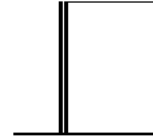


בה כנגד הכיוון ומנכיח ללא הרף את זרותה.<sup>1</sup> במציאות של הקיום הפלסטיני המפוזר על פני הגלובוס כולו, מחוץ לטריטוריה מאחדת, הצילום כמדיום ספקטרי מלא תפקיד מפתח. העוסקים בייצורם ובהצגתם של דימויים ממלאים תפקיד מכריע בהנצחתם או בשינויים של התנאים שבהם עצם הרקונסטרוקציה של ההיסטוריה, ולא הגרסה המסוימת שכותבים ממנה, הופכת לאקטיביזם פוליטי. באפשרותם לחזק את עבודת הבולדוזרים, הצבא והשלטון הפועלים לסילוקו של הפלסטיני מהתמונה, או לשבשה ולכפות את נוכחותו של הפלסטיני, את נקודת מבטו ואת קולו.

ה"התנתקות" — או המודל העכשווי שלה הקרוי "התכנסות" — כמו גם התערוכה שהוצגה תחת אותו שם והנציחה עוד אחד מהפרויקטים הלאומיים הביזאריים שהמציאה ישראל כדי לא לשאת ולתת עם הפלסטינים על פתרונות לסיום הכיבוש, הן דוגמאות ראוותניות במיוחד לאופן הבוטה שבו ישראלים הופכים את הפלסטיני לשקוף. התערוכה נוקטת לשון תיעודית, נטולת פניות לכאורה, כאילו ביקשה להציג את האירוע — פינוי יהודים — משמרת התערוכה את אופיו של האירוע כאירוע פנימי המתרחש בין יהודים. מראשיתה ועד סופה התקיימה ה"התנתקות" מעזה כאירוע פנים-ישראלי (יהודי), וכמו בסרטים אמריקניים מוקדמים על מלחמת וייטנאם, שהווייטנאמי נעדר מהם, כך גם הפלסטיני נשמט ממנה, לא נוכח בפריימים המוצגים במסגרתה, אף לא בתור חלק מהנוף. התערוכה מציגה גודש של



## אם בביתו של מישהו תלוי ציור פלסטיני מלפני 48, יופע נא מיד!

### אריאלה אזולאי

התוכנית לתרבות ולפרשנות,  
אוניברסיטת בר-אילן

Gannit Ankori, 2006. *Palestinian Art*. London: Reaktion Books.

נילי גורן (אוצרת), 2006. התערוכה התנתקות, מוזיאון תל-אביב לאמנות, תל-אביב.

בתנאים של כיבוש מתמשך, שקדמו לו גירוש של מאות אלפי פלסטינים שהפכו לפליטים והריסה של מאות כפרים, הרקונסטרוקציה של ההיסטוריה היא סוג של אקטיביזם. ספרה של גנית אנקורי אמנות פלסטינית חוֹבֵר למחוות נבדלות של שורה ארוכה של אמנים וכותבים פלסטינים, המשתמשים בדימוי החזותי בכלל ובצילום בפרט ככלי ליצירתה של שפה מינורית במובן שטבעו זײל דלז ופליקס גואטרי — לא שפה של מיעוט, אלא שימוש מינורי בשפה של הרוב באופן הפורם את גבולותיה, משתמש

<sup>1</sup> על שפה מינורית, ראו ספרם המשותף של דלז וגואטרי (2005) על קפקא.

המחיה של היהודים בשטחים הכבושים או על השימוש הציני הכפול שנעשה במתנחלים הן בעת יישובם שם לפני כמה עשרות שנים והן כעת, בזמן פינויים. כדי לעשות זאת צריכה היתה התערוכה להתעמת עם מושאה – ה"התנתקות" – ולדחות אותו כמוצר ארוז (בליווי הוראות הפעלה) ששווק בהצלחה בידי השלטון לערוצי התקשורת, להרחיב את שדה הראייה ולהקשות בשאלות מן הסדר האזרחי. כלום חסרים במדומיין המקומי דימויים של פינוי אזרחים מבתיהם? של מחיקתם מן הקרקע? של פינויים בכוח? של תנועתם התועה ממקום מגוריהם אל הלא-נודע? בחינה של האיכונוגרפיה הזו היתה מובילה אל הבלתי נמנע – תורת הכלים השלובים – והיתה מחייבת את המתבונן לקרוא את סבך הזיקות בין האוכלוסיות השונות. מבט מעין זה היה מעלה לא רק את הצפוי – במפונים היהודים נהג הצבא ברכות יתרה לעומת יחסו לשכניהם הפלסטינים – אלא גם את תעוטי הגורל, את הצחוק שהוא משמיע כשהוא מבחין בקלות שבה השלטון, שקודם לכן הפקיר את נשלטיו הפלסטינים, התיק עתה את אחיזתו ולפת את גופם של נשלטיו היהודים כדי להעבירם לצרכיו למקום אחר. מבט כזה היה משתהה על הקשר בין הדברים אגב דחייה מפורשת של הזמנתו של השלטון לאמץ את נקודת מבטו המאיימת על אזרחותו של המבט.

כך, בזמנים שבהם עצם הרקונסטרוקציה של ההיסטוריה של הפלסטינים או ההיסטוריה מנקודת מבטם הן אקטיביזם פוליטי, היעדר הפניות של התערוכה אינו אלא חזרה על השיח השלטוני שבשמו מיישבים אזרחים בניגוד לחוק בשטחים לא להם, מפנים אזרחים אחרים מבתיהם, הורסים תשתיות, מפגיזים

דימויים שבהם נראים מתנחלים בחיי היומיום שלהם כשהם על סף פינוי מכאיב מביתם ובמהלכו. על רקע הדממה שמוזיאון תל-אביב מקפיד להפגין לנוכח אירועים של פינוי אנשים מבתיהם, גירוש של אלפי בני אדם מכפריהם, הריסת מבנים, חטיפת אזרחים, חיטולים וכל יתר הזוועות שהכיבוש מזמן חדשות לבקרים, ועל רקע התהודה העצומה וחסרת התקדים שלה זכתה ההתנתקות בתקשורת, שהציגה בעצמה מאות תצלומי צבע המתעדים את ההתנתקות דקה אחר דקה, התערוכה התנתקות שגדשה כמה אולמות תצוגה במאות דימויים נראית תמוהה למדי. החל בכותרת שלה, המאמצת באופן לא פרובלמטי את שמו של הפרויקט שהיא מתעדת; דרך אימוץ סיפור המסגרת שהותווה בידי אנשי שלטון וצבא – אירוע פנים-יהודי-ישראלי ש"העם כולו" מתפנה ממלאכתו כדי לקחת חלק ברגע נורא ההוד הזה, שבו מועלית על במה היכולת המרהיבה של העם להתעלות מעל מצוקות השעה; ועד ההקפדה על האחידות האתנית הצובעת את המכלול שממנו בולטים בהיעדרם אלו שניזוקו לכל אורך הדרך מהפינוי, מההתנחלויות שאותן היה צריך לפנות ומהכיבוש באופן כללי. הדימויים המוצגים בתערוכה מבוססים על עיקרון פשוט אך פוטוגני של הנגדה, בנוסח חייל עם נשק ומולו תינוק בוכה בזרועות אמו, או בית עם גינה פורחת ולצדו אביזרים לפינוי כפוי. חלק אחר, פסטורלי יותר, המבקש אחר רגעי נוף פתוח או בנוי, מזכיר במהופך מראות מישראל "של פעם" בתוך הקו הירוק, וחלק נוסף מציג רגעי עימות או אלימות מתונה בין הצבא למתנחלים. יש בתערוכה דימויים שלו היו מוצגים בהקשר פרשני אזרחי, שאינו מגויס לפרויקט לאומי, יכולים היו ללמד את הצופים משהו על תחום

היסטוריונית של אמנות ילדת ישראל, העוסקת באמנות פלסטינית בתקופה של סכסוך בין ישראלים לפלסטינים... אף שהשקעתי כל מאמץ להגיע לחומרים שנאספו בספר זה בצורה אובייקטיבית ככל האפשר, אני חייבת לומר שאין שום היעדר פניות או שרירות בבחירה שלי בנושא" (Ankori 2006, 7). ספרה הוא מופת לחקר אמנות, ועם זאת הוא חורג מן המסגרת הצרה של התחום ויש לקרוא בו כמסמך תרבות במובן הרחב של המילה, וכביטוי לאתיקה של חוקרת בתנאים מתמשכים של כיבוש.

מראשיתו ולכל אורכו, ספרה של גנית אנקורי אמנות פלסטינית מראה כיצד העזיבה הכפויה של הבית והביתור האלים והמתמשך של המרחב עיצבו את האמנות הפלסטינית, כך שיצירות הנבדלות אלו מאלו במישורים רבים נפגשות בכל זאת סביב מכנה משותף: "רבות מן היצירות – על אף מגוון הסגנונות והשוני התמטי – מבטאות התנסות עמוקה בהתקה (displacement), היברידיזם תרבותי ופרגמנטציה, וכן תשוקה עזה לריפוי ולשייכות" (שם, 8). הספר עוסק בכ-25 אמנים. הפרק הראשון מוקדש לאמנות שלפני הנכבה, השני לזו שנוצרה בצלה, ומכאן מתמקד הדיון בארבעה אמנים בני הזמן: סלימן מנסור, כמאל בולאטה, מונה חאטום וחליל רבאח. הספר נחתם בפרק העוסק באמנים החיים ויוצרים בישראל. הדיון בעבודות השונות עשיר ומרתק משום שהוא מפגיש את החזותי עם התיאורטי ועם הביוגרפי כאחד. דיס־אוריינטליזם הוא מונח שטבעה אנקורי בזיקה לאדוארד סעיד, והוא משמש אותה בקריאה ביצירות השונות. אנקורי מדגישה את מובנו המילולי והפסיכי של המושג: אובדן המזרח, וגם את מובנו

נופשים וחוטפים שרי ממשלה. באופן לא מפתיע, הדימויים הבודדים בתערוכה ששמרו על זרותם לריח הלאומי הנוסף ממנה הם אלו העוסקים, כל אחד באופן שונה, בממד הפיקטיבי של ה"התנתקות" ובמכניזמים של סימולציה ופבריקציה המופעלים בידי הכובש באופן המחבל באפשרות לקיים שיח תיעודי ניטרלי לנוכח אירועים כמו ה"התנתקות". מדובר בדימויים כמו אלו של ברי פרידלנר (המעמיד את האירוע כחזיון ראווה פנורמי, שאותו הוא מפברק מעבודת הטלאה והכלאה של עשרות דימויים), של מיקי קרצמן ואלדד רפאלי (בפרויקט משותף המציג את הריקות ואת העזובה של גוש קטיף בחודשים שקדמו לפינוי, והמדגיש עד כמה היה האזור מקום רפאים זמן רב לפני שפונה), של זיו קורן (בסדרת תצלומים המתעדים סימולציות של פינוי שהצבא מקיים בתפאורות צה"ליות־הוליוודיות) ושל אמון יריב (המציג סדרת אביזרים יומיומיים באור נגהות). אולם כאמור, עיסוקם זה נבלע במכלול התערוכה שהחרתה החזיקה אחרי התקשורת, שהגדילה "בזמן אמת" לממדי ענק את הפינוי הצנוע יחסית של כמה אלפי אנשים, שסביבם גרים בקביעות זמנית או בזמניות קבועה כמה מאות אלפי "מפונים כרוניים".

היעדר פניות הוא למעשה תיאור מכובס לעמדה מגויסת, פעמים רבות אף מבלי דעת, שאינה מוצאת צורך לתת דין וחשבון למיקום שלה בתוך שדות הידע והפעולה. זוהי בדרך כלל פריבילגיה של הרוב. בפתח ספרה על אמנות פלסטינית, מתוך מחויבות אזרחית ואקדמית גם יחד, טורחת גנית אנקורי לשתף את הקוראים בעמדתה: "כיוון שאי־אפשר להתעלם מהעמדה הסובייקטיבית שלי בתור

ובהיותם מעין תחליף עור, הם אמורים להיטמע בצבע העור. זה קורה כמובן רק אם אותו אדם הוא בעל צבע העור ה"נכון" (לכן) (שם, 159).

צבע העור, הזהות, המוצא והשייכות רלוונטיים לדיון בספר לא רק במישור של היצירות או של היוצרים, אלא גם ביחס למחברת. ברשימת התודות המופיעה בסוף הספר אנקורי מודה להוריה על שלימדו אותה "אינטגרטי, סובלנות והומניזם הרבה לפני שהייתי בוגרת מספיק כדי להגות מילים אלו" (שם, 248). תודה פרטית זו של אנקורי להוריה היא למעשה תודה על כך שציידו אותה במה שהיה דרוש כדי שלא תיהפך למשתפת פעולה עם השיח ההגמוני ציבורי בישראל, שהופך את הפלסטיני לשקוף במרבית הנושאים העולים בו על הפרק וזאת באופן שתיאורים, הכרעות ופעולות הקשורות לקיומו, לעברו ולעתידו מיוצרים רוב הזמן בלעדיו ובלי להביאו בחשבון. היות ומלכודת זו אורבת לכל אזרחית בישראל בכל יום ובכל הזמן, אציע לקרוא את תודתה הפרטית של אנקורי כתודה שכל אזרחית ישראלית ממוצא יהודי שגדלה בישראל והצליחה להבחין במציאות חייהם של הערבים, בנוק ובעוול שנגרמו להם, והכירה בחובה לפצותם כחלק משיקום העבר ומבניית העתיד, חבה למי שבזמן כלשהו במהלך התבגרותה צייד אותה ב"אינטגרטי" כדי לא לדבר באופן עיוור את הלאום, ב"סובלנות" וביכולת מחילה כלפי אלו שחוללו את הנכבה וכלפי אלו שלחמו בתוצאותיה, וב"הומניזם" המאפשר לראות את העולם לא רק מהפרספקטיבה הפרטיקולרית של הלאום.

"הנכבה היא אסון החרבת הישובים הפלסטינים

האקטיבי-אקטיביסטי: פרימה של נקודת המבט המערבית על המזרח. האופן הייחודי שבו אנקורי משלבת את הסיפורים הביוגרפיים של האמנים ומפעילה אותם בקריאת העבודות מאפשר לה להפוך את המונח הסעידי "אורינטליזם" למונח דינמי של כתיבה מחדש של המרחב כתנועה בין מקומות, המערערת על יציבותם ועל מובחנותם. תנועת האמנים בין מקומות ותרבויות, בתים קונקרטיים ובתים מדומיינים, יחסיהם עם אמנים ועם בני משפחה מבוגרים מהם, בחירתם במקום מושבם העכשווי — בין שמדובר ב"חזרה" לפלסטין, שאינה דומה כלל לפלסטין שתיארו הוריהם, ובין שהבחירה כיוונה אותם לארץ ערבית או מערבית — השפעת המקום שבו רכשו את השכלתם האמנותית וסוג ההשכלה (מודרני, מסורתי או בינתחומי) על יצירתם, השתקעותם של חלק מהאמנים ביצירה והשקעת אנרגיה של אחרים בבניית מסגרות פומביות להצגת אמנות — כל אלו הם רק חלק מהנתיבים היוצרים את המיפוי הדיס-אורינטליסטי שהספר מציע. הדיס-אורינטליזם מתייחס למקומות ולנופים, אך גם לגופים ולדיוקנאות, כפי שבא לידי ביטוי למשל בדיונה של אנקורי בדיוקן החצוי של חליל רבאח:

עצם המראה של פלסטרים שמשמעותם (מעצם נוכחותם) היא קיום של פצע כואב. יתרה מזו, הברוטליות של הקו האנכי החוצה את הפנים האנושיות לחצי... הניגוד הניכר מבחינה חזותית בין העור ה"שחור" לוורדרדות של המסכה ה"לבנה" המיוצרת באמצעות הפלסטרים. רבאח הוא גבר כהה עור (מזרחי), שיער שחור ושפם. פלסטרים אמורים להסתיר או להסוות את הפצע,

בין "כאן" לבין שני הכיסים המצויים בצדה המזרחי של המפה והרצועה הצרה במערבה, שאליהם ביקשה ישראל לדחוס את "הבעיה הפלסטינית" תוך כדי הפיכתה לבעיה ביטחונית ולאחרונה לבעיה הומניטרית. העיסוק בנכבה אפשר לנוכחות הפלסטינית להגיח מכל נקודה במפה, כשהיא כובשת את כל שטחה ואינה מאפשרת עוד לאחוז באשליה שייצרה אותה מפה סביב הישות הקרויה "הקו הירוק". הנוכחות הפלסטינית שהודחקה צפה ועולה בתור הסיבים שמהם עשויה המפה. היא מדברת מגרונה (כך למשל הצליל התנ"כי של שפרעם, משל היה "שפר גורלו של העם", הופיע כשפר'עמר), מכרסמת במוסריותה (כשהיא נמנעת מלתאר את המחיקה או את הכיבוש) ומשבשת את הקוהרנטיות ההיסטורית שלה (ראו למשל את העתירה בעניין השלט המספר את ההיסטוריה של פארק קנדה).<sup>3</sup> גם הספר של אנקורי כופר בגבולות שביקשה הקרטוגרפיה הישראלית לשרטט במשך כמה עשורים, והוא כולל מוצגים שנוצרו כאן, שם ומעבר לים, מעבר לכל טריטוריה לאומית נתונה, ובלבד שליוצרי אותם פריטים יש זיקה לפלסטיין. "אמנות", כותבת אנקורי לקראת סוף הספר, "היא תהליך יצירתי מורכב ויחיד במינו שיחידים מבצעים בהקשרים ספציפיים" (שם, 217). הגדרה זו, שבאה לסכם ולהבהיר בדיעבד את המהלך של אנקורי בספר, מעניינת משני טעמים. הראשון קשור לעצם הצורך לנסח מהי אמנות ומהי תפיסת האמנות שהנחתה את כתיבת הספר, והשני קשור לאופי ההגדרה.

וגירוש תושביהם ב-1948", כך כתוב בטקסט הפותח את אתר האינטרנט של עמותת "זוכרות", שחרתה על דגלה לזכור את הנכבה בעברית.<sup>2</sup> מאמרים, עדויות, חוברות הדרכה, שילוט בכפרים שנחרבו ואיסוף נתונים הם רק חלק קטן מהפעילויות הנעשות בשני העשורים האחרונים במטרה לחשוף את מה שנמחק, אבל גם כדי להצביע על עובי המסך שהורד על מה שהושמד. פעילויות אלו מציפות את עקבות המחיקה ומאפשרות להן לשוב מכל עבר. כפי שמעידה השורה שציטטתי מהפעילות של "זוכרות", הן מתמקדות ביישובים ובתושבים. על רקע זה, ספרה של אנקורי אמנות פלסטינית מאיר עיניים בהסתת המבט שהוא מציג. הוא ממשיך בדרך שנסללה, אך מפנה את הזרקור לאזור שנותר עד כה באפלה. לכנות את האזור הזה "אמנות פלסטינית", ככותרת הספר שכתבה, יהיה כאמור להמעיט בערכו, אולי אף להחמיץ את העיקר. האזור הזה הוא התרבות החומרית בכלל והעשייה החזותית בפרט. שני הפרקים הראשונים של הספר מזמינים את קוראיו לתמוה לאן נעלמו כל פריטי התרבות החומרית כשגורשו הפלסטינים מבתיהם (שחלקם נמחקו מעל פני הקרקע וחלקם נמסרו לידיים יהודיות), ולשער על סמך הנתונים הנמסרים בספר את היקף הסצנה של חיי התרבות שחפצים אלו שהתאדו מילאו בה תפקיד מכריע. ציורים, פסנתרים, ספרים, חפצי נוי — כל אלו היו ואינם. מאז שחדר המונח נכבה לשיח הציבורי בישראל, התפוגגה אשליית אפשריותה של ההפרדה

<sup>2</sup> ראו <http://www.nakbainhebrew.org>.

<sup>3</sup> על קורות העתירה אפשר לקרוא באתר האינטרנט של עמותת "זוכרות", שם.

בראשית המכוננים שוב ושוב את "האמנות הפלסטינית", כיוון שעל קיומה מאיימים תדיר התנאים והנסיבות שיוצר הכיבוש. ההידרשות של אותם אמנים, כמו של אנקורי עצמה, להתמודד עם הריק הגדול שנוצר ב־1948 ועם המאמצים שהכיבוש הישראלי עושה כדי להנציחו, הופכת כל אחד מהם לחלוץ, לראשון מסוגו. דוגמאות לכך הן המניפסט של מקימי אל־וואסיטי במזרח ירושלים, שחיברו סלימן מנסור, נביל ענאני ואחרים ב־1994, שבו נכתב: "זהו אתגר גדול להגות ולייצר את התערוכה הפותחת של המרכז הראשון לאמנויות ויזואליות בפלסטין" (שם, 68), או המעשה החלוצי של הקמת גלריה לאמנות בידי כמאל בולאטה בשנות העשרה שלו, בתגובה להיעדר המוחלט של גלריות בירושלים המזרחית, או הקמת הגלריה אנאדיל בידי ז'ק פרקסיאן ב־1992. כזהו גם ספרה של אנקורי עצמו: הספר הראשון באנגלית על אמנות פלסטינית המציע מבט מקיף על אמנות זו מ"ראשיתה" — תהא אשר תהא — ועד היום. הספר, המציב בחזית את הצירוף "אמנות פלסטינית" כחלק מהמאמץ לשחזר את מה שנמחק ב־1948, מבקש לפרום את גבולות הצירוף הזה על ידי מתן הגדרה נזילה לפעילות עצמה של האמנות. כאמור, אנקורי מאפיינת את האמנות כפעילות יחידה במינה, אך כזו שיחידים (ולא בהכרח אמנים) מבצעים אותה, וכזו שלא חבה את קיומה לסטרואקטורה של מרחב ציבורי שבו היא מוצגת ובו היא משמשת מושא לעיון ולכתיבה, אלא היא מתקיימת מעצם העובדה שיחידים מתמסרים לה ונוטלים בה חלק. כמו כן, הגדרתה של אנקורי חומקת מכל מה שמפריד בדרך כלל בין האמנויות השונות (אמנות "גבוהה" ו"נמוכה"

הצירוף אמנות ושם של לאום — בנוסח "אמנות אמריקנית", "אמנות ישראלית" או "אמנות ספרדית" — הוא צירוף בעייתי (האם פבלו פיקסו היה אמן ספרדי או צרפתי? האם מיכל רובנר היא אמנית ישראלית או אמריקנית?). ברוב המקרים הוא אף חשוד בעמדה טהרנית או לאומנית, הזוכה בדרך כלל לתמיכתם של מדינה או של גורמים המקבלים את חסותה, ומטרתה לזקק מתוך הריבוי את מה שראוי לתואר "אמנות הלאום". מלאכת הזיקוק מתייחסת על פי רוב הן לממד הלאומי והן לממד של האמנות כדי לייצב רובד מרכזי של עשייה הנחשב לגיטימי. ומכאן שמה שהופך את הצירוף הזה בין אמנות לבין שם של לאום ("אמנות צרפתית" למשל) לחשוד כרוך בשני האיברים המרכיבים אותו. אולם בהקשר הפלסטיני שלאחר הנכבה, לא רק שהצירוף הזה אינו חשוד, אלא שיצירת מושא ההוראה של הצירוף הזה באמצעות כינוס יצירות, שחזורן, ניתוחן, הצגתן או כתיבה עליהן היא מעשה של חובה אזרחית ואינטלקטואלית גם יחד. מחיקתן, בזיזתן, השכחתן, דיכוי וחסימת האפשרויות להחיותן הם אלה ההופכים את מעשי הליקוט והפענוח לחובה. אולם החובה אינה מסלקת את הסכנה הניצבת בפני מי שמסתכן במלאכה, וכדי לעקוף אותה ולהימנע מליפול במלכודת הטהרנות, נדרשת פרובלמטיזציה של שני האיברים של הצירוף "אמנות פלסטינית". החובה הזו, המדריכה את הספר, הדריכה את המעשים ואת המניפסטים של חלק מן האמנים שעל עקבותיהם מתחקה אנקורי בספרה. מדובר באמנים שפעלו כדי לתרום ליצירת תנאים להתהוותה של אמנות פלסטינית. מעשיהם המתוארים בספר הם בבחינת רצף של מעשי

את הסוד הגלום בהם ומעבירים אותו הלאה לצאצאיהם, מעשה "והגדת לבנך"? או שמא הם מונחים שתוקים במרחבים עלומים בלי שאיש יכול לעלות על עקבותיהם? התמונה המשוחזרת של אנקורי להיקף ולאופי האמנות שנוצרה בפלסטין לפני הנכבה חופפת את הגדרתה הרביזיוניסטית. לצד ציורים ופסלים היא כוללת גם חזיתות של מבנים ארכיטקטוניים, רקמות, צלחות מעוטרת, אריגת שטיחים ועוד. חלק ממלאכות אלו מאפשרות לה להציע, כבר ברמה ההיסטוריוגרפית, קריאה מתקנת לאמנויות שנוצרו בידי נשים ושנדחקו מעבר לגדר התוחמת והמוטה מגדרית של "האמנויות היפות". עדויות של ישראלים שהשתתפו בקרבות ובגירוש, קטעי יומנים של פלסטינים ושל יהודים כאחד, זיכרונות של דוד בן-גוריון ושל מפקדים בהגנה ונתונים מארכיון האפוטרופוס הראשי משמשים אותה כדי לשרטט תמונה אלימה ועגומה למדי של ביזה שליוותה את הגירוש. במוסרה את אחת העדויות היא כותבת: "ב-1948 ראה עד ראייה משאית עמוסה לעיפה ברכוש פלסטיני, המתרחקת מהבתים השופעים כל טוב של בק'עה. שטיחים, פסנתרים, חפצי אמנות ורהיטים מרופדים תפסו את עיניו". עם תום הקריאה בעדות מתברר שעד הראייה הוא אביה של אנקורי. היא למעשה סייעה לו לתת פומבי לזוועה שראה במו עיניו וכך לפרוץ מעט את מעטה ההשתקה. עד הראייה, היא ממשיכה, עצר את הנוסעים שהשתייכו לאלטיה של הפלמ"ח ושאל אותם לאן נוסעים החפצים. "בהיותם גם הם בני תרבות", כותבת אנקורי בנימה משולבת של אירוניה, עצב וכעס, ענו לו: "הפסנתר ישמש אותם אפוא היטב בקיבוץ" (שם, 46). למקרא שורות אלו בספר, בגבם של

או סוגים שונים של עשייה) ומציעה לראות בכל תוצר חזותי ביטוי ל"תהליך יצירתי מורכב".

התצלום של עלי זערור, שבו נראה חלל פנים שהופצץ ב-1948, מעיד כאלף עדים על אמנות, על אמונה ועל אובדן. זערור (1901–1972) נחשב הצלם המוסלמי הראשון שהיה פעיל בפלסטין לפני 1948... כיום, יותר ממחצית המאה אחרי שדימוי זה נלכד בעדשה והוקפא באמנותו של הצלם, אפשר לראות שנס לא היה כאן. איקונה זו של המדונה לא ניצלה (שם, 25).

תצלום זה הוא אחת העדויות החזותיות הבודדות לקיומה של תרבות חזותית פלסטינית בתקופה שקדמה לגירושם של הפלסטינים מאדמתם ולמחיקת כפריהם ב-1948. התצלום מעיד בעת ובעונה אחת על התוצר — ציור שמן על בד בגודל בינוני — ועל צריכתו, על האופן שבו השתלב במרחב ביתי בורגני והתערה בו, ממוסגר במסגרת מהודרת ותלוי באופן סימטרי בין שני משקופי עץ כהים. התצלום משמש את אנקורי לא רק לטעון שבפלסטין שלפני הנכבה צוירו ציורים — על כך יש עדויות חותכות יותר בדמות ציוריהם של זילפה אל-סעדי או של ג'ברה איברהים ג'ברה — אלא כדי לשאול היכן הם, שאלה שלפחות בשיח הישראלי מושמעת לראשונה. התשובות האפשריות לשאלה זו מעוררות צמרמורת: האם הם הושמדו כמו שמשמידים חפצים נגועים? האם הם ממשיכים לעטר את קירות בתיהם של אותם יהודים שהפכו את בתיהם של הפלסטינים שגורשו לשלהם? האם נמכרו וסופסרו? האם התגלגלו ממקום למקום כשלפחות בעליהם העכשוויים משמרים

שלגבי התקופה שלפני הנכבה שואלת אנקורי שאלות על הספרה הפומבית שבמסגרתה נוצרה האמנות ונצרכה, הרי לגבי התקופה שלאחר הנכבה השאלה כלל אינה עולה. את ההתעלמות מהשאלה אציע לפרש כאסטרטגיה רדיקלית, היחידה כמדומני המאפשרת לדון ב"אמנות פלסטינית" כיש קיים ובכך לקרוא תיגר על המאמצים הבלתי פוסקים להכחיד אותה ואת התרבות הפלסטינית בכללותה. קיומה של ספרה פומבית הוא תנאי לקיומה של אמנות במובנה המודרני, אולם אופייה של הספרה הפומבית אינו חייב לענות דווקא למודל ההברמסייני שהתמסד כהגמוני. מודלים חלופיים, דוגמת זה שהציעה ההיסטוריונית הצרפתית ארלט פארג' (Farge 1989; 1992), המבוסס על עקבות ארכיוניות שאינן תוצאה של מסננת התרבות הגבוהה, מאפשרים מבט אינקלוסיבי על העשייה התרבותית דוגמת זה שאנקורי מציעה ביחס לאמנות הפלסטינית. כך, בהיעדר ספרה פומבית א-לה-הברמס, אנקורי מנעת מלהתעקש ולכפות אותה כאבן בוחן לקיומה של אמנות פלסטינית, ומבטאת בכך סירוב ליפול במלכודת המאיימת להפוך כל חוקר למשתף פעולה החוזר ומחזר אחרי ה"שיטה" הפועלת להכחדת התרבות הפלסטינית, שלמרכה הצער בשל הנכבה והכיבוש, התשתיות המוכרות לקיומה של תרבות אכן אינן מתקיימות בה, או מתקיימות בה בקושי. כשהפרספקטיבה ההברמסיינית נדחית על הסף, הספר עצמו, כמו המאמרים, הספרים והתערוכות שקדמו לו,<sup>4</sup> משמשים

אחדים מאותם הילדים שלמדו לנגן על הפסנתר הזה או על תאומו כשהם מעצבים את עצמם כ"בני תרבות", יחלוף אולי רעד קל על ששיתפו פעולה, על שלא ידעו, על שידעו ולא שעו או על כך שפשוט איחרו לחקור ולדעת. הם יצטרפו למיעוט קטן, שעם זאת הולך וגדל משנה לשנה, של אנשים שבשלב כלשהו בבגרותם התפקחו מ"המחיקה הגדולה", ומרגע שעיניהם הבחינו בסדקים ראשונים שבה הם אינם חדלים מלהבחין בחלקי הפאזל החסרים בסביבת חייהם הקרובה — רגעים, מקומות וחפצים מן העבר שכולם מעידים על אותו פשע מאורגן של השכחה. השכחה זו ניסתה להעלים מן העין לא רק את הגירוש, ההרג, ההרס, האונס והביזה, אלא גם את קיומה של תרבות ענפה, מפותחת ועשירה שהוכחדה במטרה להפוך את יוצריה ואת צרכניה לא רק לבני בית, אלא גם לכפריים חסרי תרבות.

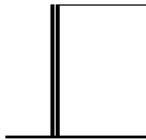
הנכבה יצרה קו שבר בין לפני לאחרי, בין חיים סואנים לחיים בצל האובדן. אולם היעדרו של תהליך כולל של שיקום, שחזור, יצירת תשתיות חלופיות ופיצוי, לצד פעילות קבועה של חבלה במאמצים ובניסיונות של הפלסטינים להחיות מסגרות חיים שאבדו וליצור חדשות — בתחום האמנות די אם נזכיר את היעדרן של מסגרות לימוד לאמנות, איסור על יצירה ועל הפצה של דברי דפוס, הפיכתם של ארבעת צבעי הדגל הפלסטיני לאסורים בשימוש או סגירתן האלימה של גלריות — כל אלו אינם מאפשרים לראות בנכבה אירוע שהסתיים ושעל חורבותיו החל תהליך של בנייה. בעוד

<sup>4</sup> לצד עשרות מאמרים בנושא, יש מקום להזכיר את הפרויקטים שביקשו להציע מבט מקיף על האמנות הפלסטינית ובהם ספרו של כמאל בולאטה, שחזור מקום: מחקרים בציור הפלסטיני בן זמננו (בערבית) וקטלוג התערוכה דיוקן עצמי: אמנות נשים פלסטינית, ראו בן-צבי ולרר 2001.



Farge, Arlette, 1989. *Le gout de l'archive*. Paris: Seuil.

———, 1992. *Dire et mal dire*. Paris: Seuil. ■



מרחב פומבי חלופי שבו ובאמצעותו יוצרים ויוצרות מתודעים אלו אל אמנותם של אלו, והמוצגים הולכים ומסתדרים ביחסי זיקות והתכתבויות בינם לבין עצמם. לאמנים ולאמניות הפזורים בשכם, ברמאללה, ביוטה, באום אל-פאחם, בטורונטו, בלונדון, בשפרעם ובפריז מאפשר הספר הזה להתעצב ביחס לישות הקרויה "אמנות פלסטינית", להתחיל ליהנות מהפריבילגיה ולמקם את עצמם מבחירה כחלק ממנה או כנבדלים ממנה, ואולי אף לכפור בעצם קיומה כאמנות של לאום. בהיות השטחים הכבושים מבוחרים ככברה, ובהינתן חוסר היכולת של אמנים ושל אמניות להתודע אלו אל אלו בצורה שוטפת, המרחב הפומבי שבזיקה אליו הם פועלים מתקיים על פי רוב מחוץ למקום הפיזי של האמנות שאותה הם מייצרים, כלומר מחוץ לפלסטין, וברוב המקרים אף מחוץ לחלל תצוגה המוחלף במרחב של הדפוס בצורת ספר או קטלוג המשמשים חללים אלטרנטיביים. חללים אלו מתעלמים מהנוכחות הצבאית ומפריסת המחסומים המחוררות את הגדה ואת הרצועה ומקטעות את מרחב הקיום הפלסטיני, ומשרטטים קרטוגרפיה חלופית שחרף העובדה שבמרכזו שאלה לאומית — "אמנות פלסטינית" — היא עושה דה־טריטוריאליזציה למרחב הלאומי במובנו המסורתי והצר כמרחב מאחד.

ביבליוגרפיה

בן-צבי, טל, ויעל לרר (ערכו), 2001. דיוקן עצמי: אמנות נשים פלסטינית, אנדלוס, תל-אביב.  
דלז, ז'יל, ופליקס גואטרי, 2005. קפקא: לקראת ספרות מינורית, תרגמו רפאל זגורי-אורלי ויורם רון, רסלינג, תל-אביב.