



חֶשְׁמוֹה

حشومة

מרב סודאי מיראפ סידאוי |
אייל אסולין איאל אסולין |
זיוזף יוסף דדון جوزיף יוסף דדון |
מאיה אטון מאיא אטון |
אסף אבוטבול אסאפ אבוטבול |
דני שושן ועמית מטלון דאני שושן |
מיכאל ליאני מיכאיל לאיני |
דפנה שלום דאפנה שאלום |
דוד בן הרוש דאפיד בן הרוש |
אסתר כהן אסטר כוהן |
גיל דסיאנו ביטון גיל דסיאנו בייטון |
מתי אלמליח מאטי המליח |
דן אלון דאן אלון |
קובי סיבוני קובי סיבומי |
ניר שיטריט ניר שטריט |

אוצר שרון תובל
منسق المعرض : شارون توبل

הקדמה

סוגיית הזהות השורשית נוכחת ומוטמעת באופן גלוי וסמוי בתהליכי היצירה של אמנים. "החשומה", מילה מאוד נוכחת בבית המרוקאי-אלג'ירי, "בושה" ביחס למבט האחר ממרוקאית, משפיעה כך או אחרת על יצירתם. היכן כל אותם איסורים תרבותיים שחוו מגדירים את זהותם האישית והאמנותית? התערוכה חוקרת פלסטית את אותן זהויות מבעד לבושה.

המחשבה על התערוכה החלה בעת שהותי בתוכנית רזידנסי במרוקו, שם התוודיתי בשיחות מרתקות שקיימתי עם אמנים מרוקאים, לצד השני של המטבע בנוגע לאירועי עזיבת יהודי מרוקו. כמה מהם סיפרו שהוריהם מתעלמים ואף מסתירים את הנושא מתוך עלבון ופגיעה שחוו בעת עזיבת שכניהם היהודים. מעין בגידה בזהותם. יהדות מרוקו הייתה ועדיין נותרה חלק בלתי נפרד מהזהות המרוקאית. הבנתי כי זהות היא מושג פוליטי שבחלקו נבנה ע"י הממסד, המנחיל דעות כאלה ואחרות ע"י פרופגנדה מערכתית חינוכית. עזיבת יהודי מרוקו לא נבעה לרוב מאנטישמיות של המרוקאים כלפי היהודים, אלא מתוך תעמולה של הסוכנות היהודית ברצון ליישב את הארץ.

ברצוני להראות בתערוכה כי לזהות מספר נרטיבים וכי עצם הפוליטיזציה של המושג מאפשרת ביקורת ושיפוט.

התערוכה מאוד חשובה בשיח הפוליטי של היום, גם בעקבות סרטו הדוקומנטרי של דוד דרעי, "סלח פה זה ארץ ישראל" שעשה חשבון עם ההיסטוריה הישראלית והממסד האשכנזי. "חשומה" אינה עושה חשבונות, היא שלב אחד קדימה בשיח העדתי. אני מדבר בטקסט התערוכה על מושג אסתטי חדש בשם "המזרחי החדש", המיוצג בפסלו של אייל אסולין "מוטי". חשיבותה של התערוכה טמונה בכך שמעט מאוד אוצרים מעיזים / רוצים / מעוניינים לעסוק בנושא, גם כי הוא מורכב ותמיד סוחף את ה"שיח העדתי" וגם כי קשה מאוד לעסוק בו בחוכמה מבלי להיכנס לפינות הפוליטיות המתוסבכות.

"חשומה" היא מעל כל זה. היא עוסקת באסתטיקה, בדיבור על אמנות ביחס להיסטוריה של אמנות, בזהות שנבנית ע"י האין והריק. היא אינה ממוקמת "ביחס אל", אלה היא בעצמה אבן דרך חשובה בשיח הנ"ל. אני מרגיש יחד עם האמנים כי תם עידן ההשוואות והתלונות אל הממסד "האשכנזי", גם כי הוא כבר אינו אשכנזי וגם כי דור היוצרים החדש כבר אינו ה-"מזרחי" אלא הישראלי ממוצא צפון אפריקאי, תוצר ישראלי פוסט עדתי.

שרון תובל

תערוכה זו מוקדשת לאימי היקרה, רחל, זיכרונה לברכה.

התערוכה חוקרת את הזהות המרוקאית - אלג'יראית מבעד למושג הבושה תוך התייחסות לפרקטיקות אמנותיות ישראליות. זהו מבט כנגד, מעין תצלום נגטיב של מושג הזהות, הנעשה תוך שלילה ולמידה, מתוך האסור והלא מקובל. לאמנים המציגים זיקה לתרבות צפון אפריקה, בין אם חווייתית, פתוחה ומושרשת ובין אם חבויה דהויה ומודחקת ע"י התרבות הארץ ישראלית. הבושה, בקונטקסט המערבי, היא רגש שלילי שהשלכותיו פוגעים בכבוד העצמי ומתקיימת במישור המצפוני האינדיבידואלי. לעומת זאת, "החשומה" המרוקאית, נתפסת יותר כבושה ביחס לזולת ומתקיימת במישור החברתי.

אבן היסוד במודל השבטי

מושג "הבושה" נולד יחד עם תולדות המין האנושי. על פי הכתובים והאמונות המונותאיסטיות, גילוי מערומיהם של אדם וחוה הוליד את התודעה האנושית, שבבסיסה טמון רגש "הבושה". עם התפתחות האדם המודע והמאורגן חברתית, "הבושה" יחד עם מושג "הכבוד", הפכו לאחד מעמודי התווך האונטולוגיים שבבסיס המבנה השבטי. היא מתקיימת אצל האינדיבידואל ברגע המודעות לחריגתו ביחס לנורמות העצמיות או החברתיות. מחד, ישנו את זה המבצע את האקט (הסובייקט) ומאידך, את זה המתבונן, המגלה את הבושה (האובייקט).

תרבויות המזרח (1), המתקיימות עדיין במודל השבטי, מתנהגות כמארג אחיד וקוהרנטי ביחס לשמירה על חריגה מגבולות אבני היסוד החברתיים המוכתבים על ידי "הבושה". זו מגדירה גבולות, התנהגויות, את זהותו של האינדיבידואל ביחס לחברה, את המרחב הפרטי את מול הציבורי, המיניות וכל הנורמות והערכים על פיהם חברי השבט יתנהלו. בתרבויות שבטיות הפחד מניתוק חברתי, כתוצאה מחשיפת ה"אני האמיתי" שלא עומד בנורמות או בערכים התרבותיים אליהם משתייך האינדיבידואל, הוא המניע העיקרי לשמירה על חזות נורמטיבית.



מרב סודאי, חשומה | 2018
שמן על בד

(1) המילה "מזרח" בשימוש הגנרי בשפה עברית העכשווית אינו מדויק. המילה הינה בעלת עמדה אשכנזית המאגדת ללא אבחנה גיאוגרפית, את כל העדות ממוצע ערבי, פרסי, צפון אפריקאי. מעין הכללה לא רלוונטית. בכל זאת בחרתי לעשות שימוש במילה עקב היותה בשימוש הרווח בישראל.

"החשומה" במודל האנטי אימהי

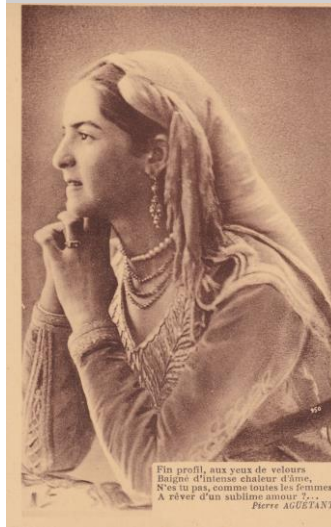
"הנשים היהודיות" של ז'וזף יוסף דדון (2) מתייחסות לאותו מצב אקס-נורמי בחברה האלגירית של אמצע המאה ה-19. ישנו מעבר מעניין בין אובייקט לסובייקט במובן הסרטרי (מאת ז'אן פול סרטרי) שמהלכו של דדון מציב להתבוננות.

בספרו הנודע "Being and nothingness", סרטרי מגדיר את הבושה בהפיכתו של הסובייקט המצביע על האובייקט, נושא הבושה, לאובייקט בעצמו, כאשר גורם נוסף חושף את מזימתו והופך אותו לאובייקט באמצעות ההתבוננות והגילוי. סרטרי לקח כדוגמא את המציצן, המתבונן על סצנה אסורה מבעד לחור המנעול, שלם בפועלו. הסובייקט המתבונן אינו מפנים את אותו אקט מציצני, אך ברגע אחד, ללא הסבר מוחשי, הוא מעקל שהוא ישות מבישה במחשבה שמישהו גילה את מעשיו. "האחר" מאלץ אותו להתבונן בעצמו כפי שהוא:

"La honte est honte devant quelqu'un ... Autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même : j'ai honte de moi tel que j'apparais à autrui" (L'Etre et le Néant).

"הבושה היא בושה רק בנוכחות "האחר" ... "האחר" הוא מתווך הכרחי ביני לבין עצמי: אני מתבייש בעצמי על פי הנראות שלי כלפי "האחר" (Being and nothingness).

דדון מציג שלוש גלויות של "נשים יהודיות" אלגיריות ומרוקאיות, שצולמו על ידי צלמים מערביים, בשנות העשרים של המאה הקודמת, בפוזות קצת נועזות לתקופה, כביכול תיעודיות, כאשר מטרתו הנצלנית של אותו אקט צילומי ברורה. חלקן היו זונות יהודיות, שברחו או נחטפו מכפריהם תמורת הבטחות שווא לרמת מחייה "מערבית" בעיר הגדולה. חלקן נקלעו למצבים אלה ללא ידיעת משפחותיהן וצולמו כחלק מאותה תופעה "תיעודית" אתנית של הכובש הצרפתי (3). כפי שהיטיבה לכתוב בספרה על עולם הזנות היהודי במדינות צפון אפריקה, קריסטל טארו (Christelle taraud) (4), מאז ציורו הנודע של אוז'ין דלקרואה "אישה יהודייה" (Eugene Delacroix) ב-1834, הדימוי הנשי האוריינטלי משך מאוד את העין המערבית. האישה היהודייה הייתה מאוד אטרקטיבית מעצם היותה "היברידית" תרבותית. מחד "פרימיטיבית" בעלת זיקה חזקה לחיים הכפריים הערביים, ומאידך "מערבית", מעצם היותה בעלת אזרחות צרפתית (באלג'יר). הכיבוש הצרפתי הפך את העם היהודי לחצוי בין ה"אליטות" שעזבו את ה"מלאח" (Mellah) (5) לבין אלה העניים שנותרו שם לחיות בתנאים די קשים. הזונות היהודיות המערביות עבדו בבתי בושת עירוניים, התהדרו במלבושים מערביים וזנחו את מנהגי הדת, לטובת עיסוקן. אחיותיהן העממיות, לעומתן, חיו ב"מלאח" והיו קרובות יותר לשכנות הערביות ולבושן המסורתי. דדון עוסק בעבודתו במחקר הזהות. מבעד לדימוי האימהי הצפון אפריקאי, הופכת האם היהודייה האלגיראית, בהיותה עמוד התווך המשפחתי, לחלק מחברה מטריארכלית. בעבודתו מתקיים מתח משולש מעניין בין המצולמת, האישה היהודייה, אובייקט הצילום, לבין המצלם, הסובייקט, שהפך אותה למבוישת, מעצם חשיפתה למדיה המונית (גלויות דיור) ולבין מעמדו של החוקר המתבונן על שניהם יחד כמושאים לבושה. בנוסף, ישנו מהלך התבוננות מעניין בין האם לבין הזונה, מעין דיאדה קיומית בלתי אפשרית, המוכרת לכולנו בניסיונו לחשוב על היחסים המיניים בין הורינו.



(2) דדון רכש את הגלויות לאוספו הפרטי. בתערוכה מוצגות שלוש גלויות: "יהודייה צעירה מקונסטנטיין", "יהודייה יפה מאלג'ה", "יהודייה מהאזור השמור של קזבלנקה, מרוקו".

(3) היו גם כאלה שבחרו לעסוק בזנות בשל מצבן הכלכלי הרעוע.

(4) Christelle Taraud, La prostitution féminine juive dans l'Algérie coloniale - Entre fantasmes et réalités (1830-1962), Les Belles Lettres, pp. 77-85.

(5) השכונה היהודית בכל עיר נקראת על שם המס שיהודים היו צריכים לשלם לשלטון המוסלמי לצורך הגנתם.

עבודה נוספת המטפלת בדמות האימהית, מתוך הנגיב התפיסתי של עצמה, היא זו של **ניר שיטריט**, "כשפגשתי בך לראשונה". זהו הפרק הרביעי מתוך שבעה פרקים מתוך עבודת וידאו העוסקת ביחסיו של האמן אל הוריו, מבעד להיבטים אישיים וחברתיים, דתיים ועדתיים, הטומנים בחובם את מבוכות המארג הזהותי ואת כל הריק שהותירה "החשומה" לכדי עשייה אמנותית, אמנם בראשית דרכה אך בשלה ומאתגרת. ניר יושב כנגד אור דמדומים, על מיטה, כאשר אמו עוברת על גופו עם מכונת גילוח שאינה מגלחת אך מלטפת. ברקע שירו של אייל גולן "ואני קורא לך", כאשר מילותיו מתייחסות אל האהובה, אולי אל אימא האדמה, אולי אל המולדת:

[...] "כשפגשתי בך - לראשונה, השתנו חיי ללא ספק [...] כשפגשתי בך לראשונה, השתנו בי גם שמחה וגם כאב [...] ואני קורא לך, אל תלכי לי, בגרוני עייף, ליבי מותש, מעל העיר שלנו רוחות ושדים, עד שבאתי ומצאתי אותך, אהובתי." [...]



בעבודתו של שיטריט, מתקיים פוטנציאל בלתי ממומש כפול היוצר מתח אצל הצופה, תחילה באקט הגילוח הפוטנציאלי וברמיזה המטרידה של גילוי עריות, המחוזקת ע"י המילים של אייל גולן. אותו מתח מתחבר ל"חשומה" של הדימוי האימהי הבלתי אפשרי, לנגטיב של האם המזרחית העוטפת וחזקה כל כך. האם זהו מודל אימהי חדש? מודע יותר לנשיות, בעין המתבוננת אל מחוץ ליחסי הקרבה המשפחתית? כך או כך, אצל דדון ושיטריט, האם ודימוייה מותירים ענן עצום, מאתגר, המעלה תהיות ופרשנות אישית רחבה.

"המזרחי החדש": מודל אסתטי חדש?

אמנים רבים המציגים בתערוכה, מי המודעים פחות ומי יותר, יוצרים עבודות הנוגעות במעשה האמנותי כאקט של הסתרה, התגוננות או בריחה מנושאים אישיים, שבבסיסם הבושה באופייה המזרחי. במילים אחרות, פעולתם היא אקסטרנית יותר, ביחס לחברה, בעוד שחלקם הציבו את תולדות האמנות הישראלית בפני שאלת הזהות.

אייל אסולין בעבודתו "מוטי", בהשראת הפסל האייקוני "נמרוד" מאת יצחק דנציגר (1939), מעלה שאלות מרתקות אודות מקורות ההיסטוריוגרפיה הישראלית ובעצם פועל לגיוסה ליצירת נרטיב אסתטי ישראלי-מזרחי חדש. אסולין מרכיב זהות חדשה, כזו השאובה מן המקום ונוטעת שורשים בעבריות וביהדות בו בזמן. דו הקיום הזה יכול להוות סתירה בעיני מבקרי אמנות הטוענים כי מהותה של היהדות טמונה בשלילת המקום והטריטוריאליזם ובחירה בנדודים מתמידים. אותה דיסוציאציה החלה את דרכה ההיסטורית עם קבוצת אמנים ש"מרדו בבצלאל" (6) וטענו לעבריות וחיבור לארצישראליות, במעין מבט רומנטי, המושרש למקום. "המזרחי החדש" אינו מבדיל בין עבריות ליהדות, עקב היותו תוצר של שושלת צפון אפריקאית יהודית מילניאלית, המוטמעת בערביות הצפון אפריקאית וקרובה מאוד לזו המקומית. יהדותו הינה חלק אינטגרלי מזהותו וזו מאופיינת בפסל על ידי היותו של "מוטי" נימול, בניגוד ל"נמרוד" הערל.

בכדי להיוולד, "המזרחי החדש" חצה את תעלת ה-"ישראליזציה" שהשתיחה כל תרבות שאינה מערבית ובחר לסלוח לתהליכיה הדורסניים. "המזרחי החדש" מתבטא בחזות גאה, מפויסת, ארצית, חייתית, יוצרת, ארוטית, כמעט כפי שפרשנויות שונות ניסו לאפיין את הפסל המקורי. לכן השם "נמרוד" אינו רלוונטי עבורו, הוא אינו צד אלא את תרבות היופי בעזרת חתול מצרי מיתולוגי, המסמל פוריות, אימהות והגנה על הבית במצרים העתיקה (MAU במצרית עתיקה). החתול עונד בגאווה שרשרת "חי", כזו המשתייכת ל"לצ'ח'צ'חים", לערס המזרחי. במעמד זה המזרחי החדש אינו מתבייש בענידת השרשרת, היא נוצצת במלוא הדרה. ה"חי" המוזהב והצבע השחור נוכחים בעבודותיו של אסולין כביטוי לעושר המוחצן, לעוני המוסתר, ולעבודות הכפיים שנכפו על עולי צפון אפריקה בשנות החמישים בישראל. הצבע השחור מעצים את אותו שפע חזותי, כסמל לזהב השחור וכביטוי של ביקורת כנגד הפוליטיזציה של העושר ביחסים בין המזרח למערב.

גבריותו של "המזרחי החדש" עומדת בפני שאלה, כפי שזו של "נמרוד" סקרנה חוקרים ומבקרי אמנות רבים. נמרוד בן-כוש למשפחת חם, אבי הציידים וגבור חייל בפני ה', דמות ארוטית, גברית, כובשת. בתערוכה "הנמרודים החדשים" (7) שאצר גדעון עפרת (בית האמנים ירושלים, 2011), הוצגו מספר עבודות שהתייחסו לקוויריות של "נמרוד" הדנציגרי. "המזרחי החדש" הוא גבר ערס פלואידי, שנולד לעידן שבו שאלות של מגדר נדונות ונשנות, ובו הקבלה המינית מתקדמת. הוא יודע להפגין כח, חולשה, רגישות, חמלה יחד עם עוצמה וכריזמה. כלי הצייד שמאחורי גבו הינו המשך לאיבר מינו המרשים, ולהתבוננות חברתית גברית. על פי ג'ון ברגר, זו תמיד מיוצגת ע"י אובייקט חיצוני של כח סימבולי, בניגוד להתבוננות החברתית הנשית היותר המופנמת.



(6) ציונה תג'ר, יחיאל שמי וראובן, הלכו ביצירתם כנגד הזרם של "בצלאל" וטענו שהמוסד "תלוש מהמציאות הארצישראלית" ונתפס לבית ייצור ארטיפקטים יהודיים.

בנימין תמוז, לויטה דורית, עפרת גדעון, "סיפורה של אמנות ישראל", מודן הוצאה לאור בע"מ, 1980, עמ' 38.

(7) עבודתם של דוד עדיקא, עדי נס ודורון רבינא.

עבודתו של אסולין עשויה מפברגלס, לאחר שפיסל את תבניתה מקלקר, שרוקנה מתוכנה בכדי ליצוק לתוכה את זהותה החדשה. חומריות זו, מחליפה את אבן החול הנובית האדמדמה שנשחבה מפטרה (8), בזיקה פיסולית לסגנון הארכאי הפרימיטיבי שדנציגר ספג בזמן לימודיו בסלייד-לונדון ובעיקר ממוריו (הנרי ג'ירארד) ומביקוריו הרבים במוזיאונים ואוספים ארכאולוגים. פיברגלס הינו חומר המותאם לעשייה ולתרבות הצריכה העכשווית, עשוי מסיבי זכוכית, חסין מאש, מבודד מצוין וקל. מחד, פסלו של אסולין ממשיך את מסורת הפיסול ה"קלאסית" בכך שהתבנית מפוסלת באופן ידני ומאידך, יציקת חומר המילוי לתבנית היא מעין קריאת תיגר לפיסול האבן, בהקבלה למיזוג התרבויות והזהויות הצפון-אפריקאית והיהודית. זוהי החלטה מטאפורית כלפי "נמרוד", אשר רוקן תרבותית מכל ההיסטוריה שליוותה את הוויותיו באמנות הישראלית. רק הילתו נותרה על כנה, טעונה ברוחניות כנענית, שבטית טהורה.

כחלק מתפיסה מחודשת של יצירות קאנון ישראליות, **אסף אבוטבול** מציג עבודה, בעקבות עבודתו של דוד גינתון "כאב" שנוצרה מיד לאחר מלחמת יום הכיפורים, כחלק מסדרת העבודות "כאב". אבוטבול ממשיך את מסורתו של גינתון בניהול דיאלוג חזותי עם מוריו, בקונטקסט של שדה האמנות המודרניסטי. בעבודת המקור, המילה "כאב" כתובה בדם על תחבושות נקביות עבות. אסף **התחב** אות אחת ויצר את המילה "אב". ניתן לומר שזהו ניסיון של אסף בחיפוש אחר אב אמנותי, כפי שגינתון העריץ את יוזף בויס וראה בו דמות אב, או שמא זהו חיפוש אחר זהותו האמנותית. האם ניסיונו של אבוטבול אינו נידון לכישלון מראש? האם העיסוק ביצירה קיימת אינו אלא חיפוש העצמי בזהותו של האחר? האם אקט המחיקה המינימליסטי משתווה בפוטנציאל האמנותי הטמון בו, לפיסול המחודש של "נמרוד"? האם מספיקה ההתייחסות להיסטוריה על מנת לחדשה?



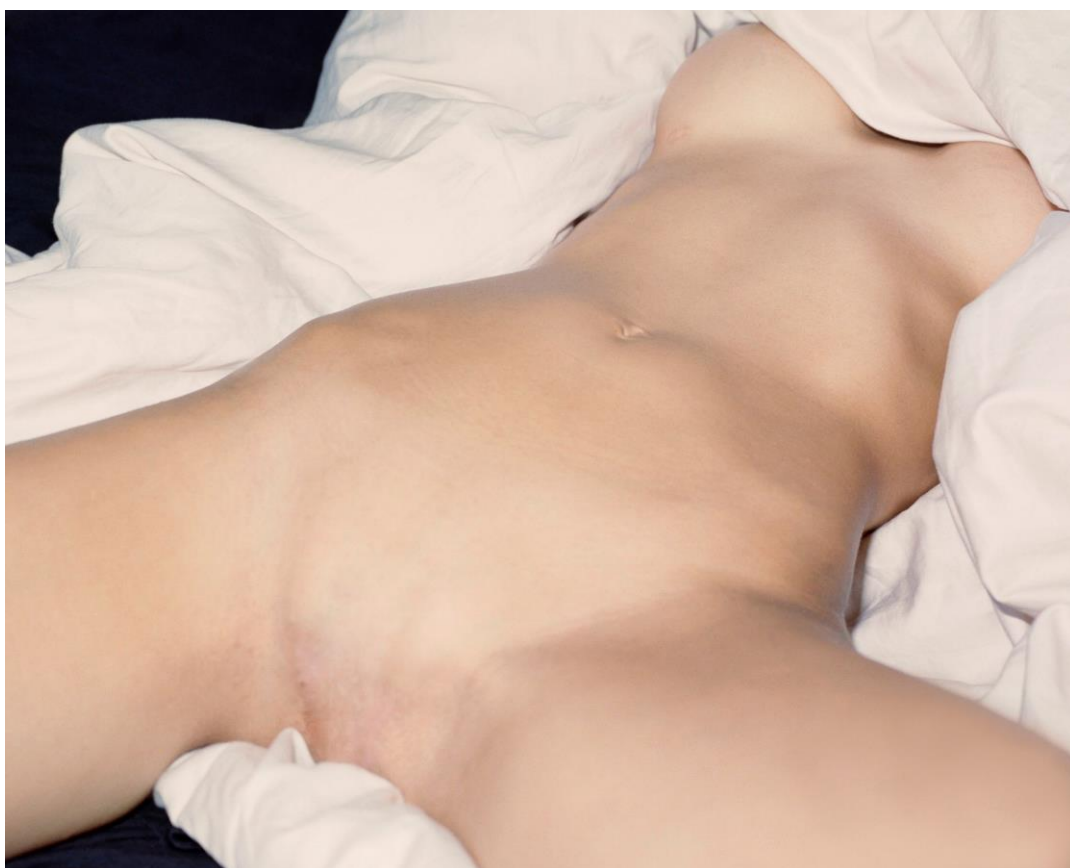
עירום וסקס כמחאה

אין לבלבל בין הבושה לבין האשמה העצמית: לבושה נחוץ גילוי ביקורתי או כזה הנשלל ע"י "האחר", בניגוד לאשמה היכולה להתקיים כמנגנון פנימי סגור. סרט מדמה את רגע הגילוי המביש כהפשטה של האדם, הפיכתו למודע למערומיו, ורצונותיו להסב את מבטו מעיני הסובייקט המתבונן. בהקשר זה, ציורה של **מרב סודאי** מתייחס לעירום כאל אקט מחאתי, המתגבר על איסור של אי חשיפת הגוף במערומיו, בגילאים בו הגוף הנשי שופע יופי. כחלק מתהליך המחקר לתערוכה, הגענו יחד עם האמנית למסקנה שהחשומה המשמעותית בחייה, זו שהשפיעה רבות על עשייתה בהמשך, הושפעה מאותו איסור לחשיפה.

בעבודתה נראית סודאי עירומה טבולה בנוף צפון ארצי. עבודתה, בין אימפרסיה ואקספרסיה, טומנת בחובה את הקונפליקט שבין הרצון לחשוף לבין האיסור המוסרי והפחד מהחשומה. מחד, הצבעוניות מאוד אימפרסיוניסטית, פנימית, רגישה, רומנטית, נוסטלגית עם ניחוח של זיכרון ילדות מהול בגעגוע בוגר, רך ומרגש. מאידך, משיכות המכחול והנחות הצבע אקספרסיוניסטיות יותר. ביניהן מתקיים מתח המבטא את הדילמה אותה חוותה סודאי בין הרצון הפנימי לעסוק בנושא לבין האקספרסיה החיצונית. בעת היצירה, מתמודדת האמנית מול עצמה, תוך שהיא מודעת כי בעת חשיפת עבודתה בגלריה תתמודד מול המבט החיצוני, בין אם גברי או נשי. זהו משחק מרתק בין אובייקט לסובייקט, בין מושא הבושה לבין המבושים וקליטתם.

(8) דנציגר מצא, על פי דבריו של גדעון עופרת, אבן נבטית שכלל הנראה נגנבה מפטרה והושלחה בתחנה המרכזית הישנה. הפסל עצמו פוסל ע"י שבר אחד של האבן הנבטית. עם השבר השני פיסל את "שבזייה" (1939). מתוך המחשן של גדעון עופרת, "נמרוד: כל הסיפור", דברים בטקס לציון מלאת 70 שנה לבית הנכות לעתיקות היהודים.

עבודה נוספת החותרת למחוזות המחאה היא "מקור העולם" של **מיכאל ליאני**, כחלק מסדרתו "עין רואה". העבודה מוצבת על שולחן זכוכית פינתי, העומד על שתי רגליים לבנות המעוצבות כאביזרי מין. "מקור העולם" (1866), הציור ששינה את המבט הגברי על הפות הנשי וחתר לריאליזם כנה יותר מאשר לאסתטיקה מסתירה, בעל היסטוריה טעונה באיסורים ובבושות, מהיום בו נמכר לבעליו הראשונים חליל ביי (9) ועד לבעליו האחרונים הפסיכואנליטיקאי ז'אק לקאן. הציור מעולם לא הוצג בפומבי עד לשנת 1993, בה נמסר למוזיאון אורסיי בפריז. הטענות היו כי הצגת איבר נשי, עם שיער ונרתיק פתוח, וולגרית מידי בכדי להיות מוצגת. בעבודתו, ליאני צילם את איבר מינה של טרנסג'נדר כשהוא מחוק על ידי עיבוד פוטושופ. ניתן עדיין לראות את צלקות הניתוחים שהושארו על גבי הצילום. במבט ראשון, ליאני מבקש בזאת למחוק את אקט ההולדה ומקורו ומייצר מעין התבוננות פוסט קוורירית, המפרידה בין הולדה לבין שייכות פרנטלית ומגדר. מדובר בגוף זכרי שהפך לגוף אישה. במבט מעמיק יותר, כל הפרויקט "עין רואה" דן בחשומה של חוסר הצניעות, המאמץ העילאי להחביא כל סממן של שפע חיצוני, ה"חביאוס" המרוקאי. כל שפתו החזותית של ליאני מבוססת על אותו פילטר של הצנעה. מחד גיסא, עבודתו פרובוקטיבית ומאידך מבטאת את אותה זעקה מוצנעת ע"י החשומה, המותירה מארג זהויות אסתטי, מוקפד ומהודק. ליאני מציע פתרון אלטרנטיבי להאדרת הגוף הנשי והילודה ע"י התרבות המרוקאית, מעין אמצעי להתמודדות שלו עצמו עם הגדרתו המינית, מוחצנת אך מתחשבת בחשומה.



הנסתר כתוכן של זהות

במהלך מסעותיי המרתקים במחקר, נתקלתי בסרטה של מיטל אבוקסיס, אז סטודנטית לצילום במכללת ספיר. "קירות לבנים" מציג את מסעה אחר החלטת סבתה המנוחה לצבוע את קירות ביתה מירוק ללבן על מנת למחוק את כל הסממנים המזרחיים ובכך "להיטמע" בחברה הישראלית. במהלך השבעה, כשמיטל חוזרת להלוויה עם מצלמתה ומנסה לתעד רגעים מתוך משפחתה, מיד החשומה עולה לשטח, שכן לצלם שבעה זה "אסור", בשל הזיהוי של פעולת התיעוד עם שמחה. פה ושם עולות שאלות של זהות, מבעד לאותו תיעוד של השבעה, תוך שלילת המותר. השראתה של מיטל אינה אלא מתוך סרטם של רונית ושלומי אלקבץ "שבעה" העוסק במפגש בין כל אותם איסורים של חשומה לבין התרבות הישראלית הליברלית. מספר עבודות מטפלות בזהות מתוך הריק אותו הותירה "החשומה" בזהות והפך לתוכן קיומי לתערוכה.

עבודתם של **דניאל שושן ועמית מטלון**, היא דוגמא פר אקסלנס לטיפול אמנותי ע"י פירוק התוכן מהצורה לכדי קבלת דיסטורציה ציורית, הרחוקה מדימוי המקור. במיצב הוידאו "חז'אנה" (במרוקאית קינה), דניאל שושן ועמית מטלון מציגים עיבוד רישומי של בית הנכות בית השאן, מבנה מהמאה ה-15 שנבנה ככנסייה יוונית והפך עם השלטון התורכי למסגד הידוע בשם "מסגד הארבעים". בית שאן היא מקום ילדותו של דניאל שושן, נופי העיר והאזור מהווים לו השראה לחלק מיצירותיו. בעבודתם, שהוצגה במוזיאון המומה שנחאי (2015), הנוף משתנה עם קצב המוסיקה שכתב ומנגן אחיו של דניאל, המוסיקאי "שושן". דניאל שושן מחורר ומפרק את הנוף ע"י כלים דיגיטליים יחד עם צלילי העיבוד הסונורי של שירי אבל מרוקאים. מהלך דקונסטרוקטיבי זה, מחד מפרק את הדמוי ומאידך מרכיב מעליו שכבת סאונד הנשמעת אוריינטליסטית אך במהותה מקברית. אותם חורים שיצר המהלך הדיגיטלי מוצפים בצליל הממלא את החלל בשירי קינה. במבט רטרופקטיבי עבודתו ממשיכה את מהלכיו בניתוח השפה האמנותית, תוך תפיסה בסיסית פוסט מודרנית ודה-קונסטרוקטיבית. הטיפול התמטי בנסתר כתוכן של זהות מקבל משמעות רומנטית והיסטורית עם מיצבה הרישומי של **מאיה אטון**.

"עין האהוב" (Lover's Eye) היא סדרת רישומים כמחווה לתופעה



תרבותית, שהחלה באנגליה במאה ה-18. אנשי האצולה והבורגנות נהגו להזמין ציור מיניאטורי של אחת העיניים של אהובם, בין אם מאהב/ת, ילד או קרוב אחר. אותו ציור נעשה על גבי תכשיטים שונים, או במקומות מסתור, כמו תחתיות של מגרות או קופסות תכשיטים. הצגת עין אחת אינה מאפשרת זיהוי פנים ולכן ניתנת לחשיפה פומבית. מאיה אטון ביקשה ממכרים ואמנים לשלוח לה צילומי עין אהובם ורשמה

אותם במיומנות ועדינות רגשית יוצאת מן הכלל. עבודתה טומנת את אותם מתחים ואמונות טפלות כ-"עין הרע", כאלה שעדיין רווחים בימינו. המיסטיקה סביב "עין הרע" תלויה אך ורק במבטו החיצוני של האחר וקליטתו של אותו מבט אצל הסובייקט. רבדים ושכבות רבות בזהותנו נבנים ביחס למבט החיצוני וללא ספק לוקחים בחשבון, בין אם במודע ובין אם לא, את נושא ההצנעה, האיסור על ה"אשופוני" (10) המושך את העין הצרה והרעה. עבודתה של אטון במובן זה מהווה לשון מאזניים לעבודתו של מיכאל ליאני אשר מצניעה את הנראות בניגוד לתוכן הזועק.

בטיפול תמטי קונספטואלי יותר, **דוד בן הרוש** מציע סדרת צילומים "ללא כותרת" (מזנון), שבה מצולמים ארבע דלתות, בקנה מידה 1:1, של מזנון ישראלי של פעם. דוגמת העץ מזכירה טקסטורות של טבע/הסוואה ומפנה למחשבות על היחס בין הגלוי לנסתר וכל המתרחש מבפנים. המסגור והצבתם של הצילומים הופכים לאובייקט אחד החורג מהדימוי הצילומי ומציע דלת סגורה אחת בלתי ניתנת לפתיחה, אקט לגמרי הפוך מ"מקור העולם" של מיכאל ליאני העוסק בנסתר בלבד.

(10) "אשופוני" במרוקאית "תראו אותי", מתייחס לתופעה של אנשים מוחצנים ורהבתניים המנכיחים עושר חיצוני ללא פשרות והתחשבות במה יגידו.

העולם המוסתר כביטוי לזהות "מחוררת" נידונה מנקודת מבט ראשונית יותר, בעבודתו של **מתי אלמליח**, "סבתא", סבא". מתי מציג זוג צילומים של סבו וסבתו כפי שצולמו בצרפת בדרכם לישראל, לאחר שעזבו את מרוקו. האמן מחק את פניהם של האחרונים ע"י הוספת ריבועים לבנים ואף מסגר את העבודות על פי אותו מתאר חדש לא קונבנציונלי. בהגירתם של השניים ארצה, בשנות החמישים, זוג תצלומים אלה היחידים ששרדו את הדרך. זהו תיעוד מטאפורי של אותו אקט של מחיקת היסטוריה ברוטלית, המעלה שאלות בדבר זהותם האמתית של סבו וסבתו. האם המחיקה מתייחסת יותר להכללתם של השניים לכדי סיפורה של אוכלוסייה שלמה שכל עברה נקטע בבת אחת? האם הסיפור האישי נותר? האם זהות יכולה להתקיים מזיכרונות בלבד, או שזקוקים לה חיזוקים חזותיים כמו תצלומים ואובייקטים? כיצד זהותו של אלמליח מושפעת מאותה החסרה?



רישומה של **אסתר כהן** "שורש הדודאים", בהשראתו של הרושם והתחריטן הצרפתי מהמאה ה-17, ניקולה רוברט (Nicolas Robert) - יוצר ידוע בסוגת האמנות הבוטנית (Botanical Art), מפנה אותנו אל הצמח התנ"כי הדודא (11) בהקשרו לתרבות היהודית. האמנית משלבת בין מושג הבושה הטמון בעירום לבין החטא הקדמון בעקבותיו גורשו אדם וחוה מגן עדן:

"וַיְהִי שְׁנֵיהֶם עֲרוּמִּים הָאָדָם וְאִשְׁתּוֹ וְלֹא יָתְבָּשׁוּ"

השניים מיוצגים חשופים במערומיהם בחלקם התחתון, כשורשי צמח הדודא הרפואי, ומתמזגים יחדיו דרך צמידים וקמעות מזהב ואבנים טובות, מעשה ידי אדם. כל הקמעות מהווים חלק ממסורת ופולקלור מבית הוריה של האמנית, תכשיטים אשר עברו בין הדורות ונענדו בעבר על ידי נשים, גברים ותינוקות רכים כסמל וברכה למזל, בריאות ואריכות ימים. הרישום הפרטני של אסתר טומן סוד אישי הנחשף אך גם נסתר ונעלם באחת. האישה-שורש מצוירת בחלקה כאלת פריון ותשוקה ומצידה האחר מופיעה קטועת שד ומצולקת בבטנה. הגבר והאישה בציוור "איבדו את ראשם" לטובת עלים, ענפים, בלוטים, פרחים ופירות, אולי כרמז על כישוף האהבה, כישוף צמח הדודאים. ישנו משחק עז בין הנסתר לנגלה המתחבר למספר עבודות בתערוכה כמו זו של מאיה אטון, מתי אלמליח, דוד בן הרוש, וכו'.

(11) דודא רפואי (שם מדעי: *Mandragora autumnalis*) כינוי עממי: Mandrake. צמח הדודאים שורשו מפותל ועבה, מעמיק לחדור לקרקע עד כ-2 מטרים ודומה בצורתו למבנה גוף האדם והאישה. הצמח שימש במשך אלפי שנים כצמח מרפא בעל סגולות רבות בהקשר של מיניות פריון ולידה, וסביב הצמח והשורש מהלכות עד היום אגדות ומיתוסים רבים על שימושיו כשיקוי אהבה, כסם הרדמה לפני ניתוחים כאשר שורשיו הושרו ביין, כחומר כישוף לטיפול בעין הרע ועוד.

עבודת הוידאו של **דפנה שלום** "ימים נוראים I", הפרק הראשון מתוך הטרילוגיה "ימים נוראיים" (12), מחבר בין מעשה ההסתרה לבין המסורת היהודית, מחזוריותה וחיבורה לטבע. הטרילוגיה בקריאתה הרחבה, עוסקת בממד הזמן מבעד לחודש אלול, "הימים הנוראיים". זהו חודש הרחמים היהודי בו מתקיימת, על פי הפרקטיקות, התכנסות רוחנית לצורך חשבון נפש אל מול כל הנעשה בחיים הפיזיים. כמו כן נבחן מיקומו של האדם בטבע ורצונותיו לבייתו כמעגל התקיימות אינסופי, מחזורי. הדת היהודית, יסודן של הדתות המונותאיסטיות, מאופיינת ע"י ארגונה למחזוריות תפילות, מעשים וטקסים. אותה מעגליות חוזרת ונשנית בשלושת העבודות המרכיבות את הטרילוגיה. בפרק הראשון, המוצג בתערוכה, נראים תחילה גבר ולאחר מכן אישה, המורחים את פניהם בצבעי הסוואה צבאיים. דימוי ויזואלי זה מלווה בשירת א-קאפלה של פיוטים מן המקורות, המבוצע ע"י הזמרת סמדר לוי ולסירוגין מתוך הקלטת תפילות גברים מבית הכנסת. מרחב התפילה בבית הכנסת הספרדי משמש עד היום לחלל בו הגברים יכולים להביע את "ערביותם" בחופשיות. ישנה הקפדה על העגה בהתאם לעיר ומדינת המוצא ושמירתה בקנאות. זהו מרחב בו שתי זהויות הנחשבות עוינות, יהודית וערבית, מתקיימות יחדיו כגוף אחד. ככל שפניהם של השחקנים מוסווים ומוסתרים בוידאו, כך נוצרים חללי זהות ריקים המתמלאים בשכבות סאונד רליגיוזיים. בכך עבודתה של שלום מתחברת לזו של דניאל שושן, למהלכי התרוקנות ומילוי, לשכבות של סאונד הממלאות חורים ויזואליים, מעין מחזוריות קיומית הבולטת מאוד בטרילוגיה עצמה.



הניתוק כסמן אמנותי

ישנה ספרות ענפה, בעיקר אמריקאית, העוסקת במושג הבושה והבדליו עם מושג האשמה, שכן סרט תופס את הבושה כהמשך אקסטרני של האשמה. החוקרת ד"ר ברנה בראון - Brene Brown - מאוניברסיטת יוסטון, טוענת כי החיבור הבין-אנושי הוא זה שמעניק את תחושת המשמעות לחיים, וכי הבושה היא לא פחות מאשר הפחד מאותו ניתוק. בניגוד לאשמה, אותה היא תופסת כחיובית ובונה, הבושה היא רגש או חוויה מכאיבה הממחישה את תחושת החוסר, ההשתייכות והאמונה העצמית כי אנו ראויים לקשר חברתי. תפיסתה אכן מתחברת ל"חשומה", הקושרת את מעשה הבושה לשבט אליו משתייך בעל הבושה ולפחד מניתוק קשריו החברתיים, כל זאת ביחס לערכים החברתיים המתקיימים בו. בעבודותיהם של האמנים **דן אלון** עם "הזר המסתורי" ו**קובי סיבוני** עם "לא יפה, תתבייש", הם משתפים תחושות של נידוי חברתי, או פוטנציאל לנידוי, מבעד לחוויות אישיות אל מול האב. מחד, דן מבייש את אביו כאשר הוא משתין בחדר המדרגות, ונתפס במעשיו על ידו כאשר אביו הוא ועד הבית. מאידך, קובי סיבוני, לאחר תקופת מחקר עם אביו, תמצת את כל חוויות ילדותו במשפט שפיסל בעזרת חוטי ברזל ורודים: "לא יפה, תתבייש". הניתוק הפוטנציאלי הטמון בעבודתם, הוא גורם משמעותי מעצב בעשייתם האמנותית ובזהותם כאמנים בעלי שורשים מרוקאים.

(12) הטרילוגיה המשתייכת לחלק ממחזור עבודות רחב יותר בשם "מחליף הזמנים" העוסק במעברי זמן קצרים, בין לילה ליום, בין יום ללילה, בין שבוע לשבוע. הטרילוגיה הוצגה לראשונה במוזיאון פתח תקווה בתערוכה "ימים נוראים טרילוגיה", בספטמבר 2011 ומאז נודדת בעולם.

רובד כבד יותר של "חשומה" העוטף וכמעט חונק את כל תפיסתו ההווייתית והאמנותית של **גיל דסיאנו** **ביטון**, נחשף בעבודתו החדשה "שיחה מהקיבוץ". טלפון החוגה, כזה שניתן היה למצוא בבתים בשנות השבעים שמונים של המאה הקודמת, לצד ציור של הרשב"י (רבי שמעון בר יוחאי), מאוגדים לכדי מיצב חודר. בהרמת השפופרת, ניתן לשמוע את דודו של ביטון, מדקלם את המלט מאת שייקספיר, במבטא כבד של "ערס" ישראלי. זהותו של האמן מושפעת רבות מילדותו "המחוררת" בחוויות של בושות ביחס לשמו ולמזרחיותו.



המלט המייצג את התרבות המערבית "האליטיסטית", מדוקלם ע"י דודו המבלה את מרבית חייו בכלא הישראלי. דיסוננס המתכתב ישירות עם הדואליות הזהותית של ביטון והמתח שבין שמו המקורי "ביטון"

לבין התוספת הנשמעת מערבית יותר "דסיאנו". עבודתו של ביטון מושפעת ישירות מז'אנר עבודות אמנות המוצגות באמצעות הטלפון מסוף שנות השישים (13).

תערוכה חשובה בנושא שהוצגה והפכה לאייקונית באוצרותו של הרלד זימן (Harald Szeemann) היא (14)

"Live in Your Head: When Attitudes Become Form Works – Concepts – Processes – Situations – Information", לא פחות חשובה היא התערוכה "Art by Telephone" שהוצגה במוזיאון לאמנות עכשווית (15) בשיקאגו (1969). עבודתו של וולטר דה מריה (Walter De Maria) שהוצגה במוזיאון ה-Kunstthaller House בברן, שווייץ, הייתה מורכבת מטלפון המונח על הרצפה אליו האמן התקשר מידי פעם במהלך התערוכה כדי לדבר עם המבקר שהרים את הטלפון. ישנו רצון להעביר מסר ותדרים באמצעות המכשיר, להם יכולת השפעה על משמעות המילים. בעבודתו, גיל דסיאנו ביטון משכיל לעסוק באותו מתח שתואר לעיל, ע"י האינטונציות הנמוכות והכבדות, עם המבטא החד של דודו אל מול הקלילות הטראגית לא פחות של מילותיו של שייקספיר. ישנן שכבות של זהות המשתקפות בעבודה לכדי תפיסת מורכבותה של הזהות המקומית: השכבה המערבית והרצון הטמון בשאיפה אליה, וזו המזרחית היותר מוחצנת אך יותר מחוררות ולכן יותר ניתנת להשתלטות ע"י תרבות אחרת.

(13) "When Attitudes Become Form" (Harald Szeemann, 1969), Information (Kynaston L. McShine, 1970), or Software (Jack Burnham, 1970).

(14) בתערוכה זו כל היצירות בוצעו באמצעות הטלפון, על פי הוראותיהם היצירתיות של האמנים שהציגו.

(15) הטרילוגיה המשתייכת לחלק ממחזור עבודות רחב יותר בשם "מחליף הזמנים" העוסק במעברי זמן קצרים, בין לילה ליום, בין יום ללילה, בין שבוע לשבוע. הטרילוגיה הוצגה לראשונה במוזיאון פתח תקווה בתערוכה "ימים נוראים טרילוגיה", בספטמבר 2011 ומאז נודדת בעולם.

"חשומה"

תערוכה קבוצתית

בית האמנים, אלחריזי 9 תל-אביב

27.09.18

תערוכה:

תלייה אילן שוורץ

הפקה: אריה ברקוביץ'

קטלוג:

גרפיקה: שרון תובל

עריכה לשונית: אימרי קלמן, מירב רהט

עריכה לשונית טקסט אוצרות: מירב רהט, אסתר שילו

תרגום לאנגלית טקסט אוצרות: יהודית אפלטון

