

האוניברסיטה הפתוחה
התוכנית לתואר שני בלימודי תרבות
המחלקה לספרות, ללשון ולאמנויות
המחלקה לסוציולוגיה, מדע המדינה ותקשורת

מרחב אחר: על הגירה ומקום בווידאו ארט וקולנוע ניסיוני ישראלי
חיבור זה מהווה חלק מהדרישות לקבלת התואר "מוסמך בלימודי תרבות"
חנה זליס-ענזי

רעננה

יולי, 2021

עבודה זו נכתבה בהנחיית ד"ר חוה אלדובי מהאוניברסיטה הפתוחה

תקציר

אמני וידאו ישראלים רבים עוסקים בעבודתם בישראל כמקום ממשי או אוטופי, וחיים במסלולים המחברים בין ישראל לחו"ל (למשל, הצירים תל אביב-ברלין, או תל אביב-ניו יורק). מעברים תכופים אלו והמוביליות שמאפיינת את עידן הגלובליזציה משפיעים על הפרקטיקה האמנותית שלהם ומשתקפים, פעמים רבות, בייצוג המרחב בעבודות שלהם. אדון בסוגיות שונות של הגירה ובמרחבים האלטרנטיביים שיוצרים האמנים יעל ברטנא, עודד הירש, אבשלום, גיא בן-נר, מיכל רובנר, אבי מוגרבי, עימאד בורנאט וגיא דוידי ואטען כי עבודות אלה משקפות תודעה דיאספורית שאינה מניחה היות 'כאן ועכשיו', אלא מעידה על תנועה מתמדת בין מרחבים גיאוגרפיים וזמנים שונים. דרך ניתוח אמצעי המבע הקולנועיים אאפיין את המרחבים שמייצגים האמנים כמרחבי-ביניים דינמיים בין טריטוריות שונות, בין ישראל לחו"ל ובין הבית והחוץ.

הפרק הראשון מתמקד בסוגיות של מקום, מושג מרכזי בתרבות ובאמנות הישראלית, שהעסיק הוגים, סופרים, משוררים וחוקרים. בעקבות האנתרופולוג הצרפתי מארק אוז'יה (Augé), אשתמש במונח 'אל-מקום' כדי לנתח את ההיבטים המרחביים בעבודות הווידיאו **הצהרה** (2006) של יעל ברטנא ו**הביתה** (2010) של עודד הירש. העבודות מזכירות ויזואלית זו את זו, שתייהן חולקות טונליות דומה ואף הינן זהות מבחינת המקצב האיטי שלהן. בנוסף, היצירות מהדהדות סמלים ציוניים כמו דגל ישראל, עץ הזית והכנרת. הסמליות של ברטנא אמנם ישירה ומפורשת, אך בעבודתו של הירש היא נותרת מעודנת. ברטנא הופכת את הנרטיב הציוני. 'החלוץ' עוזב את חופי ישראל, משוטט לאי בודד ומחליף את דגל המדינה בעץ זית. בסרטון של הירש, לעומת זאת, חברי קיבוץ מבוגרים עומדים צפופים בדממה על סירה שנסחפת לאטה. שתי העבודות מתרחשות בלב ים (או אגם) ובשתייהן הדמויות ממוקמות בחללים שאינם יציבים מטבעם: 'אי' קטן מכדי להיות פונקציונלי, וסירה שאינה נושאת את נוסעיה ליעד ברור. אני מאפיינת את האתרים שמופיעים בעבודות הווידיאו של ברטנא והירש — האי והסירה — כמקומות המשקפים את חווית הנדידה של האמנים.

הפרק השני עוסק במושג 'בית', הטעון במיוחד לאור הסכסוך הישראלי-פלסטיני. בפרק זה אבחן את מושג הבית ואת האופן בו הוא בא לידי ביטוי בעבודות הווידיאו והאמנות של אמני הווידיאו הישראלים אבשלום וגיא בן נר. כמו כן, אנתח את ההשפעה של הביוגרפיות המהגריות שלהם על ייצוג 'הבית' בעבודתם. על מנת להתמודד עם הבעיות הנובעות מההגדרות של 'בית' והתרחקות ממנו עקב הגירה, אני מתייחסת למושג 'האלביתי' (uncanny), ולאימה המתעוררת בתוך הבית. אני מציעה הגדרה חלופית למרחבים שאותם אמנים

מהגרים מנסים לכוון בעבודתם, מרחב שמצד אחד כבר אינו 'בית' ומצד שני אינו בהכרח 'זר'. אני מציגה את הפתרונות שהאמנים העלו למצב זה - כלומר סוגיות של הבית, השפעת ההגירה על הפרקטיקות האמנותיות שלהם והניסיון לבנות בית מחדש בתגובה לחלק מהנושאים הנדונים.

בפרק האחרון אבחן את ייצוגי הגבול בעבודות הווידיאו-ארט ובסרטים הניסיוניים של מיכל רובנר, אבי מוגרבי ובסרט התיעודי **5 מצלמות שבורות**, שביימו במשותף עימאד ברנאט הפלסטיני וגיא דוידה הישראלי, ומתאר את השפעתה של גדר הפרדה על תנועת ההתנגדות הפלסטינית נגד הכיבוש הישראלי. אטען שהגבול ממלא תפקיד מרכזי בסרט וניתן לראותו כגיבור. פרק זה מציג ניתוח סמיוטי של הסרטים ומדגים כיצד הגבול אינו מתפקד רק כמפריד, אלא יכול לעיתים להפוך למרחב עצמאי, מרובד והיברידי שמאפשר סולידריות, מרד והתנגדות לגבול.

תודות

עבודה זו רואה אור בעזרתם של אנשים רבים אשר ייעצו, ליוו ותמכו הן בפן המקצועי של עבודת המחקר והן בפן האישי. לכולם ברצוני להודות מקרב ליבי:

בראש ובראשונה, אני אסירת תודה לד"ר חוה אלדובי על התהליך המשמעותי שעברתי בזכותה. תודה מקרב הלב על הדיונים המרתקים, ההפניות ליוצרים ולתיאוריות, על המסירות, ההערות ובעיקר על התמיכה גם בשעות לא שגרתיות ובכל המישורים לאורך כל הדרך.

לפרופ' עדיה מנדלסון-מעוז שהנחתה את הקורס "סמינר תזה לכתיבה מחקרית", במסגרתו ניסחתי את ההצעה הראשונית, ולד"ר יעל גילעת על הערותיה המועילות על הצעת המחקר.

בנוסף, ברצוני להודות לראש התכנית לתואר שני בלימודי תרבות, פרופ' מוטי רגב, על סיועו ותמיכתו לאורך דרכי האקדמית. תודה נוספת ברצוני להוקיר לנאוה סער על אוזנה הקשבת ועזרתה בפן האדמיניסטרטיבי.

תודתי שלוחה לאוניברסיטה הפתוחה, אשר אני גאה להיות בין בוגריה, כמו גם לאותם מנחים שעוררו סקרנות, ולא פחות חשוב מכך, עודדו חשיבה ביקורתית, ובמיוחד לד"ר דוד לוי, ד"ר נדב אפל, ד"ר סימונה וסרמן, ד"ר דורית אשור וד"ר נינה פינטו-אבקסיס ז"ל.

תודתי הרבה למרואיינים שהקדישו לי מזמנם לטובת ראיונות מרתקים, מלמדים ומרגשים, אשר העשירו את עולמי ותובנותיי, כמו גם העירו והאירו כיווני מחשבה חדשים.

תודתי נתונה לבני משפחתי, לד"ר מנשה ענזי על הקריאה והערותיו המועילות, ולחברי הטובים שליוו אותי בשיחות ודיונים ונטו אוזן קשבת ועצה טובה. ברצוני להודות לבן-זוגי אחיה ענזי על הערותיו ותובנותיו, בלעדיו זה פשוט לא היה קורה. תודה גם לבני אָנָן ואיליאד.

תוכן העניינים

II	תקציר.....
IV	תודות.....
V	תוכן העניינים.....
VII	רשימת תמונות.....
1	מבוא.....
2	המסגרת התיאורטית של המחקר.....
5	קורפוס ושיטת המחקר.....
6	מבנה העבודה.....
7	פרק 1 - אל'מקום בעבודות הווידאו של יעל ברתנא ועודד הירש.....
7	ייצוגים חזותיים של מקום.....
10	אסתטיקה מהגרית וא-שייכות.....
12	ארץ ומקום בעבודות "הצהרה" ו"הביתה".....
23	הטרוטופיה ואל'מקום בעבודות של ברתנא והירש.....
31	סיכום – פרק 1 אל-מקום.....
33	פרק 2 - על הבית ואבדן הבית ביצירות האמנות של אבשלום וגיא בן-נר.....
33	תמורות במבנה הבית.....
37	הבית כמרכז היקום.....
39	נרטיבים של אבדן הבית.....
42	אדריכלות של ניכור.....
43	הבית כסימולקרה.....
46	זר בביתו.....
49	פתרונות: בית וירטואלי ובית של צב.....
58	סיכום פרק 2 – הבית ואבדן הבית.....
60	פרק 3 - גבול.....
60	מודלים של גבול.....
63	גבול כקצה הטריטוריה.....
70	גבולות והפרדה.....
76	מרחב-גבול.....
84	המצלמה כסובייקט.....
85	סיכום פרק 3 - 'גבול'.....

87	סיכום
90	ביבליוגרפיה
96	סרטים ויצירות וידאו
98	יצירות אמנות ותערוכות
99	נספח 1
99	ראיון עם האמן עודד הירש, תל-אביב – ניו דלהי, 16 ביוני 2021
102	נספח 2
102	ראיון עם הבמאי אבי מוגרבי, תל-אביב – ניו דלהי, 23 ביוני 2021
i	תקציר באנגלית

רשימת תמונות

- תמונה 1. מיכל רובנר, **מקום II**, 2007-8, פרט מתוך מיצג תלוי-מקום, מוזיאון הלובר. 8
- תמונה 2. יעל ברתנא, **הצהרה**, 2006, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 7 דקות ו-30 שניות, ישראל. 14
- תמונה 3. יעל ברתנא, **הצהרה**, 2006, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 7 דקות ו-30 שניות, ישראל. 16
- תמונה 4. יעל ברתנא, **הצהרה**, 2006, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 7 דקות ו-30 שניות, ישראל. 16
- תמונה 5. יעל ברתנא, **הצהרה**, 2006, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 7 דקות ו-30 שניות, ישראל. 18
- תמונה 6. יעל ברתנא, **הצהרה**, 2006, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 7 דקות ו-30 שניות, ישראל. 18
- תמונה 7. יעל ברתנא, **הצהרה**, 2006, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 7 דקות ו-30 שניות, ישראל. 19
- תמונה 8. עודד הירש, **הביתה**, 2010, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 2 דקות ו-10 שניות, ישראל. 21
- תמונה 9. עודד הירש, **הביתה**, 2010, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 2 דקות ו-10 שניות, ישראל. 22
- תמונה 10. עודד הירש, **מעבר בטוח**, 2019, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 12 דקות ו-10 שניות, ישראל. 22
- תמונה 11. **CROSSING A WALL, ENRIQUE RAMÍREZ ENRIQUE RAMÍREZ**, 2012, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 5 דקות ו-12 שניות, ציילה, ARTE CONTEMPORÁNEO | DIE ECKE. 27
- תמונה 12. **CROSSING A WALL, ENRIQUE RAMÍREZ ENRIQUE RAMÍREZ**, 2012, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 5 דקות ו-12 שניות, ציילה, ARTE CONTEMPORÁNEO | DIE ECKE. 27
- תמונה 13. תמיר צדוק, **תעלת עזה**, 2010, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 9 דקות, ישראל. 28
- תמונה 14. **PASSAGE, MODISAKENG MOHAU**, 2017, פרט מתוך מיצג וידאו וקול בשלושה ערוצים, 18 דקות ו-49 שניות, דרום אפריקה, הביאנלה ה-57 של ונציה. 29
- תמונה 15. אלהם רוקני, **אל תיגעו במגש המלפפונים**, 2019, דימוי-הצבה מתוך תערוכה, בד פשתן וצבעי שמן, המרכז לאמנות עכשווית, ערד. 33
- תמונה 16. אבשלום, **תא מספר 1** (מתוך הסדרה **הצעה למגורים**), 1992, דימוי-הצבה מתוך תערוכה, עץ, דיקט, בד ונורות פלורסנט, 2450 × 4200 × 2200 מ"מ, אוסף מוזיאון TATE, לונדון. 36
- תמונה 17. גיא בן-נר, **STEALING BEAUTY**, 2007, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 17 דקות ו-40 שניות, NATIONAL GALLERY OF CANADA. 45
- תמונה 18. גיא בן-נר, **HOUSE HOLD**, 2001, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 22 דקות ו-53 שניות, ישראל. 50
- תמונה 19. גיא בן-נר, **האי של ברקלי**, 1999, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 15 דקות ו-5 שניות, ישראל. 51
- תמונה 20. גיא בן-נר, **מובי דיק**, 2000, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 13 דקות ו-17 שניות, ישראל. 51
- תמונה 21. גיא בן-נר, **DROP THE MONKEY**, 2009, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו וקול, 8 דקות ו-35 שניות, ישראל וגרמניה. 53
- תמונה 22. גיא בן-נר, **DROP THE MONKEY**, 2009, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו וקול, 8 דקות ו-35 שניות, ישראל וגרמניה. 54
- תמונה 23. גיא בן-נר, **DROP THE MONKEY**, 2009, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו וקול, 8 דקות ו-35 שניות, ישראל. 54
- תמונה 24. אבשלום, **פתרונות (SOLUTIONS)**, 1992, דימויים-דוממים מתוך מיצג וידאו וקול, 7 דקות ו-50 שניות, 55
- תמונה 25. מיכל רובנר, **גבול**, 1997, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 58 דקות, ישראל ולבנון. 66
- תמונה 26. מיכל רובנר, **גבול**, 1997, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 58 דקות, ישראל ולבנון. **ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.**
- תמונה 27. מיכל רובנר, **גבול**, 1997, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 58 דקות, ישראל ולבנון. 67
- תמונה 28. מיכל רובנר, **גבול**, 1997, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 58 דקות, ישראל ולבנון. 69
- תמונה 29. מיכל רובנר, **גבול**, 1997, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 58 דקות, ישראל ולבנון. 69
- תמונה 30. אבי מוגרבי **פרט 2, 3**, 2004, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 9 דקות ו-6 שניות, הגדה המערבית. 72
- תמונה 31. אבי מוגרבי **תבליט**, 1999, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו וסאונד ללא דיאלוגים. 10 דקות ו-44 שניות, מזרח-ירושלים. 75
- תמונה 32. עימאד בורנאט וגיא דויד, **5 מצלמות שבורות**, 2011, סרט תיעודי, 90 דקות, ישראל, פלסטין וצרפת. (באדיבות KINO LOREBER). 77
- תמונה 33. עימאד בורנאט וגיא דויד, **5 מצלמות שבורות**, 2011, סרט תיעודי, 90 דקות, ישראל, פלסטין וצרפת. (באדיבות KINO LOREBER). 81
- תמונה 33. עימאד בורנאט וגיא דויד, **5 מצלמות שבורות**, 2011, סרט תיעודי, 90 דקות, ישראל, פלסטין וצרפת. (באדיבות KINO LOREBER). 81

מבוא

עבודה זו בוחנת את היחסים בין מרחב והגירה ביצירות וידארארט של אמנים ישראלים ואת ההשלכות של יחסים אלה על סוגיות של זהות, שייכות ולאומיות. רבים מאמני הווידאו הישראלים חיים מחוץ לישראל או על קו התפר שבין ישראל וחו"ל, אך ממשיכים לעסוק בעבודותיהם בישראל כמקום ממשי או אוטופי. במהלך העבודה אעקוב אחר ייצוגי המרחב ביצירות הווידאו של יעל ברטנא (ני עפולה, ישראל 1970) ועודד הירש (ני קיבוץ אפיקים, ישראל 1976); מיכל רובנר (ני תל-אביב, ישראל 1957), אבי מוגרבי (ני תל-אביב, ישראל 1956), עימאד בורנאט (ני בילעין, פלסטין 1971) וגיא דוידי (ני תל-אביב, ישראל 1978); מאיר אשל, המכונה אבשלום (ני אשדוד, ישראל 1964-1993) וגיא בן-נר (ני רמת גן, ישראל 1969). במחקר זה אעמוד על תמורות עכשוויות בחוויה ובהמשגה של מקום, בית, וגבול בהקשר הישראלי. אטען שהמוביליות וההגירה שמאפיינים את העידן הגלובלי משפיעים על האופן שבו מתארגן המרחב ונחוה על ידי סוכנים שונים. בכדי לבחון שינויים אלה אנתח יצירות וידאו שעוסקות בסוגיות מרחביות בצורה ישירה או עקיפה, ואראה כיצד הן משקפות תודעה מובילית שנעה בין מרחבים זמניים שונים. חוסר האפשרות להיות נוכח במקום אחד בעידן הנוכחי משנה את האופן שבו נחוים מופעים ומוסדות מרחביים ומעורר חיפוש אחר מקומות חלופיים שמאפשרים אינטראקציה שמכילה את התנועתיות המועצמת של תקופתנו.

בפרק הראשון אדון במושג המקום דרך יצירותיהם של ברטנא והירש. אמנים אלה בוחרים שלא להשתייך לטריטוריה ספציפית ויוצרים בעבודותיהם אתרים של 'אל-מקום'. בעוד שהאנתרופולוג הצרפתי מארק אוז'יה (Augé) טבע את המונח 'אל-מקום' בכדי להצביע על (או להציף את) הזרות שנוסכים חללים של קניונים ושדות תעופה, האל-מקומות של ברטנא והירש מהווים ביטוי למצב המהגרי שלהם, אם פתרון בדמות מרחב ביניים, ואם, למצער, ברירת מחדל. בפרק השני אעסוק בתמורות שחלו במוסד הבית בעשורים האחרונים, וכיצד אבשלום ובן-נר מתמודדים איתן ויוצרים מודלים חלופיים ובתים אלטרנטיביים. בפרק השלישי אבחן את תפקודו של הגבול בעבודות הווידאו של מיכל רובנר ואבי מוגרבי, ובסרט של עימאד בורנאט וגיא דוידי. לכאורה, הגבול עומד בניגוד למצב הקיומי של תנועה וניידות שאני בוחנת בעבודה זו. ברם, עיון מדוקדק בעבודות הנדונות בפרק זה מגלה שהגבול מיוצג בהן כמרחב דינאמי שמאפשר מפגש עם הלא נודע (רובנר), מאבק פוליטי (מוגרבי), או אינטראקציה בין קהילות שממוקמות משני צדדיו (דוידי ובורנאט). להלן אסקור את הספרות המחקרית הרלוונטית, ולאחר מכן אתאר את קורפוס ושיטת המחקר ואציג את מבנה העבודה.

המסגרת התיאורטית של המחקר

מאז שנות השבעים של המאה הקודמת הפך הווידאו־ארט לאמצעי הבעה פופולרי בשדה האמנות החזותית בעולם.¹ אמנים ישראלים רבים אימצו מדיום זה, והצלחתם בעולם בולטת ביחס למספרם הקטן יחסית.² חלק מהאמנים הישראלים הבולטים בתחום הווידאו, כמו ברטנא, בן-נר ועומר פסט (ני ירושלים, ישראל 1972), מתגוררים בחו"ל או נעים על הקו בין ישראל וחו"ל. מאפייניו הטכניים של הווידאו הולמים באופן מיוחד את תופעת הניידות. בניגוד לציור ופיסול, אשר מאז הרנסנס נתפסים כמנציחים מקטע (עכשיו, רגע) מתוך שטף הזמן, מאפשר הווידאו ייצוג של מְשָׁךְ (duration). זאת ועוד, בניגוד לציור ופיסול או מיצב שדורשים שינוע מורכב, וידאו־ארט מופץ בקלות יחסית, וניודה והצגתה של עבודת וידאו אינם כרוכים בעלויות גבוהות. במקרים רבים, האמן עצמו נושא עמו את ציוד ההקרנה בדרכו לתערוכה או מעלה אותה לענן מקוון ומשם קצרה הדרך להקרנתו במקומות שונים ברחבי העולם.

חוקרת התרבות מיקה באל (Bal) טבעה את המונח 'אסתטיקה מהגרית' (migratory aesthetics) בכדי לנתח את ההשפעה של תנועה וניידות על שדה התרבות. אסתטיקה מהגרית היא מסגרת תיאורטית שנועדה להיות נאמנה להקשר התרבותי בו נוצרת האמנות, ומנגד נמנעת מלקבע אמנים ועבודות אמנות לארצות המוצא שלהם.³ בשונה מהדגש של פוליטיקת זהויות וההיסטוריונים החדשים על מקור (provenance), ומן הצד השני, תיאוריות גלובליות שמתעלמות מהקשרים ספציפיים, אסתטיקה־מהגרית מאפשרת לבחון את ההשפעה של ניידות על תפיסת המרחב בתוך הקשר תרבותי ספציפי של הגירה. בדומה לאסתטיקת־יחסים (relational aesthetics),⁴ אסתטיקה־אמפטיית,⁵ או אמנות פוליטית, מטרתה של אסתטיקה־מהגרית על פי באל היא ליצור אינטראקציה מיידית ולא-מתווכת בין הצופה ויצירת האמנות.⁶ אסתטיקה מהגרית חובקת תחומי אמנות

¹ Catherine Elwes, *Video Art, a Guided Tour* (London and New York: IB Tauris, 2005).

² אילנה טננבאום, "חקירות קולנועיות באמנות הישראלית," בתוך קטלוג התערוכה **בדרך לקולנוע: הדימוי המוקרן- העשור הראשון** (חיפה: מוזיאון חיפה לאמנות, 2005).

Sergio Edelsztein, "The Rise of the Medium: 1997-2005," in *Staring Back at the Sun: Video Art from Israel, 1970-2012*, ed. Chen Tamir (New York: Tang, 2019).

<http://artis.art/2016/10/06/the-rise-of-the-medium-2005-1997-by-sergio-edelsztein/>

³ Mieke Bal, "Lost in Space, Lost in the Library," in *Essays in Migratory Aesthetics*, ed. Sam Durrant and Catherine M. Lord (Leiden: Brill, 2007), 24.

⁴ Nicolas Bourriaud, Simon Pleasance, Fronza Woods, and Mathieu Copeland, *Relational Aesthetics* (Dijon: Les presses du réel, 2002).

⁵ Jill Bennett, *Empathetic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art. Cultural Memory in the Present* (Stanford: Stanford University Press, 2005).

⁶ Bal, "Lost in Space," 23.

מגוונים, אבל באל מצביעה על היתרונות של הווידאו בייצוג חוויות של ניידות והגירה, ואת המפגש הכאוטי לעיתים בין תרבויות. אפשרויות העריכה השונות, הפרדת הסאונד מהדימוי החזותי, והקפיצות בין זמנים שונים מייצגים באופן נאמן את חוויית ההגירה ואת הניידות המואצת של תקופה זו. אמני הווידאו שאדון בהם משתמשים לעיתים קרובות באפשרויות טכניות ואסתטיות אלה. בעבודה **גבול** (1997), למשל, רובנר נעה קדימה ואחורה על ציר הזמן בכדי לבטא את התחושה האלביתית שיוצר הגבול בין ישראל ולבנון. בן-נר מצלם אמנם את העבודה *Drop the Monkey* (2009) בצורה ליניארית, אבל ה'דילוגים' שלו בין תל-אביב לברלין, והפעולות שהוא מתחיל בעיר אחת ומסיים בעיר אחרת, מדגימות את הקושי ביצירה ושימור של הבית בעולם נייד.

חוקר הקולנוע חמיד נפיסי (Naficy) מנתח את ההשפעה של הגירה וניידות על אמנות וקולנוע עכשוויים.⁷ הוא סוקר סרטים של יוצרים בני 'העולם השלישי' ושל מהגרים החיים במערב ובוחן כיצד חוויות ההגירה שלהם מיתרגמות אל המסך. על אף שחוויית ההגירה משתנה מאדם לאדם, מאתר נפיסי בסרטים עצמם קווי דמיון תוכניים וסגנוניים שמבטאים את הדיכוטומיה של החיים בגלות, בין הגעגועים למולדת והבחירה (או אילוץ) לחיות במקום מגורים חדש. זאת ועוד, היוצרים הגולים מתמודדים ביצירתם עם משברים של אבדן זהות. נפיסי מכנה סוגה זו 'קולנוע עם מבטא' (accented cinema).⁸ בשונה מסרטים הוליוודיים, נדרשים הצופים להפעיל כישורי צפייה חדשים כדי לפענח סרטים אלה. הצופה נדרש להיות קשוב סימולטנית לשפה זרה, לקריאת תרגום, ולהתבוננות בתרבות חזותית לא מוכרת. מכיוון שפעולות אלו אינן בהכרח מסונכרנות, הן מונעות פרשנות עקבית ואבסולוטית. תובנותיו של נפיסי הולמות מספר עבודות שאדון בהן, כמו למשל *Stealing Beauty* (2007) של בן-נר, אשר מאלצת את הצופה לא רק לעקוב אחרי מהלך העלילה אלא גם לפענח את אתרי הצילומים (למשל, ערבוב בין מספר חנויות איקאה ברחבי העולם), את הכרוזים שנשמעים מדי פעם ברקע ואת תגובות הקונים. יוצרים אחרים, כמו ברטנא, הירש ואבשלום מבכרים, לעומת זאת, קולנוע אילם על פני קולנוע "עם מבטא." במקום להתמודד עם המורכבויות שיוצרת השפה הם יוצרים עבודות וידאו ללא דיאלוג, שבהן מופיע גיבור בודד או שלא מתקיימת אינטראקציה בין הדמויות.

בדומה לנפיסי, מתמקדת חוקרת הקולנוע לורה מרקס (Marks), בפנומנולוגיה של קולנוע טרנס-לאומי של מהגרים. מרקס מתחקה אחר האופן שבו קולנוע בין תרבותי מייצג חוויות פיזיות וחושיות של מקום ותרבות

⁷ חמיד נפיסי, **קולנוע עם מבטא: עשייה קולנועית בגלות ובפזורה**, תרגמה מאנגלית כרמית גיא (רעננה: עם עובד, [2019]).

⁸ נפיסי מבחין בין שלושה סוגים של 'קולנוע עם מבטא' שההבדלים ביניהם מבוססים על היחס למקום: קולנוע גלותי, קולנוע של פזורה, וקולנוע אתני וזהותי.

בעידן פוסט־קולוניאלי.⁹ מרקס טוענת שיוצרים המבקשים לייצג את תרבותם המקורית נאלצים לפתח צורות ביטוי קולנועיות חדשות שמבטאות את עולמם המשתנה ומתמקדות בחוויית צפייה שמעוררת את החושים, ומתמקדת ביחזותיות מישושית' (haptic visuality). לדידה, בכדי לגשר על המרחק מארצות המוצא מעוררים יוצרים אלה באמצעים ויזואליים זיכרונות פיזיים של ריח, מגע וטעם, ומערבים את הצופה באופן חושי בחוויית תרבותית אחרת. בעוד שהאמנים בהם דנה מרקס מונעים על ידי זיכרונות ונוסטלגיה, הסרטים ויצירות הווידאו שיידונו בעבודה זו הולמים יותר את האסתטיקה המהגרית של באל. במקום לייצר מחדש את החוויית החושית של המולדת, הם מנהלים איתה מערכת יחסים מורכבת. על אף שכולם מתייחסים בצורה כזו או אחרת לישראל, התחושה שעולה מהעבודות היא שהם אינם רוצים להיות מקובעים למקום ממנו הגיעו. עמדה מהגרית זו באה לידי ביטוי בהעדר תקשורתיות מודגש של חלק מהדמויות בעבודות: ההתעלמות של בני המשפחה של בן-נר מהמצוקה שלו בעבודה *House Hold* (2001), השתיקה של החותר בעבודה **הצהרה** של ברטנא וההתכנסות של אבשלום בתוך התאים שיצר בעבודה **הצהרה למגורים** (1992). במקום העצמה של החוויית החושית, יוצרים חלק מהאמנים שאדון בהם ערפול ועמימות תחושתית. עבודותיהם 'רזות' מבחינה חזותית ולעיתים אף מנוכרות. המטרה שלהם אינה לשחזר (או לזכור) את המקום ממנו הגיעו, אלא ליצור מודלים מרחביים חדשים שלא יכבלו אותם למקום באשר הוא.

חוקרת התרבות אירית רוגוף (Rogoff) טבעה את המונח 'גיאוגרפיות־מותשות' (exhausted geographies) בכדי להגדיר מרחבים שהמשמעות הטריטוריאלית, הלאומית, אתנית, תרבותית או אידאולוגית שלהן נשחקה והם אינם ממלאים את הפונקציות המקוריות שלהם.¹⁰ כמו כן, בוחנת רוגוף את ההשפעה של ניידות על התרבות העכשווית ואת האופן שבו מעריכים האמנים את עצמם ביחס לסביבתם החדשה. היא מצביעה על זרות שחשים האמנים, ועל נתק מחוויית המקום. רוגוף טוענת שבעידן הנוכחי מדינת הלאום אינה הגורם המכריע בשאלות של זהות ובזיקה של עיצוב זהות למרחב גיאוגרפי.¹¹ האמנים המהגרים שהיא חוקרת נוקטים במודע בעמדה של 'א-שייכות' (unbelonging), שאיננה מנוגדת לשייכות, אלא היא סרבנות ביקורתית לקבל את ההגדרות המקובלות וה'טבעיות' לכאורה של שייכות, שאותן מנציחה מדינת הלאום.¹²

⁹ Laura Marks and Dana Polan, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham and London: Duke University Press, 2000).

¹⁰ Irit Rogoff, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture* (London: Routledge, 2000).

¹¹ Ibid., 4.

¹² Ibid., 5.

חוקרת הקולנוע יעל מונק עומדת על התפנית שחלה בקולנוע עלילתי ישראלי בשנות התשעים. מונק טבעה את המושג 'קולנוע הגבול' בכדי לאפיין את תקופת הביניים שבין הז'אנר הקולנועי הפוליטי של שנות השמונים שהתמקד באחר הפלסטיני, לשנות האלפיים בהם עסקו קולנוענים בפרט ובטראומה האישית שלו. קולנוע הגבול של שנות התשעים, טוענת מונק, זנח ואף התנגד לנרטיבים הגמוניים של החברה הישראלית ולהוויה הישראלית הקולקטיבית.¹³ הדמויות שמופיעות בסרטים חוות "גלות פנימית" ומונק מכנה אותן "גולים בארצם."¹⁴ כתגובה לסיטואציה הפוליטית בישראל שיצרה חוסר וודאות וגרמה להם לניתוק רגשי, בוחרים הקולנוענים של שנות התשעים ליצור אלטרנטיבות מרחביות "ולברוא לעצמם טריטוריות חדשות, מוחשיות ומדומיינות גם יחד, בתקווה שיובילו לכינונו של סדר חדש."¹⁵ מונק טוענת שניתוח זה של הקולנוע של שנות התשעים עשוי לסייע גם בהבנת הסרטים של הדור שלאחר מכן, דהיינו, הקולנוע של שנות האלפיים. בעקבות מונק, אטען שעבודות הווידאו והסרטים הניסיוניים בהם אדון בעבודה זו ושנצרו בעשור הראשון של המאה העשרים ואחת? מבטאים ואף מעצימים את הניתוק מהאתוס הלאומי ומהחוויה הקולקטיבית. בנוסף, אטען שהעבודות של ברתנא, הירש, בן-נר, אבשלום, ויוצרים אחרים שיידונו בעבודה יוצרות "טריטוריות חדשות, מוחשיות ומדומיינות" בכדי לכונן חוויות מרחביות חדשות שאינן כובלות אותם לטריטוריה אחת, ומסייעות להם להתמודד עם המוביליות וההגירה, או לחילופין מדגישות את הקשיים שהן יוצרות.

קורפוס ושיטת המחקר

בכדי לבחון את המרחבים השונים שיוצרים האמנים בעבודות אנוקט בשיטת מחקר איכותנית והשוואתית. אציג קריאה פנומנולוגית ותמטית של הסרטים ויצירות הווידאו, ובמקביל אבחן את הסמיוטיקה של אמצעי המבע הקולנועיים והאמנותיים. הקורפוס המחקרי הראשי כולל שנים-עשר סרטים ויצירות וידאו-ארט של אמנים ישראלים עכשוויים העוסקים בסוגיות של 'מרחב'. המקורות המשניים כוללים ביקורות אמנות בעיתון, כתבות בעיתון, קטלוגים של תערוכות, קטלוגים מקוונים, טקסטים נלווים לתערוכות, ופרסומים שונים הנוגעים ליצירות ו/או ליוצרים הנחקרים; עבודות תזה שלא יצאו לאור, ראיונות עם שניים מן האמנים שביצעתי לצורך המחקר, ואתרי מרשתת. הקורפוס מתבסס על חומר ראשוני בלבד, דהיינו, ניתוח היצירות עצמן. השימוש

¹³ יעל מונק, **גולים בגבולם: הקולנוע הישראלי במפנה האלף** (רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2012), עמ' 13.

¹⁴ שם, עמ' 77.

¹⁵ שם, שם.

במקורות משניים – או מה שנכתב על היצירות הנדונות – יבוא לידי ביטוי בתהליך הניתוח, אך חומרים אלה לא יהוו כשלעצמם חלק מהקורפוס לניתוח.

מבנה העבודה

בפרק הראשון אאמץ את המושג 'אלימקום' של האנתרופולוג הצרפתי מארק אוז'יה (Augé) ואת המושג 'הטרוטופיה' שטבע הפילוסוף הצרפתי מישל פוקו (Foucault), בכדי לאפיין את המרחבים החלופיים שיוצרים ברטנא והירש. אטען שהאתרים שמופעים בעבודות של ברטנא והירש, בדומה לקניונים ושדות התעופה שבוחן אוז'יה, אינם מכוננים שייכות למקום. בפרק השני אסתייע בהגדרה של התיאורטיקן הבריטי ג'ון ברג'ר (Berger). על פי ברג'ר, הבית הוא נקודה ארכימדית ממנה נבנים היחסים של האדם עם העולם. איעזר בתפיסה זו כדי להסביר את ההתמודדות של אבשלום ובן-נר עם התמורות שעובר מוסד הבית בעידן ההגירה. התובנות של חוקרי התרבות סטוארט הול (Hall) וגרנט פארד (Farred) יעזרו לי לתאר את היחסים המורכבים בין המהגר לביתו. בפרק השלישי אציג את המורכבות של הגבול, כמושג וכחוויה, כפי שהיא באה לידי ביטוי בעבודות **גבול** של רובנר, **פרט 2,3**, ו**תבליט** של מוגרבי ובסרט **5 מצלמות שבורות**. באמצעות התיאוריות של המשוררת והחוקרת הפמיניסטית הלטינה-אמריקנית גלוריה אנזלדואה (Anzaldúa), ושל הגיאוגרף האמריקאי אדוארד סו'ז'ה (Soja), אראה כי גבול אינו רק קו שמפריד בין טריטוריות שונות אלא עשוי להתפתח למרחב עצמאי בעל אופי ייחודי ופוטנציאל פוליטי משל עצמו.

פרק 1 - אֶלִמְקוּם בַעבוּדוֹת הוּוּידָאוּ שֶל יַעַל בַּרְתֵנָא וְעוֹדָד הִירֶשׁ

יִיצוּגִים חֲזוּתִיִים שֶל מְקוּם

'מקום' הוא מושג מרכזי בתרבות ובאמנות הישראלית שהעסיק הוגים, סופרים, משוררים, חוקרים ואמנים. עוד לפני קום המדינה, אמנים כגון אפרים משה ליליין (נ' דרוהוביץ', גליציה המזרחית 1874-1925), שמואל הירשנברג (נ' לודז', האימפריה הרוסית 1865-1908), הרמן שטרוק (נ' ברלין, גרמניה 1876-1944) ובוריס ש"ץ (נ' וארניאי, ליטא 1866-1932) בחנו את סוגיית המקום בעבודותיהם, ובעשורים שלאחר מכן התמקדו יצחק דנציגר (נ' ברלין, גרמניה 1916-1977), מיכה אולמן (נ' תל־אביב, פלשתינה המנדטורית 1939), מיכל רובנר (נ' רמת־גן, ישראל 1957) ורבים אחרים בסוגיה זו (תמונה 1).¹⁶ בפרק זה אדון בעבודות הוּוּידָאוּ שֶל יַעַל בַּרְתֵנָא (נ' עפולה, ישראל 1970) ועודד הירש (נ' קיבוץ אפיקים, 1976) ואבחן כיצד השפיעה חווית ההגירה שלהם על האופן שבו הם מתייחסים למקום.

עבודות הוּוּידָאוּ הַצְהָרָה (2006) של ברתנא והביתה (2010) של הירש שידונו בפרק זה מציעות נקודת התבוננות שונה על מושג המקום מזו המקובלת בתרבות הישראלית, ומגלות כלפיו יחס אמביוולנטי. הן משקפות תחושות של זרות ביחס למקום שבו נולדו וגדלו האמנים, ושמלוות אותם גם לאחר שהיגרו ממנו.¹⁷ על אף שהאמנים שידונו בפרק זה עברו להתגורר מחוץ לישראל — או נעים על הקו שבין ישראל וח"ל — הם אינם מהגרים במובן הנורמטיבי. דהיינו, הם לא היגרו ממקום אחד למשנהו, אלא נמצאים בתנודה מתמדת. עבודותיהם משקפות ניידות זו ויוצרות טריטוריות אמורפיות שמצריכות הגדרות מרחביות חדשות. בכדי לאפיין חוויה זו ואת הביטויים שלה בעבודות הוּוּידָאוּ, אאמץ את המושג 'אֶלִמְקוּם' שטבע אוז'יה.¹⁸ אֶלִמְקוּם הוא מרחב שאינו מעניק לשוהים בו תחושת שייכות, כדוגמת שדות תעופה וקניונים.¹⁹ בעוד שאוז'יה מבקר את הזרות

¹⁶ ג'ו-קים בדה, "'בצלאל" של שץ: בין אייקון ציוני לאמנות עברית," פרוטוקולים, קיץ 2007.

¹⁷ http://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/2781#_ednref1 (נצפה לאחרונה 31.05.2021).

בדה דן בהתגייסות של האמנות הישראלית בתחילת המאה העשרים לפרויקט הציוני.

¹⁸ יצחק דנציגר ומרדכי עומר [הקדמה וער'], מקום, תרגם ישי טובין (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשמ"ב, 1982).

גדעון עפרת, כאן: על מקומיות אחרת באמנות ישראל (ירושלים: הוצאת אמנות ישראל, 1984).

Lilly Wei, "Where History Becomes Art," *Art in America* 98.1 (2010).

¹⁸ Marc Augé, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe (London and New York: Verso, [1995] 2008).

¹⁹ Ibid.

שיוצרים חללים אלה, אציע לראות במרחבי ה'אל-מקום' שיוצרים ברתנא והירש סוג של פתרון, או למצער פשרה והשלמה עם המצב המהגרי שלהם.



תמונה 1. מיכל רובנר, מקום II, 2007-8, פרט מתוך מיצג תלוי-מקום, מוזיאון הלובר.

בעבודה **הצהרה** של ברתנא חותר גבר צעיר, לבוש מכנסי חאקי וגופיה לבנה, בסירת דייגים לעבר סלע אנדרומדה, במרחק כמה מאות מטרים מהחוף של תל-אביב-יפו. הוא עוגן את הסירה בסמוך לסלע, ומחליף את דגל הלאום שמתנוסס מעליו בעץ זית שהביא עמו. החותר מזכיר במראהו דמות של חלוץ כפי שעוצבה בתודעה הקולקטיבית הישראלית: גבר חסון, לבוש לעיתים קרובות גופייה לבנה אשר חושפת גוף שרירי שמסמל עבודה קשה והרואיזם. חוקר האמנות גדעון עפרת מתאר את דמות החלוץ באמנות ישראלית כדלהלן: "צילומים ייצוגיים של החלוץ יצגוהו לא אחת בגופייה בלבד וזאת במגמה להבליט את שריריו."²⁰ באופן דומה טוען אליק מישורי שדמות החלוץ גילמה מסרים ציוניים, ביטאה מודעות לאומית והפיצה רעיונות ציוניים.²¹ גם בעבודה **הביתה** של הירש מופיעה סירה, אך במקום החלוץ הבודד של ברתנא עומדת על הסירה קבוצה של נשים וגברים

²⁰ גדעון עפרת, **בהקשר מקומי** (רעננה: הקיבוץ המאוחד, 2004), עמ' 186.

²¹ אליק מישורי, **סמלים חזותיים ציוניים באמנות ישראלית** (רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2000), עמ' 8.

בגיל העמידה, חברי קיבוץ אפיקים שבו נולד וגדל האמן. בגדי העבודה של כמה מחברי הקיבוץ מזכירים אף הם את אתוס העבודה הציוני, אך לאורך כל העבודה הם עומדים חסרי מעש. בשונה מהמבנה הנרטיבי של **הצהרה**, עבודת הווידאו של הירש סטטית ונראה כי אין בה עלילה כלל. הסירה אינה שטה אלא נסחפת קלות ללא כיוון ומטרה ברורים, כשברקע נשמעים רחשים עדינים של הרוח ושל תזוזת האדוות במים.²²

מבחינה חזותית, שתי העבודות מזכירות זו את זו. לשתיהן גוון (tonality) דומה והן זהות גם מבחינת השקט והקצב האיטי שלהן. בנוסף, הן מתכתבות עם סמלים ציוניים דוגמת דגל ישראל, עץ הזית וימת הכנרת. החזות החלוצית של החותר ובגדי העבודה הכחולים של חברי הקיבוץ, כאמור, תומכים במסגור הציוני של העבודות. אך בעוד שהסימבוליקה של ברתנא ישירה, אצל הירש היא פחות מפורשת. ה'חלוץ' של ברתנא הוא פרואקטיבי, הוא עוזב את חופי ישראל, חותר אל אי בודד ומחליף את דגל הלאום בעץ זית. חברי הקיבוץ של הירש, לעומת זאת, הם פסיביים, נסחפים לאיטם במים. העבודה גם אינה מתייחסת באופן ישיר לסמלי הלאום.

שתי העבודות מתרחשות בלב ים (או ימה) ובשתיהן הדמויות ממוקמות במרחבים נזילים ובלתי יציבים: 'איי' שגודלו קטן מכדי להיות פונקציונלי וסירה שאינה מובילה את נוסעיה ליעד ברור. בכדי לאפיין את האתרים שמופיעים ביצירות הווידאו — האי והסירה — ואת האופן שבו הם מהדהדים את החוויה המהגרית של האמנים, אשתמש במושגים 'אל־מקום' של אוז'ה, 'הטרטופיה' של פוקו ו'אל־שייכות' של רוגוף. לפני שאדון במושגים אלה ואראה כיצד עיצבה ההגירה את חווית המרחב של האמנים, אנתח כמה מהבחירות האסתטיות שלהם באמצעות המושג 'אסתטיקה מהגרית' שטבעה באל.

²² ראו ראיון עם האמן עודד הירש, נספח מס' 1.

בראיון שערכתי עם עודד הירש (2021) סיפר האמן ש"פעם נכתב בטעות באחד ממאמרי הביקורת שהשיר "על שפת ים כנרת" מתנגן ברקע של העבודה 'הביתה' ומאז הטעות הזו נצרבה... אבל האמת היא שאין קשר בין השיר לבין העבודה 'הביתה'".

אסתטיקה מהגרית וא-שייכות

אסתטיקה מהגרית עשויה להיות כאוטית ומבלבלת. באופן זה היא מערערת את האחיזה של הצופים בחוויה האסתטית.²³ כלומר, מכיוון שהנרטיב אינו קוהרנטי והיצירה מפצלת בין הדימויים החזותיים לסאונד, כפי שאראה להלן, לצופים אין אפשרות להבין את היצירה במלואה ולכן אינם יכולים לשלוט בתחושות שהיא מעוררת או להתרחק ממנה מבחינה רגשית. על אף שבאל סבורה שיש חשיבות רבה להקשר אשר בו נוצרות עבודות אמנות, היא טוענת שדגש מוגזם על המקור שממנו בא האמן והמקור הגיאוגרפי-תרבותי של העבודה עשויים לטשטש את ההשפעה שנודעת לעצם המוביליות וההגירה על שדה התרבות. אסתטיקה מהגרית, אם כן, אינה מושג גלובלי או אוניברסלי שמתעלם מההקשר המרחבי של יצירות אמנות ויוצריהן ומציע האחדה גורפת בלי תשומת לב למקור. לחלופין, זוהי גישה מחקרית ואמנותית הלוקחת בחשבון את התנועה המואצת בין "מקומות" שמאפיינת את העידן הגלובלי. בכדי להדגים אסתטיקה מהגרית, באל דנה בסרט הניסיוני *Lost in Space* (2005), שיצרה יחד עם האמן האיראני, שהראם אנת'אבי, (Entekhabi), המתגורר בברלין. באל מראה כיצד אמצעי הווידאו איפשרו לה ולאנת'אבי להפריד בין דימויים חזותיים לדימויים קוליים.²⁴ כך לדוגמה, הם הציגו בתחילת הסרט קטעים מראיונות שערכו עם מהגרים באמצעות כתוביות, כשהמרואיינים אינם נראים על המסך, ורק בשלב מאוחר הראו את המרואיינים.²⁵ פרקטיקה זו מדגישה את הוורטיגו הלשוני והתרבותי שבו המהגר מוצא את עצמו, ושאליו נחשפה באל במהלך צילומי הסרט.²⁶

באל מזהה בחוויית ההגירה לא רק כפילות מרחבית אלא גם כפילות וריבוי זמנים. היא מכנה תופעה זו בשם 'הטרוכרוניה' (heterochrony).²⁷ התנועה של המהגרים מחברת אותם למוקדי זמן שונים, כמו הזמן של המקום החדש לעומת הזמן של הבית, זמן הביניים של ההמתנה הארוכה לאשרת כניסה, ושל המסע מארץ המוצא לארץ היעד. מדיום הווידאו, טוענת באל, הולם במיוחד אמנות מהגרית, הודות ליכולת שלו להכיל ולתווך באופן בלתי אמצעי חוויות של משך ותנועה.²⁸ הוא מאפשר ליוצרים ליצור חוויות זמן הטרוכרונית שדומה

²³ Bal, "Lost in Space," 23.

²⁴ Mieke Bal & Shahram Entekhabi, *Lost in Space*, video, 17 mins, colour. Documentary. Multi-lingual with English subtitles. Germany: 2005.

<https://vimeo.com/35317849>

²⁵ Bal, "Lost in Space," 29.

²⁶ Ibid., 32.

²⁷ Mieke Bal, "Heterochrony in the Act: The Migratory Politics of Time," in *Art and Visibility in Migratory Culture* (Leiden: Brill, 2011).

²⁸ Ibid., 26.

בכאוטיות שלה לחוויית הזמן המהגרית: לשבש את סדר האירועים, להפריד בין חוש השמיעה לחוש החזותי, או לחבר בין אירועים ודימויים הטרוגניים. השימוש בהטרוכרוניה בולט בעבודה ה**צהרה**. על אף שיש לה מבנה ליניארי ברור, מערבת ברתנא בין זמנים שונים. היא איננה עושה זאת באמצעות 'דילוגים' על פני ציר הזמן, אלא באמצעות הדמות האנכרוניסטית של החותר ואמצעי המבע הקולנועי (כגון ההילה, המראה המיושן). החותר הוא בעל זהות הטרוכרונית. מחד כאמור, הוא נראה כמו חלוץ מתחילת המאה העשרים, ומנגד ברתנא לא הופכת אותו לרפליקה של דמות מהעבר אלא מותירה אותו בביגוד עכשווי, כמו למשל מכנסיים בגזרת שלושת רבעי. סגנון הצילום והפוקוס הרך גם מעניקים תחושה שהעלילה אינה מתרחשת בזמן ספציפי, אלא בתחום ביניים או בכמה זמנים במקביל. באופן דומה, פרטי הלבוש בעבודה ה**ביתה** מתכתבים עם תקופות שונות. בגדי עבודה כחולים מופיעים לצד כובע בוקרים, למשל. הירש מאט, או שמא מקפיא את תנועת הזמן, וכך הוא מנתק את הסירה ואת אנשי הקיבוץ מהקשרים טמפורליים והיסטוריים, כמו בחוויה מהגרית. הדמויות של הירש נראות תלושות מהסביבה שלהן ואף זרות האחת לשנייה. אסתטיקה מהגרית זו, מנכיחה את חוויית התלישות של האמנים ואת תחושת הא-שייכות שלהם.

רוגוף טבעה את המושג 'גיאוגרפיות לא־ביתיות' (unhomed geographies) בכדי לתאר מצב קיומי שבו הקשר בין מקום לשייכות נותק. האמנים שבהם היא דנה אינם מגדירים את עצמם לפי הקונבנציה של מדינת הלאום, ומדגימים כיצד בעידן הנוכחי היא אינה עוד הגורם המכריע בשאלות של הזדהות וזהות.²⁹ עבודותיהם של ברתנא והירש משקפות פרקטיקות של א-שייכות, ויוצרות מרחבים חלופיים שמשמרים את הייחודיות שלהם ותחושת האינדיבידואליזם במנותק מהמרחב הקולקטיבי והלאומי. החותר של ברתנא אינו בורח מחופי תל־אביב למדינה אחרת אלא בוחר להתיישב על סלע בלב הים, ומסיר מעליו את דגל ישראל. חברי הקיבוץ בעבודה של הירש נסחפים במים, ונראה שהם אינם מסוגלים להתבסס במרחב מוצק ומוגדר.

²⁹ Rogoff, *Terra Infirmis*, 4-5.

ארץ ומקום בעבודות "הצהרה" ו"הביתה"

עבודת הווידאו **הצהרה** מתכתבת עם סמלים לאומיים מובהקים דוגמת עץ הזית ודגל ישראל. הגבר שחותר בסירה מזכיר במבנה גופו ולבושו את ייצוגי החלוץ בתרבות החזותית הישראלית ובסרטי התעמולה הציוניים משנות השלושים והארבעים של המאה העשרים. ברטנא מרבה לשלב דימויים מתוך התרבות החזותית של ראשית המפעל הציוני. היחס האמביוולנטי שלה כלפי הציונות, שנע בין ביקורת להיקסמות, ופרקטיקות החיקוי שהיא מאמצת עוררו עניין רב לצד ביקורת בישראל ובעולם. גדעון עפרת טוען שברטנא אינה מציעה אלטרנטיבה פוליטית למציאות עמה היא מתכתבת, ומלבד יצירת דימויים פרובוקטיביים היא אינה מאתגרת את מושגי היסוד של הנרטיבים ההיסטוריים המופיעים בעבודותיה.³⁰ בדומה לעפרת, חוקר האמנות דוד שפרבר גורס שהעבודה **הצהרה** אינה מחדשת הרבה ושהיא מחדדת את הדיכוטומיה הידועה בין החזון הלאומי של הציונות, לעיסוק הפוסט-לאומי במקומיות.³¹ מבקר האמנות אבי פיטשזון טוען שעל אף השימוש "המלהיב והאפקטיבי" באסתטיקה ציונית, הנרטיב של **הצהרה** נותר "בנאלי".³² מבקר האמנות יונתן אמיר מצביע על הסתירות הפנימיות ביצירה של ברטנא. על אף שהיא מבקרת את רעיון הלאומיות היא מבנה אותו מחדש, למשל בטרילוגיה **ואירופה תוכה בתדהמה** (2011). ברטנא בוחנת רעיונות אוטופיים באופן ביקורתי ואירוני אבל גם מקימה בטרילוגיה שלה תנועה פוליטית שמבקשת לממש אידיליה חברתית.³³ הביקורות הנוקבות על ברטנא מציגות כמה מהחולשות של **הצהרה**, אך מכיוון שמבקרים לא בוחנים את ההיבטים המרחביים של העבודה הם מחמיצים לדעתי את העמדה הפוליטית המורכבת שהיא מציגה. ברטנא מאתגרת את מושג המקום הציוני ומציעה במקומו 'מקום' מסוג אחר. העבודה **הצהרה** אינה הכרזה על כינונו של מקום (בדומה להכרזה על הקמת מדינה) אלא מכוננת 'אֶל־מקום'.

סדרת המִצְלָמִים (shot sequence) שפותחת את העבודה מורכבת ממספר תצלומי תקריב (close up) של גלים שוצפים, ולאחר מכן בגלים שמתנפצים על צלע ה'איי'. בתמונית הבאה נראה האי בשלמותו כשדגל

³⁰ גדעון עפרת, "מה מייחד את אמנות-הווידאו?", "המחסן של גדעון עפרת", פורסם ב-2 באוגוסט, 2019.

<https://gideonofrat.wordpress.com/2019/08/02/>מה-מייחד-את-אמנות-הווידאו/

³¹ דוד שפרבר, "פוסט-ציונית", "ערב רב", 20/07/2012.

<https://www.erev-rav.com/archives/18737>

³² אבי פיטשזון, "שתי תערוכות צפויות וגימיקיות במוזיאון א"י. אחת מהן מתרוממת בזכות הסופרסטארים שבמרכזה", **הארץ**, פורסם ב-19.07.10.

<https://www.haaretz.co.il/gallery/art/artreview/premium-1.7488278>

³³ יונתן אמיר, "על מה את חושבת?", "ערב רב", פורסם ב-20 באוגוסט, 2012.

<https://www.erev-rav.com/archives/19130>

ישראל שמתנוסס מעליו מצולם מזווית נמוכה, שמעניקה לו נוכחות מודגשת ומוגזמת. גודלם של האי והדגל כמעט זהה, וחוסר הפרופורציה מערער את הפתוס שאופייני בדרך כלל לסמלים לאומיים. המרחב של האי קטן מכדי לדרוש את סימונו באמצעות דגל ואת שיוכו הלאומי. גודלם הזהה של הטריטוריה והמסמן שלה מזכיר את האלגוריה של חורחה לואיס בורחס (Borges) "על הדקדקנות שבמדע",³⁴ שבה גודלם של המפה והטריטוריה שווים.³⁵ שוויון זה מייתר במקרה דגן את הטריטוריה והופך אותה לפחות ממשית, כאילו כל תפקידה הוא לשמש בסיס למסמן (הדגל) ולא לגלם מציאות מוחשית.

בתמונית הבאה מופיעה הסירה בשלמותה (full shot) במְצָלֶם-עֶנְק (extreme longshot). בירכתיה מתנועע, מצד אל צד, עץ הזית. הסירה מתקדמת ונעלמת אל מחוץ למסגרת התמונית. בהמשך מופיעים מצלמים שלמים (longshots) ומצלמים הופכיים (reverse-shots) שחושפים את המרחב ואת הנוף הפתוח, אך מרמזים רק במעומעם על המיקום הגיאוגרפי שבו מתרחשת העבודה. ברטנא מטשטשת את הבניינים שבאופק בעזרת מְסִינָן שמקנה לוידאו מראה מיושן ו'ארכיוני'. באופן דומה, השמש השוקעת מטילה את קרניה ישירות על עדשת המצלמה ויוצרת אפקט קולנועי של סנוור ומעין 'הילה' במרכז התמונית (תמונה 6).³⁶ מראה זה של סרט ישן מזכיר עבודות אחרות שבהן ברטנא מתכתבת עם הקולנוע הלאומי ההרואי, לדוגמה **מחנה קיץ** (2007). גלית אילת (Eilat) עומדת על כך שטכניקת הצילום של ברטנא מתכתבת עם סרטי התעמולה של קק"ל משנות השלושים ולסגנון האסתטי של הבמאית הנאצית, לני ריפנשטאל, שמשתמשת במְקוּד (focus) 'רד', שיוצר פרספקטיבה ונקודת מגוז מעוותים.³⁷ על אף הדמיון, אפקט זה אינו מעורר אצל ברטנא הילה הרואית ותחושה של נשגבות, אלא טשטוש ודיסאוריינטציה. זאת ועוד, הגם שהנרטיב של ברטנא ליניארי ולא הטרוכרוני, הערפול מוביל לתחושה שהצהרה מתרחשת במעין 'זמן-ביניים', לא בעבר הציוני ולא בהווה.

המערכה (scene) השנייה צולמה בשעת בין ערביים, בחירה שמוסיפה ממד של מסתוריות לעבודה. המערכה נפתחת במצלם סגור יחסית. המצלמה מתמקדת במים ובגלים, כשלתוך המסגרת נכנס פרט (fragment): משוט הנע בתנועה סיבובית ומתזז מים לכל עבר. במצלם הבא, מתמקדת המצלמה בטורסו של החותר, אך פניו אינן נראות, ומיד לאחר מכן בדגל ישראל שממלא את התמונית וחוסם את קו האופק והנוף

³⁴ Jorge Luis Borges, "On Exactitude in Science," in *Collected Fictions*, ed. Jorge Luis Borges and trans. Andrew Hurley (London: Penguin Books, 1999).

³⁵ אני מודה למנחת העבודה, ד"ר חוה אלדובי על הפניית תשומת ליבי למשל "המפה והטריטוריה," של בורחס, מאי 2021.

³⁶ ברטנא 2006, 00:07:08:00.

³⁷ Galit Eilat, "Yael Bartana," in *Yael Bartana*, ed. Yilmaz Dziewior (Hamburg: Hatje Cantz Verlag, 2007), 93.

(תמונה 3).³⁸ התמונית הולכת ומתהדקת ו'סוגרת' על החותר ועל הצופה כאחד, מצמצמת את המרחב וגורמת לתחושת דחיסות. מערכה זו יוצרת תחושת מחנק, ועשויה לרמוז על דחף לברוח. לאחר מכן, גורר החותר את הסירה בחבל, ומטפס לאי. זוויות הצילום בהן הוא נראה נמוכות ומהדהדות את סרטי ה-*Wanderung* הגרמניים של ריפנשטאל וסרטי תעמולה ציוניים מוקדמים (תמונה 2).³⁹ הוא עוקר את הדגל מבסיס התורן וגולל אותו. בתקריב הבא ניתן לראות שקצוות הדגל קרועים. לאחר מכן הוא נוטע עץ זית במקומו.



תמונה 2. יעל ברטנא, הצהרה, 2006, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 7 דקות ו-30 שניות, ישראל.

החלפת הדגל בעץ הזית עשויה להתפענח באופנים שונים ומרמזת למספר ניגודים: ישראל ופלסטיין – עץ הזית הוא סמל פלסטיני שמסמל את הזיקה הפלסטינית לאדמה, אך בה בעת הוא מעוגן בהיסטוריה של היישוב היהודי הקדום בארץ ישראל, אשר שמן הזית הוא מסמליה המובהקים. עץ הזית מחליף בעבודה את דגל ישראל, במחווה הפותחת פתח למספר פרשנויות דיכוטומיות. לאומיות ושלום – דגל הלאום מוחלף בעץ זית שמסמל שלום. תרבות וטבע – החותר מבכר חיים טבעיים (עץ הזית) על פני סמלים תרבותיים (דגל). לעומת האופציות הפרשניות הללו, אני גורסת שהאמנית עושה שימוש מכוון בריבוי המשמעויות הסותרות של הדגל

³⁸ ברטנא 2006, 03: 00: 00.

³⁹ ברטנא 2006, 02: 04: 00.

והעץ בכדי לרוקן את ההחלפה מכל תוכן. הזית משמש כסמל לאומי גם בתרבות החזותית הישראלית וגם הפלסטינית וכך מנטרל פרשנות פשטנית של פעולת ההחלפה. כך למשל סקיי מקלאפלין (McLaughlin) שרואה בעץ הזית סמל לאומי פלסטיני, מחמיצה את המרכזיות שלו בהקשר הציוני והישראלי.⁴⁰ הדימוי התנ"כי של ענף הזית מופיע לדוגמה בסמל הרשמי של מדינת ישראל לצד מנורת שבעת הקנים. גם ליסה גנדולפו (Gandolfo) שמפרשת את החלפת הדגל בעץ כערעור על סמלים לאומיים וכקריאה לשלום,⁴¹ מתעלמת מהשימוש בזית כסמל לאומי פלסטיני של אחיזה בקרקע,⁴² כפי שניתן לראות למשל בעבודה **ללא כותרת** (2009) של רפאת חטאב (ני יפו, ישראל 1981).⁴³ בשונה מסלליה קוסונט (Coussonnet), אשר טוענת שברתנא יוצרת במכוון סימבוליקה פשוטה ואלגורית על מנת לערער על סמלי הלאום, אני מציעה שהפרקטיקה של ברטנא מורכבת.⁴⁴ פעולת ההחלפה דווקא מדגישה שהזית והדגל אינם דיכוטומיים, ובמקום זאת היא פותחת מגוון רחב של הקשרים ומשמעויות. במקום הצהרה לאומית (הדגל כסמל ישראלי והזית כסמל פלסטיני), או הכרזה על שלום (שאינה מערערת על מדינת הלאום), מסמן הזית בטריטוריה הניטרלית אליה הועתק את חוסר היכולת לשייך אותו לנרטיב אחד. אם העבודה של חטאב מדגישה את המתח בין ההקשר הפלסטיני של הזית (בתחילת העבודה נדמה שהזית ממוקם בכפר ערבי) והקשרו הישראלי (לאחר מכן מתברר שהוא בכיכר רבין), ברטנא מעבירה את הזית למרחב נטול הקשרים. החותר מתנתק מהקולקטיב ומהנרטיב הלאומי ומגלם תחושה של תלישות וא-שייכות.

⁴⁰ Sky McLaughlin, "Metaphors of the Holy Land: Palestinian Children Re-Conceptualise Paradise," *Journal of Intercultural Studies* 27.4 (2006): 442.

⁴¹ Luisa Gandolfo, "(Re)Constructing Utopia," *Third Text* 29, no. 3 (May 2015).

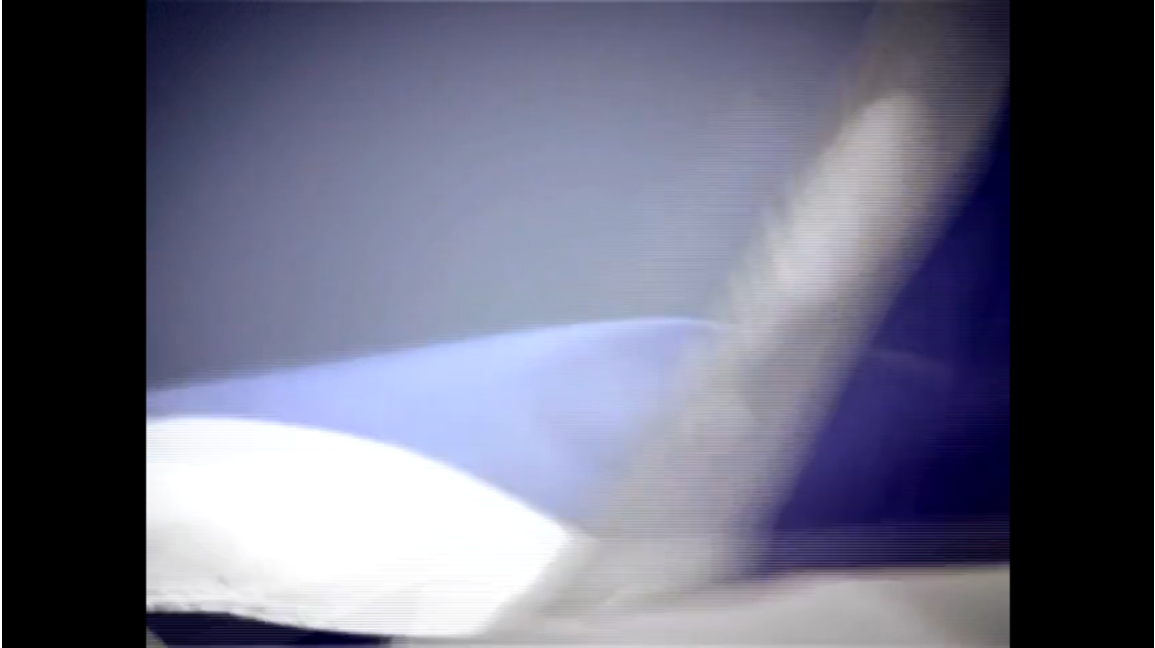
⁴² נאסר אבו פאראח (Abufarha) אצל חיה שחם, "עץ הזית: סמלן אידאולוגי לכל עת בספרות העברית והישראלית," **מכאן, כתביעת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית** כרך ט"ז, מרץ 2016, תשע"ו. עמ' 209-243. (באר שבע ואור יהודה: מכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, וכנת, זמורה-ביתן, דביר — מוציאים לאור בע"מ), עמ' 237.

⁴³ טל בן-צבי וחנא פרח [אוצרים], **גברים בשמש** [תערוכה], כפר בירעים, 13 ביוני - 13 בספט, 2009.

⁴⁴ <http://www.men-in-the-sun.com/HE/tal-ben-zvi-men-in-the-sun> (נצפה לאחרונה 31.05.2021).

⁴⁴ Clelia Coussonnet, "Reversing Power, Allowing Possibilities: Yael Bartana in Conversation with Clelia Coussonnet," *Ibraaz Contemporary Visual Culture in North African and the Middle East*, 2017.

<https://www.ibraaz.org/interviews/211>



תמונה 3. יעל ברטנא, הצהרה, 2006, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 7 דקות ו-30 שניות, ישראל.



תמונה 4. יעל ברטנא, הצהרה, 2006, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 7 דקות ו-30 שניות, ישראל.

המתח בין המצלמים הפתוחים והסגורים **בהצהרה** יוצר הבניית מרחב ייחודית. כל מצלם מעורר תחושה מורכבת וביחד הם מחוללים התנסות במה שניתן לכנות, בעקבות אוז'ה, אל'מקום. תחושה זו ממוקמת בין שתי חוויות גיאוגרפיות מנוגדות: ההתנסות במרחב וההתנסות במקום. המצלמים הפתוחים מעניקים תחושה של *מרחב* ופתיחות, רוחב נשימה וחופש, אך אינם מייצרים תחושה של שייכות. לעומת זאת, המצלמים הסגורים גורמים לתחושה כלואה ומצמצמת של מחנק וסגירות, אך גם מזמנים תחושת שייכות והזדהות שמאפיינת *מקום* (תמונה 4).⁴⁵ כך, המצלמים הפתוחים של הים בעבודה מנתקים את הצופה מההקשר הגיאוגרפי שיוצר המבט החטוף לעבר חופי תל'אביב. הים הפתוח נותן הרגשה שאינספור אפשרויות פתוחות בפני החותר, או הצופה, אך פתיחות זו יוצרת תחושה נוודית שאינה מאפשרת שייכות למקום אחד. המצלמים הסגורים של ה'איי, לעומת זאת, עשויים אמנם לייצר הרגשה של שייכות וחיבור למקום, אך שילובם עם המצלמים הפתוחים מדגיש דווקא את הסגירות, הצמצום והניתוק שלו ומנטרלים את חווית המקום. כך למשל, במצלמים הסגורים נראה ה'איי כחוף מבטחים. כשעדשת המצלמה מתרחבת לכדי מצלם פתוח וה'איי מתגלה כסלע, מתעצמת תחושת הלכידות של אתר קטן מידות זה ומצד שני לא נוצרת תחושת שייכות (תמונה 5). השילוב בין שני סוגי המצלמים, אם כך, מעניק חוויה של מקום שאינו מקום ומרחב שאינו מרחב. הוא אינו מייצר מסגרת גיאוגרפית מוגרת מגוננת ומצד שני אין בו חופש, אלא סגירות. במצלם האחרון, נותר ה'חלוץ' לבדו על האי (תמונה 7). הסירה כבר איננה, ואין ביכולתו (או ברצונו) לשוב אל החוף. מבודד ובלי יכולת לנוע הוא אינו שייך עוד לשום מקום. המצלם הפתוח מדגיש את הממדים הזעירים של הסלע גדול ומעצים את תחושת הצמצום והבידוד של החותר-החלוץ וחוסם את האפשרות לראות ב'איי' מקום חלופי. מונק טוענת כי "מרחבים אלה, שבתוכם מתנהלים הנרטיבים של קולנוע הגבול, מייצרים רק אשליה של חירות. גיבוריו הפגיעים של קולנוע זה מודעים היטב למשמעות המרחב שבו הם חיים: מרחביה המדומיינים של הארץ מצטמצמים עד מאוד."⁴⁶

⁴⁵ Yi-fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2001).

⁴⁶ מונק, **גולים בגבולם**, עמ' 34.



תמונה 5. יעל ברתנא, הצהרה, 2006, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 7 דקות ו-30 שניות, ישראל.



תמונה 6. יעל ברתנא, הצהרה, 2006, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 7 דקות ו-30 שניות, ישראל.



תמונה 7. יעל ברתנא, הצהרה, 2006, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 7 דקות ו-30 שניות, ישראל.

גם עבודת הווידאו **הביתה** מציעה תמונה מרחבית מורכבת. נדמה כי הירש מבטא תהייה לגבי הרלוונטיות של חברי הקיבוץ והחזון הציוני והשיתופי של האיידאולוגיה שהם מייצגים. הסירה של הירש אינה מתקדמת ליעד מסוים אלא צפה ויוצרת תחושת קיפאון ועמידה במקום. חברי הקבוצה עומדים צפופים, כמו חולקים גורל משותף, על סירה שלא ברור לאן מועדות פניה (תמונה 10).⁴⁷ מבקרת האמנות דליה קרפל טוענת שהירש מציג את החלוצים כתלושים, עקורים וזרים לנוף הארצישראלי. היא מתארת את הקיבוצניקים כדמויות פוסט-חלוציות שחותרות לכאורה לעבר מטרה משותפת, אך אינן מממשות אף חזון. היא מצטטת את הירש שטוען כי "אם האדם הוא תבנית נוף מולדתו, רציתי ליצור בסרט סיטואציה הפוכה. האדם תלוש מנוף מולדתו והאנשים תקועים. למעלה תכול השמים וסביבם מימי הכנרת, אבל הם לא זזים לשום מקום."⁴⁸ זאת ועוד, הדחיסות על הסירה מהדהדת את זו של סירות המעפילים מתקופת המנדט הבריטי או לחילופין של סירות הפליטים מצפון אפריקה התרות כיום אחר חוף מבטחים באירופה. מבקר הקולנוע, מאיר שניצר, שמנתח את האופן שבו מיוצגת הגירה **בהביתה**, עומד אף על הדמיון בינה לסרט השוודי "המהגרים" שעוסק בהגירה מצפון

⁴⁷ הירש 2006, 00: 54: 00.

⁴⁸ עודד הירש אצל דליה קרפל, "אמן הווידאו הישראלי שכובש את ניו יורק", **הארץ**, פורסם ב-20 ביולי, 2012.

<https://www.haaretz.co.il/magazine/1.1780167>

אירופה לאמריקה הצפונית באמצע המאה התשע-עשרה.⁴⁹ בהקצג העבודה רב הנסתר על הנגלה. המערכה נפתחת בצילום תקריב סגור (extreme close-up) שמתמקד בפנים של אדם בודד על רקע לבן.⁵⁰ המסגרת רועדת מעט. כמו בעבודה **הצהרה**, לא ברור היכן ממוקם האיש מבחינה גיאוגרפית ומה מעשיו, מה שמבליט את התלישות שלו. גם במצלם הבא נראים פניה של אישה בצילום תקריב, כשברקע מופיעים חלקי גוף של שתי דמויות נוספות (תמונה 8). כל הדמויות בעבודה מבוגרות ונראות כמי שחוו את החיים בעוצמה: פניהן חרושות קמטים ומבטם נראה מפוכח. לאורך העבודה נותר מיקומן הגיאוגרפי של הדמויות עלום. בשלב מסוים לקראת אמצע הסרט⁵¹ מתחלף המצלם הסגור במצלם פתוח, כלומר, במקום סדרת התקריבים הופך הצילום לפנורמי ומרווח וחושף בבת אחת לא רק את המרחב ואת הנוף אלא גם מגלה לצופה שהדמויות הבודדות בהן צפה קודם הן חלק מקבוצה גדולה של אנשים שעומדים על סירה. האנשים לבושים בבגדי עבודה כחולים ומישירים מבט למצלמה. תלבושתם מצביעה על הקמלה הזויתית (iconography) של החלוצים שמזוהה היסטורית עם מעמד הפועלים. על אף שלא מדובר במדים רשמיים, הפכו בגדים אלה לאחד הסמלים הבולטים של חברי הקיבוץ ושל המפעל הציוני. המצלם מזכיר תמונות קבוצתיות מהכשרות ציוניות ומחנות של תנועות הנוער, ומדגיש את ההשתייכות של הדמויות לקולקטיב. בניגוד לתמונות ההיסטוריות שהוזכרו לעיל, חברי הקבוצה אינם עומדים על קרקע מוצקה כעובדי אדמה או חלוצים, אלא נסחפים על פני המים, מבלי יכולת נראית לעין לשוב אל החוף. המצלם הבא שוב סגור (extreme close up), אם כי הפעם מופיעים בו, בצילום תקריב משולש (three shot), פניהם רבות ההבעה של שלושה גברים. הגבר שנמצא במרכז חובש כובע בוקרים, פריט לבוש (prop) שבאיקונוגרפיה אמריקאית מזוהה עם כיבוש הישממה. לאחר מכן, שוב נראית הסירה על נוסעיה בשלמותה במצלם פתוח, שחושף את הנוף במלואו. בדומה לנוף הפתוח בעבודה **הצהרה**, גם כאן המיקום הגיאוגרפי מרומז ואינו מיועד. ברקע העמוק (deep background) נראים הרים ומעט צמחיה. הדמויות סטטיות וכמעט שאינן זעות. חלקן ישובות, בעוד שרובן עומדות ומבטם נעוץ בנקודה כלשהי מעבר למסגרת התמונה. מבטם לא השתנה מאז המצלם הפתוח הקבוצתי הקודם, ושפת הגוף שלהם קפואה. לאורך הסרט הדמויות נותרות דוממות, ומלבד רחש הרוח והמים, שמעצימים את אופייה המדיטטיבי של העבודה, לא נשמע אף הגה או צליל. אילמותן של הדמויות עשויה לרמוז על טראומה שחוו והיא יוצרת תחושה של ניכור ובדידות. זאת ועוד, המעברים הקיצוניים

⁴⁹ מאיר שניצר, "אין חדש, "ז'ורנל מעריב, פורסם ב-9 באפריל, 2012.

<https://www.odedhirsch.com/press/review-by-meir-shnitzer-hebrew>

⁵⁰ הירש 2010, 11:00:00.

⁵¹ הירש 2010, 00:00:45.

בין המצלמים הסגורים לבין המצלמים הפתוחים בעבודה יוצרים דיסאוריינטציה ומשליטים בלבול לגבי המרחב שבו מתרחש הסיפור.



תמונה 8. עודד הירש, הביתה, 2010, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 2 דקות ו-10 שניות, ישראל.



תמונה 9. עודד הירש, הביתה, 2010, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 2 דקות ו-10 שניות, ישראל.



תמונה 10. עודד הירש, מעבר בטוח, 2019, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 12 דקות ו-10 שניות, ישראל.

הטרטופיה ואל'מקום בעבודות של ברתנא והירש

בחלק זה אתמקד באי של ברתנא ובסירה של הירש, שניהם מרחבים הטרטופיים ואל'מקומות. המושגים הטרטופיה ואל'מקום עשויים במקרים מסוימים להיות חופפים, כשכל אחד מהם מבליט היבטים שונים של המרחב המנוכר. פוקו טבע את המונח הטרטופיה בכדי לאפיין מרחבים שהינם ממשיים ולא ממשיים בעת ובעונה אחת. בדומה לאוטופיה שמגלמת חברה אידיאלית, הטרטופיה מייצגת ומאתגרת ולעיתים אף מתריסה כנגד הסדר החברתי, אך בשונה מאוטופיה (א-טופיה, לא-מקום) יש לה קיום במציאות. בכדי להסביר את האחרות המרחבית של הטרטופיה פוקו משתמש בדוגמה של מראה, שמצד אחד היא אובייקט מוחשי, אך היא משקפת מציאות שלא נמצאת בה באורח פיזי. המראה אמנם אינה מרחב אלא חפץ אבל דרכה אפשר להבין את השניות של הטרטופיה. הטרטופיה מסמנת ומתייחסת למיקומים גיאוגרפים שאינם נמצאים בה באופן ממשי, כמו המוזיאון שמכיל אובייקטים ממרחבים וזמנים אחרים. אחד המאפיינים של הטרטופיה, לדידו של פוקו, הוא הטרטוגניות, דהיינו, היא כוללת בתוכה ריבוי של מקומות וזמנים. המוזיאון, למשל, נמצא באתר מסוים אך מכיל אובייקטים ממקומות וזמנים אחרים, ובית הקברות מקשר בין עולם החיים לעולם השאול.⁵² דוגמה נוספת היא האנייה שנמצאת במגע עם נמלים שונים, ופוקו רואה בה הטרטופיה מובהקת. היא מקשרת בין מקומות שונים ולפיכך היא מהווה מרחב בעל מאפיינים ייחודיים: "האנייה, אותה פיסת מרחב צפה, מקום ללא מקום החי מעצמו, סגור בתוך עצמו ומופקר לאינסופיותו של המים, מפליגה מנמל לנמל, מחוף לחוף, מבית בושת אחד למשנהו, עד למושבות..."⁵³

ה'אי' של ברתנא והסירה של הירש הם אתרים פיזיים, אך הממשות שלהם חסרה. בעוד שהתנועה של האונייה של פוקו והמגע שלה עם נמלים אחרים הופכת אותה להטרטופיה, דווקא הניתוק והתלישות של ה'אי' והסירה בעבודות של ברתנא והירש הם המדגישים את האחרות המרחבית שלהם, ומממשים באופן רדיקלי את התיאור של פוקו. כמו הקיום האמביוולנטי של הבבואה במראה, כך גם הסלע בהצהרה קיים במציאות הגשמית והווירטואלית של יצירת האמנות אך אינו יכול לשמש כמקום יישוב, והסירה של הירש, כמו האונייה של פוקו, היא עולם צף ועצמאי שמופקר לתנועת המים. גם ה'אי' וגם הסירה הם מקומות ללא מקומות. הם סגורים בתוך עצמם ללא תקשורת עם מרחבים אחרים. זאת ועוד, גם העבודות עצמן אינן מנסות לכוון אוטופיה או דיסטופיה, כלומר מרחב אלטרנטיבי אידיאלי או קטסטרופלי, על אף שהיוצרים מתיקים את הדמויות מהמרחבים המוכרים וה'טבעיים' להם (למשל הקיבוץ במקרה של הירש) למרחבים חלופיים ('אי' בודד או סירה). במקום

⁵² מישל פוקו, **הטרטופיה: על מרחבים אחרים**, תרגמה אריאלה אזולאי (תל אביב: רסלינג, [1967] 2003).

⁵³ שם, 1.

לסמן אידיליה או לחלופין אסון, הן מנסחות קיום אחר ויאנמי שמדגים את התלישות ותחושת הא-שייכות של היוצרים. מה שבולט בהטרטופיות שברתנא והירש מכוננים הוא תחושת הניכור שהן משדרות. בכדי לנתח את התלישות שמאפיינת את המרחבים שמציגים האמנים בעבודות איעזר בתיאוריה המרחבית של אוז'יה ובמושג אל-מקום.

אוז'יה טבע את המושג 'אל־מקום' בשנת 1995 על מנת להגדיר מקומות גנריים שאינם מעניקים תחושה של שייכות אליהם, כגון תחנות אוטובוס, חדרים במלון, תחנות רכבת ושדות תעופה.⁵⁴ אל־מקום הוא מרחב שמוותר את היחיד אנונימי, בודד וחסר שייכות.⁵⁵ בשונה מהמרחב המדומיין של האוטופיה, והממשות החלקית של ההטרטופיה, אל־מקום הוא מקום ממשי, אך כזה שמעורר זרות. "אם ניתן להגדיר מקום באופן יחסי, היסטורי וככה שכרוך בזהות," מסביר אוז'יה, "או אז, מרחב שלא ניתן להגדירו באופן זה הוא 'אל־מקום'."⁵⁶ כאמור, פוקו ואוז'יה מתמקדים בשאלות שונות, אך המושגים שלהם עשויים להשתלב, לחפוף ואף להפרות זה את זה. לדוגמה, שדה תעופה הוא בו זמנית הטרטופיה ו'אל־מקום'. זהו אתר הטרטופי מכיוון שהוא גנרי ואין לו מהות מקומית ייחודית. הוא מהווה רק חוליה מחברת בין מקומות שונים. הגנריות והריבוי מאפיינים אותו גם כאל־מקום, מכיוון שכולם מרגישים בו לא־שייכים במידה שווה. באופן דומה, אני מציעה לראות ב'איי ובסירה אל־מקומות, דהיינו מרחבים שאינם מעניקים תחושת שייכות.

ה'איי של ברתנא אינו אתר גנרי כמו קניון, למשל, אך קוטנו ובידודו איננו מאפשר חוויה של מקום. הסלע אינו גדול מספיק בכדי להפוך להיות מקום יישוב, והניתוק שלו מכל קרקע מוצקה אחרת (בייחוד בסוף העבודה כשהסירה נעלמת מהתמונית) מגבירים את תחושת הארעיות שלו. החותר נראה כמו ניצול משיטפון שהצליח להתיישב על 'איי זמני ומחכה שיגיעו לחלץ אותו. המים מסביב לסלע אינם מרחב בטוח ומסכלים את תחושת הביטחון שמקום אמור להעניק. יתרה מזו, ה'איי של ברתנא הוא אתר נטול אופי (גם אם אינו גנרי), ואין לו עבר אנושי ארוך או קצר טווח שיכול לחבר את החותר לנרטיב היסטורי שמכונן זיקה לטריטוריה.

באופן דומה, הסירה של הירש אינה מתקדמת ליעד מסוים אלא תקועה במקומה או זעה אנה ואנה ללא כל שליטה ותכלית. רוב הדמויות עומדות על הסירה ומגלמות באופן סימבולי ופיזי את חוסר היכולת שלהם להתיישב. אם המעורבות והחוויה האנושית הן אלו שהופכות מרחב ניטרלי למקום, הפסיביות של הדמויות וקיהיון החושים שלהן מנטרלים תמורה זו. שיתוק זה מתחדד בעבודה אחרת שיצר הירש. **במעבר בטוח** (2019)

⁵⁴ Augé, *Non-Places*, 79.

⁵⁵ Ibid., 87.

⁵⁶ Ibid., 77-78.

כל הטקסטים בעבודה זו תורגמו לעברית על ידי, אלא אם כן צוין אחרת.

נראית קבוצת חברי הקיבוץ של האמן שטים על רפסודה בלב ימת הכנרת כשהם מרותקים לכסאות גלגלים (תמונה 9). סגנון ואתר הצילום, הליהוק ועיצוב התפאורה כמעט זהים לאלה שבעבודה ה**ביתה**. הרפסודה צפה במים ואינה מתקדמת לעבר יעד ברור, אך הפעם יושבי הסירה משותקים, כפי שמשמע מכסאות הגלגלים שאליהם הם רתוקים. המוגבלות הגופנית מעצימה את תחושת המלכוד שהעבודה משדרת. זאת ועוד, בשתי העבודות של הירש, המרחבים של הסירה והרפסודה אינם ממשיים אלא צרי מידות, רעועים, וניידים. חברי הקיבוץ אינם יכולים לייצור איתן חיבור של ממש באופן שבו חברות וקהילות רוקמות מערכת יחסים עם הטריטוריה שלהן. הצפיפות על הסירה ה**ביתה** כמו גם השתיקה של היושבים והעומדים בה מעצימות את תחושת הניכור. הסירה הנסחפת אינה רק מנותקת ממקומות אחרים אלא מכילה זרות בחלל שלה עצמה.

המשמעות של הבחירה של ברתנא והירש באלמנטים מתחורת כשמשווים את ה**צהרה** וה**ביתה** לעבודות וידאו דומות שנוצרו בהקשרים היסטוריים ופוליטיים אחרים. העבודה *Passage* (2017) של האמן הדרום אפריקני מוהאו מודיסאקנג (ני' סווטו, דרום אפריקה 1986) (Modisakeng) מורכבת מהקרנה של שלושה ערוצי וידאו, שבכל אחד מהם מופיעה דמות אחרת של גבר או אישה אפריקאית האוחזת בחפץ (מטריה, שוט, שמיכה, מקל). כל הדמויות שכובות על קרקעית הסירה ומבטן מופנה לשמיים. העבודה נוצרה בעקבות ההגירה הנוכחית מאפריקה לאירופה דרך הים, ומהדהדת את סחר העבדים בין שתי היבשות בתקופה הקולוניאלית. באחת הסצנות של העבודה מצולמת דמות אפריקנית ממבט-על (bird's-eye shot) שטה בסירה פתוחה בלב ים. הדמות שוכבת על קרקעית הסירה כשידיה אזוקות ולצידה מטריה סגורה. אט אט מתמלאת הסירה מים עד שהיא מוצפת ושוקעת למצולות (תמונה 14). גם הדמויות הנוספות בסירות המקבילות טובעות כשהמים עולים ומטביעים את הסירה. בדומה לחותר של ברתנא, מודיסאקנג, והדמויות האחרות ב*Passage* אינן מגיעות לחוף מבטחים. בשונה מהסירה של הירש, לסירות מהסוג של מודיסאקנג יש יעד ברור, הגם שלעיתים קרובות בלתי מושג. הסירה שלו אינה אלמנט אלא מרחב סִפִי בין אפריקה לאירופה שהמעבר דרכו נחסם. סגירת חופי אירופה בפני המהגר האפריקאי מובילה אותו להתאיינות. גיבוריהם של ברתנא והירש, לעומת זאת, אינם מנסים להגיע ליעד טוב יותר (אוטופיה), אלא לכודים בשיטוט תלוש וחסר תכלית.

כאמור, ה**צהרה** וה**ביתה** אינן עבודות אוטופיות או דיסטופיות. בשונה מנרטיב העלייה של הציונות שתיאר את ארץ ישראל כאוטופיה, דהיינו כמרחב חלופי שיאפשר בניה של חברה חדשה וצודקת, מסלול ההגירה שמתווה ברתנא אינו מבטיח עתיד טוב יותר והירש תולש את ה"התיישבות העובדת" מקרקע מוצקה וממקם אותה במרחב לא יציב. בעוד שאוטופיה מספקת תמונה מהופכת של הסדר החברתי – אידיאלית או קטסטרופלית - ברתנא והירש אינם מנסים בעבודות אלה לבקר את הקהילה שלהם או לבנות אותה מחדש.

תמיר צדוק (ני חולון, ישראל 1979) לעומת זאת מציג מרחב אוטופי בעבודת הווידאו **תעלת עזה** (2010). העבודה של צדוק בנויה ככתבה טלוויזיונית שעוקבת אחר התנתקותה של רצועת עזה ממדינת ישראל כתוצאה מרעידת אדמה שהפכה אותה לאי (תמונה 13). בעקבות המאורע הופכת עזה לאי משגשג ופורח שמזכיר באופיו ערים במפרץ הפרסי כמו דובאי. האוטופיה של צדוק מציבה תמונת מראה למציאות הישראלית. היא מציגה בכונה תחילה מרחב לא ממשי ואידיאלי שמאפשר התבוננות מחודשת על הסדר החברתי. העבודות של הירש וברתנא, לעומת זאת, אינן משקפות מציאות אידיאלית או קטסטרופלית (דיסטופית) אלא חוויה של ניכור, זרות ותלישות.

עבודת הווידאו *Crossing a Wall* (2012) של האמן הצייליאני אנריקה רמירז (Ramirez) (ני סנטיאגו, צ'ילה 1979), לעומת זאת, יוצרת חלל שדומה באופיו לאלמקומות של ברתנא והירש. משרד ההגירה שבו מתרחשת העבודה אמנם עונה להגדרות של חלל סיפי (המשרד מאפשר מעבר ממדינה אחת לאחרת), אך הצופים מגלים באמצע העבודה שהמשרד ממוקם על משטח צף בלב ים. החשיפה המאוחרת למיקום האמיתי של אולם ההמתנה, שנראה שגרתי בתחילת העבודה (תמונה 11), מדגיש את האבסורדיות של פעילות המשרד (תמונה 12).⁵⁷ המשטח הצף אינו מקום ממשי, והאבסורדיות של ההמתנה לאשרה מחדדת את תלישותו. הטרוטופיה זו מכילה ומצביעה על מספר מקומות בו זמנית: הים, משרד ההגירה והארצות שמשרד ההגירה אמור לחבר ביניהן. בנוסף, העיצוב הגנרי של משרדי הגירה והחרדה שהוא מותיר במהגר הופכים אותו לאלמקום באופן מובהק שאינו מאפשר תחושת שייכות. במקום להפוך את משרד ההגירה לידידותי ונעים יותר, רמירז מעצים את האלמקומיות שלו ומעביר אותו ללב ים. בשונה מהאלמקומות של ברתנא והירש שגורמים לתחושה של בדידות ומלכוד, התקה של משרד ההגירה ללב ים מאפשרת לצופים להתבונן בהתנהלות שלו ללא כובד המשקל של ההכרעות של פקידיו וכך מפחיתה את החרדה ממנו.

⁵⁷ אני מודה למנחת העבודה, ד"ר חוה אלדובי על שהסבה את תשומת ליבי לעבודות של מודיסקנג וראמירז.



תמונה 11. *CROSSING A WALL*, ENRIQUE RAMÍREZ, 2012, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 5 דקות, ו-12 שניות, ציילה, ARTE CONTEMPORÁNEO | DIE ECKE.



תמונה 12. *CROSSING A WALL*, ENRIQUE RAMÍREZ ENRIQUE RAMÍREZ, 2012, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 5 דקות, ו-12 שניות, ציילה, ARTE CONTEMPORÁNEO | DIE ECKE.



תמונה 13. תמיר צדוק, תעלת עזה, 2010, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 9 דקות, ישראל.



תמונה 14. *PASSAGE, MODISAKENG MOHAU*, 2017, פרט מתוך מיצב וידאו וקול בשלושה ערוצים, 18 דקות ו-49 שניות, דרום אפריקה, הביאנלה ה-57 של ונציה.

ברתנא והירש, כאמור, מתגוררים או התגוררו על הקו שבין ישראל, אירופה וצפון אמריקה. ברתנא גרה בברלין ובאמסטרדם ומציגה במוזיאונים וגלריות ברחבי העולם,⁵⁸ בעוד שהירש התגורר בניו יורק במשך שנים ארוכות, והינו אמן מוכר בסצנת האמנות האמריקאית.⁵⁹ שני האמנים מתארים את ההגירה כחוויה מורכבת של ניתוק וריחוק ואת האופן שבו היא השפיעה על היצירה שלהם. ברתנא מעידה על עצמה: "אני גרה עכשיו בברלין, אבל תמיד עולות השאלות של איפה הבית. זה חלק מהעבודות שלי, חלק מהזהות שלי. לעולם לא אהיה אירופאית, אבל אני חיה באירופה, זה מאוד שונה. אני קוראת לעצמי 'חוזרת מתמדת', החוסר נוחות והעיסוק

⁵⁸ רעות ברנע, "האמנית יעל ברתנא: "צה"ל צריך לקבור את נשקו", "כלכליסט", פורסם ב-30 בינואר, 2020.

<https://www.calcalist.co.il/consumer/articles/0,7340,L-3784931,00.html>

⁵⁹ תמר יוגב, "פריחת מוחות 16: עודד הירש, ניו יורק", "ערב רב", פורסם ב-10 בספטמבר, 2010.

<https://www.erev-rav.com/archives/8147>

בחזרה מאוד מעניינים אותי.⁶⁰ במקביל, הירש מתאר את ההשפעה של ההגירה על יצירתו ומסביר ש"נוח לי להיות מרוחק."⁶¹ מראיון שקיימתי עם הירש ששב לישראל בשנים האחרונות עולה כי הוא נמצא בתודעה מהגרית. הוא אומר "איני יודע אם ההחלטה על השיבה לארץ הינה סופית, מה גם שאני סבור שההתפתחויות העולמיות בשנתיים האחרונות מעלות שאלות חדשות באשר לנדודים והגירה."⁶² נדמה שהעבודות של ברתנא והירש מבטאות תודעה מהגרית זו שמשקפת את הניידות השלטת כיום בעולם לא רק באמצעות מעבר פיזי של אנשים אלא גם בתנועה מתמדת של מידע, תנועה שהפכה להיות מורגשת יותר בעידן הקורונה. נדמה כי הדמויות המופיעות בעבודותיהם מבטאות את אי-הנחת של היוצרים ואת חוסר היכולת שלהם לאמץ לעצמם מקום יציב וקבוע.

⁶⁰ יעל ברתנא אצל הדס רשף, "יעל ברתנא: בישראל לא מקבלים ביקורת עצמית," **הארץ**, פורסם ב-29 במאי, 2012.

<https://www.haaretz.co.il/gallery/art/1.3277274>

⁶¹ הירש אצל קרפל, "אמן הווידאו הישראלי, " שם.

⁶² הירש, ראיון.

סיכום – פרק 1 אל-מקום

ברתנא והירש יוצרים בעבודותיהם **הצהרה והביתה** מרחב מסוג חדש, אֶל־מקום במונחיו של אוז'יה. בעוד שאוז'יה מנתח חללים שכופים תחושת זרות, ברתנא והירש בוחרים במה שרוגוף מכנה א-שייכות. ברתנא והירש מציפים את המורכבות ההיסטורית-חברתית-פוליטית של מדינת ישראל ודנים בה בעבודותיהם, אך אינם מחפשים פתרון פוליטי, אפילו לא פתרון אבסורדי כמו זה שמציע צדוק. במקום זאת הם מחפשים מרחב ניטרלי ולא-מקומי. האל־מקום שיוצרים ברתנא והירש **בהצהרה והביתה** איננו הצעה ממשית כמובן, אלא הזמנה לייצר ואולי אף לשמר את הניכור והמרחק מסביבתם.

במרכז העבודות ניצבים 'אתרים' מוקפים במים — אי וסירה. הם מצולמים באופן שמקשה על הזיהוי של מיקומם הגיאוגרפי. כך למשל, עושה ברתנא **בהצהרה** שימוש מכוון במסננים קולנועיים שמטשטשים את הנוף, והצילום של הירש אינו חושף בתחילה היכן מתרחשת העבודה. מיסוך זה תורם לניכור שהעבודה משדרת. שני האמנים עושים גם שימוש במשמעויות ההיסטוריות של אתרי הצילום. הכנרת, והחוף של יפו ותל־אביב, הם אתרים ציוניים בולטים. ייצוגם כאל־מקומות מחדדת את ההתנתקות של האמנים מהנרטיבים הלאומיים. באופן דומה, כותרת העבודה של ברתנא, **הצהרה**, מתכתבת עם הצהרות ציוניות כגון 'הצהרת בלפור' או ההצהרה על הכרזת הקמת מדינת ישראל, והכותרת **הביתה** רומזת לחזון הציוני של מציאת בית לאומי.⁶³ ברתנא אינה מנסחת הצהרה מנוגדת או מתחרה להצהרות הציוניות. ההצהרה שלה היא אי-הצהרה. היא אינה חלק מהסדר החברתי שעליו גדלה, ויחד עם זאת אינה מכריזה על אוטופיה חברתית אלטרנטיבית. גם הירש מתרחק מהאתוס הציוני ומעמת את האידיאל הקיבוצי עם היחיד וחוסר היכולת שלו להגיע הביתה. הבחירה של הירש ללהק את חברי הקיבוץ כשחקנים בעבודה מדגישה את כישלונו של הקיבוץ כמודל לחברה אידיאלית. הגם שהם מצולמים יחד כמו בתמונה כיתתית הם אינם יוצרים קבוצה מלוכדת. הם אינם מתבוננים האחד על השנייה או משוחחים זה עם זה, ואינם לוקחים חלק בפרויקט משותף. הם נסחפים יחד בתנועה איטית שאינה מובילה אותם ליעד ברור.

הבחירה של ברתנא והירש באל־מקום מתחרה בנרטיבים ציוניים מכוננים כמו 'אליק נולד מן היס' או מיתוס הפרחת השממה.⁶⁴ בניגוד לאקטיביות של הגיבור הציוני (המעפיל/החלוץ עובד האדמה/חבר השומר או ההגנה), ה'חלוץ' של ברתנא כמו גם חברי הקיבוץ של הירש הם פסיביים. שתי העבודות מתרחשות בלב ים,

⁶³ בפרק הבא אדון בייצוג הבית בעבודותיהם של האמנים אבשלום ובן-נר ובאופן שבו הם מתמודדים עם ההשפעה של הגירה על הבית.

⁶⁴ משה שמיר, **במו ידיו (פרקי אליק)** (תל אביב: עם עובד, 1975).

הרחק מקרקע יציבה. הצבת הדגל על האי הזעיר מעצימה ומגחיכה את התפיסה הלאומית ומבקרת פעולות של כיבוש והשתלטות על האדמה. המיקום של הסלע **בהצהרה** מדגיש את תלישותו של החלוץ. הוא מסיר את הדגל ומתיישב בתווך שבין הים ליבשה. הוא אינו שייך לקולקטיב הישראלי אך גם לא לקהילה אחרת. העבודה של הירש, לעומת זאת, אינה מבקרת בהכרח את האידיאולוגיה הציונית אלא מציגה את ההתפוררות האיטית שלה ואף עשויה לעורר נוסטלגיה לזמנים שבהם ל'ביחד' של הקולקטיב הייתה משמעות.

פרק 2 - על הבית ואבדן הבית ביצירות האמנות של אבשלום וגיא בן-נר

תמורות במבנה הבית

בפרק הקודם עסקתי במושגים המרחביים 'אלמקום' והטרטופיה, ובהשפעה של ניידות והגירה על האופן שבו הם נחווים ומיוצגים בעבודות הווידאו של ברתנא והירש. בפרק זה אדון בתמורה שעובר מוסד הבית בעשורים האחרונים וכיצד היא מיוצגת בעבודות של האמנים אבשלום וגיא בן-נר. בדומה ל'מקום' (ויגבול', בו אדון בפרק הבא), גם המונח 'בית' אינו מציין רק מיקום גיאוגרפי או חלל ארכיטקטוני. במהלך ההיסטוריה נקשרו לבית שלל משמעויות אשר אינן נפרדות מהאופן שבו אנו מתייחסים אליו. הבית הוא חלל אישי ומשפחתי, אך הוא עשוי לשמש גם כמסמן קולקטיבי. מגילת העצמאות, למשל, מתייחסת למדינת ישראל כ'ביתו הלאומי' של העם היהודי. השימוש במונח בית הפך לטעון בהקשר הישראלי, בייחוד לאור הסכסוך הפוליטי בין הישראלים לפלסטינים.



תמונה 15. אלהם רוקני, אל תיגעי במגש המלפפונים, 2019, דימוי-הצבה מתוך תערוכה, בד פשתן וצבעי שמן, המרכז לאמנות עכשווית, ערד.

הבית שימש כתמה מרכזית באמנות הישראלית מתחילת המאה העשרים. החיפוש הציוני אחר בית לאומי בא לידי ביטוי ביצירות אמנות שונות: **בתים בתל אביב** (1923) של ראובן רובין (נ' גאלאץ, רומניה 1893-1974), **חצר האמן בירושלים** (1924) של יוסף זריצקי (נ' בֶּרְיֶסְפּוֹל, האימפריה הרוסית 1891-1981), **יום, הבדלה, חצות** (1993) של מיכה אולמן (נ' תל-אביב, פלשתינה המנדטורית 1939) ו**בית על גבעה** (שנות השבעים) של אורי רייזמן (נ' תל-יוסף, ישראל 1924-1991). אמנים אלה ורבים אחרים עסקו בסוגיית הבית וניסחו עמדות פוליטיות שונות ביחס אליו. גם אמנים ישראלים עכשוויים דוגמת גל וינשטיין (נ' רמת-גן, ישראל 1970) ועבודתו **צמוד**

קרקע (1999) ומיכל רובנר (נ' רמת-גן, ישראל 1957) ועבודתה **מקום** (2007-2008) ממשיכים לעסוק בתמות הקשורות בבית ומציעים פרשנויות שונות למושג זה. למשל, בתערוכה **קבלת פנים** (2019) באצירת גילי זיידמן בחנו האמניות את מושג הבית בהקשר של אירוח והגירה (תמונה 15). אם הבית נוסך בדרך כלל הרגשה של נינוחות וביטחון, התערוכה **קבלת פנים** ביטאה תחושה אלביתית (*unheimlich, (verb.)*).⁶⁵ בביקורת על התערוכה מתארת גילי סיטון את הזרות ואי הנחת שהסבו העבודות. במקום לארח את הצופים בחלל, יצרה התערוכה תחושה שהאדם אורח בביתו ובעולמו.⁶⁶

גם בפרק זה אדון באמנים ישראלים מהגרים או שחיים בין ישראל לחו"ל. אבשלום עזב את ישראל ועבר לפריז בשנת 1987, ובן-נר נע זה מספר עשורים בין תל-אביב, ניו-יורק וברלין. שניהם בוחנים בעבודותיהם את מעמדו של הבית בתרבות העכשווית, ואת ההשפעה של הגירה וניידות עליו. במהלך העבודה אבחן את היחס המורכב שלהם לבית וכיצד מציעים לו חלופות שיהלמו את התנועתיות המוגברת שמאפיינת את העידן הגלובלי. בן-נר צילם רבות מעבודותיו במרחב הפרטי של ביתו ובהשתתפות בני משפחתו: אשתו ושני ילדיו. בעבודות הווידאו המוקדמות שיצר בישראל גילם האמן את עצמו כאבי המשפחה. בעבודה *House Hold* נכלא בן-נר תחת מיטת התינוק של בנו.⁶⁷ ילדיו ממשיכים לשחק בחדר ומתעלמים ממנו, ולבסוף הוא נאלץ לכרות את אצבעו על מנת ליצור ממנה חכה כדי להגיע לבקבוק מים שיציל את חייו. בעבודה **מובי דיק** (2000) צילם בן-נר במטבח דירתו בתל-אביב גרסה פארודית על הרומן המפורסם שהעבודה נושאת את שמו, ובעבודה **האי של ברקלי** (1999) הוא משחזר את הסיפור של רובינסון קרוזו, שוב במטבח דירתו. הסרט *Stealing Beauty* צולם בחנויות איקאה בערים שונות ברחבי העולם ובוחר את האופן שבו צרכנות, קפיטליזם וגלובליזציה משפיעים על מוסד הבית.⁶⁸ הצילומים בחנויות ובסימולציות של החללים הביתיים שלהן מדגישים כיצד הפך הבית בעידן הקפיטליזם המאוחר למוצר צריכה. הצילומים נעשו ללא אישור של הרשת השבדית. בכל העבודות האלה שימשו בני משפחתו של האמן כשחקנים וכך הוסיפו רובד נוסף למשמעות של היצירות. הם לא רק מספרים את סיפור הסרט בהווה, אלא חושפים את הדינמיקה המשפחתית מאחורי הקלעים. גם בעבודות מאוחרות המשיך בן-נר

⁶⁵ Sigmund Freud, *The Uncanny* (London: Penguin Books [1919] 2003).

⁶⁶ גילי סיטון, "אורח בביתו שלו," **ערב רב**, פורסם ב-6 באוקטובר, 2019.

<https://www.erev-rav.com/archives/50499>

⁶⁷ כותרת העבודה *House Hold* תורגמה לעברית כ'**משק בית** (עוזי צור 2005), אך נדמה שהתרגום לא עונה על הרבדים והמורכבות של הכותרת המקורית שטומנת בתוכה, בין היתר הקשר למושג 'מעצר בית', שמרפרר ליציאה מכליאה מבית כלא לכליאה בתוך בית.

⁶⁸ Jennifer Louise Breckner, "Guy Ben-Ner: Israeli Video Artist," *Britannica*, accessed May 30, 2021.

<https://www.britannica.com/biography/Guy-Ben-Ner>

לעסוק בשאלות הקשורות בבית. העבודה *Drop the Monkey* מנתחת את ההשפעה של הגירה על האפשרות למצוא בית ומנסה להעניק לו הגדרה חדשה. היא מתעדת שנה בחייו של האמן לאחר שהתגרש מאשתו ואת מערכת היחסים הכושלת שלו עם בת זוגו החדשה שחיה בברלין. העבודה הוקלטה על גבי קלטת וידאו אחת וללא התערבות בעריכה, ומלווה במעין 'יומן בחרוזים' שחיבר בן-נר.

יצירתו של אבשלום משלבת בין אמנות פלסטית וארכיטקטורה ניסיונית. רבות מעבודותיו הן חללי מגורים אלטרנטיביים שיצר מחומרים כגון עץ, קרטון, ופרספקס (תמונה 16). הצבע הלבן של המבנים ותאורת הניאון מעוררים תחושה סטרילית, מנוכרת וקרה. סדרת המיצבים הידועה בשם **הצעה למגורים** (או **תאים**) כוללת ששה מבנים קטנים יחסית בעלי צורות גיאומטריות שונות, שמדמים בתים. את המבנים הללו תכנן אבשלום להציב בערים מרכזיות ברחבי העולם (פריז, ציריך, ניו יורק, תל-אביב, פרנקפורט וטוקיו) ולהתגורר בהם בעצמו.⁶⁹ בעבודת הווידאו **פתרונות** (*Solutions*) (1992) מתעד אבשלום מיצג אישי שערך באחד המבנים מסדרת **הצעה למגורים**. בוידאו נע אבשלום כשהוא מבצע פעולות יומיומיות כגון, אכילה, שינה ועוד. בעבודה אין דיאלוגים ונשמעים רק רעשי רקע כמו חבטה של כוס על שולחן. הפעולות שהוא מבצע הן יומיומיות או סתמיות, אך עשויות להתפרש כחלק מטקס אישי בעל אופי דתי (הקפות, התנדנדות כמו בתפילה).

במהלך פרק זה אשווה בין העבודות של אבשלום ובן-נר והאופן שבו הן מציפות את המורכבות של מוסד הבית בעולם נייד וגלובלי. אטען שהאמנים יוצרים אפשרויות שונות להתמודד עם המגבלות שמכתיב הבית, וגם עם העדרו. לפני שאתחיל בניתוח היצירות ודרך בבחינת ההשפעה של הגירה, תנועתיות ותהליכי גלובליזציה מואצים על מוסד הבית, אדון במספר תיאוריות שמנהירות מונח שגור אך חמקמק זה. תאוריות אלה יסייעו לי להסביר את התמורות שעובר מוסד זה בעשורים האחרונים ואת האופן שבו בוחרים האמנים לייצג אותו.

⁶⁹ Anthony Byrt, "Absalon," *Artforum International* 49 no. 9, (2011): 299.



תמונה 16. אבשלום, **תא מספר 1** (מתוך הסדרה **הצעה למגורים**), 1992, דימוי-הצבה מתוך תערוכה, עץ, דיקט, בד ונורות פלורסנט, 2450 × 4200 × 2200 מ"מ, אוסף מוזיאון TATE, לונדון.

הבית כמרכז היקום

מוסד הבית עבר תהפוכות רבות מהעת העתיקה ועד ימינו, והמשמעות והמבנה של הבית הינם תלויי תרבות באופן מובהק. חוקרים אחדים קשרו את מושג הבית לתא המשפחתי המצומצם, אחרים התמקדו בניתוח סוציולוגי. ג'ון סטורי (Storey) מצטט את הקישור שעשה קרל מרקס בין התחושה של 'להיות בבית' בתקופה המודרנית לבין חלוקת העבודה במערכת הכלכלית הקפיטליסטית: "הפועל אם כן חש עצמו בבית רק בשעות הפנאי שלו, בעוד שבעבודה הוא מרגיש חסר בית."⁷⁰ ציטוט זה של מרקס — שאינו מתייחס במישרין למוסד הבית אלא מבקר את ניהול הזמן שכופה הקפיטליזם — מדגים את השימוש הלשוני הרחב במילה בית. המשמעות של "להיות בבית" או להיות "חסר בית" אינה מיוחסת רק לחלל ספציפי, אלא נוגעת לכל תחומי החיים.

ברג'ר מצביע על שני שימושים רטוריים במונח בית ששימשו סוכנים שונים במהלך ההיסטוריה למיסוד יחסים של ניצול, עליונות וכוח. הבית שימש כקוד למשטר מוסרי שמטרתו הייתה שמירה על רכוש המשפחה ואף כלל שליטה ובעלות על נשים. בנוסף, עיצב השיח הפטרייטי תפיסה שרואה את המולדת כבית (homeland), וכך שכנע גברים למות במלחמות שלעתים קרובות לא היו רלוונטיות לכלל האוכלוסייה אלא למיעוט ששלט בה. שני השימושים, טוען ברג'ר, הסתירו את המשמעות המקורית של הבית: "הבית במקור פירושו מרכז העולם — לא במובן הגיאוגרפי, אלא במובן אונטולוגי."⁷¹ לשיטתו, הבית אינו חלל, מרחב או מבנה אלא מיקום. הוא המקום שבו מצטלבים מה שברג'ר מכנה הקו האנכי והקו האופקי של העולם:

הקו האנכי היה שביל המוביל כלפי מעלה לשמיים ומטה לעולם התחתון. הקו האופקי ייצג את תנועת העולם, את כל הדרכים האפשריות המובילות על פני כדור הארץ למקומות אחרים. כך, בבית, האדם היה הכי קרוב לאלים שבשמים ולמתים של העולם התחתון. קרבה זו הבטיחה גישה לשניהם. ויחד עם זאת היה בנקודת ההתחלה, ובתקווה, נקודת החזרה של כל המסעות הארציים.⁷²

⁷⁰ Karl Marx in John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. (London and New York: Routledge 2018), 64.

⁷¹ John Berger, *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos* (New York: Vintage Books 1991), 34.

⁷² Ibid.

הבית עבור ברג'ר הוא מרכז גשמי ורוחני שמארגן לא רק את המרחב אלא גם את התנועה על ציר הזמן. לפיכך, האובדן שלו יוצר משבר ביחסים של היחיד עם החברה והעולם, כפי שאראה במהלך ניתוח העבודות. מנגד, התפיסה של הבית כנקודת התייחסות וכהצטלבות של מסלולים שונים במרחב מאפשרת הבנייה אחרת של מוסד זה בעידן ההגירה, באופן שמשחרר אותו מגבולותיו המסורתיים. הבניות אלטרנטיביות אלה, ראוי לציין, אינן נוחלות הצלחה של ממש בעבודות של אבשלום ובן-נר, אך הן מעודדות את הצופים לחשוב באופן גמיש יותר על הבית.

חוקרת הקולנוע והווידאו מרגרט מורס (Morse), מרחיבה אף היא את גבולות הבית, אך במקום לקשור אותו לעולם הרוחני של יושביו היא מתייחסת לממד הפסיכולוגי. הבית, היא טוענת, בלתי נפרד מהזיכרונות ועולם הדמיון שלהם: "להרגיש בבית זה במהותו חיבור אישי ותרבותי למדומיין."⁷³ לדידה, מחוות, טעמים וריחות עשויים לעורר זיכרונות של בית. באופן דומה, מסבירה מאלט (Mallett) שהבית (home) הוא חלל פיזי בעל משמעויות סמליות עמוקות עבור שוכניו, אך בשונה מ-house הוא אינו כבול למרחב ספציפי: "נדמה כי גבולות הבית (home) מתרחבים מעבר לקירותיו אל עבר השכונה, אפילו הפרבר, עיירה או עיר."⁷⁴ זאת ועוד, מזכירה לנו מאלט שהבית אינו בהכרח או תמיד מרחב נעים.⁷⁵ עובדה ידועה זו נשכחת לעיתים כשדנים במשבר של הבית בעידן הגלובליזציה. העבודות של אבשלום ובן-נר, לעומת זאת, כפי שנראה להלן, משקפות תחושות אמביוולנטיות. האמנים מנסים להימלט מהבית ולבנות אותו שוב בעת ובעונה אחת.

הסוציולוג קית' ג'ייקובס (Jacobs) והפילוסוף ג'ף מלפאס (Malpas) האוסטרלים יוצאים כנגד הגישה הטכנית והמכנית ששולטת בתחום חקר הדיור (housing) שמתייחסת בעיקר לשיקולים תועלתניים ומסחריים. הבית, לדידם אינו רק מקום מגורים או מחסה, אלא מוסד שמבנה את ההביטוס והזיכרון של המתגוררים בו ומאפשר להם לבטא את הזהות שלהם, בין אם הם מודעים לתהליכים אלה ובין אם לאו.⁷⁶ הבית מעניק לדייריו מפלט מהעולם המודרני, כפי שנראה למשל בתאים שיצר אבשלום, אך בעבודה *Stealing Beauty* שצילם בן-נר בחללי הסימולקרה של חנויות איקאה, הבית משקף את הפנטזיות של תרבות המדיה והצריכה.

⁷³ Margaret Morse, "Home: Smell, Taste, Posture, Gleam," in *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, ed. Hamid Naficy (New York and London: Routledge, 1999), 63.

⁷⁴ Shelley Mallett, "Understanding Home: A Critical Review of the Literature," *The Sociological Review* 52, no. 1 (2004): 62-89.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Keith Jacobs and Jeff Malpas, "Material Objects, Identity and the Home: Towards a Relational Housing Research Agenda," *Housing, Theory and Society* 30, no. 3 (2013): 289.

המשותף לברגיר, מורס, מאלט וגייקובס ומלפאס הוא שהם מרחיבים את ההגדרות של הבית אך אינם מנתקים אותו ממהותו הפיזית. המתח בין הבית כחלל ממשי לבין המשמעויות המופשטות שנגזרות ממנו, כגון זהות, זיכרון ואוריינטציה רוחנית, הוא אחד מהניגודים הרבים שמרכיבים מושג טעון ומרובד זה. הבית משתרע מעבר לכתליו, אך גם קשור בהכרח למיקומו הגיאוגרפי. הוא חלל פיזי, שמשמעויותיו אינן מתבררות ללא הדמיון והזיכרון של יושביו. הבית מגן עלינו מפני החרדות שלנו, אך הוא גם חלל פנטזמתי שבו אנו מגשימים את חלומותינו. הוא מעניק ביטחון, אך גם עשוי להיות מגביל ומחניק. במהלך העבודה אראה כיצד מתחים פנימיים אלה באים לידי ביטוי בעבודות של אבשלום ובן-נר. העבודה *House Hold*, לדוגמה, מרמזת על מחנק שחש בן-נר בביתו, אך בעבודה *Drop the Monkey* הוא מנסה לשחזר את היציבות של הבית במהלך נסיעותיו התכופות בין תל-אביב לברלין. אבשלום מסתגר בתאים המגוננים שהוא יוצר, אך בוחר להציב אותם במרכזי ערים גדולות. מתחים אלה חשובים לדיון בהשפעה של הגירה על הבית. אבשלום ובן-נר אינם מנסים לשחזר בית שאבד, אלא לבנות מודל חדש. זאת ועוד, האפיון של הבית כמוסד שחורג מהחלל הפיזי שלו מאפשר לאמנים להציע 'פתרונות' שמשחזרים את תחושת היציבות שמעניק הבית בעידן המהגרי שבו אנו מצויים. ברם, אראה גם שהספציפיות המרחבית של הבית כמו רודפת את המהגר וחותרת תחת ה'פתרונות' הללו.

נרטיבים של אבדן הבית

אבשלום היה אחד האמנים הראשונים שהיגרו מישראל וזכו להכרה בחו"ל. חוקר האמנות יונתן אמיר מדגיש את האחרות החריפה של אבשלום ומצביע על שלל זהויות השוליים שלו: מזרחי, הומוסקסואל, יהודי (בצרפת), וחולה איידס.⁷⁷ לטיציה רואייה (Rouiller) רואה במעבר של אבשלום מישראל בשנת 1987 ושינוי שמו חיפוש אחר מהפך אישי וניתוק מהעבר.⁷⁸ סוזנה פפר (Pfeffer) מציגה את המעבר של אבשלום מישראל לפריז באופן דומה: הוא עזב את ישראל "כשבאמתחתו כרטיס בכיוון אחד. כמוהו כלוח חלק. דומה שלפני הכל ביקש למתוח קו על עברו."⁷⁹ מארק פרינס (Prince) כלל אינו רואה באבשלום אמן ישראלי, אלא אמן בינלאומי נודד.⁸⁰ בדומה

⁷⁷ יונתן אמיר, אבשלום בארץ הפלאות, "טיים אאוט", פורסם ב-12 בספטמבר 2013,

<https://timeout.co.il/אבשלום-בארץ-הפלאות/>

⁷⁸ Laetitia Rouiller, "Absalon," *New Media Encyclopaedia* (Paris: Centre Pompidou), accessed May 30, 2021.

[http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-](http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.php?ID=900000000075698&LG=GBR&ALP=A&DOC=bio&NOM=Absalon)

[oeu.php?ID=900000000075698&LG=GBR&ALP=A&DOC=bio&NOM=Absalon](http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.php?ID=900000000075698&LG=GBR&ALP=A&DOC=bio&NOM=Absalon)

⁷⁹ סוזנה פפר, אבשלום [קטלוג תערוכה]/[אצרה סוזנה פפר. קטלוג: עיצב והפיק מיכאל גורדון, ערכה את הטקסט דפנה רז.

תרגם מגרמנית לעברית דוד אייכנראנד] (תל-אביב: מוזיאון תל אביב 2013), עמ' 9.

⁸⁰ Mark Prince, "ABSALON," *Art in America*. (March 2, 2011).

<https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/absalon-60849/#>

לאבשלום, גם גיא בן-נר ביקש להתנתק מישראל כשעבר לניו יורק. הוא מספר בראיון עם דנה גילרמן (Gillerman) שמבחינתו "הדבר החשוב ביותר הוא לא לשוב לישראל. לא לשמוע רדיו, לא לפתוח עיתונים, לא לחיות את הנרטיב הקולקטיבי כאילו הוא אישי, כשכל דבר שקורה מזעזע אותך עד היסוד."⁸¹

מסלול ההגירה של אבשלום ובן-נר לפי קריאות אלה הוא חד-כיווני. המהגר נוטש בית אחד בכדי להתיישב במקום אחר. הול היגר מג'מייקה לאנגליה בנסיבות שונות מאלה של אבשלום ובן-נר, אבל משרטט נתיב הגירה דומה. בנוסף לפער שנוצר בינו לג'מייקה מדגיש הול את חוסר האפשרות שלו לבנות בית, על שלל מובניו, במקום שאליו היגר. הול מתאר את יחסיו עם מולדתו: "לאחר... שעברתי ללונדון, הייתי חוזר הביתה כל הזמן. אולי אני עדיין חוזר הביתה כל הזמן. . . זה לא נכון. לא חזרתי. ידעתי שעבורי לחזור באותה נקודה זה מוות נפשי... אז צדקתי כשלא חזרתי. אבל זה היה אובדן. צריך לומר את זה. דיאספורה היא אובדן... בכל פעם שאני חוזר, אני חושב שאני בבית אבל אני עדיין לא בבית."⁸² הול מתאר את חווית הניתוק מהבית באמצעות המושג 'לא במקום' (out of place) שטבע אדוארד סעיד. הול כותב:

הרגשתי לא במקום בג'מייקה, וכשהגעתי לאנגליה הרגשתי לא במקום במכללת מרטון, אוקספורד, ואני מרגיש לא במקום אפילו עכשיו. אני מרגיש לא במקום ביחס לבריטים, דבר שאולי נשמע מוזר מאוד כי אני גר כאן חמישים ומשהו שנים. אני מכיר את סוגי האנגלים השונים, את העם הבריטי, אני יודע איך החברה פועלת מבפנים. אני אוהב חלקים מהנוף. אני מרגיש אחד עם זה. זה הבית שלי באופן מסוים. אבל אני לעולם לא אהיה אנגלי — לעולם. אני לא יכול להיות, כי העקבות בחיי, והעקבות של מקום אחר בזיכרון ובהיסטוריה שלי הם פשוט בלתי ניתנים לניתוח. אני לא יכול להוציא אותם מהראש שלי... אז להיות עקור, או לא במקום, זו החוויה האופיינית שלי.⁸³

⁸¹ Dana Gillerman, "A Modest Man at MoMA," *Haaretz*, June 9, 2005.

<https://www.haaretz.com/israel-news/culture/1.4855418>

⁸² Stuart Hall and Les Back, "At Home and Not At Home: Stuart Hall in Conversation with Les Back," *Cultural Studies* 23, no. 4 (2009): 668.

⁸³ *Ibid.*, 669.

פארד בוחן באמצעות מקרה הבוחן של הול את ההשפעה של הגירה על הבית. הוא מתמקד ביחסים של אינטלקטואלים פוסט-קולוניאליים שהיגרו למערב עם הארצות מהן הגיעו.⁸⁴ פארד טוען שהחלטה של הול להישאר באנגליה במקום לחזור לג'מייקה נובעת מהפער שנוצר בינו לבין העולם שעזב. עד לאמצע שנות השמונים, טוען פארד, הדחיק הול והסתיר זיכרונות כואבים מעברו הג'מייקני והבליט את הסיבות פוליטיות שמנעו ממנו לכאורה לחזור לג'מייקה. לאחר שנות השמונים הציף הול את הקונפליקט שלו עם המקום ממנו הגיע ואת ההיבטים האישיים של ההגירה שלו. פארד מצטט את הול: "אני כאן [באנגליה] כי זה המקום שבו המשפחה שלי לא [נמצאת]. למעשה הגעתי לכאן כדי להימלט מאמי. האין זה הסיפור האוניברסלי של החיים? אדם נמצא במקום שבו הוא נמצא על מנת לנסות ולהתרחק ממקום אחר. זה היה הסיפור שלא יכולתי מעולם לספר על עצמי לאף אחד."⁸⁵ לדידו, הגירה היא מסע בכיוון אחד.⁸⁶ בפעולת ההגירה, טוען פארד, יש ממד בלתי הפיך שאינו מאפשר שיבה הביתה. במונח מסוים ועל אף השוני בין מקרי הבוחן, מהדהדת ההתנתקות של אבשלום ובן-נר מישראל את הניתוק של הול מג'מייקה. ברם, העבודות של אבשלום ובן-נר מציגות מערכות יחסים מורכבות עם ישראל. במקום הגירה כמעבר ממקום אחד לשני הן מתוות מסלול דו-כיווני. בעבודה *Drop the Monkey*, למשל, מתעד בן-נר תנועה של רצוא ושוב בין ישראל לגרמניה, ואבשלום, כאמור, תכנן להציג את אחד התאים של הסדרה **הצעה למגורים** בתל-אביב ולהתגורר בו לתקופה. באופן דומה, מדגישה אנדראה פיקאר (Picard) את הקשר של אבשלום לישראל וטוענת שהארכיטקטורה של העבודה **הצעה למגורים** שנבנתה בפריז מתייחסת לתל-אביב ולסגנון הבאוהאוס שלה.⁸⁷ בן-נר אף חזר לחיות בישראל ונע על הקו בין תל-אביב, ברלין וניו-יורק. על אף שבחרו להגר ולעזוב את ביתם, אבשלום ובן-נר 'שבים' אליו שוב ושוב, ועוסקים כמעט באובססיביות בתמה של הבית. ההגירה לא הקהתה את העניין שלהם בסוגיות הנוגעות לבית אלא הגבירה אותו. להלן אבחן כיצד מתמודדים האמנים עם ההשפעה של הגירה וניידות על תפקודו של הבית ועם המתחים הפנימיים של מוסד זה.

⁸⁴ Grant Farred, "You Can Go Home Again, You Just Can't Stay: Stuart Hall and the Caribbean Diaspora," *Research in African Literatures* 27, no. 4 (1996).

⁸⁵ Stuart Hall in Grant Farred, "You Can Go Home Again, You Just Can't Stay: Stuart Hall and the Caribbean Diaspora," *Research in African Literatures* 27, no. 4 (1996): 23.

⁸⁶ *Ibid.*, 32.

⁸⁷ Andrea Picard, "Film/Art > There's No Place Like Home," *Cinema Scope*, no. 46, Spring (2011): 56.

להגירה יש השפעה עמוקה על האופן שבו נחוה הבית, והיא אחד מהגורמים המרכזיים לתמורה שחלה במעמדו בעת המודרנית. הגירה וניידות אינן מתייחסות רק למעבר של אנשים אלא גם של סחורות, חפצים ורעיונות. התפתחות טכנולוגית וסחר חופשי בין מדינות הובילו לשינוי דרמטי בסוג המוצרים שנצרכים עתה ברחבי העולם, וסגנונות ואופנות בתחומים שונים נודדים ממקום למקום ומשנים את הסביבה התרבותית והחברתית אליה הם מגיעים. הגלובליזציה אמנם הגיעה לשיאה בעשורים האחרונים, אך חוקרים רבים טוענים שהיא החלה עוד במאה ה-19 עם התפשטות הקולוניאליזם והסחר בין יבשות שונות.⁸⁸ אחת ההשלכות המרכזיות של הגלובליזציה היא יצירה של 'שפות' אחידות בשלל תחומים.⁸⁹ הבאוהאוס, או בשמו הרשמי הסגנון הבינלאומי, הוא דוגמה אחת מני רבות לפרקטיקות תרבותיות שמנסות לייצור שפה אוניברסלית בתחומן.⁹⁰ להגירה ולניידות, אם כך, יש השפעה עמוקה ורחבה על מוסד הבית שאינה רלוונטית רק למהגרים. הארכיטקטונית מצמצמת את היכולת של הבית לבטא את הזהות של יושביו, עליה הצביעו גייקובס ומלפאס, והסֵטְנֵדְרֵטְיֵצְיָה שלו מנתקת אותו מהסביבה התרבותית שלו וממסורות בניה מקומיות ויוצרת תחושה של ניכור וזרות. זאת ועוד, אם מורס מדגישה את הקשר בין הבית לדמיון ולזיכרון של יושביו, הפונקציונאליות של הדירה והבית המודרניים מערערים או מחלישים זיקה אישית זו.

המבנים שבנה אבשלום מהדהדים צורות שונות של אדריכלות מודרנית, למשל הבאוהאוס כפי שטוענת פיקאר.⁹¹ גודלם המזערי מגזים את ההיגיון הפונקציונלי של הארכיטקטורה המודרנית (למשל בעבודות של לה קורבוזייה) ועיצובם האקסצנטרי מעצים את עיקרון החדשנות שעדיין שולט בתחום.⁹² לואיז בית-לחם (Bethlehem) גם רואה את העבודות של אבשלום כביקורת על הארכיטקטורה המודרנית,⁹³ ודליה מנור (Manor) מצביעה על הפער בין לובנם המנוכר של המבנים והאינטראקציה האנושית איתם שמסמל הכללך

⁸⁸ Kevin H. O'Rourke and Jeffrey G. Williamson, "When did Globalisation Begin?," *European Review of Economic History*, Volume 6, Issue 1, April 2002.

⁸⁹ John Meyer, "Globalization: Sources and Effects on National States and Societies," *International Sociology* 15 (2) 2000.

⁹⁰ Paul James & Manfred B. Steger, "A Genealogy of 'Globalization': The Career of a Concept," *Globalizations*, 11: 4, (2014).

⁹¹ Picard, "Film/Art," 56.

⁹² Le Corbusier, *Towards a New Architecture* (Mineola: Dover Publications, 2013).

⁹³ Louise Bethlehem, "Scratching the Surface: the Home and the Haptic in Lauren Beukes's Zoo City and Elsewhere," *Scrutiny* 20, no. 1 (2015): 7.

שמותירות נעלי המבקרים.⁹⁴ זאת ועוד, כריסטינה ריקופרו (Ricupero) טוענת שהעבודות של אבשלום מראות כיצד מוכפף הגוף האנושי למרחב שמקיף אותו, ושהאובייקטים הגיאומטריים שהוא מציב בחלל — שנראים ספק רהיטים ספק פסלים מודרניסטים — יוצרים תחושה של ניידות וחוסר אפשרות להתיישב בגלל חוסר הפונקציונליות שלהם.⁹⁵ בנוסף, אני מציעה שהזרות וההיברידיות של ה'רהיטים' מעצימות את התחושה האלביתיות של החללים. התאים של אבשלום גורמים לתחושה קרירה וזרה, והסטריליות שלהם מותירה את המבקרים עם תחושה לא נוחה ואף אלביתית ומבעיתה. במקום להציע מסגרת אדריכלית אלטרנטיבית או למצוא מפלט מחוץ לכותלי הבית, בוחר אבשלום להעצים את הניכור של הבניה המודרנית ולהסתגר בתאים שלו. ה'התכנסות' מאפשרת לו לקחת בעלות על המרחב שיצר, כפי שאראה בהמשך, גם אם במחיר של הצטמצמות נזירית.

הבית כסימולקרה

אם אבשלום בוחן את ההשפעה של ניידות על ארכיטקטורה מודרנית, מראה בן-נר בעבודה *Stealing Beauty* איך פועלות סימולציות פוסטמודרניות בחנויות איקאה, ומבקר את האופן שבו הגלובליזציה חודרת למרחב הפרטי (תמונה 17). הדגש המודרניסטי של אבשלום והפוסטמודרניסטי של בן-נר שונים זה מזה. אבשלום מתאר את היחסים בין הארכיטקטורה המודרנית האחידה ליחיד במונחים של תיחום, הגבלה והצרת צעדיו (תרתי משמע) של היחיד. הסטנדרטיזציה של הבית המודרני מעצבת סביבה בנויה אחידה וחדגונית באמצעות פיתוח של שפות אוניברסליות שמנותקות מהקשרים תרבותיים, חברתיים והיסטוריים, ובהתאם, בנייתן מהצרכים הרוחניים של האדם ועל כן תחושת הניכור שהן יוצרות. עבודתו של בן-נר, לעומת זאת, מתארת מודל השפעה פוסטמודרני שנשען על מכניקה של חיקוי וחזרה (repetition). הקפיטליזם המאוחר והתרבות הצרכנית מספקים ומעודדים ריבוי של אפשרויות. בשונה מהסטנדרט של הסגנון הבינלאומי, העידן הצרכני הפוסטמודרני מייצג לכאורה מגוון. הסימולציות בחנויות איקאה שמחקות חללי מגורים אמורות להציג בפני הקונים אפשרויות דיור שונות. על פניו, איקאה אינה מצדדת בסגנון מסוים אלא פותחת אופציות. ברם, בן-נר, מראה כי הסימולקרה של התרבות הפוסטמודרנית יוצרת השטחה וחדגוניות.

⁹⁴ Dalia Manor, "Exhibitions: Absalon," *Art Monthly (Archive: 1976-2005)* 186 (1995): 33.

⁹⁵ Cristina Ricupero, "Proposition d'habitation," *New Media Encyclopaedia* (Paris: Centre Pompidou), accessed May 30, 2021.

<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=15000000036356&lg=GBR>

ז'אן בודריאר (Baudrillard) התמקד בייחודיותה הסמיוטית של התרבות הפוסטמודרנית וראה בה שלב היסטורי חדש שמביא עמו צורות חשיבה חדשות להבנת המציאות וההתנהגות האנושית והחברתית. בודריאר נשען על רעיונות קודמים של גי דבור ומרשל מקלוהן שתיארו את "היעלמותה של המציאות" והתמקד בקשר שבין המבנה האסתטי-צורני של הצורות התרבותיות החדישות לבין המציאות עצמה.⁹⁶ הטענה שעומדת בבסיס התאוריה שלו גורסת כי בעקבות נוכחותן המוגברת של צורות תרבותיות אלה במדיה ובחיי היומיום, הן הפכו לחלק מהמציאות עצמה וקשה להבחין מתי הן מייצגות מציאות נפרדת, מתי הם מתווספות למציאות ומתי הן עשויות אף להחליף אותה. אופיו של הסימן, טוען בודריאר, השתנה באופן מהותי בעידן זה והפסיק לייצג אובייקטים במציאות אלא מתייחס לדימויים אחרים. הקשר בין המציאות וייצוגה נותק ו"הוא מסווה את היעדרה של ממשות עמוקה."⁹⁷ סוג זה של דימוי שאינו מקיים יחסים עם מציאות כלשהי, אלא רק עם דימויים אחרים, כונה על ידי בודריאר "סימולקרום."⁹⁸ לדידו, בין הסימולקרום הטהור ביותר לבין ממשות אין קשר כלל. דהיינו, להעתק אין מקור.⁹⁹ "היפר-מציאות", לשיטתו של בודריאר, הוא מצב תרבותי שבו הסימולקרום שולט במרחב הסמיוטי.

⁹⁶ ז'אן בודריאר, **סימולקרות וסימולציות**, תרגמה אריאלה אזולאי (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007 [1981]), עמ' 35-

36.

⁹⁷ שם, עמ' 12.

⁹⁸ שם, עמ' 7.

⁹⁹ שם, שם.

העבודה *Stealing Beauty* בוחנת את האופן שבו מתנהלת משפחה בורגנית נגרית בבית נגרי כפי שהוא מיוצג על ידי התצוגות של איקאה. העבודה צולמה במספר חנויות איקאה ברחבי העולם ומבקרת את תרבות הצריכה של העידן הפוסטמודרני.¹⁰⁰ בן-נר, אשתו וילדיו מתנהגים כמו משפחה בסרט או סדרת טלוויזיה אמריקאית בסגנון 'sitcom', כפי שמציע יהושע סימון.¹⁰¹ החנויות והתצוגות נראות זהות על אף שהן נמצאות במקומות שונים בעולם. איקאה איננה מוכרת רק רהיטים אלא גם את החלל המדומיין סביבם ואת הפנטזיה של בית מושלם. בסרט *Fight Club* (1999) בבימוי דיוויד פינצ'ר (Fincher) מופיע מונולוג של גיבור הסרט בסצנה שבה הוא מעיין בקטלוג איקאה כשהוא בשירותים (במקום פורנוגרפיה, כפי שהוא מציין).¹⁰² סצנה זו מדגימה כיצד עשוי קטלוג איקאה לשמש כמקור להבניית זהות.¹⁰³ זאת ועוד, ההתייחסות אל הבית כאל מוצר צריכה והאחידות הגלובלית של המוצרים של איקאה מאתגרת את היכולת שלו לשמש כמרכז העולם (ברגיר) או כמושא של זיכרון ונוסטלגיה (מורס).



תמונה 17. גיא בן-נר, *STEALING BEAUTY*, 2007, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 17 דקות ו-40 שניות, NATIONAL GALLERY OF CANADA.

¹⁰⁰ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991).

¹⁰¹ יהושע סימון, "לקראת ניאו מטריאליזם, "ערב רב, פורסם ב-14 בפברואר, 2010.

<https://www.erev-rav.com/archives/5280>

¹⁰² אני מודה למנחת העבודה, ד"ר חוה אלדובי על שהפנתה את תשומת ליבי לסרט **מועדון קרב**.

¹⁰³ המקור לרעיון הוא בשיחה אישית עם מנחת העבודה, ד"ר חוה אלדובי, מאי 2021.

אורח חיים חקייני שכזה מורגש גם בהתנהגות של הדמויות לאורך הסרט. בן-נר ואשתו משתמשים בקלישאות הלקוחות מסרטים אמריקאים, למשל, כשבן-נר מפנטז על השכנה, או כשהוא ואשתו מקרקעים את בתם אחרי שחזרה מאוחר מבילוי לילי. במקום למתוח ביקורת על ההיגיון הקפיטליסטי הם מאמצים ומחקים אותו, ובאופן זה מגחיכים ותו ומנכיחים את האבסורדיות של אורח חיים המלאכותי שמכתיבה התרבות הצרכנית. כשבן-נר מאונן במקלחת, אשתו מבקרת אותו על כך שהוא עסוק בפעילות לא פרודוקטיבית ובזבזנית, וכשהילדים שואלים שאלות פילוסופיות על בעלות ורכוש, בן-נר משנן טיעונים קפיטליסטיים שחושפים את הניגודים הפנימיים של שיטה כלכלית ופוליטית זו. הסרט מסתיים במערכה תיאטרלית שבה הילדים מקריאים פסבדו-מניפסט אנטי-קפיטליסטי שנפתח בקריאה "ילדי כל העולם, התאחדו", אבל הטקסט עצמו הוא פראפרזה על מניפסטים פוליטיים מתחילת המאה העשרים ומנכיח את האבסורדיות והיומרניות שלהם. המניפסט אינו אלא חזרה וחקוי ואינו מצליח להיחלץ מהקיום החקייני, חסר האותנטיות שבתוכו נתונה המשפחה של האמן.¹⁰⁴

ההשפעה של תנועות וניידות על מוסד הבית היא רבת פנים. אובדן הבית של המהגר שבו דנים הול ופארד הוא רק חלק מתופעה תרבותית רחבה יותר ששינתה את האופן שבו אנו חיים. אבשלום ובן-נר מציגים ביקורת דומה על תופעות אדריכליות שונות. אבשלום מבקר את האופן שבו הארכיטקטורה המודרנית משטיחה את המרחב האישי של היחיד, בן-נר מצביע על חדגוניות דומה שמשליטה הסימולקרה הפוסטמודרנית. ההתפרקות של מוסד הבית בתקופה המודרנית הופכות אותו לזר ומאיים כפי שמראות העבודות של אבשלום. החללים שהוא יוצר, כאמור, מעוררים תחושה אלביתית. בחלק הבא אבחן את האלביתיות בעבודות של בן-נר ואת הניסיון שלו להימלט מתחושת הזרות שנוצרת בין כותלי הבית.

זר בביתו

שני האמנים מציגים גישות שונות ביחס לבית, אך שניהם פועלים מתוך הבנה של המורכבות שלו. בן-נר מנסה, בייחוד בעבודות המוקדמות, להשתחרר מהבית ואף מדגיש את האלמנטים האלביתיים שלו. אבשלום, מצד שני, אמנם מזהה את צמצום המרחב שכופה הבית אך מאמץ אותו ואף מקצין אותו בכדי להגן על המרחב שלו כיחיד. בעבודה *House Hold* (2001) נכלא בן-נר מתחת למיטת תינוק של בנו הצעיר. סורגי המיטה שמגנים על בנו הופכים את החלל שמתחת למיטה לכלוב או תא בבית סוהר. ילדיו משחקים בחדר במרחק קצר מאביהם, אך אינם חשים או מתייחסים לנוכחותו. גם כשאשתו מגיעה לחדר היא לא מבחינה בו ולא ניגשת לשחרר אותו. בן-

¹⁰⁴ בן-נר 2007, 03: 17: 00.

נר מבין שהוא לבד במערכה ומתחיל לטכס תכנית בריחה. הוא מגרד את בשרו עד העצם על מנת ליצור ממנה מברג, מאונן כדי להנפיק דבק וחותר את האצבע שלו כדי להגיע לבקבוק מים.

House Hold מחדדת היבט שונה של הבית מזה של *Stealing Beauty*. הדימוי של בן-נר כלוא מתחת למיטת התינוק מעצימה את המגבלות שמכתיב הבית. **הבחירה של בן-נר במיטת התינוק ובחדר המשחקים של ילדיו** כאתר הכליאה יוצרת תחושה אלביתית. כלומר, המתח בין חדר הילדים המוגן והנעים לטרגדיה שמתחוללת מתחת למיטת התינוק שמובילה את בן-נר לחתוך את האצבע שלו, חושפת צדדים אפלים בלב לבו של החלל המוכר והידוע של הבית. הילדים של בן-נר שמשחקים מבלי להתייחס אליו מגבירים את האימה של הסיטואציה. המפחיד והזר אינו נמצא מעבר לכותלי הבית אלא בתוכו. האלבית, כפי שמסביר פרויד, אינו פחד מפני מה שזר אלא מהמוכר, או למעשה מהזר שבמוכר. חדר הילדים ומיטת התינוק הופכים ללב המאפליה, וילדיו של האמן לסוהרים אטומים שאינם שועים לתחינותיו (תמונה 18).

אלביתיות (מגרמנית *Unheimlich*) היא תחושה חמקמקה שנחקרה תחילה על ידי הפסיכולוג הגרמני ארנסט ינטש ולאחר מכן על ידי פרויד ובעקבותיו העסיקה הוגים רבים לא רק מתחום הפסיכואנליזה. יצחק בנימיני מצביע בהקדמה לתרגום העברי של חיבורו המפורסם של פרויד, "האלביתיות", על הקושי בתרגום המונח.¹⁰⁵ דוברי גרמנית, הוא טוען, מבינים באופן אינטואיטיבי ואינטימי את התחושה שמילה זו מבטאת ומי שאינו מצוי בשפה זו אינו יכול להבין אותה באופן מלא. אלביתיות היא חוויה של זרות דווקא במה שהוא אינטימי ומוכר. חוויה זו, לדידו של פרויד, מקורה בהדחקה של הפחדים הקמאיים וה'פרימיטיביים' שלנו. בעוד שבעבר נחוותה המציאות כמונעת על ידי כוחות סמויים (enchanted reality), כלומר רוחות, שדים ועוד, הדחיק האדם המודרני אמונות אלה ובוחן את העולם באופן 'רציונלי' ו'מפוכח'. תהליך זה, טוען פרויד, מעולם לא הגיע לסיומו. אמונות העבר לא נעלמו אלא הודחקו והן צפות ועולות ברגעים שבהם חווה האדם את האלבית. חזרתו של מודחק זה מתעוררת לנוכח כפילים, יצורים היברידיים (אדם וחיה, גוף האדם וטכנולוגיה ועוד), או כל מאורע שבו הביתי חושף את הצד המסתורי והאפל שלו.¹⁰⁶

מושג האלבית של פרויד חושף מורכבות נוספת בעבודות של בן-נר. *House Hold* אינה עוסקת רק בתחושה של מעצר בית ובניסיון של האמן להשתחרר ממנו, אלא-באופן שבו הביתי והאלביתי שלובים זה בזה מבלי שניתן יהיה להפריד ביניהם. אך העבודה מזמנת קריאה נוספת. ההתעלמות של בני המשפחה מבן-נר

¹⁰⁵ יצחק בנימיני, "הקדמה לאלביתיות" בתוך: **האלביתיות: מבחר כתבים**, ח, מאת פרויד, זיגמונד (תל אביב: רסלינג, 2012), עמ'.

.11

¹⁰⁶ שם, עמ' 7-8.

מציפה חרדה לא מפני הזרות שבמוכר אלא מניכור מוחלט ומכך שהבית והתא המשפחתי יכולים להתנהל בלעדי האמן. עבודת הווידאו *House Hold*, לפי קריאה זו, מציפה תחושת ניכור וחרדת נטישה, אך זו אינה סותרת בהכרח את הקלאוסטרופוביה ששם העבודה רומז עליה. בן-נר 'נקרע' בין שני פחדים. הבית נתפס כמאיים ואל-ביתי, אך גם אובדנו נתפס כאיום. קלאוסטרופוביה ואגורפוביה משמשות כאן בו-זמנית.

גם העבודות **האי של ברקלי ומובי זיק** מדגישות את המתח בין הבית והחוץ, בין אגורפוביה לתשוקת נדודים ובין החמימות של הבית לחרדת האלביתי. בעבודה **האי של ברקלי** מביים בן-נר את הרומן הקלאסי "רובינזון קרוזו" ומקים 'אי' עשוי חול במטבח ביתו בתל-אביב. בעבודה משתתפת גם בתו של האמן. היא משחקת דמות של ילידה שנמצאת אתו על האי הבודד ומפריעה לצילומי העבודה. העבודה מסקרת את האופנים השונים שבהם האמן מתמודד עם הבדידות על האי. הוא קורא ספר לאור התאורה שבוקעת מהמקרר בלילה, מאונן, מתחמם לצד מדורה (תמונה 19) ומעלה הצגה של תיאטרון בובות באמצעות איבר מינו. על מנת לשרוד הוא אוכל מטבעות (של שוקולד), וכשמתחוללת סערה הוא נאחז בעץ הקוקוס שהציב במטבח ולאחר מכן מבצר את האי בחומה היקפית.

גם בעבודה **מובי זיק** הופך בן-נר את המטבח התל-אביבי בדירתו ל'אי בודד', המוקף בשודדי-ים וחיות ענק. הסרט מתחיל במצלם פתוח, שבו נראה בנו התינוק של בן-נר מתנדנד על נדנדה במטבח הבית (תמונה 20). את הכיור ודלפק המטבח הסב בן-נר לספינה עם מפרשים. בתו מחופשת לשודד ים עם שפם ומנקה את דפנות ה'ספינה' כשהיא יושבת בכיור שמשמש גם כבר משקאות. לפתע מגיע אויב בלתי נראה (כלומר הוא ממוקם מחוץ לפריים) ובן-נר מנהל אתו דו-קרב, שבמהלכו, מכה אותו בתו על ראשו והוא נופל ארצה. בסרט מופיע גם לווייתן שחג במים לצד הספינה. בן-נר מצליח לצוד אותו ולהרוג אותו. בסוף הסרט מבתרים חוטפים אלמונים את גופו של בן-נר לשניים ומתוך פלג גופו התחתון מבצבצת בתו כבמעין לידה מחדש.

בדומה ל-*House Hold* גם עבודות אלה צולמו בחלל הבית של האמן ובהשתתפות בני משפחתו. ג'ניפר ברקנר (Breckner) טוענת כי הנוכחות של ילדי האמן ואשתו בעבודה **מובי זיק** אפשרה לבן-נר לשלב בין המציאות שלו לעולם הפנטזיה ולעמוד על המתח שבין חובותיו כלפי המשפחה והשאיפה לחופש אמנותי ואישי.¹⁰⁷ גם עוזי צור רואה ב**מובי זיק** עבודה שמשרטטת את הניגוד בין הסביבה הבורגנית והמהוגנת של הבית לבין הגוף הגברי ומאווייו: "כנגד הסביבה הביתית המהוגנת, המנוטרלת, משמר הזכר את היסוד הארוטי הנרקסיסטי בשער-החזה, שגולח בצורת לב, או באטבים הצובטים כמין קיפוד אנושי חושני את גופו הנערי

¹⁰⁷ Jennifer Louise Breckner, "Guy Ben-Ner: Israeli video artist," *Britannica*, accessed May 30, 2021.

<https://www.britannica.com/biography/Guy-Ben-Ner>

עדיין. וכך, לאחר שנתלשו כנפיו, מפליג האב האמן על כנפי-הדמיון אל איים רחוקים בחיק המטבח, בחיק המשפחה המסרסת.¹⁰⁸ התיאור הפואטי של צור טומן בחובו קריאה נוספת. המשפחה והבית לא רק מסרסים את הגבר אלא מאפשרים לו להפליג על כנפי הדמיון. הבית, לפי קריאה זו, אינו מנוגד למה שנמצא מעבר לו, אלא מאפשר אותו. ללא ה'פנים' של הבית לא יהיה 'חוץ' שניתן לחלום עליו ולערוג אליו. אם רובינזון קרוזו מסמן פנטזיה של תרבות טבעית ובדידות מזהרת, העבודה של בן-נר מחזירה אותו אל הבית. הוא מביית את הדמיון ובו בזמן מכניס את האל-ביתי אל תוך הבית.

פתרונות: בית וירטואלי ובית של צב

אבשלום ובן-נר מציינים בעבודותיהם יחסים מורכבים עם הבית ומצביעים על השינויים שהתחוללו בו בעקבות תהליכי הגירה וגלובליזציה. הניידות המואצת של סחורות ורעיונות יצרו עולם אדריכלי אחיד וכזה שנשלט על ידי עקרונות מסחריים שמרוקנים אותו מתכניו המסורתיים. בית שכזה אינו יכול לשמש כנקודה ארכימדית דרכה נראה העולם, ואינו מאפשר ליושביו לבנות זהות ייחודית אלא אחידה, לא אותנטית, ספק-ממשות, ספק סימולקרה. זאת ועוד, אדריכלות מסוג זה מתעלמת מהקשרים סביבתיים ותרבותיים ומנתקת את הקהילה מהמסורת וההיסטוריה שלה. בחלק זה אדון ב'פתרונות' שמספקים האמנים לבעיות שהם משקפים. אבשלום משתמש במילה 'פתרונות' (*Solutions*) ככותרת עבודת הווידאו שהוא מצלם באחד המבנים שלו.¹⁰⁹ הכותרת, אני מציעה, אינה מתייחסת רק לאופנים שבהם אבשלום מצליח למקם רהיטים בחלל הקטן או להתמודד עם הבדידות, אלא גם פתרונות למשבר של הבית. באופן דומה, אני מציעה לראות בעבודה *Drop the Monkey* של בן-נר פתרון למשבר בחוויית הבית.

¹⁰⁸ עוזי צור, "גיא בן נר: מובי דיק", בתוך: **בין אדם למקום: תערוכת אמנות עכשווית מקוריאה וישראל**, סיאול, 20 בדצמבר 2005 – 12 בינואר 2006. http://m--a--p.net/heb_4.html (נצפה לאחרונה 06.06.2021).

¹⁰⁹ אבשלום, **פתרונות** (*Solutions*), מיצב וידאו וקול, 7 דקות ו-50 שניות, 1992. <https://www.youtube.com/watch?v=ync5Qv1uay4> (נצפה לאחרונה 19.06.2021).



תמונה 18. גיא בן-נר, *HOUSE HOLD*, 2001, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 22 דקות ו-53 שניות, ישראל.



תמונה 19. גיא בן-נר, **האי של ברקלי**, 1999, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 15 דקות ו-5 שניות, ישראל.



תמונה 20. גיא בן-נר, **מובי דיק**, 2000, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 13 דקות ו-17 שניות, ישראל.

אם העבודות **האי של ברקלי ומובי זיק** מדגישות את המתח בין השהיה בבית והתשוקה לנדודים ובמתח בין הביתי לאלביתי, בעבודה *Drop the Monkey* בוחן בן-נר את היחסים בין הגירה לבית ואף מנסה לכונן בית נייד. האמן מתעד את המעברים שלו בין ישראל וגרמניה באמצעות מצלמת וידאו ביתית. כחלק מהמגבלות שגזר על עצמו החליט בן-נר שלא לערוך את הסרט ולא לשנות את הסדר הכרונולוגי שבו הוא צולם. זאת ועוד, אחרי כל סצנה הוא עובר בין תל-אביב לברלין וחוזר חלילה. כבר בתחילת הסרט נפרדה ממנו בת הזוג הברלינאית שלו (הוא משוחח עם עצמו בטלפון הנייד לאורך כל הסרט, אולי במקום השיחות מרחוק שהיה מקיים עימה לפני הפרידה ולפני הפקת הפרויקט) ובן-נר נאלץ להמשיך בצילומים שאמורים היו לתעד את מערכת היחסים, מכיוון שקיבל מימון ממספר קרנות. סיטואציה זו לוכדת את בן-נר בתנועה של רצוא ושוב בין תל-אביב לברלין ובמרחב של 'בין לבין' (תמונה 22).

בן-נר מדגיש את המתח בין שני המקומות באמצעות פעולות המשכיות (כגון כתיבה הדרגתית של טקסט על חולצה "I WISH I WAS SOMEWHERE ELSE", או גילוח שיער ראשו), שאותן הוא מחלק בין תל-אביב לברלין (תמונה 21). זאת ועוד, לאורך כל הצילומים בן-נר לא החליף את בגדיו ואפילו בחורף הסתובב ברחובות ברלין בטי-שירט קצרה (תמונה 22). הבית שיוצר בן-נר קיים רק במציאות הווירטואלית של הסרט. ההמשכיות של הצילומים והפעולות מנסים לחבר בין המקומות ולייצור קרקע יציבה. בית נוודי זה מחליף את מרכז העולם האונטולוגי של ברג'ר ומנסה לספק נקודת ארכימדס חדשה ממנה ניתן לצפות על העולם. ברם, ההמשכיות שהסרט יוצר היא אבסורדית, והמעבר בין הערים מייגע לעתים את הצופים. הגירה כרוכה בסופו של דבר באובדן כפי שטוען הול. אי אפשר לחיות בין שני מקומות או בשני מקומות מבלי לוותר על משהו.



תמונה 21. גיא בן-נר, *DROP THE MONKEY*, 2009, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו וקול, 8 דקות ו-35 שניות, ישראל וגרמניה.



תמונה 23. גיא בן-נר, *DROP THE MONKEY*, 2009, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו וקול, 8 דקות ו-35 שניות, ישראל וגרמניה.



תמונה 22. גיא בן-נר, *DROP THE MONKEY*, 2009, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו וקול, 8 דקות ו-35 שניות, ישראל.

בניגוד לבן-נר שהופך את הבית לוורטואלי בעבודה *Drop the Monkey*, מנסה אבשלום למצוא פתרונות מוחשיים יותר למתח שבין הגירה למגורים ובונה חללים של ממש בהם תכנן לגור בערים שונות בעולם. עבודת הווידאו פתרונות מתחילה בתמונית סטטית שבה נראה האמן במצלם גוף מלא (full shot), כשהוא יושב לשולחן עבודה בתוך חלל לבן של אחד המבנים שבנה. הוא לבוש חולצת צווארון לבנה וחגיגית, מכנסים אלגנטיים שחורים ונעליים שחורות. הפעולות שהוא מבצע יומיומיות וחדגוניות: הוא מוזג לעצמו כוס מים, אוכל טבלת שוקולד, מתיישב בשיכול רגליים, מעשן סיגריה, מנענע את רגליו, פוטר ידיים וכוסס ציפורניים. הסצנה השנייה נפתחת במצלם בגודל דומה (full shot), אך החלל שונה. בעומק התמונה (deep background) ניצבת מעין שידה בעלת מספר דלתות, ולפניה יושב אבשלום על שרפרף ופורס את שרוכי נעליו. לאחר מכן, הוא קם ממקומו, מפנה את גבו למצלמה, חולץ את נעליו ומטפס על השידה. הצופים מגלים עתה שהשידה משמשת את אבשלום גם כמיטה מיניאטורית, קצרה מכפי מידותיו. כפות רגליו מבצבצות מקצה השידה ואחרי שהוא מתכווץ לתנוחת עובר הסצנה נגמרת (תמונה 24).



תמונה 24. אבשלום, פתרונות (SOLUTIONS), 1992, דימויים-דוממים מתוך מיצג וידאו וקול, 7 דקות ו-50 שניות, FRIEDRICH CHRISTIAN FLICK COLLECTION AT HAMBURGER BAHNHOF, BERLIN.

במערכה השלישית יושב אבשלום ליד השולחן כשצדודיתו למצלמה ומאונן. לאחר מכן, הוא קם מהשולחן ומקיף אותו מספר פעמים. פעולה אוטואירוטית זו וההקפות חסרות הפרש של השולחן מעצימות את תחושת הבדידות או לחילופין עשויות להתפרש כטקס הקפות דתי. המצלם הבא מתחיל כשפניו וגופו של אבשלום מופנים אל הקיר הימני והוא משלב ידיים מאחורי גבו בתנוחה שמזכירה מסדר זיהוי של אסירים. השולחן והכיסא הלבנים מופיעים במרכז התמונה. אבשלום מתנועע קדימה ואחורה כמו בתפילה וחובט את ראשו בקיר בעדינות ובזהירות. בסצנה הבאה, יושב אבשלום שוב ליד שולחן כמו בהקצג (exposition). הוא טופח בכף ידו על מצחו, פולה לכלוך בלתי נראה משיערו ויוצר רושם שהוא מהרהר במשהו. לאחר מכן, הוא מופיע בחדר נוסף, שטרם נראה בעבודה. אבשלום חולץ את נעליו ומסיר את גרביו. אט אט הוא פושט את כל בגדיו ולבסוף מטפס ערום לתוך מבנה מלבני שמזכיר בו זמנית אמבט וארון קבורה ושוקע בתוכו.

הפתרונות שאבשלום מציע אינם מושלמים, בלשון המעטה. בכדי להתנגד לתכתיבים של החברה אבשלום בוחר להסתגר. הבתים שהוא בונה הם תאי נזירים מודרניים שדורשים ממנו צמצום, הסתגלות ומשמעת. הוא כופה על עצמו בדידות, אבל טוען שהוא מרגיש טוב יותר "בכלא הזה".¹¹⁰ הפתרון של אבשלום דומה אך שונה מהפתרון של בן-נר. מצד אחד, בדומה לבן-נר הבוחר להיות נע ונד ול'דחוס' את הבית לקלטת וידאו, אבשלום מצמצם את עצמו לממדים של בתים שיוכל לנייד ברחבי העולם. ברם, בשונה מבן-נר, שמנסה להימלט מכותלי הבית, מעדיף אבשלום להתנזר בכדי לשמור על המרחב הפרטי שלו. הווידאו של אבשלום אינו מבטא בהכרח אֶקְסֵהִיפְיוֹנִיזְם, אלא מאפשר לאמן לבחון את האופן שבו הגוף שלו מתעצב על ידי החלל שמכתיב את ההתנהגות שלו. אם בן-נר בוחר לשחרר את הגוף באמצעות תנועה בין יבשות שונות, אבשלום אינו שואף, ושמא אינו מאמין, בחופש מוחלט. כנגד השליטה של החברה בסביבה ובתנועה שלו, הוא מגייס לטובתו מודעות לאופן שבו הגוף שלו מתנהל ולוקח בעלות על צמצום ואופי המרחב שלו. זאת ועוד, המידות הזעירות של המבנים אמורות 'להגן' על אבשלום מפני עצמו, כדי שלא ייגרר לפיתויים של חיים קפיטליסטים.¹¹¹ "לעולם לא אוכל לחיות בבית כזה עם מישהו, ובוודאי לא להקים משפחה; אפילו אם אהיה עשיר מאוד, לעולם לא אוכל להרשות לעצמי עוזרת בית, ועוד ועוד."¹¹² לא בכדי משווה אבשלום את הפרויקט שלו לפעולה דתית: "הגבלה

¹¹⁰ אבשלום, "מה שמאפשר לי להמשיך לחיות", בתוך **אבשלום** / [תערוכה: אצרה סוזנה פפר. קטלוג: עיצב והפיק מיכאל גורדון, ערכה את הטקסט דפנה רז. תרגם מגרמנית לעברית דוד אייכנראנד] (תל-אביב: מוזיאון תל אביב, 2013). (קטלוג התערוכה), עמ' 35.

¹¹¹ שם, שם.

¹¹² שם, שם.

זו, שתהפוך לחלק בלתי נפרד מחיי, יש בה משהו דומה ל... [משועשע] לדת. זו סדרה של מגבלות, שכאשר מתרגלים אליהן הן מאפשרות לנו מעבר למקום אחר, התנסות במשהו חזק יותר, דחוס יותר.¹¹³

¹¹³ שם, שם.

סיכום פרק 2 – הבית ואבדן הבית

בפרק זה בחנתי את ההשפעה של הגירה ותנועתיות במובנה הרחב על מוסד הבית. בדומה למושגים אחרים בהם עסקתי בפרק הקודם, גם הבית אינו תחום בגבולות גיאוגרפיים מוגדרים אלא מתרחב אל מעבר לכתליו, וכולל בתוכו לא רק את הסביבה בה נמצא אלא גם את הזיכרונות של יושביו ואת האופן שבו הם רואים אותו. אם הבית הוא מרכז העולם כפי שטוען ברגיר, הניידות של העידן הנוכחי מקשה על אימוץ או שימור של פרספקטיבה יציבה ביחס לעולם ששובב אותנו. היציאה מהבית אינה תהליך של גלות או התבגרות והתפכחות, אלא מלווה באובדן הקואורדינטות שמדריכות את הקיום האנושי. זאת ועוד, הניידות העכשווית משפיעה על מוסד הבית גם בצורה לא ישירה. הניידות המוגברת שמאפיינת תקופה זו הולכה לפיתוח של סגנונות בינלאומיים ולניתוק של הבניה המודרנית והפוסטמודרנית מהקשרים תרבותיים והיסטוריים. הפיכתו ההדרגתית של העולם לכפר גלובלי הובילה דווקא לחדגוניות ופונקציונליות שבהן אובד מקומו של היחיד ויכולתו לעצב את זהותו דרך חלל הבית. הבית הפך לחלל זר ומנוכר, גם אם לעיתים נוצץ ומושך. כמוצר צריכה אין ליושבים בו חיבור אישי ואינטימי.

העבודות של אבשלום ובן-נר מצביעות על האופנים שבהם שינה העידן הגלובלי את התפקוד וההגדרה של הבית. המבנים של אבשלום קרים ומנוכרים ובני המשפחה בעבודה *Stealing Beauty* של בן-נר חיים בחללי ההדמיה של חנויות איקאה ואינם יכולים לפתח ביניהם קשר אותנטי. החללים של אבשלום ובן-נר יוצרים תחושה זרה, מנוכרת ואלביתית. בן-נר מדגים את האל-ביתיות הזו באורח מקברי בעבודה *House Hold*, שבה הוא כלוא מתחת למיטה של בנו התינוק ובני המשפחה שלו מתעלמים ממנו. הפתרון של בן-נר הוא להימלט מהבית, או לחילופין לייצור בתוכו קווי מפלט כפי שהוא עושה בעבודות **מובי דיק** ו**בהאי של ברקלי**, שבהן הוא הופך את המטבח של דירתו לאי בודד או לסירת פירטים. תנועה במרחב בעידן הגלובליזציה מבחינתו היא לא רק הבעיה אלא גם סוג של פתרון, אך כזה שגורם לו לאבד את היציבות שהבית אמור להקנות. התנועה בין תל אביב וברלין בעבודה *Drop the Monkey* עוזרת לו לשמור על חופש תנועה, אך מערערת את תחושת הביתיות. לא לחינם הוא אינו עורך את קלטת הווידאו בעבודה ומצלם מיד במקום שהפסיק בפעם האחרונה. בנוסף, הוא מתחיל פעולה בעיר אחת ומסיים באחרת, ומנסה באופן זה לתחזק את ההמשכיות והאיזון שהבית בדרך כלל מספק. פרקטיקה זו, על כל פנים, מחדדת את החשיבות של הבית כמרכז פיזי. על אף שהבית זולג את מחוץ לקירותיו הוא קשור בעבותות למיקום הגיאוגרפי שלו ולחלל הממשי שהוא תוחם. בשונה מהפתרון הנוודי של בן-נר בוחר אבשלום במודל נזירי. הוא מתכנס לתוך עצמו, כמו שעשה כשהתקפל לתנוחת עובר בוידאו **פתרונות**,

ובוחר באורח חיים שדומה במגבלות שלו לעולם דתי. צמצום זה מעניק לו שליטה ואת החופש לבחור כיצד יעצב את חייו. ככל ששטח הבית קטן יותר וככול שהמגע עם החוץ מוגבל יותר כך גדל החופש של אבשלום לבחור.

פרק 3 - גבול

מודלים של גבול

הגבול מהווה נושא מרכזי בשיח הישראלי-פלסטיני ועומד במוקד הסכסוך הגיאופוליטי בין שני העמים. הסכמי אוסלו משנת 1992 העלו מחדש את הגבול לסדר היום הציבורי הישראלי והקמת גדר ההפרדה החל משנת 2002 הפכה אותו לממשי ומוחשי יותר. במקביל, כפי שטוען חוקר האמנות יגאל צלמונה, תפס הגבול מקום מרכזי באמנות הישראלית: "נושא הגבול המדיני כמטפורה של בידוד, ניכור או גבולות של זהות קולקטיבית ואישית ... הופיע ביצירות רבות מאוד."¹¹⁴ באופן דומה, מציינת אוצרת התערוכה **גבולות** (1980) סטפני רחום את ריבוי העבודות מסוף שנות הששים, ועוד יותר משנות השבעים, המשקפות את העובדה שגבולותיה של מדינת ישראל סגורים ולא מאפשרים מעבר יבשתי.¹¹⁵ בין יתר הפרויקטים והתערוכות שעסקו בגבול ניתן לציין את **נגיעה בגבול** (1975) של פנחס כהן גן (נ' מקנס, מרוקו 1942), **תחריט ישראל** (שנות ה-70) של דגנית ברסט (נ' פתח תקוה, ישראל 1949) ו**סטודיו עם קו ירוק** (1987) של דוד ריב (נ' רחובות, ישראל 1952). תמה זו ממשיכה להעסיק אמנים ישראלים עכשוויים, ביניהם גם אמני וידאו. עבודות כגון **פרויקט אקסטרטוריה** (2010) באצירתן של מעין אמיר (נ' חדרה, ישראל 1978) ורותי סלע (נ' ירושלים, ישראל 1974) ו**תעלת עזה** (2010) של תמיר צדוק (נ' חולון, ישראל 1979) מציפות היבטים פוליטיים שונים של הגבול.

הסוציולוגית-אנתרופולוגית אדריאנה קמפ גורסת שתפקידו של הגבול איננו רק גיאופוליטי, אלא הוא משמש כסמן וכ'זרז' המעצב זהות קולקטיבית.¹¹⁶ בפרק זה אבחן כיצד מיוצג ונחוה הגבול בעבודות וידאו של אמנים ישראלים ופלסטינים וכיצד מתעצבת באמצעותו זהות אישית וקולקטיבית. לשם כך אדון בעבודת הווידאו **גבול** (1997) של מיכל רובנר **בתבליט** (1999), ו**פרט 2,3** (2004) מתוך הקולנוע הניסיוני של אבי מוגרבי (נ' תל-אביב, ישראל 1956), ובסרט התייעודי **5 מצלמות שבורות** (2011) בבימוי עימאד בורנאט (נ' בילעין פלסטין 1971) וגיא דוידי (נ' תל-אביב, ישראל 1978). אבחן כיצד סוגיות של תנועה והיעדר האפשרות לנוע השפיעו על ייצוגים והתנסויות של הגבול בעבודות.

¹¹⁴ יגאל צלמונה, "אמנויות פלסטיות בישראל", בתוך: **זמן יהודי חדש תרבות יהודית בעידן חילוני מבט אנציקלופדי – כרך שלישי: ספרויות ואמנויות**, ערכו ירמיהו יובל, יאיר צבן, דוד שחם, דן מירון וחנן חבר (ירושלים: כתר והוצאה לאור למדא - עמותה לתרבות יהודית מודרנית, 2007), עמ' 252.

¹¹⁵ סטפני רחום [אוצרת], **גבולות**, ערכה אופירה רהט (ירושלים: מוזיאון ישראל, תש"ס, 1980), בתוך: **גבולות**, ערך יונתן אמיר, **מארב**, מוסף 5, 2007.

¹¹⁶ <http://www.maarav.org.il/archive/classes/PUItem19c3.html> (נצפה לאחרונה 29.05.2021).

¹¹⁶ אדריאנה קמפ, "הגבול כפני יאנוס: מרחב ותודעה לאומית בישראל", **תיאוריה וביקורת** 16, ירושלים ותל אביב: ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2000, עמ' 13-44.

בעבודה **גבול** מנהלת מיכל רובנר דיאלוג עם ידידה, גיורא, מפקד גזרה בגבול לבנון, ומתעדת נסיעות בקומנדקר וגיפ צבאיים לאורך הגבול. הסרט מלווה בדיאלוגים בין רובנר וגיורא ובהרהורים בהם משתפת רובנר את הצופים. בשונה מן הדיאלוג המתנהל בוידאו **גבול**, הרי בעבודה **פרט 2,3** של אבי מוגרבי מנהל היוצר עימות מילולי (וכמעט פיזי) עם החיילים שהוא מצלם במעבר גבול ליד רמאללה. החיילים אינם מאפשרים לו לצלם בתואנה שאין בידיו אישורים מתאימים והוא מתעלם מדרישותיהם. לעומת זאת, העבודה **תבליט** בעיקר מתבוננת. מוגרבי מתעד קטטה בין פלסטינים ושוטרי משמר הגבול בסמטאות מזרח ירושלים ואינו שותף להתרחשויות. הסרט **5 מצלמות שבורות** גם הוא בעל אופי אישי, ומבוסס על קטעי וידאו שצילם עימאד בורנאט בין השנים 2005 - 2010 בבילעין, במהלך המאבק להשבת אדמות הכפר שהופקעו לטובת בניית גדר ההפרדה. במקביל לתיעוד המאבק, מלווה הסרט את ג'יבריל, בנו הצעיר של בורנאט, מרגע לידתו. הסרט צולם באמצעות חמש מצלמות, שנשברו בעימותים עם צה"ל.

במהלך הניתוח אציע לראות בכל אחת מן העבודות מודל שונה לייצוג הגבול. מודלים אלה אינם בהכרח סותרים האחד את השני ובעבודות מסוימות ניתן להצביע על שילוב ביניהם. לחלוקה ולאפיונים הפנומנולוגיים שאציע, אם כך, יש תפקיד האוּרִיסְטִי (heuristic). כלומר, הם אמורים לסייע בהבלטת היבטים שונים של הגבול, בהשפעתה של תנועה על האופן שבו הוא נחוה ובאפשרויות הפוליטיות שמציע כל מודל.

גבולות מסמנים את סופה של הטריטוריה. במקרים רבים, ובייחוד בסיטואציה הגיאופוליטית הייחודית של מדינת ישראל, הם מונעים מעבר ותנועה. במשך שנים רבות לא יכלו ישראלים לבקר בירדן ובמצרים, והמעבר לסוריה ולבנון אינו אפשרי גם כיום. הגבול, אם כך, מסמן לא רק תיחום גיאוגרפי אלא את גבולות הידוע והלא-ידוע. מעבר לגבול משתרע מרחב של אחרות, שהופך את הגבול למסתורי ואלביתי (uncanny), קוסם ומאיים כאחד. במקרים אחרים נחוה הגבול כאתר וכמכשיר של הפרדה. הגבול חוצץ בין טריטוריות ידועות ברמה זו או אחרת ובין אוכלוסיות שלעיתים קרובות נמצאות במאבק. גדר ההפרדה בין ישראל לרשות הפלסטינית נחוית לעיתים קרובות כחוצץ, ובאזורי מגורים מעורבים כמו מזרח ירושלים מקבל הגבול פנים שונות (מחסום, בריקדה, חומה אנושית של שוטרי מג"ב) שמדגישות את ההפרדה שהוא יוצר. זאת ועוד, מכיוון שהאוכלוסייה הישראלית והפלסטינית דרות בסמיכות זו לזו, יש ביניהן מידה של היכרות, שלא כמו במקרה של ישראל ולבנון או סוריה. אם במודל השני נתפס הגבול כקו הפרדה, במהלך העבודה אצביע על

מקרים בהם הגבול "מתעבה". לשם כך איעזר במושגים 'מרחבגבול' (*Borderland*) של אנזלדואה¹¹⁷ ו'מרחבשלישי' (*Thirdspace*) של סוז'ה.¹¹⁸ אטען, בעקבות הוגים אלה, שסביב גבולות נוצרים מרחבים בעלי אופי ייחודי. בכל העבודות שידונו נוצרים סביב הגבול מרחבים מסוג זה, אבל בסרט **5 מצלמות שבורות** בא לידי ביטוי גם אופיו ההיברידי והחתרני של מרחב-הגבול. דרך ניתוח אמצעי המבע הקולנועי אראה כיצד משתקף כל מודל בעבודות. אטען כי בעבודה **גבול** נתפס הגבול כ'קצה', כלומר, כסופה של הטריטוריה, ומאחוריו נמצאת טריטוריה זרה, לא ידועה ואף מאיימת. לעומת זאת, העבודה **פרט 2,3** מדגישה את ההפרדה שיוצר הגבול ומשקפת את המתחים הפוליטיים הפנימיים של החברה הישראלית (העימות בין החיילים ופעילי בצלם). העבודה **תבליט** מדגימה את הכאוס שיוצרת התפרקותו של הגבול ואולי גם את האבסורדיות של הניסיון להפריד בין בני אנוש מעמים שונים. בסרט **5 מצלמות שבורות** הופך הגבול למרחב-גבול או מרחב-שלישי, שמעודד אקטיביזם בעל אופי ייחודי ומאפשר ביטוי של התנגדות לשרטוט החד-צדדי של הגבול.

במהלך הפרק אנתח את אופן ייצוג המרחב בעבודות באמצעות הפוטנציאל החתרני שמזהה חוקרת התרבות בל הוקס (hooks) בשוליים, וכן באמצעות המושגים מרחב-גבול של אנזלדואה, ומרחב-שלישי של סוז'ה. הוקס מבקרת את שיח ה'אחרות' שהובנה על ידי תאורטיקנים רדיקליים והוגות פמיניסטיות (לבנות) ומבקשת להגדיר מחדש את היחסים בין המרכז לשוליים.¹¹⁹ לטענתה, השוליים אמנם מהווים זירה של דיכוי, אך דיכוי זה טומן בתוכו את הפוטנציאל להפוך את השוליים למרחב של התנגדות.¹²⁰ במקום לנסות להיחלץ מהשוליים ולנסות להידבר עם המרכז, טוענת הוקס, יש לבחור בשוליים ולהפוך אותם לאתר של התרסה.¹²¹ אנזלדואה טבעה את המונח מרחב-גבול בכדי לתאר את האופי הייחודי של הסביבה שנוצרה באזורים הסמוכים לגבול בין ארצות הברית ומקסיקו. לדידה, הגבול, אינו רק מפריד ומבחין בין מדינות ותרבויות אלא הוא גם מרחב היברידי של מפגש, והוא בעל חוקים משלו. ככזה הוא מצמיח זהויות והגדרות חלופיות לתרבות

¹¹⁷ גלוריה אנזלדואה, "אזור הגבול/La Frontera - המסטיסה החדשה, 1987", תרגמה רוני ברייר-גארב, בתוך: **ללמוד פמיניזם: מקראה - מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית**, עורכים: סילביה פוגל-ביז'אווי ושות' (רעננה: הקיבוץ המאוחד והאגודה הישראלית ללימודים פמיניסטיים ולחקר המגדר, 2006 [1987]), עמ' 358-375.

המונח *Borderland* תורגם מאנגלית לעברית כ'מרחבגבול', אך לצורך שטף הקריאה יופיע להלן כ'מרחב-גבול'.
¹¹⁸ Edward Soja, "Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination," in *Human Geography Today*, (eds.) John Allen, Doreen Massey and Phil Sarre (Cambridge: Polity, 1999a), 260-278.

¹¹⁹ bell hooks, "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness," in *Yearning, Race, Gender, and Cultural Politics* (Boston: South End Press, 1990), 151.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid., 153.

ולשייכות.¹²² סוֹזִיָּה פיתח את המושג מרחב-שלישי בהשפעת התיאוריות של הוקס ואנולדואה, בכדי לאפיין מרחבים בעלי פוטנציאל חתרני. לדידו, מרחב-שלישי הוא מרחב רדיקלי שבו קורסות הדיכוטומיות המקובלות של לאום, אתניות ושפה, והוא מאפשר את כינונה של קהילה בעלת תודעה ביקורתית.¹²³ התאוריה של סוֹזִיָּה משלבת למעשה בין הזיהוי של הגבול כמרחב, והדגש ששמה הוקס על הפוטנציאל החתרני של השוליים. זאת ועוד, מתוקף היותו חלל ביניים, מרחב-שלישי שוזר בתוכו ניגודים וזהויות דיאלקטיות וכך מאתגר דיכוטומיות ומבני הכוח שמתבססים על ניגודים בינאריים.

נוכחות היוצרים בעבודות ומעורבותם במתרחש בולטת. בעבודה **גבול** משוחחת רובנר עם מפקד הגזרה לאורך כל הסרט ודמותה מופיעה בו פעמים רבות בווריאציות שונות. בעבודה **פרט 2,3** משמש מוגרבי דמות פעילה והשתקפותו נראית על המסך כשהוא אוחז במצלמה. גם בורנאט מופיע על המסך בסרט **5 מצלמות שבורות** למשך מספר שניות וקולו (voiceover) הוא זה שמוביל את העלילה. נוכחות זו של היוצרים מחדדת את האופן השונה שבו מיוצג הגבול בכל עבודה. החוויה של רובנר מעצימה את האלבטיות של הגבול, העימותים של מוגרבי מבליטים את ההפרדה שיוצרת הגדר, והצילומים של בורנאט מספקים הצצה לקהילה שנוצרת במרחב-גבול בבילעין. זאת ועוד, גם למצלמה ולפעולת הצילום יש תפקיד מרכזי ביחסים שרוקמים היוצרים עם הגבול, אך בכל עבודה נקודת המבט ומעמד המצלמה שונה במעט. רובנר מאפשרת לגיורא לצלם בעצמו חלק מהסצנות. בכך היא מוסרת את הסמכות החזותית לידי מי שאמון על שמירת הגבול. לעומת זאת, בעבודות של מוגרבי ובסרט **5 מצלמות שבורות** פעולת הצילום מאתגרת את כוחות הביטחון ונתפסת על ידם כמאיימת על סדרי החיים סביב הגדר. הנוכחות הבעייתית של המצלמה בולטת במיוחד בסרט **5 מצלמות שבורות** שבו נשברות מצלמותיו של הבמאי הפלסטיני בזו אחר זו במהלך העימותים עם כוחות הביטחון הישראליים (תמונה 32).

גבול כקצה הטריטוריה

הסרט **גבול** נפתח בתצלום תקריב של שרשרת דגלים לבנים זרוקה על הכביש, שעליהם מודפסת דמות שחורה ומטושטשת שמרימה את ידיה (תמונה 25). הצבע הלבן של הדגלים מזכיר דגלי כניעה והדמות השחורה—חייל מובס. שנים לאחר מכן הפכה הצלילית השחורה לתו ההיכר של רובנר. במיצבי הווידאו שלה מקרינה האמנית את אותן צלליות אדם זעירות על קירות, אבנים וחפצים אחרים. בעבודה **גבול** מוסיפים ההצללה והטשטוש של

¹²² אנולדואה, "אזור הגבול," עמ' 359.

¹²³ "Thirdspace (as Lived Space) is simultaneously ... a strategic meeting place for fostering collective political action against all forms of human oppression."

Soja, "Thirdspace," 269.

הדמות לאווירה המסתורית והמוזרה שיוצר הסרט.¹²⁴ האויב שנכנע מספר שנים קודם במלחמת שלום הגליל (1983) ואורב כעת מעבר לגדר נראה מעורפל, עמום ולא ברור. הגבול עליו מופקד גיורא, חברה של רובנר, אינו מסמן רק את קצה הטריטוריה אלא גם את הקו שמפריד בין המוכר לזר. גם חוקר הקולנוע יגאל בורשטיין עומד על האיכות המופשטת והמעורפלת של הסרט, אך מבקר את האסתטיזציה של המלחמה שהטשטוש הזה יוצר ואת ההתעלמות של רובנר מהכיבוש של דרום לבנון. זאת ועוד, מבחין בורשטיין שלעבודה אין נרטיב ורצף כרונולוגי ושהסצנות מאורגנות באופן שרירותי לפי האסוציאציות של היוצרת.¹²⁵ לדוגמה, רובנר מחברת בין הסצנה שבה נראים גיורא ורובנר הולכים על כביש מתפתל זה לקראת זו בצד הישראלי של הגבול והסצנה שבה גיורא מצלם את עצמו במצלמתה אחרי שעבר לצד הלבנוני, על אף ששני האירועים התרחשו בפערי זמן גדולים (תמונה 28). גם חוקרת התרבות והאמנות אירית רוגוף מצביעה על שיבוש הסדר הכרונולוגי בעבודה ועל ייצוג הגבול כישות מורכבת ומעורפלת, אך טוענת כי אלה גורמים לצופים לבחון מחדש את התפיסה שלהם ביחס לגבול.¹²⁶ באופן דומה, גורסת מבקרת האמנות ז'אן דייקסטר (Dykstra) שריבוי המשמעויות בעבודותיה של רובנר והאופן שבו היא מפרקת מבנים נרטיבים ליניאריים יוצרים תחושה של דיסאוריינטציה אצל הצופים.¹²⁷ כאמור, באל מכנה פרקטיקה זו 'הטרורכרונייה' וטוענת שהיא מאפיינת את חווית הזמן של מהגרים.¹²⁸ עריכת הסצנות שלא על פי סדר ההתרחשות משקפת את ההטרורגניות של הזמן המהגרי – פער השעות בין מדינת היעד למדינת האם, ההמתנה האיטית לאשרת כניסה וכו' – וחוסר ההתמצאות במרחב. רובנר אמנם אינה עוסקת בסרט בהגירה באופן ישיר, אבל ניתן לטעון שהיא מפתחת אסתטיקה-מהגרית כשהיא מייצגת את הגבול. אם הגבולות הלאומיים אמורים להיות יציבים, רובנר מטשטשת אותם באמצעות ערפול של אמצעי המבע הקולנועיים וערוב הזמנים (הטרורכרונייה). תיאור הביקור שלה בגבול בסדר לא כרונולוגי והטרורכרוני מעצים את תחושת הדיסאוריינטציה ומאפשר לאמנית להציג את הגבול כאזור דמדומים מעומעם, שבו רב הנסתר על הנגלה. רובנר ממללת תחושה זו באחת הסצנות הראשונות של הסרט שבה נראה הגיפ הצבאי נוסע לאטו על

¹²⁴ רובנר 1997, 32: 01: 00.

¹²⁵ יגאל בורשטיין, "גבול – הערות על סרטה של מיכל רובנר." **תקריב - כתב עט לקולנוע דוקומנטרי**, פורסם ב-10 בנובמבר, 2015.

<https://takriv.net/article/%D7%92%D7%91%D7%95%D7%9C-%D7%94%D7%A2%D7%A8%D7%95%D7%AA-%D7%A2%D7%9C-%D7%A1%D7%A8%D7%98%D7%94-%D7%A9%D7%9C-%D7%9E%D7%99%D7%9B%D7%9C-%D7%A8%D7%95%D7%91%D7%A0%D7%A8/>

¹²⁶ Rogoff, *Terra Infirma*, 137.

¹²⁷ Jean Dykstra, "Michal Rovner: Crossing Borders," *Art on Paper* 7, no. 1 (2002): 75.

¹²⁸ Bal, "Heterochrony," 203.

רקע ההרים של לבנון: "זה כל-כך יפה. וההרים האלה מרחוק נראים כמו סין. מי יודע מה הולך שם?"¹²⁹ אמירה זו אינה רק מדגישה את הדיסוננס בין הדימויים הצבאיים והפסטרורליה של הטבע מסביב, אלא יוצרת הזרה של מרחב הגדר ומבטאת היקסמות, כמעט רומנטית, עם מה שנמצא מעבר לה (תמונה 27). במצלם הבא (long shot), נראה מרחוק קומנדקר צבאי שפנסיו מבהיקים, נוסע לאורך הגדר בשעת בוקר מוקדמת. ברקע נשמע צליל חיוג ומיד בוקע קולו הגברי והסמכותי של גיורא. לאחר חילופי דברים קצרים אומר גיורא לרובנר "מה שאנחנו עושים זה בתוך עולם שהוא כל-כך זר לך שגם אם אני אגיד לך אז את לא תביני אז עדיף שתישארי במושגים שלך." מיד לאחר מכן, המצלם מתפוגג (fade out) והגיפ נעלם מהתמונית, ומחדד את הפסקנות של דבריו של גיורא. המידור של רובנר (ודרכה גם של הצופים) מהבנת הגבול מבליט את המתחים המגדריים ששזורים לאורך הסרט. חוקרת הקולנוע ענת זנגר מתמקדת בהיבטים אלה ומנתחת את האופן שבו נשים מתעדות אזורי גבול. רובנר, לדידה, אינה רק מתעדת את יחסי הכוח סביב הגבול אלא גם משפיעה עליהם. הסקרנות הנשית שמאפיינת סרטים אלה מאיימת על הסמכות הגברית שמנהלת את סדרי הגדר.¹³⁰ ניתן לטעון בעקבות זנגר כי הקביעה הפסקנית של גיורא על הפער בין העולם הצבאי שלו לעולם של רובנר נועדה לבלום את הסקרנות הנשית של האמנית, אבל היא גם מגבירה את תחושת הטשטוש והערפול שיוצר הסרט ואת ההתמודדות עם הלא נודע שמייצר המפגש עם הגבול. שתי קריאות אלה אינן בהכרח סותרות. גיורא ממדר את רובנר (והצופים), ובאופן זה, כסוכן של הגדר, הוא גם מגביר את חוסר הוודאות והמסתורין שלה.

בסצנה אחרת נוהגת רובנר עצמה ברכב הצבאי כמו מבקשת לקחת חלק בהתנהלות השוטפת סביב הגדר ואולי אף לנסות להבין אותה מבפנים. לצדה יושב גיורא, חמוש ברובה ארוך קנה שחוסם את התמונית. בסוף הסצנה מבקשת רובנר מגיורא לצלם עבורה כשיחצה את הגדר ויעבור לצד הלבנוני. בקשה זו מדגישה את החוויה של הגדר כקצה הטריטוריה. רק לסוכנים של הגדר מותר לעבור אותה ולנוע בטריטוריה אחרת וגם זה עד לטווח מסוים. הדימויים שגיורא מצלם בצד הלבנוני, בכל אופן, אינם מעניקים מידע נוסף על העולם מעבר לגדר. הנוף הררי ומעומעם ומיותם מדמויות אנושיות. ההצצה החטופה מעבר לגבול רק מעצימה את החידתיות שלו.

¹²⁹ רובנר 1997, 01: 32.

¹³⁰ ענת יונת זנגר, מקום, זיכרון ומיתוס בקולנוע הישראלי העכשווי (רעננה: עם עובד, 2020), עמ' 70.

אמצעי המבע הקולנועי בסרט **גבול** מגבירים את תחושת הערפול של הסרט. למשל, במהלך אחת הנסיעות בגיפ הצה"לי מצלמת רובנר בתקריב מועצם (extreme close up) את מגבי-הרכב שנעים במהירות על שמשת הגיפ כשבחוץ יורד גשם חזק. גדר התיל נחשפת מדי פעם מבעד לטיפות ולמגבים, שאינם מצליחים לגרוף את המים ולהעניק לצופה מבט בהיר על הנוף. פלטת הצבעים המונוכרומטית של התמונית גם מוסיפה לחוסר הבהירות ולטשטוש של הסצנה. כשפוסק הגשם השיחה בין רובנר לגיורא מתחדשת. צילום התקריב אמנם מתחלף בתנועת מצלמה אופקית רחבה (panorama) אך הנוף שנחשף מטושטש ומגורען. בנוסף, לגבול בעבודה אין התחלה וסוף מוגדרים, והמצלמים הפתוחים שלו שמופיעים שוב ושוב מעניקים לו תחושה מיתית ואינסופית (תמונה 29).



תמונה 25. מיכל רובנר, **גבול**, 1997, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 58 דקות, ישראל ולבנון.



תמונה 26. מיכל רובנר, גבול, 1997, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 58 דקות, ישראל ולבנון.



תמונה 27. מיכל רובנר, גבול, 1997, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 58 דקות, ישראל ולבנון.

כיצד יש להבין ייצוג זה של הגבול כאזור דמדומים ומהן המשמעויות הפוליטיות של ייצוג וחוויה זו? חוקרת הספרות עדיה מנדלסון-מעוז טוענת שהיעדר גבולות יציבים במדינת ישראל מוביל לתחושה חזקה של חוסר ביטחון משני צדי הגבול. לדידה, גבולות נחשבים כחלק מהבסיס להגדרת תחומה של המדינה. העדרם מעורר חוסר וודאות ולעיתים חרדה.¹³¹ לעומת זאת, עורכת התיאורטיקנית האמריקנית ונדי בראון (Brown) הקבלה בין כינון חומות הפרדה לשחיקת הריבונות של מדינת הלאום, וטוענת שחומות וגדרות הפרדה אינן משקפות את כוחה של מדינת הלאום אלא מסמלות דווקא ריבונות כושלת. לדידה, ככל שהריבונות של מדינת הלאום דועכת, מדינות נוטות להקיף את עצמן בחומות וגדרות.¹³² הגבול אינו מצביע על ריבונות וחוסן לאומי אלא על העדרם. הקריאה של בראון מערערת על האופן שבו גבולות נתפסים בדרך כלל ומעניקה זווית חדשה להבנת תפקודם. ברם, האופן הכוללני שבו היא מתייחסת לגבולות חוסם דיון פרטני יותר. גבולות אינם רק מנגנון הגנה פסיכולוגי אלא גם מחסום [או מעטה] פיזי ששומר על מדינת הלאום מפני סכנות אמתיות ולא רק מדומיינות.¹³³ שני הניתוחים, של מנדלסון-מעוז וגם של בראון, אינם סותרים אם כן אלא משתלבים האחד עם השני. הגבול מעיד על חוסר ביטחון וסכנה אך גם מעניק תחושה יחסית של יציבות וביטחון. רובנר נמשכת אל גדר המערכת בכדי לבחון את הגבולות המוכר והידוע. בעוד שגבולות מעניקים ביטחון ליושבים בתוכם, המגע שהגבול מאפשר עם טריטוריה אחרת מחדד את הסכנה והאיום הפיזיים והפסיכולוגיים שהגבול נועד להדוף ולהדחיק.

בחלק הבא אדון בעבודות הווידאו של מוגרבי, אשר בשונה מהגישה הפואטית והמתבוננת של רובנר, רותם את מצלמתו למאבק פוליטי. אטען כי לשימוש זה יש יתרונות וחסרונות. מחד הוא מביע מחאה וביקורת כנגד גדר ההפרדה ומעודד אקטיביזם פוליטי, ומנגד ייצוג הגדר בעבודות שלו דיכוטומי ולא תמיד מאוזן. דיכוטומיה זו חושפת צד חשוב בתפקודו של הגבול. הגבול אינו רק קצה הטריטוריה אלא קו מפריד, מחלק ומבדיל. מודל זה, על כל פנים, הולם את ההתנסות של מי שמבקר מדי פעם בשוליים, ולא של מי שמתגורר במרחב-גבול, כפי שאראה בהמשך.

¹³¹ עדיה מנדלסון-מעוז, **מרחבים וגבולות בצל האינתיפאדה: קריאה אתית בספרות העברית, 1987 – 2007** (ירושלים: הוצאת מאגנס, 2020).

¹³² Wendy Brown, *Walled States, Waning Sovereignty* (New Jersey: Princeton University Press, 2010), 23.

¹³³ Ibid.



זה היה מפסיק לך את הפעילות האמנותית בקטע הזה

תמונה 28. מיכל רובנר, גבול, 1997, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 58 דקות, ישראל ולבנון.



תמונה 29. מיכל רובנר, גבול, 1997, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 58 דקות, ישראל ולבנון.

גבולות והפרדה

העבודה **פרט 2,3** של מוגרבי נפתחת בסצנת בדיקת תעודות שגרתית של פלסטינים על ידי חייל שנראה מגבו. המצלמה חולפת בתנועת הפְּטָה-מטה (tilt down) ואז בתנועה אופקית מהירה ימינה (swish pan), לעבר החיילים, שנראים כעת עם הפנים לעדשה (frontal). אחד החיילים חוצה את קדמת התמונית, מתקרב אל מוגרבי ואומר לו "תכבה את המצלמה!".¹³⁴ החייל מושיט יד לעבר העדשה בכדי למנוע את המשך הצילום (תמונה 30). בין החייל למוגרבי מתפתח ויכוח כשמרחוק נראית ברקע חומת ההפרדה. בשלב מסוים מתלהט העימות. מוגרבי מקלל את החייל שקורא לשאר החיילים לעזור לו.¹³⁵ סצנה זו מדגימה את אופי הפעילות האמנותית והפוליטית של מוגרבי ליד הגבול. בשונה מהגישה המתבוננת של רובנר, המצלמה של מוגרבי מתערבת, מתעמתת ומתריסה כנגד הגדר ושומריה, כלומר החיילים הישראלים שמופקדים על מעברי הגבול. מבקר הקולנוע אריאל שוייצר עומד על האופי הפוליטי של עבודותיו של מוגרבי, וטוען שהוא מערער על נורמות העבודה המקובלות של סוגת הקולנוע התייעודי.¹³⁶ מוגרבי מעדיף תיעוד ישיר ומידי של המציאות סביבו, דבר שמעצים את האפקטיביות הפוליטית של עבודותיו.¹³⁷ במקום העמימות הפואטית של רובנר מציג מוגרבי ריאליזם מחוספס. בעוד שרובנר מציגה את נקודת המבט של קצין בצבא ואף מעבירה אליו את השליטה במצלמה בסוף הסרט, סיפורי הגבול של מוגרבי אינם כוללים את הפרספקטיבה של החיילים שמופקדים על שמירתו. מוגרבי הופך את החיילים לסוכנים של הגדר ומנסה לעמת אותם עם נרטיב אחר. ענת זנגר מתארת עימותים אלה כמאבק בין סמכות צבאית ל"סמכות אופטית".¹³⁸ החיילים שולטים בתנועה במרחב, ומוגרבי נאבק בהם באמצעות כוחה התייעודי של המצלמה, שמסוגלת להציג התרחשות שנתפסת כלגיטימית בשוליים אך עשויה לעורר ביקורת במרכז. גישה זו מעצימה את כוחן הפוליטי של העבודות של מוגרבי אבל זוהי גם חולשתן: המסר שהן מעבירות אינו תמיד מורכב. הסוציולוג איתן אורקיבי (Orkibi) טוען, למשל, שמוגרבי מתעלם מהשיקולים הביטחוניים שמובילים את צה"ל להתנהל באופן שבו הוא מתנהל. אורקיבי מבקר את מוגרבי על כך שהוא מציג את עצמו כצופה

¹³⁴ מוגרבי 2004, 28:00.

¹³⁵ מוגרבי 2004, 50:01.

¹³⁶ אריאל שוייצר, **קולנוע ישראלי חדש** (ירושלים: הוצאת כרמל, 2017), עמ' 124.

¹³⁷ שם, עמ' 127-128.

¹³⁸ ענת יונת זנגר, "תסתכלו מי אתם: על הפנים והאירוע האתי בתמונה הקולנועית", בתוך: **מכאן, כתב־עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית "אתיקה ואחריות בקולנוע הישראלי"**, (עורכים: זהבה כספי ורוי יוסף), (באר שבע ואור יהודה: מכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, וכנרת, זמורה-ביתן, דביר — מוציאים לאור בע"מ, כרך יג', אוקטובר 2013, תשע"ד), עמ' 32.

אובייקטיבי, עמדה שמעניקה לו לכאורה עליונות מוסרית ופוליטית.¹³⁹ כמענה לאורקיבי ניתן לטעון שמוגרבי אינו מתיימר לשקף את המציאות בכללותה, אלא להראות את האופן שבו הגדר משפיעה על חייהם של הפלסטינים, יהיו אשר יהיו השיקולים הביטחוניים שהובילו להקמתה. זאת ועוד, האקטיביזם של מוגרבי, כפי שראינו לעיל, אינו מותיר לצופה מקום לחשוב שהבמאי מתאר מציאות אובייקטיבית, כפי שטוען אורקיבי. ברם, ההזדהות של מוגרבי עם ה'אחרי' של החברה הישראלית, גורם לו לייצג את הגבול וזקיפיו בצורה דיכוטומית. הגבול מפריד בינינו (ישראלים) לבינם (הפלסטינים), בין הרעים לטובים (הפלסטינים וגם הישראלים שתומכים בהם), ובין צד אקטיבי לפסיבי. זאת ועוד, הגבול מעצים את המתח בין הצבא לפעילי בצלם, ומשמש כמראה שמשקפת ומגדילה את הקונפליקט הפנימי בחברה הישראלית.¹⁴⁰ הבינאריות של מוגרבי מובילה לכך שההזדהות עם הסבל הפלסטיני הופכת את החיילים הישראלים ל'אחרי'.

מוגרבי מצלם את העבודות שלו הרחק מביתו בתל'אביב. הוא נוסע לשולי הטריטוריה הישראלית, אל מחסומים ואזורי חיכוך ביהודה ושומרון ומזרח ירושלים, ומתריס כנגד המדיניות של המדינה והצבא וניהול האוכלוסייה הערבית במקומות אלה. פעילות אמנותית ופוליטית זו מיישמת באופן מילולי ומטאפורי את הקריאה של הוקס לנהל מאבקים פוליטיים בשוליים ולא רק במרכז. הוקס מבקרת מאבקים פוליטיים שנועדו לכאורה לתמוך במי שנמצאים בשולי החברה, אך אינם מסוגלים להכיל ולהבין את המאויים, ההתנהגות והשקפת העולם שלהם. על אף הרצון הטוב של אותם פעילים, הם מנהלים את המאבק הפוליטי למען השוליים מתוך נקודת המבט של המרכז. התנהלות זו, טוענת הוקס, משמרת את יחסי הכוחות ההיררכיים בין השוליים למרכז ואף משעתקת אותם. בכדי לשנות זאת מציעה הוקס להפוך את השוליים למוקד של מאבק רדיקלי כנגד ההגמוניה. השוליים, לדידה, יכולים לשמש כמרחב של התנגדות אפקטיבית.¹⁴¹

¹³⁹ Eithan Orkibi, "Judea and Samaria in Israeli Documentary Cinema: Displacement, Oriental Space and the Cultural Construction of Colonized Landscapes," *Israel Affairs* 21, no. 3 (2015), 408.

¹⁴⁰ שיחה אישית עם מנחת העבודה, ד"ר חוה אלדובי, מאי 2021.

¹⁴¹ hooks, "Choosing the Margin," 153.



תמונה 30. אבי מוגרבי פרט 2, 3, 2004, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו, 9 דקות ו-6 שניות, הגדה המערבית.

מוגרבי מיישם קריאה זו באופן מילולי וגיאוגרפי ולא רק מטאפורי. הוא נוסע מביתו בתל-אביב אל השוליים, ליהודה ושומרון ולמזרח ירושלים, ומראה למרכז הישראלי כיצד השליטה בצד הפלסטיני נראית מהצד השני. הניסיון של מוגרבי לתעד את הסכסוך הישראלי פלסטיני מהשוליים אינו מערער באופן מלא על ההיררכיה בין ישראלים לפלסטינים ולעיתים אף מחדד אותו. עבודותיו מתמקדות באפשרויות התנועה המוגבלות של הפלסטינים ובאופנים השונים שבהם הגבול והחיילים משבשים אותן. מוגרבי, לעומתם, יכול לנוע בחופשיות יחסית בין המרחב הישראלי והמרחב הפלסטיני. פריווילגיה זו, על כל פנים, מאפשרת למוגרבי לתעד מה קורה בשולי הטריטוריה הישראלית ולהנכיח לצופה הישראלי ולצופים אחרים בעולם כיצד נראית השליטה הצבאית בפלסטינים באופן מוחשי.

הביקורים של מוגרבי בנקודות החיכוך בין הצבא הישראלי והפלסטינים קצרים באופן יחסי ומספקים לצופה חשיפה זמנית למתרחש שם. העבודות מתמקדות ברגעי החיכוך עם הגבול (גם ברגעים שגרתיים), אך לא מתארות את החיים לצדו או בצלו. זאת ועוד, העמדה הפוליטית של מוגרבי ביחס לגבול ברורה והוא מנכיח אותה שוב ושוב בעימותים שלו עם החיילים ובאופן שבו הוא מייצג את ההתרחשויות. כל אלה מחדדים את האופן הדיכוטומי שבו מייצג מוגרבי את הסכסוך ואת הגבול כתווך או כקו שמפריד ומבדיל בין אנשים

וטריטוריות. דיכוטומיה זו בולטת למשל בסצנה שבה נראים ילדים פלסטיניים (יחד עם מספר מבוגרים) עומדים מאחורי השער החשמלי של הגדר ומחכים שהחיילים יפתחו אותו.

השפה הקולנועית שבה מתועדת ההמתנה מחדדת את הפסיביות של הפלסטיניים לנוכח הגדר. אחד המצלמים שמדגימים זאת מופיע לקראת אמצע הסרטון: על המסך מופיע בעומק התמונית (deep background) שער ברזל חשמלי מאסיבי ובמרחק מה ממנו בצד הכביש גיפ עם החיילים שאמורים לפתוח אותו. מאחורי סורגי השער עומדת קבוצת ילדים לבושים במדי בית ספר, עם ילקוטים על הגב בדרכם הביתה מבית הספר, שממוקם בצדו השני של הגדר. הילדים מצולמים במצלם פתוח ורחב שמעצים את השוליות שלהם ואת המרחק שלהם מהצופים.¹⁴² בראיון שקיימתי עם האמן הוא סיפר כי:

[הסרט] "פרט 3" צולם במחסום ליד חירבת ג'ברה, כפר פצפון קרוב לקו הירוק, בגב של טייבה. בעצם הוא נלכד בין הקו הירוק לגדר ההפרדה בעקבות גדר ההפרדה. התנועה תלויה בפתיחת השער הזה ובאישור מעבר לשאר הגדה ובחזרה. הילדים של הכפר לומדים או למדו בבי"ס בטול כרם, כל בוקר הם היו יוצאים מהכפר חוצים את הגדר ובצהריים חוזרים מבי"ס. הם היו חוזרים בשתי קבוצות. ילדים קטנים בשעה 12:00 והגדולים בשעה 13:00. החיילים פתחו רק פעם אחת את השער. בכל מזג אוויר. זה היה קשה. נדמה לי שאפילו סוכנות הילדים של האו"ם, UNICEF, בנו סככה כדי להגן מפגעי מזג האוויר. ביום הזה ליוויתי את איש השטח של הרופאים לזכויות אדם. הוא הלך לשם כדי לנתר את הסיטואציה כי הגיעו המון תלונות שמטרתם את הילדים.¹⁴³

המצלמה נעה בין הגיפ לשער שהילדים עומדים מאחוריו מבלי לזוז. ברקע נשמע קולה של פעילה ישראלית ששואלת את אחד החיילים "באיזו שעה אתם עומדים לפתוח את השער?"¹⁴⁴ מוגרבי מצטרף אף הוא לוויכוח שהופך להיות יותר אגרסיבי. במהלך העימות מוגרבי אף מקלל את החייל שאומר לו ולפעילה שהוא לא חייב להגיד להם מתי הוא פותח את השער. הווידאו מסתיים בהתפוגגות למסך שחור (fade to black) מבלי להראות שהשער נפתח, מה שמגביר את תחושת הבידול וההפרדה שיוצרת הגדר.

¹⁴² מוגרבי 2004, 03:54:00.

¹⁴³ ראו ראיון עם הבמאי אבי מוגרבי, נספח מס' 2.

¹⁴⁴ מוגרבי 2004, 04:30:00.

לאורך העבודה מופיעים חלקים שונים של גדר ההפרדה שמשחקת תפקיד מרכזי בהתרחשויות. בשונה מטיפות הגשם על שמשת הרכב הצבאי בסרטה של רובנר שמעמעמים ומערפלים את הנוף, חומת הבטון שמצלם מוגרבי חוסמת את הראות ומסתירה לעיתים את האופק. באופן דומה, שערי הברזל החשמליים בעבודה נותרים על פי רוב סגורים. אם אצל רובנר הגבול הוא אזור דמדומים שמאחוריו טריטוריה מסתורית, זרה ומאיימת, העבודות של מוגרבי מדגישות פונקציה אחרת. הגבול מפריד, מבדיל ומחלק, בין אם הוא מופיע באופן חזותי או נרמז בעקיפין. לדוגמה, בעבודת הווידאו **פרטים 5 - 10** (2005) שבה מנהל מוגרבי שיחת טלפון עם חבר פלסטיני במהלך 'מבצע חומת מגן', הגבול אמנם אינו נראה באופן חזותי אך נוכח בתודעתם של המשוחחים, ושיחת הטלפון מדגישה את המרחק שהוא גוזר עליהם וחוסר היכולת שלהם להיפגש. הפרקטיקה של מוגרבי מדגישה, אם כך, אלמנט חשוב באופן שבו הגבול פועל. אם רובנר חווה את הגבול כקצה התחום הידוע והמוכר, אצל מוגרבי מוצג הגבול כקו שמחלק ומפריד.

בעבודה **תבליט**, לעומת זאת, מציג מוגרבי מודל שונה לתפיסת הגבול. מוגרבי מתעד התקהלות של פלסטינים השבים מתפילת יום השישי במסגד אל-אקצא, ואת העימות שלהם עם שוטרי משמר הגבול בסמטאות של העיר העתיקה. העבודה מעגלית (loop) וניתן לצפות בה ללא הפסקה, או לחילופין, מנקודה רנדומלית אחת לאחרת. בחירה אסתטית זו יוצרת תחושה של סטגנציה וחוסר מוצא. הגבול מתפרק ונבנה שוב וחוזר חלילה בתנועה סייזיפית שכלואה בתוך עצמה. גם בעבודה זו הגבול אינו מופיע באופן מפורש. השוטרים אוחזים אחד בשני ויוצרים שרשרת אנושית שחוסמת את המעבר של הפלסטינים. על אף שהשוטרים מצוידים באלות וקסדות מגן, וחלקם רכובים על סוסים, הם אינם מצליחים להדוף את ההמון ולשלוט בתנועה שלו. בשלב מסוים מצליחים הפלסטינים לצלוח את החומה האנושית והמתפללים והשוטרים מתערבבים זה בזה (תמונה 31). בדומה לסרטים טרנס-לאומיים שמנתחת מרקס, הגופים שנלחצים זה לזה **בתבליט** פועלים על הצופה באופן פיזי-סוגסטיבי, ולא רק חזותי.¹⁴⁵

מרקס טוענת שבמאים מהגרים פיתחו צורות ביטוי קולנועיות חדשות שמחפות על המרחק מהתרבות שלהם. הדגשת חושים של ריח, מגע וטעם באמצעים חזותיים מפצה על המרחק הפיזי של המהגר מהמולדת שלו. באופן דומה ניתן לטעון שהמגע (האלים) **בתבליט** מאיין את המרחק בין שני העמים. המתפללים הפלסטינים ושוטרי מג"ב הופכים לגוש אנושי, שנע לכל עבר כמו מפלצת רבת-ראשים. תנועת המצלמה מדגישה ערבוב זה. המצלמה מתקרבת ומתרחקת מההמון שוב ושוב באמצעות הֶצְרָת וְהֶרְחָבַת העדשה (zoom in ו-

¹⁴⁵ Marks and Polan, *The Skin*, 2000.

zoom out). הנוף בתמונית סגור והמיקום הגיאוגרפי הממשי של ההתרחשות כמעט אינו ניתן לזיהוי. מוגרבי מגביר את הערבול בין הצדדים הניצים באמצעות פעלול עריכה גרפי (strobe) שמטשטש את דמויותיהם. הטשטוש מעצים את האימה ואת האינטנסיביות שיוצרים הצעקות הטורדניות והרעש ברקע. מוגרבי גם עיבד וטשטש את פס הקול והפך אותו לעמום ולא ברור. הקריאות והצעקות מתערבלות לכדי נהימה ממושכת.



תמונה 31. אבי מוגרבי **תבליט**, 1999, דימוי-דומם מתוך עבודת וידאו וסאונד ללא דיאלוגים. 10 דקות ו-44 שניות, מזרח-ירושלים.

כיצד יש להבין את ייצוג הגבול בעבודה זו? מה מלמד האופן שבו מוגרבי מתעד את קריסת הגבול. להלן אציע שתי קריאות: קריאה אחת באמצעות המודל השני של הגבול שדנתי בו עד עכשיו, כלומר הגבול כקו הפרדה, והשנייה תוביל אותנו למודל השלישי שמדגיש שהגבול אינו קו אלא מרחב. אם הגבול בעבודות של מוגרבי יוצר הפרדה בין הצד הישראלי והצד הפלסטיני, **תבליט** מעניקה לצופה אפשרות לבחון למה מובילה ההתפרקות שלו. התפיסה של הגבול בעבודה זו עדיין דיכוטומית אך מגלמת בזעיר אנפין למה מוביל העדרו. טשטוש התחומים בין הצד הישראלי והפלסטיני יכול להיתפס כחתימה תחת הפרדה שיוצר הגבול. ההתלכדות בין החיילים והפלסטינים לדבוקה אחת מדגיש את הצד האנושי (וגם החייתי) של שני הצדדים וכיצד חוצץ הגבול ביניהם, אך לא תמיד מצליח בכך. הנהמה החייתית שיוצר מוגרבי מבליטה את הכאב שחולקים שני הצדדים, והמעגליות, את חוסר המוצא שבו הם כלואים. העבודה מכוננת את הגבול כמקום של מפגש. סביב הגבול נוצר מרחב בעל איכות ייחודית ואופיו שונה מהטריטוריות שהוא מבדיל ביניהן. הגופים השונים שנלחצים זה אל זה

משפיעים האחד על השני ויוצרים ישות חדשה. בכדי לבחון פונקציה זו של הגבול אדון בחלק הבא בסרט 5 **מצלמות שבורות** ובמושג מרחב-גבול של אנזלדואה.

מרחב-גבול

על הסרט 5 **מצלמות שבורות** נכתב רבות. הוא זכה לשבחים ומנגד לביקורות נוקבות מימין ומשמאל. יש שראו בו מודל אולטימטיבי למחאה רדיקלית נגד הכיבוש הישראלי.¹⁴⁶ אחרים טוענים שהוא מנציח את יחסי הכובש-נכבש.¹⁴⁷ חלק מהביקורת נגדו עסקה בקונפליקט הניאו-קולוניאליסטי שהסרט מייצר. אחרים בחנו את האופן שבו מיוצג הסכסוך הישראלי-פלסטיני בסרט ובהשלכותיו החברתיות, בגדר ההפרדה ובהשפעותיה על המשפחה והזהות הפלסטינית.¹⁴⁸ שאלת זהותו הלאומית של הסרט ומקורות המימון להפקתו העסיקה רבים מהמבקרים, בייחוד לאור מועמדותו לפרס האקדמיה האמריקאית (Academy Awards). בנוסף, התעוררו תהיות לגבי אפיונו של קהל היעד של הסרט ונקודת המבט דרכה הוא מסופר. חלק מהחוקרים התמקדו בניתוח סוגת היומן האישי – אליו משתייך הסרט,¹⁴⁹ אך למעט בן-צבי מורד, ועל אף שהסרט עוסק בסוגיה גיאופוליטית מובהקת, הוא טרם נבחן בכלים מרחביים.¹⁵⁰

איילת בכר טוענת כי הסרט מעמת את הצופה הישראלי עם אלימות צבאית כנגד מחאה לא אלימה.¹⁵¹ בכר בוחנת את שיתוף הפעולה האמנותי בין הבמאי הישראלי והפלסטיני וטוענת שמפגש לא-קונבנציונלי זה בגבול הופך את היצירה למרובדת ומורכבת. הסרט, לדידה, ממוסס את ההבדלים שתי הזהויות הלאומיות, הישראלית והפלסטינית.¹⁵² יעל פרידמן (Friedman), לעומת זאת, רואה בשיתוף הפעולה בין הבמאים אקט של

¹⁴⁶ Rachel Evers, "Counter-Narrating the Nation: Homi K. Bhabha's Theory of Hybridity in Five Broken Cameras," 14 Honors Projects, Seattle Pacific University, 2014, accessed 12 December 2020.

<https://digitalcommons.spu.edu/honorsprojects/14>.

¹⁴⁷ Friedman, Yael. "Guises of Transnationalism in Israel/Palestine: A Few Notes on *5 Broken Cameras*," *Transnational Cinemas* 6, no. 1 (2015).

¹⁴⁸ Evers, "Counter-Narrating," *ibid*.

¹⁴⁹ שמוליק דובדבני, "גוף ראשון, מצלמה: קולנוע תיעודי אישי בישראל," **כתב עת סינמטק** 163 : 31-33, תל אביב, אפריל-מאי, 2010.

¹⁵⁰ יעל בן-צבי מורד, "כרוניקה של מוות ורצף חיים," בתוך: **קולנוע דרום: הגות ובקורת** (עורכים: ארז פרי ואפרת כורם), הוצאת רסלינג ומכללת ספיר, יוני 2012.

<https://takriv.net/article/כרוניקה-של-מוות-ורצף-חיים/> (נצפה לאחרונה 31.05.2021).

¹⁵¹ אילת בכר, "חמש מצלמות, שני קולות: פעולה פוליטית וכתביה אישית ככלים ליצירה ישראלית פלסטינית משותפת בסרט התיעודי 'חמש מצלמות שבורות'," **תיאוריה ובקורת** 29, ירושלים, 2014.

<https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3510> (נצפה לאחרונה 29.05.2021).

¹⁵² שם.

דיכוי הקול הפלסטיני על ידי ההגמוניה הישראלית, ומאשימה את הפרויקט בשעתוק העליונות המערבית ובנאו-קולוניאליזם.¹⁵³ פרידמן טוענת שהסרט משקף את יחסי הכוחות בין שתי החברות כך שישראל נדמית כחברה 'אירופאית', שמתבוננת על פלסטין מתוך עמדה פטרונית ומתנשאת.¹⁵⁴ היא מטילה ספק ביכולת של הדיאלוג לשאת פירות כל עוד הוא אינו נעשה ממקום שוויוני.¹⁵⁵ הדוגמה הבולטת בעיניה לפטרוניות הישראלית היא השימוש בתוך הסרט בקולו (voice over) של הבמאי הפלסטיני, שנכתב על ידי הבמאי הישראלי. ביקורת זו מציפה את המורכבות של היחסים בין ישראלים לפלסטינים אך היא מתעלמת מההצלחות של הסרט. הבמאים לא הצליחו אמנם לשנות את הדינמיקה בין שני העמים מהיסוד, אך הצליחו לתעד מרחב שונה ותקשורת שונה עם הצד הישראלי כפי שאראה להלן.



תמונה 32. עימאד בורנאט וגיא דויד, 5 מצלמות שבורות, 2011, סרט תיעודי, 90 דקות, ישראל, פלסטין וצרפת. (באדיבות KINO LOREBER).

¹⁵³ Friedman, Yael. "Guises of Transnationalism in Israel/Palestine: A Few Notes on *5 Broken Cameras*," *Transnational Cinemas* 6, no. 1 (2015), 17.

¹⁵⁴ Ibid., 21.

¹⁵⁵ Ibid., 22.

בשונה מעבודות הווידאו שהוצגו לעיל בהן מיוצגת הגדר כסופה של טריטוריה (גבול) או כקו מפריד ומבדיל (פרט 2,3), "מעבה" הסרט 5 מצלמות שבורות את הגבול וחושף את הצופים למרחב שמתפתח סביבו. מרחבי-גבול שכאלה מצויים ואף מיוצגים בעבודות שכבר נידונו בפרק זה אך בצורה פחות מודגשת ועשירה מזו שמציג סרטם של בורנאט ודויד. הסרט מתעד את מאבקם של תושבי הכפר בילעין על אדמותיהם שהופקעו לטובת בניית גדר ההפרדה, ומתמקד בהפגנות יום השישי שהפכו לריטואל קבוע בין השנים 2005 - 2010. הוא נפתח בלידתו של גיבריל, בנו של במאי הסרט בורנאט, שמתרחשת בזמן שבו מתחילה הקמת הגדר. במקביל לסיפור-העל של הסרט – קרי, בניית הגדר וההפגנות נגדה – חושף בורנאט מעין יומן אישי מצולם, שמתעד אירועים משפחתיים ואת חיי היומיום בכפר. הסרט מורכב מחמישה פרקים, שכל אחד מהם צולם במצלמה אחרת שנהרסה במהלך העימותים עם צה"ל. העלילה מלווה בקולו של בורנאט, שמקריא טקסט שכתב הבמאי הישראלי, ומשתף את הצופים בתחושותיו, מחשבותיו וחוויותיו האישיות של בורנאט.

הסרט נפתח באווירה שקטה ומדיטיבית, אך ברקע כבר מופיעים מודדי הקרקעות ודחפורים כבדים, שעוקרים עץ זית עצום ממדים, כרמו לבאות. כבר בהצג של הסרט, מוצג הגבול בצורה מטושטשת, בערבוב ססגוני של מצלמים (shots) החוצים את המסגרת מימין לשמאל במהירות ובערבוביה של צבעים. הפתיח אורך כדקה ומורכב ממצלמים משוטטים, בלתי מוגדרים, וכולל צילומי תְּקָרִיב קיצוני (extreme close up), שמקשים על פענוח ההתרחשויות על המסך. המצלמים מעבירים תחושה של כאוס, כמו משהו בלתי צפוי עומד לקרות. בדיעבד מתברר שהם מתעדים את בניית גדר ההפרדה שמערערת את השקט האופייני לכפר בלעין. לאחר מכן נפרש הנוף סביב הכפר בתנועת מצלמה אופקית שקטה ואיטית, שחולפת על פני השדות וההרים. במצלם הבא באמצעות הַצָּרֵת עֲדָשָׁה (zoom-in) איטית ועדינה מתמקד בורנאט בפניו של בנו התינוק, גיבריל, ששוכב במיטה.¹⁵⁶

בסצנות הראשונות של הסרט מופיע הגבול המתוכנן בצורה אבסטרקטית וניטרלית באופן יחסי. מנהיגי בילעין יושבים בסלון של אחד מאנשי הכפר בחברת עורך דין ופעיל ישראלי ומראים לו על המפה עד היכן מגיעות אדמות שלהם.¹⁵⁷ הדיון בסלון 'תאורטי' וכך גם הגבול שמופיע אך ורק על המפה. השאלות שנשאלות בסלון משפטיות ואפילו רטוריות "איך מתאפשרת פגיעה בסטטוס-קוו?", "כיצד שטחים שנמצאים תחת הממשל

¹⁵⁶ בורנאט ודויד 2011, 00:02:00.

¹⁵⁷ בורנאט ודויד 2011, 00:12:02.

הצבאי מסופחים פתאום לטובת הקמת התנחלות? ¹⁵⁸ לאחר סצנה זו, הגבול הופך לממשי ופיזי, והפגיעה שלו בתושבי הכפר החקלאים, שאינם יכולים לעבד את אדמותיהם נעשית מוחשית.

הקמת הגדר בסרט, או תהליך הקונקרטיזציה שלה, מתבצעת בצורה הדרגתית. מהנדסים ישראלים מרתכים עמודי ברזל מאסיביים שלאחר מכן נפרשות עליהם רשתות ברזל.¹⁵⁹ המצלמה עוקבת אחר הצבת הגדר מרחוק, במצלמים 'עקומים' ו'מציצניים' תוך שימוש בעדשה רחבה, כאילו המתעד אינו בטוח מה תהיה השפעת הגדר על חייו. בסצנות הבאות הגדר הופכת לעובדה מוגמרת. קבוצת פעילים בינלאומיים מנסים לקשור את עצמם לגדר,¹⁶⁰ וילדים קופצים על רשתות הברזל והעמודים שמהם עשויה הגדר בניסיון עקר להפיל אותה.¹⁶¹ אט אט הופך המרחב ליותר ויותר חסום, והנוף הולך ומצטמצם בעקבות הקמת הגדר. חוקרת הקולנוע יעל בן-צבי מורד טוענת שהמבע הקולנועי של הסרט מהדהד את העימות הגיאוגרפי שבפניו ניצבים תושבי הכפר.¹⁶² המרחב המצולם נתקל שוב ושוב בגדרות וחומות ומצמצם את עצמו לגבולות הפיזיים שסוגרים על תושבי הכפר. זאת ועוד, כפי שטוענת רחל אוורס (Evers), הגדר חודרת אל הבית ומשפיעה על הקיום היומיומי. לדוגמה, המילה הראשונה שהוגה גיבריל כתינוק הינה *جدار* (גדר).¹⁶³

ברם, בזמן שהגבול הופך חסום ובלתי חדיר הוא גם מעורר התנגדות ויוצר סביבו הפגנות בהן משתתפים עשרות עד מאות פעילים. במהלך ההפגנות מוסתר הגבול לעיתים על ידי שרשרת אנושית של מפגינים ונגלה רק בהבלחות קצרות לשבריר שניה. החיילים הניצבים מול המפגינים אמנם מעצימים את הדיכוטומיה בין שני קצות הסכסוך, אך המפגינים יוצרים שרשרת או גדר אנושית מקבילה לגדר המוקמת על אדמות הכפר, ובאופן סימבולי מחליפה אותה, או מתגברת עליה. בסצנות אחרות נראה הגבול כ'שביל צר' בין שתי גדרות רשת העשויות מברזל. בתווך הולכים המפגינים ומעליהם חג בשמיים עפיפון צבעוני (שכמובן מזוהה עם חופש), שאותו מטיס פיל, אחד הפעילים הפלסטינים, לפני שנהרג במהלך פיזור הפגנה.¹⁶⁴ חלל ביניים זה עשוי להתפרש כסמל למרחב-גבול או למרחב-שלישי שהתפתח בבילעין.

¹⁵⁸ בורנאט ודויד 2011, 12: 45: 00.

¹⁵⁹ בורנאט ודויד 2011, 14: 34: 00.

¹⁶⁰ בורנאט ודויד 2011, 14: 45: 00.

¹⁶¹ בורנאט ודויד 2011, 15: 22: 00.

¹⁶² בן-צבי מורד, "כרוניקה של מוות," עמ' 86.

¹⁶³ Evers, "Counter-Narrating," *ibid.*

¹⁶⁴ בורנאט ודויד 2011, 01: 03: 48.

אנזלדואה טבעה את המונח מרחב-גבול בכדי לתאר את הגבול בין ארצות הברית ומקסיקו. הגבול, טוענת אנזלדואה, אינו רק מפריד ומבחין בין מדינות ותרבויות אלא הוא גם מרחב היברידי שמתנהל על פי חוקים משלו ו"שבו נוצרות זהויות חדשות והגדרות אחרות/חדשות לתרבות ולשייכות".¹⁶⁵ בגבול מקסיקו-ארצות הברית, טוענת אנזלדואה, נוצרה מעין מדינה שלישית. התודעה שמתפתחת במרחב-גבול יוצרת הפרייה הדדית "גזעית, אידיאולוגית, תרבותית וביולוגית" וכתוצאה מכך נוצרת שם תודעת מסטיסה חדשה.¹⁶⁶ המסטיסה הינה דמות מרובדת שאינה שייכת לאף תרבות באופן מלא, אלא רק חופפת אותו בנקודות ההשקה הרלוונטיות אליה, "להטוטניות של תרבויות".¹⁶⁷ המסטיסה במובן מסוים היא דמות על-גבולית, כלומר היא הניגוד של הבינריות שהוא מכתוב, אך עם זאת היא קשורה קשר בל יותק מהמרחב ההיברידי שמתפתח סביבו.¹⁶⁸ מונק משתמשת בתיאוריית הגבול של אנזלדואה בכדי לנתח סרטים ישראלים משנות התשעים. לדידה, הסרטים מייצגים את הגבול באופן פלואידי ומזווית אישית: "בתוך החוויה הפרטית נעלם הגבול הגיאוגרפי והגיאו-פוליטי בין טריטוריות ריבוניות, ואת מקומו תופס דימוי פרטי של גבול נזיל ומשתנה".¹⁶⁹ תהליך זה מתרחש גם בסרט **5 מצלמות שבורות** על אף נוכחותה המודגשת של גדר ההפרדה. במאי הסרט יוצרים הקבלה בין בניית הגדר ללידתו של גייבריל ומשלבים סיפורים אישיים (למשל החברות שנקמת בין הפעילים) בסיפור של המאבק הפוליטי נגד הגדר. בנוסף, המרחב שנוצר בין הגדר מאפשר פלואידיות ומגע בין אנשים מקהילות שונות כפי שאראה להלן.

בהשפעת התיאוריות של הוקס ואנזלדואה, פיתח סוז'ה את המושג 'מרחב-שלישי' בכדי לאפיין את הפוטנציאל החתרני של מרחב הגבול. לדידו, מרחב-שלישי מערער על הבניות אתניות, לאומיות ולשוניות ועל הניגודים שהן יוצרות, ומאפשר את כינונה של קהילה חדשה וביקורתית.¹⁷⁰ התיאוריה של סוז'ה משלבת למעשה בין הזיהוי של הגבול כמרחב, או מדינה שלישית והדגש ששמה הוקס על הפוטנציאל החתרני של השוליים. זאת ועוד, מרחב-שלישי מתוקף היותו חלל ביניים, שוזר בתוכו ניגודים וזהויות דיאלקטיות וכך מאתגר את הדיכוטומיות של מבני הכוח שמתבססים על ניגודים אלה.

¹⁶⁵ אנזלדואה, "אזור הגבול", עמ' 359.

¹⁶⁶ שם, עמ' 360.

¹⁶⁷ שם, עמ' 362.

¹⁶⁸ שם, עמ' 363.

¹⁶⁹ מונק, **גולים בגבול**, עמ' 28.

¹⁷⁰ Soja, "Thirdspace," 269.



תמונה 33. עימאד בורנאט וגיא דויד, 5 מצלמות שבורות, 2011, סרט תיעודי, 90 דקות, ישראל, פלסטין וצרפת. (באדיבות KINO LOREBER).

בדומה לקהילות שנוצרו סביב הגבול בין מקסיקו לארצות הברית שמנתחת אנזלדואה, גם בסרט 5 **מצלמות שבורות** נוצר מרחב קהילתי מסוג חדש. האופי של הקהילה בבילעין אמנם שונה מזה של הקהילה שחיה בגבול ארצות הברית ומקסיקו, אך בשני המקרים הגבול משחק תפקיד מכריע בעיצוב של זהות חדשה. הקהילה שנוצרה סביב המאבק נגד הקמת הגדר חובקת אנשים מקשת רחבה, החל מפעילים ישראלים ופלסטינים, מתנדבים בינלאומיים, עירוניים וכפריים. לקהילה מצטרפים בהדרגה מתפללי יום השישי היוצאים להפגנות מיד עם תום התפילות במסגד, שנמצא במרכז הכפר. היווצרותה של הקבוצה אינה מתרחשת רק במישור הפיזי, אלא גם במישור הסמלי (תמונה 33). הקבוצה מהווה קהילה שבאופן זה או אחר חיה באינטראקציה עם הגדר. כלומר, גם כאשר הם אינם מפגינים נגדה, הם מתעמתים איתה ומושפעים מנוכחותה בחיי היומיום שלהם. באופן אירוני הגדר מסייעת — או למצער מעצימה — את התנגדות של הפלסטינים למצבם.

לתחושת הקהילתיות שמתגבשת בסביבת הגבול מתלווה שפה ייחודית והווי עצמאי שכולל שירים, כמו זה ששר פיל בשדה הפתוח בעת נטיעת שתילי זית חדשים תחת אלו שהושחתו והוצתו על ידי מתנחלים.¹⁷¹ בסצנה אחרת, מעיד בורנאט על יחסיו עם חברי הקהילה. הוא מספר שהוא, אדיב ופיל אנשים שונים מאד, אך במהלך ההפגנות נוצר ביניהם קשר מיוחד וקרוב.¹⁷² דרך המצלמה, מספר בורנאט, הוא נחשף לכוח ההתמדה של אדיב, ולגדולת רוחו של פיל ולאהבת החיים שלהם. התגבשות הקהילה נרמזת בסצנה שבה נראה אדיב מתגנדר מול הראי. בורנאט שואל אותו אם הוא הולך לחתונה, ופיל עונה שיום של הפגנה טוב יותר מחתונה.¹⁷³ חתונה היא אירוע קהילתי וכך גם ההשתתפות בהפגנה. בסצנה אחרת, חוזר אחיו של בורנאט, שנעצר באחת ההפגנות הראשונות, מהכלא הישראלי, ומתקבל בחום רב ובתהלוכה על ידי בני הכפר.¹⁷⁴ צילום הסרט עצמו תורם אף הוא למאבק ולבניית הקהילה אקטיביסטית. בורנאט מציג קטעים מתוך צילומי הווידאו שלו (סרט בתוך סרט) בפני אנשי הכפר,¹⁷⁵ וכך מסייע בגיוס פעילים נוספים. במקביל, מצטרפים כפרים אחרים ברחבי הגדה למאבק של בילעין וחברים אל מרחב הגבול שנוצר שם. נשות בילעין גם משתתפות בהפגנות אך חלקן מצומצם יותר. היעדרן בולט בסרט ולרוב הן מופיעות כפסיביות, עובדות במטבח, או בשדה, יושבות על מחצלות ואוספות זיתים במהלך מסיק. עם זאת, לאחר הניצחון בבית המשפט, שקבע כי יש להסיר חלק מן הגדר, נראות גם הנשים יוצאות אל הרחוב.¹⁷⁶ הן הולכות יחדיו בשורה ארוכה ומוחאות כפיים, וביניהם מתרוצצים ילדים. על אף הניצחון, מספר בורנאט שגם כעבור שנה לאחר פסיקת בית המשפט בשטח לא חל כל שינוי.¹⁷⁷

סוז'ה מגדיר 'מרחב שלישי' כמקום מפגש אסטרטגי לתכנון פעולה פוליטית קולקטיבית כנגד כל סוג של דיכוי אנושי.¹⁷⁸ המרחב השלישי בסרט, הוא המרחב שבו מתרחשות ההפגנות כנגד סיפוח אדמות הכפר. באמצעות הצילומים מצליח בורנאט להביע את ההתנגדות האישית שלו לצד ההתנגדות הקולקטיבית של העם הפלסטיני. בורנאט משתמש במצלמה על מנת להעלות את סיפור המאבק הפלסטיני לסדר היום העולמי. ההפגנות במרחב שלישי שנוצר סביב הגדר לבשו אופי מיוחד. חברי המרחב שלישי השתמשו באסטרטגיות לא קונבנציונליות. למשל, בהפגנה אחת נראים אקטיביסטים סקוטים, לבושים בחצאית ותוקעים בקרן סקוטית.

¹⁷¹ בורנאט ודויד 2011, 01:07:16.

¹⁷² בורנאט ודויד 2011, 00:23:24.

¹⁷³ בורנאט ודויד 2011, 00:19:55.

¹⁷⁴ בורנאט ודויד 2011, 00:17:00.

¹⁷⁵ בורנאט ודויד 2011, 00:59:00.

¹⁷⁶ בורנאט ודויד 2011, 01:05:00.

¹⁷⁷ בג"ץ 8414/05 - אחמד עיסא עבדאללה יאסין, ראש המועצה הכפרית בילעין נ' ממשלת ישראל ואח', 15.12.2008.

¹⁷⁸ Soja, "Thirdspace," 269.

לאחר הריגתו של פיל חבשו המפגינים מסכה שעליה מודפסת תמונתו.¹⁷⁹ אורי אבנרי מתאר כיצד נישאו מפגינים בכלובי-ברזל באחת ההפגנות ובאחרת חבשו מסכות עם פניו של מהטמה גאנדי. בין יתר פעילויות התרבות, ארגנו המפגינים משחקי כדורגל, סימפוזיון שנתי שעוסק במאבק הפלסטיני ואפילו קונצרט של שוברט שניגן פסנתרן הולנדי על משאית.¹⁸⁰ יצירתיות זו משנה את פניו של המאבק והופכת אותו לאלים פחות ויותר להטוטני ומתוחכם. בעוד שהפגנות אלימות מדגישות את הנחיתות של הצד המוחה, הפרקטיקות הלא אלימות וההיתוליות של פעילי בילעין הופכות אותם לבני מעמד שווה לזה של החיילים הישראלים. בשונה מבן-צבי מורד שסבורה שכוחו של הסרט נובע מהצגת החולשה של הצד הפלסטיני, אני סבורה שהסרט דווקא מחזק את האקטיביות והעוצמה של הפלסטינים.¹⁸¹ למשל, באחת הסצנות צופים הפעילים מבילעין במשחק כדורגל של ברזיל. במהלך הצפייה ניגש פיל לגיפ הצה"ל, מושיט לחיילים את דגל ברזיל ומזמין אותם לצפות במשחק.¹⁸² הזמנה ידידותית זו לא רק מדגימה את הגמישות של פיל והיכולת שלו למלא מנעד רחב של תפקידים ביחסים שהוא מנהל עם הישראלים וצה"ל, אלא מאפשרת לו בלי להפעיל אלימות להפוך לבעל הבית של הכפר שמזמין את החיילים להשתתף בפעילות בעל אופי קהילתי.

באופן דומה, משתמשים הפעילים בחקיינות ומנכסים טקטיקות שלמדו מהמתנחלים. הם מציבים קרוואן בצידה השני של הגדר על מנת לתפוס מחדש בעלות חוקית על הקרקע באמצעות 'חזקת תפיסה'.¹⁸³ כשהצבא מגיע, הפעילים נועלים את עצמם בקרוואן והחיילים מפנים אותם בכוח. לאחר שה'התנחלות' הפלסטינית נוחלת כישלון, בונים הפעילים מוצב מבטון שעל פי חוק אסור לפנות אותו.¹⁸⁴ בתגובה שורפים המתנחלים את מטעי הזיתים של תושבי הכפר בלילה.¹⁸⁵ בסצנה הבאה הולכים המפגינים לנטוע עצי זית חדשים. תוך שניות ספורות הופכת הסצנה השלווה שבה נראים פלסטינים מחזיקים שתילים בדרכם לשדה, לאלימה, ומלווה בסאונד של יריות ובעשן שמיתמר לכל עבר. המפגינים רצים והחיילים רודפים אחריהם. נטיעת עצי זית הופכת לזירה של קרב.

¹⁷⁹ בורנאט ודויד 2011, 20: 45.

¹⁸⁰ אורי אבנרי, "בעקבות 'חמש מצלמות שבורות': איש בילעין אנוכי!", **מגאפון**, פורסם ב-8 במרץ, 2013.

<http://megafon-news.co.il/asys/archives/131016>

¹⁸¹ בן-צבי מורד, "כרוניקה של מוות", עמ' 87.

¹⁸² בורנאט ודויד 2011, 01: 14: 00.

¹⁸³ בורנאט ודויד 2011, 00: 28: 30.

¹⁸⁴ בורנאט ודויד 2011, 00: 30: 35.

¹⁸⁵ בורנאט ודויד 2011, 00: 32: 00.

המצלמה כסובייקט

כאמור, למצלמה אין רק תפקיד תיעודי ביצירות שנדונו בפרק זה, אלא היא משמשת כשחקנית נוספת. העברת המצלמה של רובנר לגיורא מלמדת על יחסיה אתנו ועם הגוף שהוא מייצג. לעומת זאת, מעניקה המצלמה למוגרי סמכות אופטית, כפי שטוענת זנגר, ומשמשת אותו במאבק שלו מול חיילי צה"ל והגבול. בסרט 5 **מצלמות שבורות** משחקת המצלמה תפקיד מרכזי בסרט ומשמשת ככלי הבעה נרטיבי. המצלמה, שמלווה את ההפגנות ואת סיפורו האישי של בורנאט, מהווה מעין *סובייקט* עצמאי. בתחילת כל פרק, מתוך חמשת חלקי הסרט מופיעה כתובית הנוגעת למצלמה שנשברה המתארת את משך 'חייה' (אך בעיקר את 'מותה'), ואת קורותיה, למשל, "The third camera sustained from winter 2007 to winter 2008. During this time, it was shot and repaired twice"¹⁸⁶ בן-צבי מורד גורסת שלמצלמה תפקיד מרכזי ואקטיבי במאבק ובסרט, באופן שמערער על הדרת נקודת המבט של הפלסטינים בשיח הישראלי.¹⁸⁷ באופן דומה טוען מבקר הקולנוע אורי קליין שהסרט מאמץ את התיעוד כאקט פוליטי וזהו עיקר כוחו.¹⁸⁸ התיעוד עצמו הופך לכלי במאבק הפלסטיני. שמוליק דובדבני מנסח אקטיביזם תיעודי זה בתמציתיות: בורנאט מבקש "להיאבק בכיבוש באמצעות מצלמתו."¹⁸⁹ המצלמה של בורנאט זוכה למרכז מיוחד, למשל, בצילום תְּקָרִיב (close-up), רגע לאחר שוירים עליה והיא נשברת.¹⁹⁰ בסצנה אחרת, במקום להציג את פציעתו של בורנאט, הסרט מפנה את תשומת הלב אל המצלמה השבורה.

העיסוק של בורנאט בצילום מופיע גם כתמה בסרט. סורייה, אשתו של בורנאט טוענת שהוא נעצר בגלל שהוא מתעד את ההפגנות ומפצירה בו להפסיק ולמצוא עיסוק אחר.¹⁹¹ בסצנה הבאה נראה בורנאט כשהוא צועד עם יתר המפגינים עם מצלמה גדולה ומשוכללת יותר. המפגינים מתקרבים לגדר ומתחילים לנער אותה, והחיילים זורקים לעברם רימוני עשן.¹⁹² המפגינים נאנקים והמְצַלְמִים נעשים ברורים פחות. לבסוף המצלמה נפגעת מכדור ונהרסת כליל. הסרט נקטע עם חיסולה של המצלמה החמישית.

¹⁸⁶ בורנאט ודויד 2011, 35: 57:00.

¹⁸⁷ בן צבי מורד, "כרוניקה של מוות", עמ' 84.

¹⁸⁸ אורי קליין, "5 מצלמות שבורות – מבט חודר אל מעבר לגדר", *הארץ*, 18/10/2012.

<http://www.haaretz.co.il/1.1845610>

¹⁸⁹ שמוליק דובדבני, "פסטיבל הסרטים: על חמש מצלמות ושבעה סלילים", *Ynet ידיעות אחרונות*, פורסם ב-10 ביולי, 2012.

<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4253576,00.html>

¹⁹⁰ בורנאט ודויד 2011, 00: 57:00.

¹⁹¹ בורנאט ודויד 2011, 04: 23:01.

¹⁹² בורנאט ודויד 2011, 00: 24:01.

סיכום פרק 3 - 'גבול'

הגבול מקבל ביטוי מרחבי שונה בכל אחת מהיצירות שנדונו בפרק זה. בעבודתה של רובנר נחוה הגבול כקצה הטריטוריה והמרחב המוכר והידוע. הצד השני של הגבול נראה זר, אחר ומאיים. השפה החזותית המעורפלת של הסרט, והמבנה הסיפורי ההטרוכרוני מציגים את הגבול כאזור דמדומים. לעומת זאת, בעבודה **פרט 2,3** מוצג הגבול באופן דיכוטומי, כתווך בין שתי טריטוריות וכחוצץ בין שתי אוכלוסיות יריבות. ראייה בינארית זו מעצימה את כוחם הפוליטי של עבודותיו של מוגרבי אך לעתים משטיחה את המורכבות של הסיטואציות שהוא מתעד. כך כשמתפרק הגבול בעבודה **תבליט** מוגרבי אינו מתאר אינטראקציה ומפגש בין הצד הישראלי לפלסטיני אלא כאוס. לעומת זאת, בעבודה **5 מצלמות שבורות** מתעבה ייצוגו של הגבול. הגדר אמנם מפרידה ומפלטת אך הסרט עוקב אחרי המרחב שנוצר סביבה ומתעד את הקהילה החדשה שנוצרה שם. חומת ההפרדה בבילעין אינה רק מפרידה אלא גם יוצרת חלל אחר אותו כיניתי, בעקבות אנולדואה וסוז'ה, מרחב-גבול ומרחב-שלישי בהתאמה. הדגמתי כיצד מרחב חלופי זה מעודד אקטיביזם ומחאה ומאפשר ביטוי של התנגדות לכיבוש, שאילולא הגדר היה נותר אמביוולנטי, עמום ואבסטרקטי.

לאופני הייצוג של הגבול יש השלכות אסתטיות, תכניות ופוליטיות שונות. בורשטיין מבקר את רובנר על ההתעלמות שלה מהקונפליקט הפוליטי והצבאי בדרום לבנון, אבל היא חושפת את המורכבות של חווית הגבול ומציפה תחושות שונות אל מול הלא נודע שמסתתר בצד השני שלו. הריאליזם הבוטה של מוגרבי מעמת את הצופה הישראלי עם המתרחש בשוליים ובנקודות החיכוך של הפלסטינים והצבא, אך מעניק לעיתים תמונה חלקית של המתרחש. זאת ועוד, אופי העבודה שלו משמר על פי רוב את יחסי הכוחות בין הצד הישראלי (שכולל גם את החיילים וגם את מוגרבי) והצד הפלסטיני. בעוד שהחיילים הם בעלי הסמכות ולפעילי השמאל הישראליים יש קול למחות מולם, הצד הפלסטיני נראה על פי רוב בעמדה סבילה - למשל, הילדים שמחכים לפתיחת הגדר. התיעוד של הגדר בסרט **5 מצלמות שבורות**, לעומת זאת, מציג תמונה מקיפה יותר של ההתרחשויות בגבול מנקודת המבט של אנשי בילעין ואת המרחב והקהילה שנוצרים סביבה. בעוד שהבינאריות שהגדר מייצרת בחלק מהעבודות של מוגרבי מעצימה את הפסיביות של הצד הפלסטיני, המרחב שנוצר סביב גדר ההפרדה בסרט **5 מצלמות שבורות** מאפשר לפעילי בילעין לערער על ההיררכיה בין ישראלים לפלסטינים שנאבקים יחד זה לצד זה בגדר ההפרדה.

בכל העבודות המוקדשות או המְפְּטות של הגבול משחקות תפקיד מרכזי. גם בעבודות של מוגרבי וגם בסרט **5 מצלמות שבורות** הנוכחות הפיזית של הגדרות מאפשרת התנגדות. בעבודה **תבליט**, למשל, השרשרת האנושית שיוצרים שוטרי מג"ב מזמנת עימות עם ההמון. **בגבול** לעומת זאת, מטשטשת רובנר את המְפְּטות של

הגבול (למשל, במצלם של הטיפות על שמשת הרכב הצבאי), אך לא בכדי למנוע מאבק נגדה אלא להיפך בכדי לחדד את האיום, המורכבות והזרות שלה. באופן זה מעניקה רובנר גם מבט בקורתי על מצבה של החברה הישראלית ומעודדת חשיבה מחדש על פוליטיקת הגבול שלה. הגבול הוא אלמנט מרכזי וטעון בתודעה המרחבית הישראלית והפנומנולוגיה שלו אינה אחידה אלא מרובדת ומגוונת. הייצוגים השונים של הגבול בעבודות שנידונו בפרק זה מעניקים נקודות מבט שונות על האופן שבו הוא נחוה. שלושת המודלים שניתחתי: הגבול כקצה הטריטוריה, הגבול כתוודך והגבול כמרחב, מאירים את התפקודים השונים שלו ואת האופציות הפוליטיות של שכל אחד מהם מציע.

סיכום

הגירה וניידות שינו בעידן הגלובליזציה את האופן שבו נחוה המרחב. התנועה המואצת של אנשים, חפצים ורעיונות השפיעה על האינטראקציה האנושית עם תופעות מרחביות שעד כה נתפסו כיציבות וקבועות. בעבודה זו בחנתי שלוש תופעות מרחביות בכדי להצביע על טרנספורמציה זו: מקום, בית, וגבול. בשונה ממושגים גיאוגרפיים מובהקים (כגון הר, עמק, או ים) שלוש התופעות האלה הן בעלות זיקה מובהקת לשחקנים שנמצאים איתן באינטראקציה. מקום הוא תמיד מקום של מישהו ולא מרחב ניטרלי או 'אובייקטיבי', בית אינו רק חלל מגורים, אלא מוסד אישי ומשפחתי שמכונן את האוריינטציה של היחיד עם העולם, וגבול מתפקד כגבול רק כשהוא מונע או מווסת תנועה בין טריטוריה לטריטוריה, בכוח או בפועל. לתנועה ולאפשרויות התנועה של השחקנים יש אם כך השלכות משמעותיות על תופעות אלה. הגירה ממקום אחד למשנהו מערערת את תחושת השייכות לטריטוריה ספציפית, שבתורה מאפשרת את התהוותו של מקום. הבית עשוי להתערער בעקבות מעבר ממדינה למדינה, וגבול והמרחב סביבו מתעצבים ביחס ישיר לתנועה של השחקנים סביבם.

אם מקום הוא מושג שמבטא שייכות לטריטוריה, הניידות העכשווית מאתגרת זיקה זו. זאת ועוד, כפי שמצינת רוגוף, אמנים רבים בעידן ההגירה אינם מרגישים שייכות למקומות שבהם גרו או מתגוררים. מאז המאה התשע עשרה והתפשטותה של מדינת הלאום הפכו הגבולות הלאומיים בהדרגה למוחלטים ולממוסדים יותר. ככל שתופעת ההגירה הלכה והתגברה נעשו חלק מהגבולות נוקשים יותר והקונפליקטים סביבם החרפו. ברם, הצבתו של הגבול מייצרת סביבו לא רק סטגנציה והפרדה, אלא גם מפגש. הגבול מפגיש את רובנר עם הלא-נודע ומאפשר בעבודות של מוגרבי חיכוך בין ישראלים ופלסטינים ובין ישראלים לישראלים (על פי רוב, אלים) ואינטראקציה. יתרה מזו, בסרטם של בורנאט ודויד יוצרת התנועה סביב הגבול מרחב חדש שמכונן קהילה אלטרנטיבית. הגירה ותהליכי גלובליזציה משפיעים באופן בולט על הבית. אם כפי שברגיר טוען, הבית מאפשר ליושבים בו לנווט את דרכם בעולם, הגירה שוחקת את היציבות שהבית מספק.

בעבודה זו ניתחתי תמורות אלה דרך עבודות וידאו של אמנים עכשוויים שהיגרו מישראל, או התגוררו מחוצה לה.¹⁹³ טענתי שתנועה מרחבית זו מטביעה את חותמה על האופן שבו מיוצגים מקום, בית וגבול בעבודות הווידאו שלהם. יצירותיהם אינן רק משקפות את ההתפרקות של מושגים מסורתיים אלה, אלא יוצרות הגדרות מרחביות חדשות שמכילות או למצער מתמודדות עם הניידות המועצמת של תקופתנו. אם מקום, בית וגבול הם

¹⁹³ יש לציין שישנם מספר אמנים אשר לא התגוררו בחו"ל (בורנאט), או שהו בחו"ל רק לתקופות קצרות (כגון מוגרבי ששהה ששה חודשים בברלין ושלושה בלונדון ומספר כי " אין לי רקורד של חיים בחו"ל." ראו ראיון עם הבמאי אבי מוגרבי, נספח מספר 2). ברם, העבודות שלהם מבליטות את הניידות והתנועה שמאפיינת את העידן הגלובלי.

מושגים שמבטאים נייחות, האמנים שדנתי בעבודת שלהם יוצרים מרחבים ניידיים או כאלה שמאפשרים תנועה. החותר ביצירה **הצהרה** של ברתנא מתיישב על סלע בלב ים, וכך מכונן מרחב אלטרנטיבי שהינו פיזי אך לא ממשי בעת ובעונה אחת. הסירה שנושאת את חברי הקיבוץ של עודד הירש בעבודה **הביתה** מגלמת 'אלמקום' ניידי, שנע על פני המים ללא כל כיוון או מטרה. רובנר הופכת את גבול ישראל-לבנון לאזור דמדומים בעבודתה **גבול**. מוגרבי נוסע מהמרכז לשולי הטריטוריה הישראלית בכדי להתעמת באזורי גבול עם המדיניות הישראלית כלפי הפלסטינים. וגדר ההפרדה בסרט **5 מצלמות שבורות** שליד בילעין הופכת למרחב בעל מאפיינים ייחודיים. בעבודה **פתרונות** מצמצם אבשלום את עצמו לתא צר מידות שבנה בכדי לגונן על החלל הפרטי שלו. במקביל הוא בוחר להציב תאים אלה בערים מרכזיות ברחבי העולם וכך הופך אותם לבתים ניידיים. בן-נר, לעומת זאת, אינו בונה בית פיזי אך האופן שבו הוא מצלם את העבודה *Drop the Monkey*, בדילוגים בין תלאביב וברלין, וההמשכיות של הפעולות שהוא מבצע, מנסות לגשר על הפער הגיאוגרפי בין שתי הערים. הוא מנסה לייצר יציבות ורציפות שאופייניות לבית, אך לא על ידי בלימתה של התנועה אלא בתוכה ודרכה.

ה'פתרונות' שמציגים האמנים אינם מעשיים בהכרח וחלקם אפילו מחדדים את המשבר המרחבי שמחוללות הגירה וניידות. ברם, הם מאלצים את הצופים לחשוב מחדש על היחסים שלהם עם המרחב ועל האופן שבו הניידות העכשווית מעצבת מחדש את האינטראקציה שלהם אתו. העבודות שדנתי בהן שייכות לז'אנרים שונים: חלקן תיעודיות (**גבול**, **פרט 2,3**, **תבליט ו-5 מצלמות שבורות**), אחרות פרפורמטיביות (**פתרונות ו- Drop the Monkey**) ולכמה מהן יש מבנה עלילתי (**הצהרה ו-Stealing Beauty**). המשותף לכולן הוא שהן משתמשות בדימוי הנע לא רק בכדי לשקף תנועה,¹⁹⁴ אלא בכדי לכונן מרחבים אלטרנטיביים: אלמקום, בית ניידי ומרחב-גבול. זאת ועוד, הווידאו מאפשר להם לערב בין זמנים שונים (**גבול**), לערפל את הדימוי החזותי ואת הסאונד (**תבליט**), לדלג בין מיקומים גיאוגרפיים שונים (*Drop the Monkey*) או לשלב את אמצעי התיעוד בעבודה עצמה (**5 מצלמות שבורות**). על פי הרוב האסתטיקה של העבודות 'רזה' וחווית הצפייה בהן מעוררת תחושות של זרות וניכור ולא של זיכרונות ונוסטלגיה. במובן זה שונות עבודות אלה מהסרטים שמתארת מרקס. במקום 'חזותיות מישושית' והעצמה של טעמים, ריחות, מגע באמצעים ויזואליים, נוסכות העבודות תחושה אנמית. הבדל זה משקף בעיני את העמדה המהגרית השונה של האמנים בהם דנתי, שאינם עוזבים מקום אחד ובוחרים במקום אחר אלא בוחרים לחיות חיי נוודות (במובן הסימבולי ולעיתים הפיזי). בעוד שהגירה במובנה המסורתי מעוררת זיכרונות ונוסטלגיה למדינת המוצא, הם בוחרים במה שרוגוף מכנה 'א-שייכות'. רוב האמנים

¹⁹⁴ Bal, "Lost in Space," 23.

מבכרים שתיקה על פני דיאלוגים (בחירה זו בולטת בעבודות הביתה ו-*House Hold*), מחברים טקסטים מתיילדים (*Drop the Monkey*), או משתמשים בסימולקרה מילולית (*Stealing Beauty*) וגיבוריהם על פי רוב מתכנסים בתוך עצמם או מתבודדים (פתרונות והצהרה).

פוקו בחיבורו "הטרוטופיה: על מרחבים אחרים" היה מהראשונים להצביע על המפנה המרחבי שהשפיע בעשורים האחרונים על מגוון רחב של דיסציפלינות במדעי הרוח ובמדעי החברה.¹⁹⁵ העיסוק הגלובלי של אמנים עכשוויים בסוגיות גיאופוליטיות מגביר את הצורך בהפניית המבט לאלמנטים מרחביים ביצירות אמנות עכשוויות וביצירת כלי מחקר עדכניים לניתוח מופעים אלה. יותר ויותר פרויקטים אמנותיים מתייחסים במפורש או בעקיפין לחללים ולסביבה שלהם ומפיקים מהם משמעויות סימבוליות, פוליטיות והיסטוריות. בעבודה זו התמקדתי בווידאוארט שעד כה נבחן במחקר כאמצעי שמייצג את תופעת המשך. בשונה מיצירות אמנות מסורתיות (לדוגמה ציורים ופסלים) שהתמקדו - בייחוד מאז הרנסנס האיטלקי - בייצוגו של 'רגע', הדימוי הנע מאפשר לאמן לתעד את תופעת הזמן. אך לווידאו יש גם יכולת לנסח מחדש מושגים מרחביים. השפעה זו של הווידאו על תפיסת המרחב אינה מקרית. הפנומנולוגיה של החלל והזמן קשורות בעבודות האחת בשנייה. הזמן אינו נחוה בלי חלל 'סביבו', והחלל אינו מתגלה אלא בתוך שטף הזמן. היכולת של הווידאו למתוח ולצמצם, להפריד ולחבר תופעות שונות על ציר הזמן מאפשר פיתוח של מודלים שונים לפנומנולוגיה וייצוג של המרחב. ה'אלמקום' בעבודותיהם של ברטנא והירש אינו רק ביטוי לזרות אלא ניסיון ליצור הבנייה חלופית של מקום. מרחב-הגבול בבילעין בסרט 5 **מצלמות שבורות** יוצר תנועה ודינמיקה סביב הגדר שמטרתה דווקא לחסום אותן. והבתים הניידים של אבשלום או ההמשכיות בתוך התנועה שבן-נר יוצר, מנסים לפצות על תחושות של העדר בית בעולם מהגרי. במחקר עתידי ניתן לפתח מושגים נוספים שיאירו באור שונה סוגיות גיאוגרפיות ומרחביות שונות. מושגים אלה עשויים לחדד את התמורות שמתחוללות במרחב בעידן הגלובלי ולסמן אופציות פוליטיות חדשות ומודלים קהילתיים שונים בכדי להתמודד עם העולם שמוסיף להשתנות לנגד עינינו.

¹⁹⁵ פוקו, הטרוטופיה: על מרחבים אחרים, תרגמה אריאלה אזולאי (תל אביב: רסלינג, [1967] 2003).

ביבליוגרפיה

- אבנרי, אורי. "בעקבות 'חמש מצלמות שבורות': איש בילעין אנוכי!". **מגאפון**, פורסם ב-8 במרץ, 2013. <http://megafon-news.co.il/asys/archives/131016>
- אמיר, יונתן. "על מה את חושבת?". **ערב רב**, פורסם ב-20 באוגוסט, 2012. <https://www.erev-rav.com/archives/19130>
- אמיר, יונתן. "אבשלום בארץ הפלאות". **טיים אאוט**, פורסם ב-12 בספטמבר 2013. <https://timeout.co.il/אבשלום-בארץ-הפלאות/>
- אנולדואה, גלוריה. "אזור הגבול/La Frontera - המסטיסה החדשה, 1987". ברייר-גארב, רוני [תר'] בתוך: **ללמוד פמיניזם: מקראה - מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית** (עורכים: סילביה פוגל-ביז'אווי ושות'), עמ' 358-375. רעננה: הקיבוץ המאוחד והאגודה הישראלית ללימודים פמיניסטיים ולחקר המגדר, 2006.
- בדה, ג'ו-קים. "'בצלאל' של שץ: בין אייקון ציוני לאמנות עברית". **פרוטוקולים**, קיץ 2007. http://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/2781#_ednref1 (נצפה לאחרונה 31.05.2021).
- בודריאר, ז'יאן. **סימולקרות וסימולציות**. אזולאי, אריאלה [תר']. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007. [1981]
- בורשטיין, יגאל. "גבול – הערות על סרטה של מיכל רובנר". **תקריב כתב עט לקולנוע דוקומנטרי**, פורסם ב-10 בנובמבר, 2015. <https://takriv.net/article/%D7%92%D7%91%D7%95%D7%9C-%D7%94%D7%A2%D7%A8%D7%95%D7%AA-%D7%A2%D7%9C-%D7%A1%D7%A8%D7%98%D7%94-%D7%A9%D7%9C-%D7%9E%D7%99%D7%9B%D7%9C-%D7%A8%D7%95%D7%91%D7%A0%D7%A8/>
- בכר, אילת. "חמש מצלמות, שני קולות: פעולה פוליטית וכתובה אישית ככלים ליצירה ישראלית פלסטינית משותפת בסרט התיעודי 'חמש מצלמות שבורות'". **תיאוריה ובקורת** 29, ירושלים, 2014. <https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3510> (נצפה לאחרונה 29.05.2021).
- בנימיני, יצחק. "הקדמה לאלביתי". בתוך: **האלביתי, מבחר כתבים, ח**, מאת פרויד, זיגמונד. עמ' 7-13. תל אביב: רסלינג, 2012.
- בן-צבי, טל ופרח, חנא. **גברים בשמש**. [תערוכה] אוצרים: טל בן צבי, חנא פרח - כפר בירעים, 13 ביוני - 13 בספט', 2009. <http://www.men-in-the-sun.com/HE/tal-ben-zvi-men-in-the-sun> (נצפה לאחרונה 31.05.2021).
- בן-צבי מורד, יעל. "אני – גוף ראשון רבים: אוטוביוגרפיה לאומית בקולנוע הפלסטיני התיעודי". עמ' 71-79. **מחברות קולנוע דרום** גיליון 2, 2007.
- בן-צבי מורד, יעל. "כרוניקה של מוות ורצף חיים". בתוך: **קולנוע דרום: הגות ובקורת** (עורכים: ארז פרי ואפרת כורם), עמ' 87-83. הוצאת רסלינג ומכללת ספיר, יוני 2012. <https://takriv.net/article/כרוניקה-של-מוות-ורצף-חיים/> (נצפה לאחרונה 31.05.2021).
- ברנע, רעות. "האמנית יעל ברטנא: 'צה"ל צריך לקבור את נשקו'". **כלכליסט**. פורסם ב-30 בינואר, 2020. <https://www.calcalist.co.il/consumer/articles/0,7340,L-3784931,00.html>
- דובדבני, שמוליק. "גוף ראשון, מצלמה: קולנוע תיעודי אישי בישראל". **כתב עת סינמטק** 163: 31-33, תל אביב, אפריל-מאי, 2010.

דובדבני, שמוליק. פסטיבל הסרטים: על חמש מצלמות ושבעה סלילים. *Ynet* ידיעות אחרונות, פורסם ב-10 ביולי, 2012.

<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4253576,00.html>

דנציגר, יצחק. **מקום**. דנציגר, יצחק / עומר, מרדכי [הקדמה וער'] / טובין, ישי [תר']. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשמ"ב, 1982.

זנגר, ענת יונת. "'תסתכלו מי אתם': על הפנים והאירוע האתי בתמונה הקולנועית." בתוך: **מכאן, כתביעת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית "אתיקה ואחריות בקולנוע הישראלי"** (עורכים: זהבה כספי ורוי יוסף), מכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע וכנרת, זמורה-ביתן, דביר — מוציאים לאור בע"מ, אור יהודה, כרך יג', אוקטובר 2013, תשע"ד.

זנגר, ענת יונת. **מקום, זיכרון ומיתוס בקולנוע הישראלי העכשווי**. רעננה: עם עובד, 2020.

טננבאום, אילנה. "חקירות קולנועיות באמנות הישראלית." בתוך קטלוג התערוכה **בדרך לקולנוע: הדימוי המוקרן- העשור הראשון**. חיפה: מוזיאון חיפה לאמנות, 2005.

יוגב, תמר. "פריחת מוחות 16: עודד הירש, ניו יורק." **ערב רב**, פורסם ב-10 בספטמבר, 2010.
<https://www.erev-rav.com/archives/8147>

מונק, יעל. **גולים בגבולם: הקולנוע הישראלי במפנה האלף**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2012.

מישורי, אליק. **סמלים חזותיים ציוניים באמנות ישראלית**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2000.

מנדלסון-מעוז, עדיה. **מרחבים וגבולות בצל האינתיפאדה: קריאה אתית בספרות העברית, 1987 – 2007**. ירושלים: הוצאת מאגנס, 2020.

נפסי, חמיד. **קולנוע עם מבטא: עשייה קולנועית בגלות ובפזורה**. גיא, כרמית [תר']. רעננה: עם עובד, [2001] 2019.

סיטון, גילי. "אורח בביתו שלו." **ערב רב**, פורסם ב-6 באוקטובר, 2019.
<https://www.erev-rav.com/archives/50499>

סימון, יהושע. "לקראת ניאו מטריאליזם." **ערב רב**, פורסם ב-14 בפברואר, 2010.
<https://www.erev-rav.com/archives/5280>

עפרת, גדעון. "הדרך האחרונה: על עבודת וידיאו מופלאה של עודד הירש." **המחסן של גדעון עפרת**, פורסם ב-4 ביוני, 2013.

<https://gideonofrat.wordpress.com/2013/06/04/%D7%94%D7%93%D7%A8%D7%9A-%D7%94%D7%90%D7%97%D7%A8%D7%95%D7%A0%D7%94/>

עפרת, גדעון. **בהקשר מקומי**. רעננה: הקיבוץ המאוחד, 2004.

עפרת, גדעון. "מה מייחד את אמנות-הווידיאו?." **המחסן של גדעון עפרת**, פורסם ב-2 באוגוסט, 2019.
<https://gideonofrat.wordpress.com/2019/08/02/>

עפרת, גדעון. **כאן: על מקומיות אחרת באמנות ישראל**. ירושלים: הוצאת אמנות ישראל, 1984.

פוקו, מישל. **הטרטופיה: על מרחבים אחרים**. אזולאי, אריאלה [תר']. עמ' 1-7. תל אביב: רסלינג, [1967] 2003.

פיטשון, אבי. "שתי תערוכות צפויות וגימיקיות במוזיאון א"י. אחת מהן מתרוממת בזכות הסופרסטארים שבמרכזה." **הארץ**, פורסם ב-10 ביולי, 2019.

<https://www.haaretz.co.il/gallery/art/artreview/premium-1.7488278>

פיטשון, אבי. "בתערוכה החדשה של יעל ברטנא מנצח חזונה האמנותי את מסריה הפשטניים." **הארץ**, פורסם ב-2 בפברואר, 2020.

<https://www.haaretz.co.il/gallery/art/artreview/1.8498749>

פפר, סוזנה. [תערוכה: אוצרת] קטלוג. **אבשלום**. עיצוב והפקה - מיכאל גורדון, עריכת טקסט - דפנה רז. תרגום מגרמנית לעברית - דוד אייכנראנד]. תל-אביב: מוזיאון תל אביב, 2013.

צור, עוזי. "גיא בן נר: מובי דיק." בתוך: **בין אדם למקום: תערוכת אמנות עכשווית מקוריאה ישראל**. סיאול, 20 בדצמבר 2005 – 12 בינואר 2006.
http://m-a-p.net/heb_4.html (נצפה לאחרונה 06.06.2021).

צלמונה, יגאל. "אמנויות פלסטיות בישראל." בתוך: **זמן יהודי חדש תרבות יהודית בעידן חילוני מבט אנציקלופדי – כרך שלישי: ספרויות ואמנויות**. עורך/כים: ירמיהו יובל, יאיר צבן, דוד שחם, דן מירון וחנן חבר. עמ' 254 – 259. ירושלים: כתר. הוצאה לאור למדא - עמותה לתרבות יהודית מודרנית ע"ר, 2007.

קליין, אורי. "5 מצלמות שבורות – מבט חודר אל מעבר לגדר." **הארץ**, פורסם ב-10 באוקטובר, 2012.
<http://www.haaretz.co.il/1.1845610>

קמפ, אדריאנה. "הגבול כפני יאנוס: מרחב ותודעה לאומית בישראל." **תיאוריה וביקורת** 16, עמ' 13-44. ירושלים ותל אביב: ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2000.

קרפל, דליה. "אמן הווידאו הישראלי שכובש את ניו יורק." **הארץ**, פורסם ב-12 ביולי, 2020.
<https://www.haaretz.co.il/magazine/1.1780167>

רחום, סטפני [אוצרת] / רהט, אופירה [עריכה ותרגום]. **גבולות**. ירושלים: מוזיאון ישראל, תש"ם, 1980. בתוך: **גבולות**. עורך: יונתן אמיר. **מארב**, מוסף 5, 2007.
<http://www.maarav.org.il/archive/classes/PUItem19c3.html> (נצפה לאחרונה 29.05.2021).

רשף, הדס. "יעל ברטנא: בישראל לא מקבלים ביקורת עצמית." **הארץ**, פורסם ב-29 במאי, 2012.
<https://www.haaretz.co.il/gallery/art/1.3277274>

שויצר, אריאל. **קולנוע ישראלי חדש**. ירושלים: הוצאת כרמל, 2017.

שחם, חיה. "עץ הזית: סמן אידאולוגי לכל עת בספרות העברית והישראלית." **מכאן, כתבעת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית** כרך טז', מרץ 2016, תשע"ו. עמ' 209-243. מכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע וכנרת, זמורה-ביתן, דביר — מוציאים לאור בע"מ, אור יהודה.

שמיר, משה. **במו ידיו (פרקי אליק)**. תל אביב: עם עובד, 1975.

שניצר, מאיר. "אין חדש." **ז'ורנל מעריב**. פורסם ב-9 באפריל, 2012.
<https://www.odedhirsch.com/press/review-by-meir-shnitzer-hebrew>

שפרבר, דוד. "פוסט-ציניות." **ערב רב**, פורסם ב-20 ביולי, 2012.
<https://www.erev-rav.com/archives/18737>

שפרבר, דוד. 2014. "'מונטאז' אסור" והשיבה מציון: "הטרילוגיה הפולנית" של יעל ברטנא. **סליל, כתב עת אינטרנטי להיסטוריה, קולנוע וטלוויזיה**, גיליון 8, אביב 2014.

- Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, translated by John Howe. London and New York: Verso, (1995) 2008.
- Bal, Mieke. "Lost in Space, Lost in the Library." In *Essays in Migratory Aesthetics*, edited by Sam Durrant and Catherine M. Lord, 21-35. Leiden: Brill, 2007.
- Bal, Mieke. "Heterochrony in the Act: The Migratory Politics of Time". In *Art and Visibility in Migratory Culture*, 209–237. Leiden: Brill, 2011.
- Bartana, Yael. *Yael Bartana (Artist's Official Website)*, Accessed May 30, 2021.
<https://yaelbartana.com/project/a-declaration-2006#info>
- Bennett, Jill. *Empathetic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Berger, John. *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*. New York: Vintage Books 1991.
- Bethlehem, Louise. "Scratching the Surface: The Home and the Haptic in Lauren Beukes's *Zoo City* and Elsewhere." *Scrutiny* 20, no. 1 (2015): 3-23.
- Borges, Jorge Luis. "On Exactitude in Science". In *Collected Fictions*, edited by Jorge Luis Borges, translated by Andrew Hurley. London: Penguin Books, 1999.
- Bourriaud, Nicolas, Pleasance, Simon, Woods, Fronza and Copeland Mathieu. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 2002.
- Breckner, Jennifer Louise. "Guy Ben-Ner: Israeli Video Artist." *Britannica*. Accessed May 30, 2021.
<https://www.britannica.com/biography/Guy-Ben-Ner>.
- Brown, Wendy. *Walled States, Waning Sovereignty*. New Jersey: Princeton University Press, 2010.
- Byrt, Anthony. "Absalon." *Artforum International* 49 no. 9, (2011): 299-300.
- Coussonnet, Clelia. "Reversing Power, Allowing Possibilities: Yael Bartana in Conversation with Clelia Coussonnet." *Ibraaz Contemporary Visual Culture in North African and the Middle East*. 22 January 2017.
<https://www.ibraaz.org/interviews/211>
- Durrant, Sam, and Lord, Catherine M. "Introduction: Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-making." In *Essays in Migratory Aesthetics*, 11-19. Leiden: Brill, 2007.
- Dykstra, Jean. "Michal Rovner: Crossing Borders." *Art on Paper* 7, no. 1 (2002): 74-75.
- Dziewior, Yilmaz, ed. *Yael Bartana*. Hamburg: Hatje Cantz Verlag, 2007.
- Eilat, Galit. "Yael Bartana." In *Yael Bartana*, edited by Yilmaz Dziewior, 93-97. Hamburg: Hatje Cantz Verlag, 2007.
- Elwes, Catherine. *Video Art, A Guided Tour*. London and New York: IB Tauris, 2005.

- Edelsztein, Sergio. "The Rise of the Medium: 1997-2005". In *Staring Back at the Sun: Video Art from Israel, 1970-2012*, edited by Chen Tamir. New York: Tang, 2019.
<http://artis.art/2016/10/06/the-rise-of-the-medium-2005-1997-by-sergio-edelsztein/>
- Evers, Rachel, "Counter-Narrating the Nation: Homi K. Bhabha's Theory of Hybridity in Five Broken Cameras." 14 Honors Projects, Seattle Pacific University, 2014. Accessed May 30, 2021.
<https://digitalcommons.spu.edu/honorsprojects/14>
- Farred, Grant. "You Can Go Home Again, You Just Can't Stay: Stuart Hall and the Caribbean Diaspora." *Research in African Literatures* 27, no. 4 (1996): 28-48.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. London: Penguin Books, [1919] 2003.
- Friedman, Yael. "Guises of transnationalism in Israel/Palestine: a few notes on *5 Broken Cameras*." *Transnational Cinemas* 6, no. 1 (2015): 17-32.
- Gandolfo, Luisa. "(Re)Constructing Utopia." *Third Text* 29, no. 3 (May 2015): 184-94.
- Gillerman, Dana. "A Modest Man at MoMA." *Haaretz*, June 9, 2005.
<https://www.haaretz.com/israel-news/culture/1.4855418>
- Hall, Stuart, and Back, Les. "At Home and Not At Home: Stuart Hall in Conversation with Les Back." *Cultural studies* 23, no. 4 (2009): 658-687.
- Hirsch, Oded. *Oded Hirsh (Artist's Official Website)*, Accessed May 30, 2021.
<https://www.odedhirsch.com/works/habaita-2010/>
- hooks, bell. "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness." in *Yearning, Race, Gender, and Cultural Politics*, 145-153. Boston: South End Press, 1990.
- Jacobs, Keith, and Jeff Malpas. "Material Objects, Identity and the Home: Towards a Relational Housing Research Agenda." *Housing, Theory and Society* 30, no. 3 (2013): 281-292.
- James, Paul & Steger, Manfred B. "A Genealogy of 'Globalization': The Career of a Concept." *Globalizations*, 11: 4, (2014) 417-434.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The cultural logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Le Corbusier. *Towards a New Architecture*. Mineola: Dover Publications, 2013.
- Mallett, Shelley. "Understanding home: a critical review of the literature." *The sociological review* 52, no. 1 (2004): 62-89.
- Malpas, Jeff. *Place and Experience: A Philosophical Topography*. London and New York: Routledge, 2018.
- Manor, Dalia. "Exhibitions: Absalon". *Art Monthly (Archive: 1976-2005)* 186 (1995): 33.
- McLaughlin, Sky. "Metaphors of the Holy Land: Palestinian Children Re-Conceptualise Paradise." *Journal of Intercultural Studies* 27.4 (2006): 435-445.

- Meyer, John W. "Globalization: Sources and Effects on National States and Societies." *International Sociology* 15, no. 2 (June 2000): 233–48.
- Morse, Margaret. "Home: Smell, Taste, Posture, Gleam". In *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, edited by Hamid Naficy, 63-74. New York and London: Routledge, 1999.
- O'Rourke, Kevin H. and Williamson, Jeffrey G. "When did Globalisation Begin?." *European Review of Economic History*, Volume 6, Issue 1, April (2002), 23-50.
- Orkibi, Eithan. "Judea and Samaria in Israeli Documentary Cinema: Displacement, Oriental Space and the Cultural Construction of Colonized Landscapes." *Israel Affairs* 21, no. 3 (2015): 408-421.
- Picard, Andrea. "Film/Art > There's No Place Like Home." *Cinema Scope*, no. 46, Spring (2011): 56—58.
- Pitchon, Avi. "Stating The Nation: The Thriving World of Israeli State Art has its Roots in Communist Europe." *Jewish Quarterly* 60, no. 1 (2013): 34-39.
- Prince, Mark. "ABSALON." *Art in America*. March 2, 2011.
<https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/absalon-60849/#>
- Ricupero, Cristina. "Proposition d'habitation." *New Media Encyclopaedia*. Paris: Centre Pompidou. Accessed May 30, 2021.
<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000036356&lg=GBR>
- Rogoff, Irit. *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. London: Routledge, 2000.
- Rouiller, Laetitia. "Absalon." *New Media Encyclopaedia*. Paris: Centre Pompidou. Accessed May 30, 2021.
<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.php?ID=900000000075698&LG=GBR&ALP=A&DOC=bio&NOM=Absalon>
- Soja, Edward W. "Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination." In *Human Geography Today*. Edited by John Allen, Doreen Massey and Phil Sarre, 260-278. Cambridge: Polity, 1999a.
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. London and New York: Routledge, 2018.
- Tuan, Yi-fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*. (Minnesota: University of Minnesota Press 2001).
- Wei, Lilly. "Where History Becomes Art." *Art in America* 98.1 (2010): 51-56.
- Zanger, Anat. "Women, Border, and Camera: Israeli Feminine Framing of War." *Feminist Media Studies* 5, no. 3 (2005): 341-357.

סרטים ויצירות וידאו

- Friedrich Christian Flick. 1992. 7 דקות ו-50 שניות, *Solutions*. מיצג וידאו וקול, Collection at Hamburger Bahnhof, Berlin
<https://www.youtube.com/watch?v=ync5Qv1uay4>
- בורנאט, עימאד ודויד, גיא. 5 **מצלמות שבורות**. סרט תיעודי. 90 דקות. ישראל, פלסטין וצרפת. 2011.
<https://vimeo.com/389239752>
- בן-נר, גיא. **האי של ברקלי**. וידאו וסאונד, 15 דקות ו-5 שניות. ישראל. 1999.
<https://vimeo.com/61169820>
- בן-נר, גיא. **מובי דיק**. וידאו וסאונד ללא דיאלוגים, 13 דקות ו-17 שניות. מוזיאון ישראל. 2000.
<http://www.mobydickbigread.com/chapter-106-ahabs-leg>
- בן-נר, גיא. *House Hold*. וידאו וסאונד, 22 דקות ו-53 שניות. ישראל. 2001.
<https://daata.art/art/house-hold>
- בן-נר, גיא. *Stealing Beauty*, וידאו וסאונד, 17 דקות ו-40 שניות. בינלאומי. 2007.
<https://www.youtube.com/watch?v=U3yBQT9mfhw>
- בן-נר, גיא. *Drop the Monkey*. וידאו וסאונד (מונולוג), 8 דקות ו-35 שניות. ישראל וגרמניה. 2010.
<https://daata.art/art/drop-the-monkey-1>
- ברתנא, יעל. **הצהרה**. וידאו וסאונד ללא דיאלוגים, 7 דקות ו-30 שניות. ישראל. 2006.
<https://vimeo.com/95417469>
(סיסמא : declaration)
- ברתנא, יעל. **ואירופה תוכה בתדהמה** [תערוכה]. טרילוגיית עבודות וידאו, הביתן הפולני בביאנלה ה-54 של ונציה, 2011.
- הירש, עודד. **הביתה**. וידאו וסאונד ללא דיאלוגים, 2 דקות ו-10 שניות. ישראל. 2010.
<https://vimeo.com/user3020808>
- הירש, עודד. **מעבר בטוח**. וידאו וסאונד ללא דיאלוגים, 12 דקות. ישראל. 2019.
<https://vimeo.com/user3020808>
- חטאב, רפאת. **ללא כותרת**. וידאו וסאונד, 3 דקות ו-50 שניות. ישראל. 2009.
https://www.youtube.com/watch?v=qoNWB7Hton0&ab_channel=hagargallery1
- מוגרבי, אבי. **תבליט**. וידאו וסאונד ללא דיאלוגים. 10 דקות ו-44 שניות. ירושלים. 1999.
<https://jfc.org.il/movie/78928-2/>
- מוגרבי, אבי. **פרט 2,3**. וידאו וסאונד. 9 דקות ו-6 שניות. הגדה המערבית. 2004.
<https://jfc.org.il/movie/78931-2/>
- מוגרבי, אבי. **פרטים 5 - 10**. וידאו וסאונד. 13 דקות ו-43 שניות. הגדה המערבית. 2005.
<https://jfc.org.il/movie/78933-2/>
- מוגרבי, אבי. **בין גדרות**. וידאו וסאונד. 1 שעות, 24 דקות ו-22 שניות. ישראל. 2016.
<https://jfc.org.il/movie/53226-2/>

מודיסאקנג, מוהאו (Mohau Modisakeng). *Passage*. מיצב וידאו וקול בשלושה ערוצים, 18 דקות ו-49 שניות. דרום אפריקה. 2017. הביאנלה ה-57 של ונציה.
https://www.youtube.com/watch?v=-shitVKepTE&ab_channel=MM-ArtLike

צדוק, תמיר. *תעלת עזה*. וידאו, 9 דקות. ישראל. 2010.
<https://vimeo.com/12130736>

רובנר, מיכל. *גבול*. וידאו, 58 דקות. ישראל ולבנון. 1997.
<https://vimeo.com/54283340>

רמירז, אנריקה. *(Cruzar un Muro) Crossing a Wall*. וידאו, 5 דקות ו-12 שניות. צילה. 2012. Die Ecke | Arte Contemporáneo
[/http://loop-barcelona.com/videocloop/video/cruzar-un-muro](http://loop-barcelona.com/videocloop/video/cruzar-un-muro)

Bal, Mieke & Entekhabi, Shahram. *Lost in Space*. Video, 17mins, Colour. Documentary. Multilingual with English subtitles. Germany. 2005.
<https://vimeo.com/35317849>

Fincher, David. *Fight club*. USA: 20th Century Fox. 1999.

יצירות אמנות ותערוכות

- אבשלום. **תא מספר 1** (מתוך הסדרה **הצעה למגורים**). דימוי-הצבה מתוך תערוכה, עץ, דיקט, בד ונורות פלורסנט. 2450 × 4200 × 2200 מ"מ. 1992. אוסף מוזיאון Tate, לונדון.
- אולמן, מיכה. **יום, הבדלה, חצות**. מיצב, לוחות ברזל וחול. 1993.
- אמיר, מעין וסלע, רותי [אוצרות]. **פרויקט אקסטריטוריה**. 2010. המרכז לאמנות עכשווית, ערד.
- ברסט, דגנית. **תחריט ישראל**. תחריט. שנות ה-70.
- ברתנא, יעל. **ואירופה תוכה בתדהמה** [תערוכה]. טרילוגיית עבודות וידאו. 2011. הביתן הפולני בביאנלה ה-54 של ונציה.
- זריצקי, יוסף. **חצר האמן בירושלים**. ליתוגרפיה. 1924.
- כהן-גן, פנחס. **פרויקט נגיעה בגבול**. מיצג. 1975.
- רובין, ראובן. **בתים בתל אביב**. צבעי שמן על בד. 1923.
- רובנר, מיכל. **מקום II**. מיצג תלוי-מקום. 2007-8. מוזיאון הלובר.
- רוקני, אלהם. **אל תיגעו במגש המלפפונים**, בד פשתן וצבעי שמן (טכניקה מעורבת), 2019. המרכז לאמנות עכשווית, ערד.
- רחום, סטפני. [אוצרת]. **גבולות**, תערוכה קבוצתית במוזיאון ישראל. 1980.
- ריב, דוד. **סטודיו עם קו ירוק**. צבעי שמן על בד. 1987.
- רייזמן, אורי. **בית על גבעה**. צבעי שמן על בד, שנות השבעים.

נספח 1

ראיון עם האמן עוזד הירש, תל-אביב – ניו דלהי, 16 ביוני 2021.

1. **חנה זליס-ענזי:** אני מבינה שלאחרונה שבת לישראל, אם תוכל לפרט מעט על 'שיבה' זו? האם זו החלטה סופית? האם אתה עדיין חושב על נדודים וחיים במקום אחר (לאו דווקא בהיבט של ציונות/לא ציונות, אלא גם מההיבט של העשייה וההתפתחות האמנותית שלך, מההווה שלך כאמן נודד). כלומר מעניין אותי לדעת גם אם אתה חושב על קשר בין הנדודים לבין היצירה ואיך הם משפיעים אחד על השני.

עוזד הירש: מאז חזרתי לישראל אני מעורב מאוד ביצירה קהילתית המשלבת קבוצות חברתיות בתוך תהליכי היצירה שלי. איני יודע אם ההחלטה על השיבה לארץ הינה סופית, מה גם שאני סבור שההתפתחויות העולמיות בשנתיים האחרונות מעלות שאלות חדשות באשר לנדודים והגירה. יחד עם זאת, יש קשר מאוד חזק בין המסע שעברתי בחיי – נולדתי וגדלתי בקיבוץ בפריפריה, עד גיל 18 כמעט ולא יצאתי מהקיבוץ. המעבר לנוי יורק ומסעותי האמנותיים היוו עבורי מטמורפוזה די קיצונית.

2. **חנה זליס-ענזי:** האם העבודה **הביתה** (ואחרות) משקפים תחושה/חוויה של זרות/ניתוק ביחס לישראל? מה היחסים שלך עם המולדת? וכיצד לדעתך הם באים לידי ביטוי בעבודה **הביתה** בייצוג המרחב שם? איך העבודה מתכתבת עם נושאים של שייכות/אי שייכות, האינדיבידואל מול הקבוצה ועם חיבור/שייכות למרחב בו מצולם הסרט.

עוזד הירש: האם עבודותי משקפות תחושה של ניתוק עבורי? כנראה שלא, אני מחובר לנוף ילדותי בנימי נפשי, הן החברתי והן הגיאוגרפי. עבודות רבות שלי מצולמות בעמק הירדן, בטריטוריה הכה מוכרת לי, בה גדלתי. האם אני חש זרות? כן, תחושות של אי שייכות ושל ספקות באשר למקומי, תמיד היו חלק ממני. אני חושב שאין כאן סתירה כלל, מצד אחד זרות ומצד שני חיבור למקום, זהו אולי המתח המפעיל את עבודותיי.

3. **חנה זליס-ענזי:** האם למשל יש קשר בין העובדה שהאנשים על הסירה (קולקטיב) עומדים שם ושוקים לתחושה של ניכור, זרות? אנא פרט.

עודד הירש: נולדתי וחייתי עד גיל 23 בקיבוץ אפיקים, אחד הדברים הזכורים לי באופן חד מהילדות, הוא מיעוט דיבור, שתיקות ארוכות. בנעוטי עבדתי ברפת הקיבוץ. זכור לי שהייתי מעביר ימים שלמים כמעט ללא דיבור. הייתי רוכב על אופניי השכם בבוקר לרפת, על לוח המודעות היה תלוי סידור העבודה היומי, איש איש יצא למשימותיו מבלי שנדרשנו לשיחה. אולי בשל כך התפתחו אצלי יכולות ויזואליות יותר מאשר היכולות המילוליות. בעבודותיי יש הרבה שתיקה, כמו בילדותי.

4. **חנה זליס-ענזי:** כיצד, לדעתך, קשורה התנועה שלך בין ישראל וחו"ל/או תקופות השהות שלך בחו"ל מההיבט המהגרי לעבודות האמנות שלך? בפרט בעבודה **הביתה**.

עודד הירש: רציתי לנתק את העבודה מהספציפיות של הנוף. זה אמנם מצולם בכנרת, אבל זה יכול להיות כל מקום. גם האנשים המשתתפים בעבודה, הם כולם חברי קיבוץ, אך מוצאים של האנשים והחזות שלהם מאוד מגוונת. אני חושב שדווקא עיסוקי בנוף ילדתי הוא תולדה של עזיבתי את הארץ. לפני שעברתי לארה"ב לא הייתי מרשה לעצמי להסתכל כך על האנשים והסיטואציה שלהם. הריחוק סייע לי דווקא להשיר מבט אל העבר.

5. **חנה זליס-ענזי:** מה דעתך על הדיאספורה הישראלית האמנותית העכשווית בחו"ל (למשל ניו יורק וברלין) האם אכן התגבשה קהילת אמנים אלטרנטיבית, כזו שבחרה לעזוב את ישראל או בחרה "שלא להשתייך" (מושג של רוגוף). אי-שייכות אינה היפוך של שייכות, אלא סירוב לקבל את ההגדרות המקובלות והטבעיות לכאורה שמכתיבה מדינת הלאום. האם אתה מסכים עם הרעיון הזה, או אולי יש לך הגדרה אחרת משלך להציע?

עודד הירש: זו שאלה מעניינת כי רבים מהעוזבים אשר "בוחרים שלא להשתייך", מוצאים עצמם מתחברים דווקא לקהילות ישראליות ומחפשים את 'סצינת הדומים להם'. מצד שני יש המתנתקים ומנסים לטשטש את מקורותיהם. זה תמיד נמצא על איזשהו ציר בין הרצון להיות מיוחד ושונה לרצון להיות שייך. בסך הכל אני חושב שאמנים רבים (ואולי בעצם כל אדם בעל שאיפות) הם קצת אופורטוניסטיים, הם יחפשו מנועים ומנופים שיסייעו להם לקדם את הקריירות שלהם. לא תמיד שאלת ההגירה והעזיבה היא תולדה של אידאולוגיות גדולות, אלא של נסיבות חיים ושייכות להתקדם.

6. **חנה זליס-ענזי:** מה רצית להביע בעבודה **הביתה**? מה הרעיון שעומד מאחוריו? וכיצד גייסת את המשתתפים?

עודד הירש: העבודה נולדה מתוך הספר 'הביתה' של אסף ענברי, בן הקיבוץ שלי. אחד הדברים שעלו מהספר הוא הניתוק של דור ההורים הן מהעבר ההירואי של מקימי הקיבוץ והן מהעתיד הלוט בערפל שמוביל הדור הצעיר. ביקשתי מקבוצת חברים מהקיבוץ, כולם מעל גיל 60 להצטלם על סירה בכנרת. בתחילה צילמתי אותם מהגב, אך זה היה חריף ומידי מדי. היה חשוב לי שיראו את פניהם, שהם יהיו מזוהים. העבודה באה לדבר על המצב הבלתי אפשרי הזה של דור ההורים שלי אשר אינו מתחבר ואינו חלק מהאידיאלים הגדולים, החלוציים של המייסדים. מצד שני, כל תהליכי ההפרטה והקפיטליזם, כלומר ההקצנה לצד ההפוך, גם אינו מתיישב עם עולמם. הם נותרו תלויים.

7. **חנה זליס-ענזי:** איזה סוג של חיבור או קשרים, אם בכלל, אתה מוצא עם אמנים 'מהגריים' אחרים, שגם אצלם הסירה, משמשת סמל מרכזי. כאן אם תוכל להתייחס לעבודתך **מעבר בטוח**. למה הבחירה להושיב הפעם את חברי הקיבוץ בכסאות גלגלים?

עודד הירש: אני מוצא קשר לאמנים שעסקו בסוגיות של הגירה בעבודותיהם, מאוד אוהב ומעריך את העבודות של אדריאן פאצ'י ואנרי סלה. העבודה 'מעבר בטוח' עדיין בתהליך. זהו פרויקט מאוד מורכב שכולל קבוצה של אנשים רתוקים לכסאות גלגלים (לא בהכרח חברי קיבוץ) שאני עובר עמם תהליך של מחשבה משותפת כבר מעל 3 שנים. החלק האחרון של העבודה יצולם בקיץ הקרוב.

נספח 2

ראיון עם הבמאי אבי מוגרבי, תל-אביב – ניו דלהי, 23 ביוני 2021.

1. חנה זליס-ענזי: היכן צולם הסרט פרט 2,3? (–היכן מצולמת כל אחת מהסצנות? זה באותו כביש/מחסום?)

• פרט 3 צולם במחסום ליד חירבת גיברה, כפר פיצפון קרוב לקו הירוק, בגב של טייבה. בעצם הוא נלכד בין הקו הירוק לגדר ההפרדה בעקבות גדר ההפרדה. התנועה תלויה בפתיחת השער הזה ובאישור מעבר לשאר הגדה ובחזרה. הילדים של הכפר לומדים או למדו בבי"ס בטול כרם, כל בוקר הם היו יוצאים מהכפר חוצים את הגדר ובצהריים חוזרים מביס. הם היו חוזרים בשתי קבוצות. ילדים קטנים בשעה 12 והגדולים בשעה 1. החיילים פתחו רק פעם אחת את השער. בכל מזג אויר. זה היה קשה. האו"ם UNICEF בנו סככה כדי להגן מפגעי מזג האויר. ביום הזה ליוויתי את איש השטח של הרופאים לזכויות אדם. הוא הלך לשם כדי לנטר את הסיטואציה כי הגיעו המון תלונות שמטרטרים את הילדים.

"פרט 2" צולם במחסום בדרום הגדה. אין קשר בין העבודות. חיברתי בגלל שבשתי הסצנות יש ביטוי של אגרסיה. בראשונה של החיילים כלפי. אלימות של החיילים כלפי ובסצנה השניה אני מוציא/מפעיל אגרסיה על החיילים.

2. חנה זליס-ענזי: הסצנה שבה הילדים עומדים מאחורי הגדר בדרכם הביתה מבית הספר והחיילים לא מאפשרים להם לעבור - איך 'תפסת' את הסיטואציה הזו? איך בחרת את המיקום לצילומים האלו? ידענו לקראת מה אנחנו באים.

הייתי שם יותר מפעם אחת. פעם קודמת היתה הרבה זמן לפני כן, כשהגדר עוד הייתה בבניה. נסעתי עם מיקי קרצמן וגדעון לוי. הגענו לא לאן שרצינו, כי אמרו שיש טנק שיורה על אנשים שמתקרבים או מכוניות שמתקרבות. זה הוליד וידאו שנקרא דטייל 11-12. או 12-13.

3. חנה זליס-ענזי: לפי דעתך כיצד מיוצג המרחב בעבודות שלך. מה הקשר בין השפה החזותית לקונספט שלהן? במיוחד אשמח אם תוכל להתייחס לעבודות פרט 2 ותבליט ולהבדלים ביחס שלהם לאופן שבו

אתה תופס את הגבול. כמובן שבעבודה **תבליט** לא מופיע גבול ממשי, אך האם ניתן אולי להתייחס ל'שרשרת האנושית' שנוצרת על ידי המגבניקים כ"גבול"? ?

אבי מוגרבי: אני לא חושב במושגים כאלו, אין לי מחשבות על גבול, על מרחב. העיסוק שלי בתיאורטי הוא לא קיים. הדבר היחידי להעיר על משהו שאת אמרת, תיארת את הגדר בפרט 3 כמפרידה, הוא היא יותר מטרידה או 'מענה'. התכלית של גדר ההפרדה היתה לנגוס בשטחים מתוך הגדה המערבית. אי אפשר היה לספח אותן, אך היה אפשר להרוס את תשתיות החיים שמה. מונעת מחקלאים להגיע לאדמות, מונעת הגעת ילדים לבי"ס, מונעת תנועה לצרכי בריאות, חינוך, משפחה. דברים אלמנטריים. הרבה מאד אדמות במשך השנים בעלים שלהם חלקם זנחו אותם כי הם לא מצליחים להגיע אליהם. בעצם גורם להם לאבד את האדמות בסופו של דבר.

הגדר כמכשיר למניעת מפגעים להגיע לישראל. אם רצו למנוע אז היה היגיון להשלים אותה. אבל היא מעולם לא הסתיימה. הבנייה לא נמשכת. התכלית היתה תחת הכסות של צרכים בטחוניים לנגוס בשטחי הגדה המערבית, בלי יכולת להחיל שם את החוק הישראלי, אבל בפועל לדלדל את האיזור הזה. מי שתקוע שם הוא אשכרה תקוע. זה מעודד עזיבה.

מבחינה חזותית – בדרך כלל הגישה שלי, היא אין לי פרה-קונסיבד שפה חזותית. העבודה הזו תבליט צולמה ברגע היסטורי, לחשוב בכלל על איך זה נראה לא עלה בדעתי. צילמתי לאן שהעין משכה אותי. בדיעבד כשישבתי לראות את זה. הבנתי שאי אפשר לראות את זה. זה רעש מטורף בעיניים. התנועות מצלמה היו נורא מהירות. זה הוליד את הצורך להאט את השוט הזה. ואז גם בגלל שיש המון תנועה המצב הוא סטטי. הוא לא מתקדם לשום מקום ולא נסוג. במשחק עם העכבר, גיליתי שזה נראה ברברס אותו דבר. זה שוט של דקה וחצי מוכפל המון פעמים, קדימה ואחורה. נוצר לופ. הוא נהפך לסוג של מטאפורה, מעגל סגול. מטפורה לסכסוך בכלל, לתקיעות שלו, לאינסופיות שלו. מרכיבים צורניים שנולדו מתוך השוט ולא קונספציה. סוף שנות ה-90 כשוידאו ארט נראה "וידאו-ארטי". כל ה... היה צעיר, ואני עם חוסר בטחון של צעירותי הוספתי אפקט שנקרא faset שהופך את זה לציורי, כמו ציורים של סזאן. אני לא מצטער, אני מודע שהאפקט נולד מצורך של חוסר בטחון לעשות דוקו בעולם של וידאו ארט.

עמדתי על פגוש של אוטו. זה היה במסגרת הצילומים של "יום הולדת שמח מר מוגרבי". 15 במאי, 1998, ציינו 50 שנה לנקבה. המשטרה לא נתנה למפגינים להגיע לרחוב צאלח א-דין.

בשתי הסצנות יש עניין עם המצלמה. באחת המצלמה היא חלק מהגוף של הצלם. זו היתה סיטואציה שבה התנהגתי כדי שלא יפריעו לי. הסיטואציה נולדה מזה שהם ראו מצלמה והמצלמה מתעקשת לצלם. זו פעולה ספונטנית אינסטינקטיבית. לא דמיינתי רגע כזה.

המצלמה, יש כאלו שיגידו שהמצלמה היא הקלציניקוב של הצלם. המצלמה לא באמת יכולה להגן עליך. אם הם היו מספיק... הם היו יכולים לשבור את המצלמה.

ב"פרט 2, 3" המונופוד תקוע ויכולתי להוריד את הידיים והיא עדיין נמצאת בפוזיציה שמאפשרת צילום. באופן אינסטינקטיבי היה ברור לי שאני יהודי ישראלי בגיל של ההורים שלהם, מניסיון העבר שהיה לי, שהם לא יעזו לפגוע בי באופן מכוון, ברגע שהם יבינו מה הזהות שלי. צילום אקטיביסטי, יש הרבה מאד ממנו, תקיפות של מתנחלים שתוקפים פלסטינים. אתה לא רואה את זה בחדשות. ערוצי החדשות המסורתיים בעצם בורחים מהתיעוד נקודת המבט הפלסטיני, או נקודת המבט שמתעדת את העינוי. הם שמחים להראות איך פלסטינים פוגעים ביהודים, אבל לא את הצד השני. תפיסת צד של ערוצי החדשות.

4. **חנה זליס-ענזי:** כיצד העבודות מתמודדות עם הרעיון של "הגבול כמפריד" ואיזה 'פתרונות' לכך הן מציעות (בתוך הסרטים עצמם)?

אבי מוגרבי: : אני לא חושב שהעבודות מציעות פתרונות. זה לא באג'נדה שלהן. זה לא בראש של מי שצילם אותן. "תבליט" אולי מציג אנטי-פתרון, חזרה לעניין הלופ, הסיטואציה היא אינסופית, היא חוזרת על עצמה. העבודה אומרת אין סיכוי. אם היא אומרת משהו. היא בטח לא מציעה פתרון לסיטואציה.

"פרט 2,3" הן פחות במציאות כללית, אבל בטח הן לא מציעות פתרון. זה שהצלם צורח על החיילים. רק כשהתחשק להם הם פתחו את השער. זה היה מחריד, כי כשפתחו את השער בסוף, היו אנשים, מכוניות, הם פתחו את השער לרווחה, כולם עברו בלי לבדוק בן אדם אחד, תיק אחד. אז רגע למה השער היה סגור, אם היתה שעה לעבור. הרי ההיגיון של המדינה, שזה נקודת שסתום, שבה אפשר לבדוק אם מישהו מעביר חומרי נפץ או אם יש איזושהי סכנה. ... עד שהגיעה השעה אחת נתנו להם לעבור בלי בדיקה, ללא ניטור וזה שהוא היה סגור זה נועד לשמש מטרה אחרת ולא למטרה שלשמה זה הוקם.

אני לא מראה את הסוף, את הפתיחה, לא בגרסה זו ולא בסרט המלא. לא הרגשתי את הצורך להיכנס לדיון הזה של ראוייה הגדר או לא ראוייה. את זה צריך להבין מסך כל הסרט. הסרט מנסה להתמודד עם מציאות כללית יותר שחוזרת על עצמה.

5. **חנה זליס-ענזי**: איך אתה רואה את ההשתתפות הפעילה שלך (פעיל פוליטי) ביחס לשפה הוויזואלית. בחלק מהעבודות אתה מופיע על המסך (או בהשתקפות), איך זה "הרגיש" בעבודה **תבליט**. איפה עמדת ביחס למתרחש? הכל נראה קצת מטושטש אבל מעביר לצופה תחושות פיזיות כמעט של היותו חלק מן ההתרחשות עצמה.

אבי מוגרבי: אפשר להגיד על פרט 23 האקטיביסט בהכרח נעשה חלק מן הסיטואציה, לא כמו כתב של ערוץ 2. הוא תופס צד, הוא חלק מן האופוזיציה למציאות. במקרה של שתי הסצנות האלו זה גרר מעורבות פיזית של האקטיביסט, ניסו למנוע ממנו לצלם ובסיטואציה השניה הוא הרגיש צורך להתערב בסיטואציה המענה.

6. **חנה זליס-ענזי**: כיצד, לדעתך, אם בכלל, קשורה התנועה שלך בין ישראל וחוו"ל/או תקופות השהות שלך בחוו"ל מההיבט המהגרי/מיגרטורי לעבודות האמנות שלך? האם המעברים הללו משפיעים על היצירה שלך? וכיצד. ("ביחס לחלק מהאמנים שנדונים בעבודת התזה, אני יודעת שרמת ה"מיגרטריות" שלך לא גבוהה כמו אחרים, אבל בכל זאת).

אבי מוגרבי: הנסיעות לחוו"ל הן לצרכים קונקרטיים. הם לא נסיעות להתאוורר. אני נוסע כי יש לי צרכים בעבודה שלי. בין אם זה להיפגש עם מפיקים, סמינרים. נסיעות שאני בדרך כלל לא יוזם אותן. אין לי רקורד של חיים בחוו"ל. אולי בכל חיי גרתי 3 חודשים בלונדון ו-6 חודשים בברלין.

7. **חנה זליס-ענזי**: מה דעתך על הדיאספורה הישראלית האמנותית העכשווית בחוו"ל (למשל ניו יורק וברלין) האם אכן התגבשה קהילת אמנים אלטרנטיבית, כזו שבחרה לעזוב את ישראל או בחרה "שלא להשתייך" (מושג של רוגוף). ?

אבי מוגרבי: אין לי מושג. כל אחד יש לו את המניעים שלו. אני לא יכול להגיד שאני מכיר קבוצות כאלו. פגשתי אמנים ישראלים אבל בשום אופן לא קהילה.

תקציר באנגלית

THE OTHER SPACE:

MIGRATION AND PLACE IN ISRAELI VIDEO ART AND EXPERIMENTAL CINEMA

Hannah Zalis-Anzi

Many Israeli filmmakers and video-artists deal in their work with Israel as a dichotomously *real* or *utopian* place, and live on trajectories connecting Israel and overseas countries (they journey between cities such as Tel Aviv and Berlin, or Tel Aviv and New York). In the course of my work, I analyze how such "in-between" spaces are expressed in Israeli video art and experimental cinema, and discuss various migratory issues in the context of the volatility of the migration era. I examine how the tension between place and 'non-place' is expressed in Israeli experimental cinema and video art, and how they create intermediate spaces between Israel and the contemporary Israeli diaspora. I argue that these works reflect a diasporic consciousness that does not assume being *here and now*, but rather evinces a constant oscillation between different spaces and temporalities.

In the first chapter I address issues of Place, a central concept in Israeli visual culture and art, with which thinkers, writers, poets and scholars have been concerned. I follow the concept of 'Non Place' coined by French anthropologist Marc Augé and apply it to the video works *A Declaration* (2006) by Yael Bartana and *Home* (2010) by Oded Hirsch, focusing on their spatial aspects. The works are visually reminiscent of each other, both share similar tonalities and are also identical in terms of their slow pace. In addition, the works resonate with Zionist symbols, such as the Israeli national flag, the olive tree and the Sea of Galilee.

While Bartana's symbolism is direct and explicit, in Hirsch's work it remains subtle. Bartana inverts the Zionist narrative. The 'pioneer' leaves the shores of Israel, paddles to a lonely island and replaces the national flag with an olive tree. In Hirsch's video, however, elderly kibbutz members stand crowded together in silence on a boat that slowly drifts away. Both works take place in the middle of the sea (or lake) and in both the figures are located in spaces that are inherently unstable: an 'island' that is too small to be functional, and a boat that does not carry its passengers to a clear destination. I characterize the locations that appear in Bartana's and Hirsch's video works — the island and the boat — as non places that reflect the artists' migratory experiences.

In the second chapter I deal with the concept of 'home', which is particularly charged given the Israeli-Palestinian conflict. I examine the concept of home and the way in which it is reflected in the video and artworks of Israeli artists Absalon and Guy Ben Ner, and analyse the impact of their migratory biographies on the representation of 'home' in their work. In order to deal with the problems arising from contesting definitions of 'home' and moving away from it, due to migration, I deploy the concept of *'Das Unheimlich'*, and the horror that arises within the home. I strive to offer an alternative definition to the space that these migrant artists attempt to construct in their work, a space that on the one hand is no longer *'home'* and on the other hand is not necessarily *'uncanny'*. I present the artists' solutions to this situation, that is, the impact of migration on their artistic practices and the attempt to rebuild a home in response to some of the issues discussed.

In the final chapter, I explore the way in which the border is represented in the video art and experimental films of Michal Rovner, Avi Mograbi and in the documentary *5 Broken Cameras*, co-directed by Palestinian Emad Burnat and Israeli Guy Davidi,

and describe its effect on the Palestinian resistance movement against Israeli occupation. I argue that the border plays a central role in the film and can be seen as its protagonist. This chapter presents a semiotic analysis of the films and argues that the border does not only function as a divider, but can at times become an independent, complex, and stratified space. This hybrid space facilitates solidarity and rebellion and creates an expression of resistance to the occupation, which would have otherwise remained ambivalent, elusive, and vague.

**The Open University of Israel
Master's Program in Cultural Studies**

**Department of Literature, Language and the Arts
Department of Sociology, Political Science and Communication**

**THE OTHER SPACE:
MIGRATION AND PLACE IN ISRAELI VIDEO ART AND
EXPERIMENTAL CINEMA**

**Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Master in Cultural Studies**

Hannah Zalis-Anzi

July, 2021

Raanana

**This dissertation was written under the supervision of Dr. Hava Aldouby, The Open
University of Israel**