שחור, מעיין זפת שמונעת מהרעלים של הגוף לצאת החוצה בדרכם הטבעית, להתנקות. הוא כמו מסמן את ההשתקה, הכליאה וההסתרה של התרבות המערבית הלבנה את הריחות הטבעיים, האמיתיים, האותנטיים של המזרח- הוא המרחב הגיאוגרפי בו מתקיימת מדינת ישראל. היחסים שבין שחור ולבן במובן המטפורי והממשי, מתקיימים גם בעבודותיו של גל בהן הוא מוחק באמצעות כתם לבן בין השאר מוסדות אמנות בישראל בסדרה הנקראת "ללא כותרת (מחיקת המוזיאונים הגדולים)" 1996. וביניהם למשל: "ללא כותרת (מחיקת מוזיאון חיפה)" , "ללא כותרת (מחיקת המשכן לאמנות עין חרוד)" (תמונות מס' 9, 10). בעבודות אלו האלימות שבלבן מודגשת עוד יותר, וכאן גל מותח ביקורת חריפה באשר למנגנוני הכח העומדים מאחורי המוסדות המציגים אמנות, ועל עוצמת משקלם בהכתבת והגדרת טעם וזהות של אזרחי המדינה.

8: מאיר גל, מתוך "מחיקת המוזיאונים הגדולים: מחיקת מוזיאון חיפה", צילום צבע, 1996.

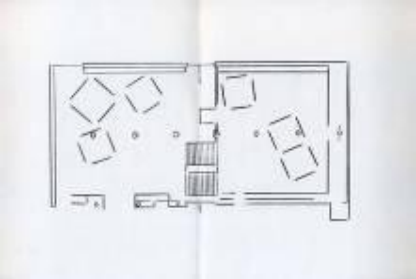
מאיר גל מציג מודל ביקורתי נוקב של עשיית אמנות פוליטית. הוא מביא את המזרחיות כציר בסיסי ומרכזי- פריזמה דרכה הוא בוחן ומבקר את המציאות הישראלית. ההתייחסות להיותו מזרחי הינה באופן בו הוא מתבונן על העולם, ומכאן גם אמנותו, באמצעותה הוא מסמן עוולות וכשלים במערכת ההיררכית והכפייתית לדידו, של מחיקת והטמעת זהויות. האמירות של גל הינן חדות ובועטות וכמעט שלא משתמעות לשתי פנים. הביקורתיות הנוקבת שלו הביאה אותו לעזיבת הארץ. יש שיטענו כי הדבר מונע ממנו להביע ביקורת ביחס למדינה, לדעתי הדבר מעיד עד כמה הדבר רגיש ובוער בעצמותיו. אין ספק שהביוגרפיה הפרטית שלו הינה חלק מהותי מהמוטיבציה האמנותית שלו, אולם באובייקטים האומנותיים שלו הוא מדבר על תופעות רחבות, ולא על מקרים פרטיים. הוא יוצא נגד המדינה על הכפייה של הזיכרון הלאומי והעדפתו על פני ההיסטוריה הפרטית והחופש האישי, אולם באמירותיו שלו,

7: מאיר גל, מתוך "מחיקת המוזיאונים הגדולים: מחיקת מוזיאון חיפה", צילום צבע, 1996.

לפחות בחלקן, הוא מייצר הכללות ואומר אמירות רחבות וכוללות הנעדרות נימה אישית וחוויה פרטית. יש לדייק ולהוציא את הצילומים בהם גל משתמש בגופו שלו, ובכך מייחס במידה רבה את החוויה עליה מדבר לעצמו; אולם גל בוחר ברב המקרים לדבר על תופעות רחבות, על תהליכים המתייחסים לאוכלוסיות שלמות, אמירותיו מתייחסות לכל יוצאי ארצות המזרח באשר הם.

[24] מאיר גל, שם.

אלי פטל



11: אלי פטל, שרטוט תכנון לתערוכה "הטבע המקורי".

9: אלי פטל, צילום כניסה לתערוכה "הטבע המקורי".

13: אלי פטל, שער, שמן על נייר אריזה מגולגל, 2005.

נולד בשנת 1974 בישראל, בוגר האקדמיה לאמנות בצלאל. במסגרת האמנים שבחרתי להזכיר בפרק זה, אלי פטל הוא הצעיר ביותר. אמנם גם הוא כמו עדי נס, בן להורים מהגרים מארצות ערב (במקרה של פטל הוריו יוצאי עיראק), אולם פטל הוא יליד דור מאוחר יותר; כמי שגדל והתחנך בישראל של שנות ה- 70 וה- 80 פטל בהכרח מביא נקודת מבט מעט שונה, שהיא במידת מה ודאי תוצר של הולדתו לתוך מציאות של מאבק חברתי. נראה כי במובן מה היא מרוחקת יותר, מרוחקת במובן זה שהיא עוסקת בזיכרון השבור, הנעלם, זה שנגנז כחלק מתהליך ההטמעה של העולים היהודים בישראל החדשה- חלק מתהליך המחיקה של השפה, התרבות והזהות היהודית- ערבית, זו שפטל מחפש אחר הניצוצות שלה. הוא בוחן באופנים שונים ובמהלך פוסט מודרני את המקום של סמלים וסממנים "מזרחיים", וכמו מפלס להם מקום לתוך הקובייה הלבנה, לתוך הממסד הלבן. גם כאן, על פניו ניתן להשוות את המהלך לזה של נס ,אולם החשיפה של אלו במקרה של פטל הינה מתעתעת, יצירתו מעלה שאלות באשר לעמדה אותה הוא מבקש להציג. מחד, הוא מבצע שינויים בקובייה הלבנה- שינויים מבניים- ארכיטקטוניים המאפשרים יצירת חלל תצוגה שונה- כזה הנותן מקום של כבוד למוצגים האמנותיים המאזכרים אותם סממנים יהודים- ערביים נשכחים, כפי שהוא עושה בתערוכה *טבע מקורי* (2006). המיצב הממוקם בביתן הלנה רובינשטיין, משעתק את המבנה הארכיטקטוני של הרובע היהודי בג'רבה הטוניסאית, זאת באמצעות לוחות קרטון המייצרים הליכה בין מעין "סמטאות" וכניסה לחללים קטנים, ההופכים את השיטוט בתערוכה למעין מסע (תמונה מס' 11, 12). השימוש בחומרים זולים- "נמוכים" לצד "גבוהים" אינו זר לפטל ובמידת מה מהווה מרכיב מרכזי בעבודות שלו- הן במובן החומרי בשימוש נרחב מאוד בחומרים שונים ומגוונים כמו גם במדיומים רבים (ציור, צילום, פיסול, וידאו, מיצב- כולם במגוונים שונים של חומרים), והן מבחינת המורכבויות שבאמירותיו. וכך, מאידך לחשיבה המדוקדקת ביחס לחלל ולאופן התצוגה, האופן בו הוא בוחר

לייצג את אותם סמלים- בחומרים "נמוכים", מעלה שאלה באשר לעמדה שלו ביחס אליהם; כך למשל, בכניסה לתערוכה *טבע מקורי* נמצאת העבודה "שער" (תמונה מס' 13), דימוי גרפי של שער- הכניסה לחלל התצוגה האמנותי- ג'רבאי, וגם הסמל הפותח את המהדורה המודפסת של ספר "הזוהר", היצירה הקאנונית של היהדות הקבלית. הדימוי שמהווה סמל מיסטי ומאגי, מוטבע על נייר אריזה זול מגולגל. השער מורכב בבסיסו מזוג עמודים יוונים המהווים נדבך נוסף של כפילות ביחס ליהדות המתקיימת במרחבים תרבותיים נוספים, כאלו אשר מקיימים איתה תחרות על ראשונות בהגשת הקדושה, כמו גם המעידים על ההשפעות שלא דילגו גם על היהדות לאורך ההיסטוריה.[25] סמדר שפי מציינת שהדימוי של השער על נייר האריזה המגולגל יכול להראות לרגע כמו סט בסטודיו של צלם, שניתן לפרוש אותו ולהצטלם עליו, כמו תפאורה המאפשרת להיות לרגע בעולם אחר.[26] בתערוכה *תשעה באפלה* (2009) שהוצגה בגלריה דביר, פטל הציג מעין קמעות גדולים שעשה מקרטון (תמונה מס' 14). החומר הזול איננו נחבא מעין הצופה, פטל משאיר את הצד האחורי של הקמע התלוי על הקיר לא עשוי- כך שהצופה יכול לראות בבירור שהוא עשוי קרטון ומצופה צבע תעשייתי. הוא כמו חושף את "הטבע המקורי" של הקמעות, או שמא מאשש את מעמדם של הקמעות כפי שנתפסים בעיינו כיום- סמל נמוך ופרימיטיבי לאמונה עיוורת- סממן מובהק לתרבות היהודית- מזרחית הנמוכה והפרימיטיבית, כפי שנתפשת ע"י התרבות האשכנזית ההגמונית. יש לציין כי משפחתו של פטל שהגיעה מעיראק, נהגה לעסוק בצורפות, ויתכן שקמעות היה מרכיב נכבד מעבודתם. כך גם בעבודה "אקוריום יהודי" (2007) (תמונה מס' 15), ציור של מאפים ופמוטים כמו מעופפים על רקע כחול, דימוי שפטל שאב מפוסטר שראה בבית קפה בקהיר:

14: אלי פטל, קמע שחור, קרטון, נייר, צבע תעשייתי, 2008.

היו בו סוגים של בורות, תמימות, יומרה וכישלון. הפוסטר הזה מייצג תקופה: פוטושופ, מצלמה דיגיטלית, פרינט - קטע יצירתי של בית עסק. מצאתי שם משהו נחמד: פתאום זה נראה לי הכי יהודי בעולם. זוג נרות ומאפה, וכבר יש אווירה יהודית בחדר.[27]

---

[25] לקריאה נוספת: שמואלוף, מתי, "האלימות בכינון המקור", היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גיליון מס' 4- רוחות אפריל, מרץ 2007.

[26] לקריאה נוספת: שפי, סמדר, "טבע מקורי"- אלי פטל במוסיאון תל- אביב, גלריה פלוס, עיתון הארץ באינטרנט, http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.ihtml?itemNo=777457

תמונה 10: אלי פטל, "שער", שמן על נייר אריזה מגולגל, 2005.

שראלית: גיא אסיף מדבר עם אלי פטל", סטודיו 162, 2005, ע"מ 40-43.

כאמור, התעתוע והעמדה המשתנה הינו מוטיב העובר כחוט השני ביצירותיו של פטל. הוא גורם לשאול האם הוא מייצג את האוכלוסייה המדוכאת, משפחתו ושורשיו- מהגרים שסבלו מתהליך טראומטי וחריף של מחיקת זהות וכפייה של זהות מחודשת, או שמא הוא מייצג את הממסד והשדה האמנותי המערבי- הגמוני, שעדיין רואה בתרבות "המזרחית" נחותה ופרימיטיבית. זאת ניכר גם במנעד העדין שבין הציניות והפואטיות שבעבודותיו. כמו בעבודות נוספות ורבות שלו, הוא כמו מסרב להציב עצמו במקום אחד. רגע הוא מדבר מתוך געגוע נוסטלגי או אפילו מתוך כמיהה לשפה ותרבות שנמחקה, ורגע הוא ציני, ביקורתי ומרוחק. הוא מציע מבט קרוב- רחוק, שהוא חלק ממנו וחיצוני לו, ואולי בעצם כך מהווה ביטוי אותנטי לזהות המבולבלת של בני הדור השני, הילדים לאותם מהגרים יהודים- ערבים, שהמימד הערבי נמחק מזהותם, והוכנסו כולם תחת המעטה ה"מזרחי" והשיוכים התרבותיים הנמוכים הקשורים אליו.

15: אלי פטל, "אקוריום יהודי", תצלום- חטף של ציור, 2007.

פרק ג': מזרחיות- מושג שאבד עליו הקלח? חיפוש אחר אלטרנטיבה פרטית

בפרק זה אשתמש כנקודת מוצא במאמר של חיים דעואל לוסקי על הספר והתערוכה "חזות מזרחית/ שפת אם". הספר הינו אסופת מאמרים וקטלוג של התערוכה "שפת אם" שאצרה טל בן-צבי במשכן לאמנות עין חרוד בשנת 2002.[28] הספר עוסק במזרחיות כפי שהיא מיוצגת בדור השני והשלישי להגירה, דרך כותבים המשלבים בכתיבתם מבעים ביוגרפים, ביקורתיים ומחקריים. כשם התערוכה "שפת אם", גם במאמרים ישנה התייחסות לשפה- מקומו של המושג "מזרחים" בשפה כיום, היחס בין השפה העברית והערבית בהווה ובזיכרון. יגאל נזרי, עורך הספר, מציין כי ציר הזמן שעליו נע העיסוק בשאלת המזרחים מחל משנת 1948- מרגע עלייתם של אלו ארצה.[29] הוא מוסיף כי יש לייצר דיון, וזו שאיפתו של הספר, במרחב הערבי- מוסלמי שלפני 1948, דיון שיעסוק בקיים כמו גם באפשרות של מה שיכל היה להיות, או מה שחוזר להיות אפשרות כעת:

יש להתעכב על השורשים השחורים, כמו גם על הסוואתם באמצעות עִברוּת, חקיינות או תקינות. יש למצוא את העגה שנשתקעה בדיבור ולדובב אותה; למצוא את הפרצוף שבתוך הפרצוף, זה מן הדור הקודם, ולדמיין מציאויות קודמות שנחרתו בו, שמגיחות ממנו ברגעים לא צפויים. לדמיין איך נראו "ההורים שלנו" ומה הם ראו, מה דיברו, מה הרגישו, מה שתקו. רבים מאיתנו, הגם שלא היו עדים בעצמם, נהיו עדים של העדים: ההורים, הוריהם. אלה מבית הכנסת שבאו מאותה עיר. דור שלישי למזרחי: זה ששפת אמו כבר אינה כשפת אמה.[30]

במאמר 'על אפשרות נוספת לחזו·ת ב"חזות מזרחית" ', חיים דעואל לוסקי בוחן דרך עין ביקורתית את האלטרנטיבה שהספר כביכול מציע; הוא מתחיל את הטענה שלו כבר במורכבות המתקיימת בשם הספר שמנסה ליישב את הניגוד שבין "חזות"- פני שטח, מראה חיצוני, לבין הטענה שה"מזרחיות" איננה רק מונח שהולבש מלמעלה כפי שיטען יגאל נזרי, העורך, כי אם מהות ועומק. החזות בעצם מוחקת שוב ושוב את ה"מזרחיות" על הוויתה המורכבת, עמוקה ומהותית, אם ישנה כזאת. לוסקי בוחן את הספר מבחינת יחסי הכוחות המתקיימים במרחב המאבק להשמעת הקול- להגדרת הזהות המזרחית. בתוך כך הוא רואה מגוון של אפשרויות המוצעות בספר להתמודדות של המזרחי עם הדימוי שהולבש עליו; א) השלמה עם הדימוי וחתירה תחתיו באמצעות ביקורת אקדמית. ב) כפעולה חתרנית- התעלמות ממנו, והמשכה "הלאה". ג) הטמעות בין קבוצות

---

[28] נזרי, יגאל, שם. הספר הינו אסופת מאמרים בעריכת יגאל נזרי, והוא כולל קטלוג של התערוכה "שפת אם" שאצרה טל בן- צבי. הספר הוא למעשה תוצר של התערוכה וכן כנס ופסטיבל סרטים שהתקיימו במקביל בסינמטק ת"א בעריכתה של סיגל מורד.

[29] התייחסות מורחבת לכך מובאת בפרק א'.

[30] נזרי, יגאל, שם, ע"מ 13.

מוחלשות או מדוכאות אחרות, ולחוש חלק ממאבק אוניברסאלי. ד) הבעת התנגדות ברורה- שזו לפי הבחנתו העמדה בה רוב המשתתפים בפרויקט נוקטים, והיא אינה אלא פעולה בשדה הפוליטי הקיים שמאשררת את כוחו ועוצמתו.

ב"חזות מזרחית" נראים אותותיה של אפשרות עתירת רגשות, שגודלה וחוזקה מאפשרים פעולה שחומקת ממכלול יחסי הכוחות של המערב, שמהווה ביטוי רגשי מועצם ולא סובייקטיבי, כייצוג ללשכה הסמויה ששכנה שם תמיד, ביטוי לאימננטיות של התשוקה שאינה ניתנת לדיכוי או לשיבוט, שמפרקת לפתע גם את הכוח וגם את צורת הביקורת הסוציו- תיאורטית שלו.[31]

אולם בנשימה אחת עם האופטימיות שמאבחן לוסקי ביחס לאפשרות חדשה, הוא מיד מוסיף ואומר שישנם רק מופעים בודדים לכך בספר, וכי מרבית הכותבים והאמנים משחזרים למעשה בפעולותיהם את מנגנוני הכח והדיכוי המופעלים עליהם ועל כל ציבור "אחר" מדוכא. הוא טוען כי ישנה מידה של נאיביות וחוסר הכרה בהתעצמות הכח שגברה דווקא מאז שנולדה ההתנגדות. לוסקי קורא למחשבה חדשה, שמקורה בפרטי, באינדיווידואלי שנמחק בתוך המאבק של ה"מדוכאים" מתוך התפיסה השגויה כי מאבק, הנלחם בכוחות העל, מחייב ריבוי. לטענתו, רק הסובייקט הפועל יכול לפעול מבלי לשרת את הכח.

העיסוק בכלל מכחיש את הפרטים שדוכאו בנפרד ומעלים את הצורות של ההפעלה והפעולה של הכוח, שפעלו על כל אחד ואחת בשיטה אחרת, בזמן אחר, בשפה ובאמצעים אחרים; רק פירוק אינדיבידואלי, לקטני, פרטי ולא סובייקטיבי, יכול להציב מול הכוח את האמת שאינה האמת של ההתנגדות. כל מאבק אחר בעיקר מנכיח מחדש את ה"מובן" ואת הלוגוס של הדיכוי ומעניק משמעות מאחדת לעוול ולנזק שהמדינה לא חדלה לעשות לאזרחיה.[32]

אם כן ההצעה של לוסקי הינה לפתח קול שאיננו מתכתב בהכרח עם עולם חיצוני כלשהו. הימנעות מהגדרה חיצונית- או הסכמה להגדרה חיצונית, יאפשרו השתחררות ממצב של דיכוי, כלומר למעשה, אי קבלת הדיכוי. הטענה הינה שכל אותם יוצרים למעשה משתפים פעולה עם הכוח המדכא, בכך שבעצם פעולתם חושפים את מנגנוני הכוח והדיכוי- מצביעים עליהם ובכך בכל פעם מחדש מאשררים אותם ומחדשים את תקפותם. דרך נקודות מבט זו ניתן להתייחס לאמנים שהבאתי בפרק הקודם. עדי נס, וגם מאיר גל לצורך העניין, עושים מעשה של הצבעה- חשיפה של עוול שנעשה לקבוצה מסוימת. השפה בה הם בוחרים להשתמש הינה שפת האמנות המערבית המקובלת- שפה של גלריות ומוזיאונים- צילום מהוקצע ועשוי בהתאם לאסתטיקה המודרנית

[31] דעואל לוסקי, חיים, 'על אפשרות נוספת לחזו·ת ב"חזות מזרחית" ', " סטודיו 160, יוני 2005, ע"מ 68-69.
[32] לוסקי, שם, ע"מ 68.

ההגמונית. הצעקה לא נשמעת ולא מורגשת בגוף, ריח הזיעה של בית השחי המגולח והצבוע של גל הולבן- על ידיו, הוכנס לתוך מסגרת מקובלת וראויה, עשויה היטב, על פי מיטב המסורת הצילומית העכשווית. גל נופל ברשתה של ההגמוניה המערבית- של שדה האמנות "הלבן". בתוך כך הוא גם מתרחק מאותו מקום פרטי ואישי. כך גם עדי נס, שאמנם חוזר למחזות ילדותו, אולם זו הפכה לעוד תפאורה במסכת המתארת את ההיסטוריה המערבית, שחקן נוסף מיני רבים המציע פרשנות נוספת, לאותו סיפור, לאותה מיתולוגיה נצחית ושלטת. גם הוא פועל בתוך וביחס לעולם החיצוני- עולם האמנות, העולם המערבי- הוא שחקן בידיו העצמתיות של הכוח השליט, ובעבודותיו הוא שוב ושוב מפנה את הזרקור לעברו של זה ובכך מהלל ומחזק את הכוח, על חשבון שורשיו המדוכאים שלו. פנחס כהן- גן לעומת זאת, מחובר באופן עמוק יותר לחוויה הפרטית שלו- חווית הפליטות והניכור. אותה תחושה הינה ציר מרכזי ביצירותיו, אולם באה במקביל לעיסוק המעמיק שלו באמנות עצמה- בכליה, מטרותיה, המוטיבציות שלו לעשייה הנן אמנותיות, ואילו התכנים המעסיקים אותו נוצקים לתוך המהלך האמנותי. כהן- גן אף הוא שחקן באותו מרחב מערבי אוניברסאלי- בגלוי ובמודע. ה"מזרחיות" אם כן, אם קיימת בעבודתו הינה מרכיב נוסף, אולי אף משני, בעניין ובמוטיבציה שלו, ונכון יהיה לומר בעצם, שלא ה"מזרחיות" היא מעניינו, כי אם הפליטות והניכור הנלווים אליה- אלו אוניברסאליים וחובקים עולמות ותרבויות. במובן זה הוא מצליח לצאת מן הפרטי והאישי ולא נשאר בסובייקטיבי. ביחס אליהם ישנו גם את אלי פטל, הצעיר, הפוסט מודרני, ואולי זה שמביא עימו מידה של רעננות ביחס לנושא. אולי משום הבחירה בחומרים המגוונים, הטכניקות השונות, העושר החזותי והשימוש במרכיבים "גבוהים" ו"נמוכים" כאחד- תוך תחושה של שוויון מוחלט בין השניים, נראה כי פטל מציג עמדה שבמקומות מסוימים מתקרבת לאינדיבידואלי, לפרטי והלא סובייקטיבי שלוסקי מדבר עליו, זה שלא מתכתב עם העולם החיצון ובכך לא נותן תוקף לקיומו ולעוצמתו הדכאנית. אולם כאמור, פטל מתעתע, הוא מפתה ומתפתה, הוא מצוי בשני המקומות, לעיתים בו זמנית. עמדתו המתחמקת והמתחכמת, הצינית והפואטית, היא זו שמייצרת עניין ועומק בעבודתו, אולם האם הוא מהווה אלטרנטיבה לקול מזרחי אמנותי? אני סבורה כי לא באופן מובהק ומוחלט, ככל הנראה, כיוון שאיננו מעוניין בכך.

באמצעות ההצעה של לוסקי, אני מעוניינת לבחון את יצירתה של האמנית מאירה שמש, תוך ניסיון לבדוק האם היא מקיימת את הפרמטרים שהוא מציע, ומצליחה לייצר חזות מזרחית אחרת. מאירה שמש פעלה תקופה קצרה יחסית בשל מותה בגיל צעיר (34) ממחלה קשה שסבלה ממנה מילדות. במובנים מסוימים היא הייתה אמנית מרכזית וכמעט קאנונית (בשנות ה- 90), אולם בלטה מאוד מתחילת דרכה, בסגנונה הייחודי, שלא תמיד התקבל בחוגי האמנות הישראלית. היא נולדה בישראל בשנת 1962 להורים מהגרים מעיראק שעלו לארץ בשנת 1951. ישנו משקל רב לביוגרפיה של שמש, לסביבה בה גדלה ולהשפעות התרבותיות שספגה שהשפיעו באופן ניכר על אישיותה ועל יצירתה האמנותית. במאמר שכתבה מירי גל-עזר בעקבות מחקר שעשתה סביב

השפעות הסביבה על היווצרותו של אמן היא מתייחסת למספר מרכיבים אשר היו מהותיים בעיצוב זהותה האמנותית הייחודית והאותנטית של שמש.[33] במידה רבה עיצוב זהותה של שמש התפתח בדיאלוג שבין "מזרח ומערב". ה"מזרח", במקרה זה הזיכרון, השפה, הטעם הערבי- עיראקי שנספג בעיקר במפגש עם הסבא והסבתא (שנשארו מאוד קרובים לשפה), וכן מההורים על אף שהם אלו שהכניסו לבית את ה"מערב" כחלק ממהלך ההשתלבות בחברה הישראלית. דוגמא לכך היא שההורים הקפידו להתמקם גיאוגרפית במרכז ולהתרחק מהפריפריה, לתת דגש על איכות החינוך לילדים, הבית היה מלא ספרים ותמך בנטיות האמנותיות של שמש וכדומה. האב היה מנהל בי"ס, ההורים נהגו לטייל באירופה ולהביא אתם ביטויים של ה"קוד הלגיטימי" לסלון המזרחי בבית, בו שמעו שירי ארץ ישראל אולם בעיקר אום כולת'ום ומוסיקה ערבית. מבחינת התפאורה בה גדלה שמש יתכן שחלקה ניתן היה למצוא בבתים של משפחות יוצאות אירופה ששילבו בין חפצים ורהיטים שונים פריטים שקנו מהעיר העתיקה בעלי מראה אוריינטלי, אולם במקרים אלו החפצים התרחקו מאופיים המקורי וממשמעותם התרבותית והפכו מסמן לטעם תרבותי. בביתה של שמש אלו היו חפצים שקשורים באופן הדוק לתרבות ולזהות הערבית, אלו לא נתפסו כמסמנים של טעם אמנותי, אלא כשימושיים וכמסמני יופי. שמש למדה בביה"ס לאמנות ע"ש קלישר, זכתה במלגות בסיום לימודיה והציגה בגלריות ובמוזיאונים, משמע התקבלה וחונכה על ברכי מוסדות המגדירים את הקאנון האמנותי- ישראלי. יחד עם זאת, שפת האמנות שלה ייחודית, ולא אפשרה למקמם אותה ביחס לקבוצה או תנועה אמנותית מסוימת. היא מביאה שפה פרטית, אישית ואותנטית, כזו ששואבת מכל דבר שנמצא סביבה- מהבית, מהסלון, מהחלומות ומהכאבים. וכפי שהיא עצמה מציינת:

האמנות שלי באה מהחיים, באופן ישיר ומיידי, (...)מדף עגול ושורת בובות בלי ראש. הרבה פלסטיק, שרפרפים פלסטיק, התחיל בחיים, עבר לאמנות וחזר לחיים.[34]

האותנטיות נדמה, נוכחת בסביבה ובאופן בו גדלה, אלה הפכו למרכיב מרכזי באישיותה כמו גם בעבודתה. על כן נוצר קושי בשיוכה למגמות באמנות. אחד המיקומים שניסו לייחס לה הינו "התיילדות", שכן ניתן לזהות באופן בולט מוטיבים ילדיים בעבודתה: שימוש בחומרים פשוטים וזולים כגון חרוזים, פייטים, בובות פלסטיק וכדומה, כפי שניתן לראות בעבודות כגון "דיוקן עצמי בלונדיני" ,1993, "ללא כותרת", 1992 (תמונה מס' 16, 17), אולם כפי שציינה מירי גל- עזר:

[33] לקריאה נוספת: גל-עזר, מירי, " שמחת הכאב, החומר והצבע", מאירה שמש, מלכת יופי, משכן לאמנויות עין חרוד, 2004.
[34] שם, ע"מ 142.

מאירה שמש אינה ילדה מקודשת וגם אינה מסתכלת בהערצה על ילדותה. אין לה נוסטלגיה. היא ילדה כואבת, שהבינה כמה קשים יכולים להיות חייהם של ילדים כאשר הגורל מכה סביבם.[35]

16: מאירה שמש, "דיוקן עצמי בלונדיני", תצלום, שיער פלסטיק, נוצצים ו"אבנים" כחולות. 1993.

ה"ציור הילדי" אמנם היה מקובל באותה העת, אולם במידה וזה עמד בקריטריונים ההגמוניים של מה שנחשב ל"אמנות", שמש הביאה אמנות אחרת, ראשונית יותר, טבעית וקרובה לעצמה, כזו שמושפעת מהפנים שלה ופחות ממהלכים שניסו ללמד אותה מבחוץ. בנוסף, על אף השימוש בחומרים זולים, לא ניתן להתייחס אליה כממשיכה של אסתטיקת "דלות החומר". חיים מאור רואה בעבודתה מרכיבים מעולם הדמויות של חנוך לוין או יעקב שבתאי-

דמויות הרפאים הלבנות- נוזליות או המקווקוות בעטים צבעוניים, כמו נלקחו מתוך אלבומי משפחה מצהיבים של תושבי שיכונים מתפוררים. אנטי גיבורים אלו, המשלימים עם קיומם הקטן, האפור והזמני, מסתפקים במועט וביפה שמעניקה להם רצועת שרשרת פלסטיק זולה, לפאר את צווארם המסומן בקמטי הקיום. וקיום זה, גם אם הוא קטן וצנוע, יש בו אמת וכוח שכבר שכחנו את טעמם.
בעבודותיה, מעיזה מאירה שמש להאכיל אותנו במאכלים נשכחים אלה. רק בנגיסה האחרונה אנו מגלים וחשים כי מתחת לציפוי הקצפת מסתתר לו כאב בפורמלין.[36]

11: מאירה שמש, "ללא כותרת", חלקי בובות, מסרק, מברשת מפלסטיק, חרוזים ומחרוזת מודבקים על מגש, 1992 בקירוב.

המורכבות שבעבודתה של שמש היא במקום שנמצא בין ה"מזרח" וה"מערב", כפי שהיטיבה לעשות בשם התערוכה האחרונה שהציגה "אקספרסיוניזם עיראקי" בסדנאות האמנים בת"א, 1996. אם עד התערוכה הזו הציגה בעיקר עבודות מחומרים זולים ופשוטים- צבעי מים על נייר אריזה, טושים ועטים על נייר, שימוש במגוון חומרים זולים שהקיפו אותה- בובות פלסטיק, חרוזים זולים ופייטים שנהגה לקנות בשוק הכרמל וברחוב אלנבי בת"א בו הייתה מסתובבת ובוחנת עוברים ושבים. בתערוכה הזו היא אמנם המשיכה את הצבעוניות השופעת שהייתה מרכיב מהותי ומרכזי בכל יצירתה, אולם הפעם בחרה להשתמש

[35] שם, ע"מ 142.
[36] בתוך: מאור, חיים, "דיוקן החרוזים הזולים", סטודיו 39, דצמבר 1992, ע"מ 29.

בחומרים "גבוהים". לכך בחרה להתייחס דרך אופן הציור: שמן על בד וצבעוניות עזה. אלמנט אמנותי זה מתקשר לתנועה מרכזית בשדה האמנות המערבי- האוניברסאלי, אולם תוך עיוות, או התאמה פרטית היא מוסיפה את השורשים שלה- העיראקים (תמונה מס' 18). יש לתת את תשומת הלב לדגש שנתנה מאירה שמש למוצאה ה"עיראקי" ולא להכללה "מזרחי". גליה בר- אור מציינת:

"אקספרסיוניזם" אינו רק מושג היסטורי המוליך לאמנות אוונגרדית בגרמניה של ראשית המאה ה 20 אלא מושג המכוון לציור צעיר- עכשווי, שעשה שימוש במשיחות צבע עזות-ביטוי ובצבעוניות עשירה וסוערת. אם אקספרסיוניזם= צבעוניות, עושר וחום, הרי לפי תכונותיו הוא "עיראקי", בהגיון הבריא ובהסטה החתרנית, המצחיקה והנוקבת של מאירה שמש.[37]

קשה לומר על מאירה שמש שהיא מנהלת מאבק, יהיה נכון יותר לומר שהיא תובעת לגיטימיות, לגיטימיות ל"טעם המזרחי", או מדויק יותר "העיראקי"- הפרטי שלה. יש לציין כי שמש בעצמה לא מתייחסת לעבודותיה כ"מזרחיות" או עוסקות במזרחיות, והן אכן לא עושות זאת בצורה ישירה ומובהקת. היא גם לא תויגה כאמנית מזרחית, על אף שהשתתפה בתערוכות שעסקו בנושא (כגון: "אחותי, אמניות מזרחיות בישראל", "מזרחיות"- באצירת שולה קשת, "קדימה- המזרח באמנות ישראלית" באצירת יגאל צלמונה ותמר מנור פרידמן). יותר מכך, היא אף ראתה בעולם המערבי מקום המאפשר חופש בחירה ולגיטימיות בעיסוק בעצמי- מבחינתה באמנות. זה היה ככל הנראה החיבור העמוק שלה לעולם המערבי- האופן בו האמנות נתפסה במערב, הרצינות, ההתעמקות בנבחי הנפש, הלגיטימיות וההערכה לאמנות כסממן של תרבות גבוהה, ולא כ"קישוט". אולם אותו מקום "קישוטי" שאותו ספגה בבית, ניכר כאלמנט מרכזי בעבודתה. וגם כאן יש לדייק במתן תשומת הלב- היא בהחלט השתמשה במה שראתה סביבה והתחברה אליו, מה שהיה קרוב אליה פיזית ונפשית, ולא נכסה סממנים או סמלים המזוהים כ" מזרחיים". היא לא ניסתה להתאים את עצמה, אלא דיברה על שילוב בין חומרים ותרבויות:

18: מאירה שמש, "ללא כותרת", שמן על בד, 1995.

אני לוקחת מפה ומשם, מנסה לקחת את הדברים הטובים שיש בכל תרבות.[38]

---

[37] בתוך: בר- אור, גליה, "מאירה שמש מלכת יופי", קטלוג התערוכה מאירה שמש, מלכת יופי, משכן לאמנות עין-חרוד, 2004, ע"מ 115.

[38] בתוך: בר- אור, גליה, שם, ע"מ 116.

היא מכניסה את החלקים באישיותה שעוצבו ע"פ טעם תרבותי עיראקי- מזרחי ולא מפנה להם עורף. טעמה שלה ככל הנראה מורכב משני העולמות. כפי שמציינת מירי גל- עזר מאירה שמש מדברת מחד על העדפה לתרבות "גבוהה"- ספרים, כתבי עת, מוסיקה וקולנוע במקביל להעדפה למוסיקה מזרחית (הנתפסת כתרבות "נמוכה") וארץ ישראלית, וכן חיבור לתרבות פופולארית- מגזיני נשים, ארוויזיון.[39] שמש בחרה שלא לדכא את המקומות המחוברים לתרבות שאיננה "גבוהה" או "נחשבת" בקרב חבריה לעולם האמנות, ובמקביל הייתה חלק מהעולם הזה- חברתית ומקצועית. היא הצליחה לייצר בוירטואוזיות המשויכת לשפתה שלה בלבד, שפה פרטית, ובלתי תלויה בייחוסים לתנועות או זרמים אחרים, ומתוך הפרטי והאישי, נגעה במשהו כללי וקולקטיבי. אחד הביטויים הפואטים לכך הוא שמאירה שמש באמת קנאה במלכות יופי, היא רצתה להיות יפה, ויצקה זאת לעבודתה. (תמונה מס' 19). ממקום ילדי- אותנטי, לא מתיילד, לא מתחפש, פשוט מחיבור אותנטי לרגשות, מאווים וכאבים, שלרוב לא ניתן להם מקום בעולם של מבוגרים, וודאי לא בעולם של אמנות גבוהה.

19: מאירה שמש, "שמש מאירה 95", 1995.

יש שבחרו להציג את שמש כמי שהגיעה מרקע דל- תרבותי, סוציו- אקונומי, כמעין סינדרלה מזרחית של עולם האמנות, אולם לא כך הדבר; מאירה שמש השתמשה במרכיבי זהותה ועולמה באותנטיות נדירה, ולא אפשרה לחינוך האמנותי, ולממסד אליו רצתה ואף התקבלה, לחדור לכנות היצירתית שלה. היא גדלה בבית תומך שהאמין והשקיע בחינוך ועל אף שבתחילה הציור הפך אותה לחריגה ולא מובנת במשפחתה, בהמשך היא קיבלה תמיכה והכרה בנטיות האמנותיות שלה, ועזרה מבני משפחתה. היא הייתה מודעת מאוד לחומרים עמם עבדה והשתמשה בהם באופן מדויק הנובע מכנות ואותנטיות בצורה שיצרה אמירות פרטיות וחברתיות רחבות. לא לחינם ניתן היה לייחס את עבודותיה לדיונים תמטיים שונים כגון השיח ה"נשי", ה"ילדי", ה"מזרחי", ה"עממי", ה"מעמדי". בכל אחד מהרכיבים הקטנים, הפשוטים והזולים של עבודתה נוצק מטען רגשי, פרטי שיש בו מן הקולקטיבי. העיסוק בנושאים הללו מתוך המקומות האותנטיים, מתוך חיבור לרגש אמיתי, לילדה שבה, אפשר לה לייצר אמירות כנות ביחס לנושאים אלו.

[39] להרחבה: גל- עזר, מירי, שם, ע"מ 127-128.

סכום

בניסיון לחפש אחר אמנים העוסקים במרכיב המזרחי באמנותם נתקלתי בקושי מסוים; כאמור בחרתי לבחון אמנים שהוגדרו ככאלה ע"י שדה האמנות הישראלית, שנכנסו לקאנון, שנחשבו/ נחשבים לאמנים מרכזיים בתקופתם. על פניו אנו יודעים על אמנים רבים שמוצאם מזרחי, כך שהעליתי לא מעט שמות כאופציה לבחינה של עבודתם בנושא, אולם הופתעתי לגלות מעט מאוד טקסטים הקושרים את עבודתם של אלו לנושא המזרחי. כלומר, העומדים מאחורי כתיבת הטקסטים, הממונים על ייצור השיח, בחרו במקרים רבים להתעלם מהתייחסות למרכיבים אלו בעבודתם של אמנים מוערכים, גם אם אלו בולטים ביותר. חשוב לציין כי טקסטים ביקורתיים סביב הנושא ה"מזרחי" הינם רבים ונרחבים והשיח סביב נושא זה הינו עמוק ומפותח מאוד, יחד עם זאת טקסטים בתוך השיח האמנותי סביב אמנים ספציפיים ועיסוקם במרכיב זה בזהותם הינו דל מאוד. הופתעתי לגלות כמה קטן המשקל של נושא זה בתוך סל הכלים העומדים ברשותו של הכותב בבחינת עבודתו של אמן כזה או אחר. הדבר מעיד על מהלך ההשתקה וההדרה לשוליים ולעצמתם של מנגנוני הכוח העומדים מאחורי מהלכים אלו. מנגנוני השפה המושרשת והמוטמעת, זו שהוחדרה מבלי משים למעמקי תודעתו של האמן הישראלי, ומכתיבה את אופן חשיבתו ותפיסתו האמנותית. הבחינה של האמנים אותם בחרתי, המחישה את השליטה הקולניאלית של המערב באמנות הישראלית; את כוחו של ה"לבן", את הרצון שנדמה כי הוא קמעי, להיות אירופאי. באמנים בהם בחרתי, וגם ברבים אחרים, ניכרת ההשפעה של האמנות המערבית, ההגמוניה הישראלית, המכתיבה את השפה. את חוסר היכולת, או הקושי בייצור אמירה שכנגד, אמירה שתחתור תחת אותו מנגנון כוחני. אחד הקשיים המרכזיים בעייני ביחס לכך הינה אותה דחיסות הקיימת ביחס למושג "מזרחי"; הריבוי וההכללה שהפכו למעין הכרח בלתי מותנה כתוצאה מהרצון למאבק. שכן מאבק מחייב כביכול התאגדות, העמדת כוח נגד, שכוחו יינתן לו בהתאם לגודלו, לרוחבו.אולם ההצעה של לוסקי אליה אני מתחברת, מדברת על התנגדות פרטית וסטרוקטורלית.

כאשר ה"מזרחי" מנסה לומר דבר מה באשר להשפעות תרבות ארץ מוצאו, מנסה ליצוק לתוך חייו ובמקרה ספציפי זה ליצירתו- מרכיבים, אלמנטים, השפעות תרבותיות המרכיבות את זהותו, בניסיונו לעמוד מול החברה והממסד המייצגים דבר מה שרחוק בשפתו מזו שלו כיצד יבטא עצמו? הוא כמו נושא על גבו את כל אותם אחרים מחויב בעל כורחו לייצגם, על מגוון שונותם. עליו ליצר בכל פעם מחדש שריון מזרחי, כסות חיצונית עמידה וכוללת, כי רק זו תעמוד בפני "המערב". אולם נראה כי דווקא הפרטי, דווקא זה המתעקש לדבר בשפתו שלו, בדרכו וכמנהגיו, זה המסרב לדבר בשפה השלטת, כי רק כך יצא נגדה. זה המבין כי הוא חלק מאותה שפה, מבין אותה, יודע אותה, אולם מסרב לציית לכל חוקיה, מסרב להתייחס כל הזמן לדבר מה חיצוני לו; זה המביא את האותנטי, הפרטי והלא סובייקטיבי, הוא זה שיצליח לומר דבר מה בעל משמעות.

ובאשר לשאלה האם ישנה "אמנות מזרחית", אמנים "מזרחיים" ומה על אמנות כזו להיות? אני מאמינה שעל אמנות כזו להביא דבר מה אחר, לייצר סטייה כלשהי בשפה, לייצר מהלך שמאפשר לשאול שאלות ביחס לכוחות המניעים לתקפותם ולשליטתם. אולם אני מאמינה כי ההתנגדות כוחה יתכן באמצעים פשוטים, עדינים, קטנים; כוחה באישי ובפרטי, זה שלא מפחד להתבונן פנימה ולא לחפש את האישור מבחוץ, כזה שהתחילה מאירה שמש, ואולי לא הספיק לה הזמן להנחיל את מורשתה.

רשימה ביבליוגרפית

אלון, קציעה, "מאיר גל Arms Pit, על עבודה אחת בתערוכתו בגלריה נגא", **סטודיו 132**, 2002, ע"מ 22-23.

אסיף, גיא, "העמימות היא הברקה ישראלית: גיא אסיף מדבר עם אלי פטל", **סטודיו 162**, 2005, ע"מ 40-43.

אשד, סיגל, "מאיר גל, 'יהיה בסדר', 'Don't Call Us' We'll Call You' ", **סטודיו 135**, 2002, ע"מ 72-73.

ברייטברג- סמל, שרה, **דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית**, מוזיאון תל- אביב לאמנות, 1986.

גל, מאיר, [מתוך אתר הספרייה הווירטואלית של מט"ח (המרכז לטכנולוגיה חינוכית)], http://lib.cet.ac.il/pages/printitem.asp?item=19160.

גל, מאיר, מתוך אתר האינטרנט "קדמה", http://www.kedma.co.il/KedmaGallery/MeirGal/MiroGalleryImage11.htm

גליה בר- אור, "מאירה שמש מלכת יופי", קטלוג התערוכה מאירה שמש, **מלכת יופי**, משכן לאמנות עין- חרוד, 2004.

גל-עזר, מירי, "שמחת הכאב, החומר והצבע", מאירה שמש, **מלכת יופי**, משכן לאמנויות עין חרוד, 2004.

דותן אסתר, "פנחס כהן גן: איש מול שדה נייד", **סטודיו 78**, ע"מ 50-55, 1996/7.

דעואל לוסקי, חיים, "על אפשרות נוספת לחזו·ת ב 'חזות מזרחית' " , **סטודיו 160**, יוני 2005, ע"מ 68-69.

חינסקי, שרה, " 'עיניים עצומות לרווחה': על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית", בתוך: **תיאוריה וביקורת 20**, מכון ון ליר בירושלים, אביב 2002.

יונה, יוסי ויהודה שנהב, **רב- תרבותיות מהי?: על הפוליטיקה של השונות בישראל**, בבל, 2005.

כהן-גן, פנחס, ואלה שמות, **הביאנלה הלאומית איסטנבול**, (חמו"ל), 1992.

כהן גן, פנחס, **קטלוג התערוכה "פעילויות"**, מוזיאון ישראל, 1974.

לויטה- הרטן, דורית, **עדי נס**, מוזיאון תל- אביב לאמנות, 2007.

מאור, חיים, "דיוקן החרוזים הזולים", **סטודיו 39**, דצמבר 1992, ע"מ 29.

נזרי, יגאל, "משם עצמנו לשם עצמנו", **חזות מזרחית/שפת אם: הווה הנע בסבך עברו הערבי**, בבל, 2004.

עומר, מרדכי, "פנחס כהן גן: התשובה הסכיזואידית לשאלת קיומה של האמנות", **מאמרים על אמנות ישראלית**, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, 1992.

רז- קרקוצקין, אמנון, "גלות בתוך ריבונות: לביקורת 'שלילת הגלות' בתרבות הישראלית", **תיאוריה וביקורת** 4, מכון ון ליר בירושלים,סתיו 1993.

שוחט, אלה, "שבירה ושיבה- עיצוב של אפיסטמולוגיה מזרחית" , **חזות מזרחית/ שפת אם: הווה הנע בסבך עברו הערבי**, עורך: יגאל נזרי, בבל, 2004.

שוחט, אלה, **הקולנוע הישראלי- מזרח/ מערב והפוליטיקה של הייצוג**, האוניברסיטה הפתוחה, 2005.

שמואלוף,מתי, "האלימות בכינון המקור", היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, **גיליון מס' 4- רוחות אפריל**, מרץ 2007.

שפי,סמדר, "טבע מקורי"- אלי פטל במוזיאון תל- אביב, **גלריה פלוס**, עיתון הארץ באינטרנט, http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?itemNo=777457

תמיר, טלי, "לחשוב רגשות, להרגיש מחשבות", **סטודיו** 31, 1992, ע"מ 43-42.

רשימת תמונות

יצחק דנציגר, "נמרוד", אבן חול נובית, 1938-39, 95×33 ס"מ, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים.

עדי נס, "ללא כותרת", הדפס צבע, 2000, 100×100 ס"מ, מהדורה של 10; 140×140 מהדורה של 3.

פנחס כהן גן, תיעוד מתוך "פרויקט ים המלח", 1971-1973, שרוול פוליאתילן בתוך ים המלח.

פנחס כהן גן, תיעוד מתוך "פרויקט התפייסות עם אלסקה", 1975, אותיות עשויות דיקט מוצבות בהרי ההימליה.

פנחס כהן גן, "מזרח- מערב ומטרה", סופרלק על בריסטול, 1984-85, 70×100 ס"מ, אוסף האמן.

פנחס כהן גן, "המזרח החדש: ראש-תרבוש", שמן על בד, 60×80 ס"מ, 1997, גלריה גבעון, תל-אביב.

מאיר גל, "תשעה מתוך ארבע מאות: המערב וכל השאר (מזרחים על פי קירשנבוים)", תצלום צבע, 1997, 86×75 ס"מ.

מאיר גל, "ללא כותרת (Armes Pit)", תצלום צבע, 2001, 86×75 ס"מ.

מאיר גל, מתוך "מחיקת המוזיאונים הגדולים: מחיקת מוזיאון חיפה", צילום צבע, 1996, 96×96 ס"מ, אוסף מוזיאון חיפה החדש, המוזיאון לאמנות.

מאיר גל, מתוך "מחיקת המוזיאונים הגדולים: מחיקת המשכן לאמנות עין חרוד", הדפסת צבע, 1996, 97×97 ס"מ, אוסף פרטי.

אלי פטל, שרטוט תכנון לתערוכה "הטבע המקורי", מוזיאון תל- אביב לאמנות.

אלי פטל, צילום כניסה לתערוכה "הטבע המקורי", מוזיאון תל- אביב לאמנות.

אלי פטל, "שער", שמן על נייר אריזה מגולגל, 1.61,2005×10 מ'.

אלי פטל, "קמע שחור", קרטון, נייר, צבע תעשייתי, 2008, גלריה דביר, תל- אביב.

אלי פטל, "אקווריום יהודי", תצלום- חטף של ציור, 2007.

מאירה שמש, "ללא כותרת", חלקי בובות, מסרק, מברשת מפלסטיק, חרוזים ומחרוזת מודבקים על מגש, 1992 בקירוב, 28.5×40.5 ס"מ.

מאירה שמש, "דיוקן עצמי בלונדיני", תצלום, שיער פלסטיק, נוצצים ו"אבנים" כחולות, 1993, 22×18 ס"מ.

מאירה שמש, "ללא כותרת", שמן על בד, 1995, 54×117.5 ס"מ, אוסף שרה חינסקי.

מאירה שמש, "שמש מאירה 95", 1995, 100×130 ס"מ.