

שנוצרה בעקבות הנכבה של 1948. טמפורלית זו, כלומר תפישת הזמן של הפלסטינים, מבוססת על הוצאתם מההיסטוריה, על ריקון זמנם ועל השהייתו. "גם פלסטינים החיים במולדתם", כותב ג'מאל, "חווים תחושה יומיומית של הגליה מהמקום ומהזמן, וזרות במולדתם. חד הוא מהי החוויה הספציפית שעברו פלסטינים בעקבות הנכבה, לכולם משותפת חוויית הזמן המושהה, החיים בהמתנה שאין להם שליטה עליה וקיום במצב חף מקביעות נורמלית. כל הקהילות הפלסטיניות באשר הן, וללא קשר לאיכות חייהן, מתמודדות עם משבר ואתגר הזמן המרוקן או המושהה וחיות במצב של המתנה.³⁰ וזמניות זו, הוא טוען, משתקפת ביצירתם של סופרים ואמנים פלסטינים העוסקים בחוויות האובדן, ההזרה, הניכור ואתגרי הזמניות בכל מקומות מושבם.

התערוכה **גברים בשמש** נסבה על שני צירי משמעות החוזרים ונשנים בעבודות הצירי האחד, "צל השתיקה", ממשיך את שתיקתם הטרגית, הפטלית, של שלושת הפליטים במיכל המים, במדבר הלוהט. שתיקה זו מהדהדת ברבות מן העבודות המוצגות בתערוכה. שתיקה, בהקשר זה, היא ביטוי נאמן למתח היומיומי הבלתי־אפשרי המלווה את נסיבות החיים והיצירה של אמנים פלסטינים. צידו האחר של מטבע השתיקה הוא מערך אלגורי סימבולי מקודד המתרחק מריאליזם אמנותי. אם כי מערך אלגורי זה מגיב בחלקו לארועים היסטוריים קונקרטיים, הוא סמוי ברובו ואינו מופיע בפרשנות הגלויה ובשיח על העבודות.

הציר האחר, "הזמניות כמרחב תודעה פלסטיני", מעמיד במרכזו חשיבה טמפורלית על המרחב. היחס זמן־מרחב נוכח בעבודות הן בדימויי הריקנות או העדר בני־אדם מסביבת מגוריהם והן בדימויי הסבך והמבוך. תודעת הזמניות המתמשכת או ההמתנה המודעת הארוכה בצפייה לשינוי נוכחות ביצירתם של אמנים אלה למראשיתה, אך הן מתחלפות בהדרגה בתודעה חדשה של הזמניות כנורמליות ההולכת ומשתלשלת על הווייתם.

שדה האמנות הפלסטיני

שלושה־עשר האמנים המציגים בתערוכה הם פלסטינים אזרחי ישראל, שהחלו פועלים בשתי תקופות שונות לחלוטין בהיסטוריה של המיעוט הפלסטיני בישראל: א. חמישה מהאמנים – עבד עאבדי (יליד חיפה, 1942), אוסאמה סעיד (יליד נחף, 1957), אסד עזי (יליד שפרעם, 1955), איברהים נובאני (יליד עכו, 1961), עאסם אבו שקרה (יליד אום אל פחם, 1961) – נולדו למציאות החיים בתקופת הממשל הצבאי שנמשכה מ-1948 ועד לביטולה הרשמי ב-1966; ב. שמונת האמנים האחרים המציגים בתערוכה – פהד חלבי (יליד מגידל שמש, 1970), מיכאל חלאק (יליד פסוטה, 1975), סכנדר קובטי (יליד יפו, 1975), עלא פרחאט (יליד בוקעאתה, 1977), רביע בוכארי (יליד יפו, 1980), דוראר בכרי (יליד עכו, 1982) ראפת חטאב (יליד יפו, 1981) וראני זהראוי (יליד מגידל כרום, 1982) – נולדו אחרי מלחמת 1967.

אמני שתי הקבוצות הם בעלי השכלה אמנותית פורמלית ויצירתם עומדת בסימנם של כמה ציוני דרך חשובים בהיסטוריה הפלסטינית המקומית, כגון האיחוד הגיאוגרפי והמפגש מחדש עם האוכלוסייה

"הדהד הקול וכמעט שנקב ההד באוזניו כשחזר אליו ממעמקי המיכל: לפני שנמוג הרעם של קריאתו הראשונה צעק שוב: 'הי אתם!...'".
הניח ידיים קשות על שולי הלוע: נשען על זרועותיו החזקות ואחר כך החליק אל פנים המיכל. חשיכה סמיכה שררה במיכל עד שכמעט לא הצליח לראות דבר: כאשר הרכין את גופו הרחק מן הלוע נפל כתם אור צהוב על רצפת המיכל והאיר חזה אחד המכוסה שיער אפור וסמיך אשר החל להזהיר כאילו מצופה בדיל... נרכן אברח'זוראן והצמיד את אוזנו אל השיער האפור הרטוב: הגוף היה קר ושותק. שלח יד וגישש את דרכו אל פינת המיכל: יד שלוחה מן הגופה השניה אחזה עדין בקורת הברזל. ניסה למצוא את הראש ולא עלה בידו לחוש אלא את הכתפיים הרטובות: אחר כך התגלה הראש השמוט על החזה וכאשר נגעה ידו בפנים, צללה אל תוך הפה הפעור."

(עיסאן כנפאני, "גברים בשמש": 81-82)

"[...] החליקה המחשבה מראשו והתגלגלה על לשונו: 'מדוע לא דפקו על דפנות המיכל?...'.
סובב סביב עצמו וחש כמי שעומד לכרוע תחתיו. עלה במדרגה אל מושבו והשעין את ראשו על ההגה:
'מדוע לא דפקתם על דפנות המיכל מדוע לא אמרתם? מדוע?'

ולפתע החל המידבר כולו מחזיר את הקול:

'מדוע לא דפקתם על דפנות המיכל? מדוע לא דפקתם על המיכל? מדוע? מדוע? מדוע?'

(שם: 85-86)

גברים בשמש

התערוכה **גברים בשמש** עוסקת באמנות פלסטינית עכשווית שיוצרה חיים ועובדים בישראל. היא שואלת את כותרתה מסיפור בשם זה מאת עיסאן כנפאני. הסיפור, שראה אור ב-1963, מגולל את קורות מסעם של שלושה פלסטינים בני דורות שונים המבקשים למצוא עבודה במדינות המפרץ ולחלץ את עצמם ואת משפחותיהם מתנאי חייהם הקשים. מאחר שאינם מצוידים ברשויות המעבר הנחוצים, נאלצים השלושה להסתתר, לפני הגיעם לתחנת הגבול בין עירק לכווית, במיכל מים ריק שמובילה המשאית המסיעה אותם. בתחנה, מעכבים שומרי הגבול את נהג המשאית בשיחה בטלה, ושלושת הפלסטינים מתים בלהט החום המדברי, בשולי עיר לא מזוהה. הסיפור מסתיים בזעקתו הנואשת של נהג המשאית "מדוע לא דפקתם על דפנות המיכל? מדוע? מדוע? מדוע?"

סיפורם של שלושת הפליטים ממחיש את פגיעות החיים הפלסטיניים ואת שבדיריותם. כנפאני מדגיש את הממד הטמפורלי הרעוע של הווייתם, שבה, בין היתר, כתוצאה מאובדן הזמן או מן הזמן המעוכב והמושהה נגזר דינם למות במוות כה אכזרי. במאמרו בקטלוג זה,² מציין אמל ג'מאל כי סיפורו של כנפאני משקף מודעות טמפורלית עמוקה המסרבת להשלים עם המציאות

1 עיסאן כנפאני, "גברים בשמש" (רג'אל פי אל־שמש, 1963), בתוך: **גברים בשמש**, עברית: דניאלה ברפמן ויאני דמיאנוס (תל־אביב 1979).

2 ראו לעיל: אמל ג'מאל, "מאבק על הזמן וכוחה של הזמניות: יהודים ופלסטינים במבוך ההיסטוריה":

54-44.

3 שם: 52.

הפולטיטיו בגדה המערבית ועזה בעקבות מלחמת 1967, ארועי יום האדמה ב-1976, מלחמת לבנון ב-1982, האינתיפאדה הראשונה ב-1987, האינתיפאדה השנייה ב-2000, מלחמת לבנון השנייה ב-2006, מלחמת עזה ב-2008, וגם בסימן הפליות, גזרות והגבלות מסוגים שונים שבצלו הם מעבירים את חייהם כאנשים וכאמנים. כפועל יוצא של הנכבה הפולטיטיו והחיים תחת ממשל צבאי, החלו אמנים פולטיטיו לפעול בגבולות ישראל רק בשלב מאוחר יחסית, כ-25 שנה אחרי הקמת מדינת ישראל. תקופת הממשל הצבאי גזרה בידוד קשה על האמנים שנשארו בגבולות ישראל. הטלת ממשל צבאי על רוב אזורי המגורים הערביים, מכוח תקנות לשעת חירום של הבריטים, נועדה להגביל, ואף הגבילה, את חופש הביטוי והתנועה ואת חירות ההתארגנות של האזרחים הערבים. על כן, רק לאחר ביטול הממשל הצבאי, החלו צעירים פולטיטיו לצאת ללימודי אמנות בארץ ובח"ל.

תהליך החיברות (סוציאליזציה) של אמנים פולטיטיו הלומדים במוסדות אקדמיים ישראליים מפגין כמה מאפיינים פוסטקולוניאליים: ראשית, שפת הלימוד – העברית – מאלצת את האמן לפתח את דרכי הביטוי היצירתיות שלו בסביבה לשונית זרה לו; שנית, ה"הביטוס" של מערכת הלימוד, כלומר ההקשרים התרבותיים והאמנותיים שלה, מעוגן במרחב שבין שדה האמנות המערבי לבין זה הישראלי ואינו כולל את תרבותו של האמן הפולטיטיו; שלישית, משום ששדה האמנות הישראלי, למרות יומרתו האוניברסלית, הוא שדה לאומי, ברוב המקרים הוא רואה באמן הערבי הפולטיטיו "אחר". אולם לא זו בלבד ששדה זה ומערכות הכוח שלו אינם מייצגים את האמן הפולטיטיו, הם גם מדירים אותו ומוחקים את זהותו התרבותית הפולטיטיו הערבית. בבתי-ספר לאמנות ובהמשך במערכי התצוגה, הפרשנות והביקורת, נפגשים אמנים אלה עם הידע ה"לגיטימי" של תרבות הלאום הישראלית, ידע המבוסס על מה שניתן לתאר כ"הכחשת הנכבה" ודחיית ההיסטוריה, התרבות והזהות הפולטיטיו. שלילה זו מובנית, משולבת ומופנמת בהגיון הפנימי של שדה האמנות בישראל, שנתעבב כחלק מן ההגיון הרחב יותר של פיתוח תרבות הלאום הישראלית מאז הקמת בצלאל ועד היום.

אל מול ידע "לגיטימי" זה המעוגן במרחב השפה העברית, מתרחשת החל משנות החמישים ועד היום פעילות תרבותית פורה ומגוונת בתחומי הספרות, השירה והכתיבה העתונאית במרחב השפה העברית. פעילות זו מושתתת על אליטה ערבית ספרותית, שנציגיה הבולטים מרבים לפרסם ספרי פרוזה ושירה, אך גם מרבים לכתוב לכתבי-עת ומוספים ספרותיים של עתונים הרואים אור בשפה הערבית כגון **אליאתחאד**, **אליג'ייד**, **אליראד**, **אליסינארה**, **כליאל ערב**, **פנורמה** ועוד. אמיל תומא, אמיל חביבי, מישל חרד, סמיח אל קאסם, מוחמד עלי טהא, מחמוד דרוויש, סאלם גיבראן ותופיק זיאד הם רק כמה מן הסופרים והמשוררים ששילבו ומשלבם את שני ההבטים האלה ביצירתם. האמן וחוקר התרבות הפולטיטיו כמאל בולאטה מצביע על ההשפעה הטקסטואלית של הספרות, השירה והלשון המדוברת הערביות על האמנות הפלאסטית הפולטיטיו. הוא מזהה, בהקשר זה, "קונוטציות סמויות של המילים", אשר נעשו למרכיבים סמויים של האמנות הפולטיטיו. ואכן, רבות מן העבודות המוצגות בתערוכה זו מעידות על זיקה זו.

כאמור, בתנאים המגבילים שנוצרו בעקבות הנכבה ועל רקע העדר ההכרה הפוליטית הישראלית בזהות הפולטיטיו, החל שדה האמנות הפולטיטיו בתחומי ישראל להתגבש בתקופה מאוחרת יותר. חמשת אמני הקבוצה הוותיקה יותר המציגים בתערוכה הם מבחר מייצג של אמנים חזותיים היוצרים ופועלים מאז שנות השבעים הן בשדה האמנות הפולטיטיו והן בזה הישראלי. העדר ההכרה הפוליטית הישראלית בזהות הפולטיטיו הוביל לכך שעד שנות התשעים הגדיר שדה האמנות הישראלי את האמנים האלה כאמנים "ערבים-ישראליים", וככאלה שילב חלק מהם בתערוכות קבוצתיות של אמנות ישראלית בארץ ובעולם.

אולם האינתיפאדה הראשונה ותהליך השלום שהחל בשנות התשעים סימנו נקודת מפנה מבחינה זו. השיח על עבודתו של אבו שקרה משקף את השינוי שעבר שדה האמנות הישראלי בהתייחס לעבודתם של אמנים פולטיטיו בוגרי בתי-ספר לאמנות בישראל. כך במאמרים על עבודתו של אבו שקרה משנות השמונים והתשעים מוגדר אבו שקרה "אמן ערבי-ישראלי", ואילו בקטלוג שפרסם מוזיאון תל-אביב ב-1994, לאחר מותו בטרם עת של האמן, מופיעות זו בצד זו ההגדרות "ערבי-ישראלי מוסלמי" ו"ערבי פולטיטיו-ישראלי".⁵ שינוי זה, שנגזר מן התמורה שעברה הכרתם של אמנים פולטיטיו בוגרי בתי-ספר לאמנות בישראל באשר למורכבות זהותם, היה הדרגתי והגיע לשיאו לאחר הסכמי אוסלו ואחרי שנת 1998,⁶ שנת החמישים לנכבה. שינוי הכרתי-פוליטי משמעותי זה לחלח לתודעתם של שחקנים ראשיים בשיח ושדה האמנות הישראליים-יהודיים והגביר את התעניינותם בשיח ובשדה הפולטיטיו המקבילים ואת נכונותם להיחשף להם.

הסכמי אוסלו והתהליך המדיני לקראת הקמתה של מדינת-לאום פולטיטיו בתחומי הרשות הפולטיטיו היו טעונים מאוד מבחינת המיעוט הפולטיטיו בישראל, שכן הם דנו במציאת פתרונות לשתי קבוצות פולטיטיו עיקריות – הפולטיטיו המתגוררים בגדה המערבית ובעזה ופולטיטיו הפזורה. אולם ממסגרת זו נפקד הדיון על עתידם ומעמדם של הפולטיטיו אזרחי ישראל. במסגרת הארועים לציון שנת החמישים לנכבה (1998), עלו לדיון בעיית הפליטים וזכות השיבה, אך מושג הנכבה, כפי שתופש אותו המיעוט הפולטיטיו בישראל, עדיין נפקד במידה רבה ממפעלי התיעוד וההנצחה ומן הדיון הציבורי הפולטיטיו.

לאחר פרוץ אינתיפאדת אליאקה ובעקבות ארועי הדמים שהתחוללו במהלך הפגנות בצפון הארץ ושבהם נהרגו שלושה-עשר פולטיטיו אזרחי ישראל באוקטובר 2000, התבהרו והתחדדו הסוגיות העומדות על סדר-היום של הפולטיטיו היושבים בתחומי מדינת ישראל: המאבק האזרחי הפולטיטיו על השוואת זכויותיהם ומעמדם של הפולטיטיו אזרחי ישראל ועל ההכרה בזהותם מצד אחד והתביעה לקבל הכרה מצד העם הפולטיטיו שאליו הם משתייכים מצד אחר. ההפנמה של מערכת כפולה זו של השתייכות אזרחית מחד גיסא וזהות לאומית מאידך גיסא הובילה להתנערות מהגדרת זהותם כערבים-ישראליים ולהחלפתה בהגדרה פולטיטיו אזרחי ישראל. בשנת 2006-2007, ראו אור ארבעה מסמכי "חזון" על עתיד הפולטיטיו אזרחי ישראל.⁷ בכל המסמכים הללו חוזרת הטענה כי המרחב הציבורי הפולטיטיו בגבולות 1948 הוא מרחב משולל היסטוריה. ומכאן הדרישה המופיעה בהם להכיר בנכבה, כלומר:

- 4 כמאל בולאטה, "אמנים ישראלים ופולטיטיו: מול היערות", ק"ק 10 (1999): 170-175.
- 5 אלן גינתון (אוצרת), **עאסם אבו שקרה** (מוזיאון תל-אביב לאמנות 1994).
- 6 להסכמי אוסלו וכינונה של הרשות הלאומית הפולטיטיו נודעה השפעה עצומה על האמנות הפולטיטיו. תחושה של ריבונות מסוימת הביאה להקמת מרכזי תרבות וגלריות לאמנות כגון גלריה אנדיל (הוקמה ב-1992), מרכז האמנות אל-ואסיטי (הוקם ב-1994) ומרכז תרבות אל-מעמל (הוקם ב-1997), שלושתם בירושלים; מרכז האמנות חיליל סכאכני (הוקם ב-1996), גלריה זריאב (הוקם ב-1998) ומרכז אל-קטאן (הוקם ב-1998) ברמאללה; גלריה אל-כהף הפועלת במרכז הבינלאומי לאמנות בבית לחם (הוקמה ב-1995). תהליך הקמתם של מוסדות תרבות ואמנות נמשך עד היום, ובשנת 2005, הוקמה גלריה גלריה אל-חוש בירושלים, וב-2008 נערכה הביאנלה הראשונה לאמנות עכשווית ברמאללה.
- 7 "החזון העתידי לערבים בישראל" מטעם הוועד הארצי של ראשי הרשויות המקומיות הערביות בישראל; "החוקה הדמוקרטית" מטעם עזאלה, המרכז המשפטי לזכויות המיעוט הערבי בישראל; "חוקה שווינית לכל" מטעם מרכז מוסאווא לזכויות האזרחים הערבים בישראל; "הצהרת חיפה" מטעם מדה אל-כרמל, המרכז הערבי למחקר חברתי יישומי. ראו: <http://www.mossawacenter.org/default.php?lng=1&pg=13&dp=1&f> <http://www.adalah.org/hebrew/constitution.php> <http://www.mada-research.org/hebrew/index.html> http://soc.haifa.ac.il/~s.smooaha/download/Arab_Visionary_Documents.pdf

"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 שמאויים אינו יחיד מוזהה, 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."¹⁰

הדיבור המהוסה או השתיקה נוכחים כצל כבד לא רק ביצירות האמנות עצמן, אלא בהכרח גם בנסיבות היצירה האמנותית. השתיקה היא, במובן זה, ביטוי נאמן למתח היומיומי הבלתי־אפשרי המלווה יצירה פלסטית במציאות הקיומית של המיעוט הפלסטיני בישראל. עמדה אירונית דומה שהפגין אמיל חביבי ביצירותיו הספרותיות כלפי המתח בין השתיקה לבין האפשרות לדבר וליצור נרטיב היסטורי ניכרת בעבודת הווידיאו של סכנדר קובטי ורביע בוכארי, *אמת*, 2003. בווידיאו, נראים האמנים כמדריכי תיירים ביפו המגוללים את "ההיסטוריה" של המקום כנרטיב בדוי לחלוטין תוך שהם יוצרים פרודיה אלטרנטיבית, שאותה הם מכנים באירוניה "אמת".

הדיאלקטיקה בין טקסט היסטורי מפורט לבין ייצוג סימבולי ניכרת ברישומיו של עבד עאבדי אשר ליוו את סיפורי **ומא נסינא** (1980–1982) של סלמאן נאטור המתעדים את ארועי הנכבה. הדמויות הכבדות והשחורות מוצגות ברישומים אלה כנוכחות בזירתו המופשטת וחסרת הסימנים המזהים הגיאוגרפיים של ארוע מסוים. המתח בין טקסט העוסק באלימות ואובדן שהתרחשו במיקום ובזמן ספציפיים לבין המרחב המופשט מטעין את הרישום סימבולי על־זמנית, מקומית ואוניברסלית כאחת. מתח זה ניכר גם ברישומיו של אוסמה סעיד שנוצרו כשנה לאחר פרוץ האינתיפאדה הראשונה ב-1988. רישומים אלה באקריליק על נייר מתארים את אינתיפאדת האבנים בשלושה צבעים: אוֹכֶר, אדום ושחור. צבעוניות זו המזכירה את לוח־הצבעים של כדים יווניים קלאסיים יוצרת סיפור מיתולוגי של כוח ומאבק. בעבודה *ללא כותרת*, 1993, מתוחה דמות של אישה כמעין גשר מטפורי בין כוחות כאוטיים לבין העולם המסודר ובעל ההגיון הפנימי. סעיד מדגיש את מחיר הכאב הפיזי והנפשי שגובה מן הדמות מתיחת כל שריריה במאמץ מתמשך להדוף את הכוחות המאיימים על עולמה. את עבודותיו מסדרת *אמא וילד*, 1987, צייר אסד עזי על רקע האינתיפאדה הראשונה, והן מבוססות על קומפוזיציה אחת החוזרת ונשנית בהן. במערך האלגורי, שהוא מציג, נראים מצד ימין אס וילד על חוף הים ומצד שמאל שחקני כדורגל כשבתווך מופיעה דמות המשוגע העירום. הגבריות המיוצגת בדמות המשוגע ובדמויות הכדורגלנים איננה מתורגמת לשליטה ולכוח העשויים לשנות את גורלן של הדמויות. האלגוריה אינה מציעה פתרון הגיוני או סימבולי לחוסר־האונים ולפגיעות המוצגים בעבודות, והדמויות מקובעות בסופו של דבר בקומפוזיציה של אלימות שקפאה. חוסר־אונים דומה ניכר גם בדימוי הדייג של אסד עזי. העבודה האדמה נשמטת מתחת לדגליו והוא כמו עומד על המים. בציור *דייג סגול*, 1985, מציגה דייג בודד מוקף בגלי ים, שנראה כאילו האדמה נשמטת מתחת לדגליו והוא כמו עומד על המים. בציור *דייג כפרופיל*, 1985, עומד הדייג עירום ופגיע, ואילו הים הצבוע באדום עז נראה לעתים כמעין נהר של דם. תחושת הפגיעות וחוסר שיווי המשקל מועצמת בציור *דייג*, 1985, שבו עומד דייג עירום לבן שיער על חסקה ומחזיק בשתי ידיו קצה של חכה/מוט קצרה ביותר כמי שמנסה לא ליפול למים. בציורי הדייגים של עזי, הים אינו מרחב מוגן, אלא מרחב אקספרסיבי המאיים לבלוע את הדמות

בנרטיב ההיסטורי ובאסונו של העם הפלסטיני. הדיון על הנרטיב ההיסטורי הייחודי של המיעוט הפלסטיני בישראל הגיע לשיאו ב-2008, בארועים לציון שנת השישים לנכבה, וחולל שינוי מהותי גם בשיח הפלסטיני על האמנות הפלסטית הנוצרת בישראל. שינוי זה ביסס את הגדרת ייחודיותו של שדה אמנות של המיעוט הפלסטיני בישראל, הממוקם בתווך שבין שדה האמנות הפלסטית לשרדה האמנות הישראלי ושבנו פועלים יותר מ-200 אמנים פלסטינים בוגרי בתי־ספר לאמנות בישראל וחללי תצוגה ביישובים ערביים בישראל.⁹ התערוכה **גברים בשמש** ממחישה את השפעת השינוי התודעתי הזה על מערכי היצירה והפרשנות והביקורת של האמנות הפלסטית העכשווית בישראל. היא עושה כן, אגב התייחסות לדיון הפוסט־קולוניאלי, לשיח על פוליטיקת הזהויות והייצוג העצמי, ליחסי מרכז־פריפריה, לשאלות אתניות ולתהליכי גלובליזציה בינלאומיים. הנחת המוצא של התערוכה היא כי בעקבות הפיכת הזירה לרב־תרבותית יותר, יכולים אמנים ואמניות – אזרחים ואזרחיות, בני מיעוטים, תושבי שטחים כבושים, פליטים, גולים ומהגרים – ליצור ולהציג אמנות עכשווית באופן מורכב ורב פנים יותר.⁹

צל השתיקה

"להיחנק? ... באתי למערה כדי לנשום בחופשיות. פעם אחת כדי לנשום בחופשיות! בעריסה החנקתם את בכיי, וכשגדלתי וכריתי לכם אוויר לא שמעתי זולת לחישות. [...] היוזר בלשונך, היוזר בלשונך! אני רוצה שלא להיוזר בלשוני ולא פעם אחת ויחידה! קשה היה לי לנשום! אמת המערה צרה היא אבל רחבה יותר מחייכם! אמת המערה חסומה, אבל היא המוצא!"

(אמיל חביבי, *האופסימיסט*: 108)

כך מתאר אמיל חביבי בספרו, **האופסימיסט, הכרוניקה המופלאה של היעלמות סעיד אבו אל־נחס אל־מתשאאל**,¹⁰ את תחושת המחנק שחשו הערבים בישראל בשנות החמישים והשישים. חביבי משתמש באמצעי הבעה אירוניים ואלגוריים המתרחקים מריאליזם אמנותי לביטוי השתיקה וההשתקה, הדיבור המהוסה וקול הזעקה.

הייצוג האוכסימורוני של דבר והיפוכו – שתיקה כצעקה קפואה בפה פעור – מופיע בכמה עבודות בתערוכה. כך, לדוגמה, בדיוקן עצמי של איברהים נובאני, *ללא כותרת*, 2004, נראים פנים ההופכים לחלק משיח המטפס וחודר אל תוך לוע פעור שחושף תהום צהובה. גם בציורו של עאסם אבו שקרה, *דיוקן עצמי עם עניבה*, 1988, מוצגים פני האמן כשהעניבה הנראית כמשקולת, כגוף זר, "עורפת" את ראשו, שעל גביו מסומנים שלושה עיגולים – שתי עיניים ומעין פה פעור לרווחה. זהו דיוקן ללא שפתיים, לשון או שיניים; מערכת החושים נמחקת מפניו של האמן ומשאירה עיגול כמסמן ריק וחסר שפה. קול הצעקה המודממת עולה מעבודותיו של אוסמה סעיד, למשל בציור *ללא כותרת*, 1992. בציור זה, גוף הקורבן כולו נשען על הזרוע, מעין יד ענקית היוצרת משולש ובסיס לתמיכה פיזית ונפשית. הפה הפעור הזועק מכונן יחס אמביוולנטי בין חוסר־אונים להתרסה. השתיקה כהתרסה נוכחת בעבודותיו של מיכאל חלאק. בציור *ללא כותרת*, 2008, נראה האמן בכובע צמר, כשעיניו מצומצמות למחצה, והוא נושף הבל פה המטשטש את אזור הפה עד למחיקתו.

השתיקות ואפשרויות הדיבור המלוות את העבודות מעלות על הדעת את המושג "דיפרנד", שטבע הפילוסוף הצרפתי ז'אן פרנסוא ליוטאר כדי לתאר פער בלתי־ניתן־לגישור בין שני סוגי שיח:

8 ב-1994, הוקמה בכפר גזילים עמותת אֶבְדָאֵע שהקימה גלריה בכפר יאסיף ב-2007 (ראו: <http://www.ibdaa-art.com>); ב-1996, החלה תנה קופלר בפעילות אמנותית בבית הגפן בחיפה הכוללת פרויקטים שנתיים כגון תערוכת "שבוע התרבות הערבית" ותערוכת "יהנג של החגים"; ב-1996, הוקמה הגלריה לאמנות אוס אל־פחם (בניהול סעיד אבו שקרה) (ראו: <http://www.umelfahemgallery.org>); ב-2000, הוקמה גלריה הגר לאמנות עכשווית ביפו (אוצרת: טל בן צבי) (ראו: www.hagar-gallery.com); ב-2005, הוקמה גלריה לאמנות בטמרה (אוצרת: אחמד כנעאן); וב-2006 הוקמה הגלריה העירונית ברמלה וכן הגלריה בהרטה. על חללי תצוגה אלה ראו בהרחבה: טל בן צבי, "שונות מתוך אחדות: אמנות פלסטית עכשווית", בתוך: *גימעה* – כתביעת בינתחומי לחקר המזרח התיכון (אוניברסיטת בן גוריון בנגב 2009). טל בן צבי, *הגר-אמנות פלסטית עכשווית* (תל־אביב-יפו 2006).

9 התערוכה **גברים בשמש** נוצרה סביב ליבת האמנים שפעלו בשנות השבעים והשמונים, כאשר בתקופה זו מרביתם של האמנים הנם אמנים גברים, ומליבה זו המשיכה התערוכה להתפתח לעבודתם של קבוצת האמנים הצעירים. אולם חשוב לציון כי כניסה משמעותית של אמניות נשים פלסטיות לתחום האמנות נוצרה בסוף שנות התשעים שהן מעלות סוגיות מגדריות המרחיבות את הדיון הפוסט־קולוניאלי על כל מורכבותו. על עבודתן של אמניות פלסטיות ראו בהרחבה: טל בן צבי, *פלסטינה – אמנות נשים מפלסטין* (1998), www.hagar-gallery.com/palestin.html; טל בן צבי ויעל לרר (עורכות), *דיוקן עצמי אמנות נשים פלסטיות* (תל־אביב: אנדלוס 2001); טל בן צבי, *מזרח תיכון חדש – 11 תערוכות יחיד בגלריה קרן היינריך בל* (תל־אביב 2003).

10 אמיל חביבי, *האופסימיסט: הכרוניקה המופלאה של היעלמות סעיד אבו אל־נחס אל־מתשאאל* (בני ברק 1995). 11 ז'אן פרנסואה ליוטאר, "דיפרנד", מצרפתית: אריאלה אזולאי, *תיאוריה וביקורת* 8 (קיץ 1996): 142-146.

האנושית העומדת בתוכו במלוא בדידותה, עירומה ושבריריותה. בין השתיקה לאלגוריה, באים לידי ביטוי תחושת המחנק, חוסר-האונים והפגיעות שאותה מבטא אמיל חביבי בסראיא, **בת השד הרע**,¹² גרסתו הלירית-אירונית למשל המערה האפלטוני.

"הזמניות כמרחב תודעה פלסטיני"

"הזמניות הנורמלית", כותב אמל ג'מאל, "מאפשרת התפיסות עם צורכי החיים המידיים מבלי לוותר על זכויות ודרישות העבר. העבר אינו מאבד מערכו ומכוחו מעצם הוויתור על המשכיות קיומו במציאות הפיזית. הוא מונח באופן עקבי בדמיון הקולקטיבי ואף מחוזק מעצם הפיכתו לנוסטלגיה. מכאן שהתשווקה לעבר הופכת לגורם תודעתי המניע את העתיד מבלי להמשיך לגבות את מחירו של אותו עבר. זהו שלב בהתפתחות תודעת הזמן הפלסטינית שטרם קיבל לגיטימציה מלאה ועדיין לא נוסח מעבר למילים הפיזיות של שירת דרוויש או לאמנות החזותית המצליחות להינתק מכבלי הכאב המוחשי והמיידיות של העקירה והגלות ולהרהר במטפיזיות של הקיום האנושי בכלל, והפלסטיני בפרט".¹³

בתודעת הזמניות שאותה מתאר ג'מאל בא לידי ביטוי היחס בין הזמן למרחב. את עקבותיה של תפיסת זמן-מרחב כזו אפשר לזהות בעבודות המוצגות בתערוכה. הריקנות, כלומר העדר נוכחותם של בני-אדם דווקא בסביבת מגוריהם, יוצרת ציפייה לחזרתם או זמן מושהה ברצף של דימויים המשעתקים העדרות זו. התיאור הריאליסטי המדוקדק של המבנים רק מדגיש את העדרותם של בני-אדם ומנציח את הארעיות באמצעות הפיכת המצב הזמני למצב של קבע או של הווה מתמשך. נושא נוסף הוא התנועה במרחב כתנועה בסבך או במבוך. תנועה כזאת מעכבת את ההתקדמות, והיא כרוכה באי-התמצאות ובשיבושה של תחושת הזמן.

בהקשר זה, אפשר אולי לדבר על ייצוג של תודעת זמן באמצעות "ארכיטקטורה של זמניות" ועל המפתחות הנחוצים כדי לפענח את חוקיה ואת מבנה הפנימי. "ארכיטקטורה של זמניות" מעין זו נראית בסדרה ללא *כותרת*, 2008, של דוראר בכרי, שבה הוא מצייר את בנייני רחוב צילנוב בתל-אביב-יפו. תושבי דרום העיר אינם נוכחים בציורים, והעדרותם מטעינה את המרחב בתחושה של סכנה וחירום המועצמת ברבים מן הציורים באמצעות הגוון הוורוד-כתום האפוקליפטי שבו מצוירים השמים בשעת בין-ערביים. גם ראוי זהראוי המצייר בסגנון ריאליסטי בטכניקת התזה בלחץ [אייר ברש"] מציג סביבות מגורים בכפרו מגיד אל-כרום מבלי להנכיח בהן את הגורם האנושי. העדר זה משרה אווירה מלנכולית על המרחב הציבורי. מצב-חירום ממשי נוכח בעבודתו *ילדות*, 2008, שבה נראה בית משפחת ארוסתו, לאחר שקטיושה נפלה עליו במלחמת לבנון השנייה. זהראוי מתאר את המבנה כשהוא ריק מאדם, זמן-מה אחרי שספג את הפגיעה הישירה.

עאסם אבו שקרה נוטע, לעומת זאת, את דימוי סבך הצבר שלו במרחב דיפוזי חסר פרספקטיבה מתקדמת. באחד מציורי הצבר, שצייר אבו שקרה ב-1988, מופיעים בין השיחים קווים המזכירים שבדי זכוכית חדים, ובציור אחר, נראים פרחי הצבר האדומים ככתמי דם. סבך הצבר שלו אינו מייצג סטרקטורה וגניאולוגיה במערך יציב והיררכי של יחסים במרחב. תחת זאת, הוא חסר נקודת שליטה ופרספקטיבה מרכזית ומסמן ריבוי ודה-טריטוריאליזציה מתמדת ובעיקר את האלימות המתמשכת המושקעת בקרקע על-ידי התרבות ובתוך בתרבות.

מרחב דיפוזי חסר פרספקטיבה מתקדמת ניכר גם בעבודותיו של איברהים נובאני. בשני ציורים ללא *כותרת* מ-2007, דומה כי המשטח הגיאומטרי קובר תחתיו את המרכיבים הסימבוליים

המקומיים הקונקרטיים שהופיעו בעבודותיו הקודמות. התוצאה היא תחושה של מבוך ומלכודת, של קונסטרקציה שהתפרקה והתקפלה פנימה, בהותירה אחריה כאוס ועקבות.

אמל ג'מאל מציין כי תחושת הזמניות הממושכת כרוכה בהשתיית הנורמליות הקיומית "ולכן מתגבשת תודעה חדשה המשלבת את הזמניות והנורמליות, לא כניגודים העלולים לערער את האיזון הנפשי, אלא כמאפיינים שניתן ליישבם בשילוב מיוחד". את ההכלאה הזאת, מכתיר ג'מאל בכותרת "נורמליות זמנית".¹⁴ תודעת כילאיים זו קיימת בעבודת הווידאו של ראפת חטאב, ללא *כותרת*, 2008. בעבודה זו, נראה האמן שואב מים בדלי ומשקה עץ זית כשברקע מתנגן השיר "חוב" (אהבה) של הזמר הלבנוני אחמד כעאבור. לזמן-מה נראה כי העבודה עוסקת בזכרון, בדימוי עץ הזית כסימן לירי לאומי של הכפר הפלסטיני, אך מטפורה זו מתעדרת במהירות שעה שמצלמת הווידאו מתרחקת ומגלה כי עץ הזית וחטאב נמצאים במרכז של כיכר רבין. העבודה עוסקת בנירמול הזמניות כתנאי להמשכיות הקיום של הסובייקט ההיסטורי וכתנאי לתחושת המקומיות של האמן בעיר הגדולה.

נורמליות זמנית כמציאות של הקיום היומיומי באה לידי ביטוי בעבודת הווידאו המשותפת של פהד חלבי ועלא פרחאת המבוססת על עבודתם כפועלי בניין. הווידאו *Working Day*, 2009, מתאר יום עבודה באתר הבנייה שבו מוקם בית-הכנסת המפואר של עולי גרוזיה באשדוד. המצלמה עוברת מן העמודים המעטרים את הבניין וממגן הדוד שבחזיתו אל השיחה שמנהלים פועלי הבניין הפלסטינים למרגלותיו. השיחה כוללת את סיפורו של פועל בניין צעיר ממוצא פלסטיני עזתי שהגיע לאור יהודה בילדותו. השיחה חושפת עדות ביוגרפית, פוליטיקה של זהות ותודעה מעמדית. כל אלה מציגות זהות פלסטינית מורכבת העומדת בסימן ניכור, הזדהות וגעגועים.

סיכום

התערוכה **גברים בשמש** מעמידה במרכז אמנות פלסטינית עכשווית הנוצרת בשדה תרבותי בעל מאפיינים פוסט-קולוניאליים של יחסי רוב-מיעוט ומתחים אתניים-לאומיים. במאמרו "המסע פנימה והופעתה של ההתנגדות",¹⁵ מתאר אדוארד סעיד את פעולת התרבות, המתרחשת במסגרת הכתיבה הפוסט-קולוניאלית, כ"מסע פנימה" – כמעין עבודת כילאיים תרבותית של אנשי-רוח בני העולם השלישי הכותבים מתוך תחושת דחיפות פוליטית או אנושית שמושפעת מן המצב הפוליטי הלא-פתור הקרוב מאוד לפני השטח. תחושת דחיפות פוליטית ואנושית מאפיינת גם את המהלך האמנותי של האמנים המציגים בתערוכה. זהו מהלך המבוסס על נסיון חייהם, על יחסי הכוח הייחודיים שבתוכם ושכנגדם הם פועלים ועל נקודת מבטם ופרשנותם.

שני ציריה של התערוכה, "צל השתיקה" ו"הזמניות כמרחב תודעה פלסטיני", פורסים במגוון הצלבות מערכת מורכבת של הקשרים, אסטרטגיות חזותיות ונרטיביות ופרשנויות בשפות הערבית והעברית. מערכת זו משקפת את מרחב הקיום הדיאלקטי של האמנים במתח שבין "מבפנים" ל"מבחוץ", בין "שייכות" ל"אחרות", בין שדות תרבותיים לאומיים לגבולות מובחנים. התערוכה רוויה במתח דיאלקטי זה. היא מנסה לפרוס את התפרים הגלויים והסמויים שמאחים את השתיקה ואת אפשרויות הדיבור, את הזמניות ואת הנורמליות, את תחושת הדחיפות הקולקטיבית ואת עמדת הסובייקט המבקש לעצמו מקום ליצור ולהציג, אך גם חותר לשנות את היסטוריית הייצוג הטעונה ואת העמדות הנובעות ממנה ולסמן לה אופק של שינוי.

12 אמיל חביבי, **סראיא, בת השד הרע: חזרואפייה**, מערבית: אנטון שמאס (תל-אביב 1993).

13 ג'מאל, "מאבק על הזמן וכוחה של הזמניות".⁵⁴

14 ג'מאל, שם: 53.

15 אדוארד סעיד, "המסע פנימה והופעתה של ההתנגדות", בתוך: יהודה שנהב (עורך), **קולוניאליזם והמצב הפוסטקולוניאלי** (תל-אביב 2004): 83-106.