



הסוואה גלויה

ספרו של דור גז, "אוריינטליזם טרום-ישראלי: דיוקן מצולם" מתמקד בסוגת תצלומים מן העשורים הראשונים של המאה העשרים כמקרה מקומי, ייחודי ומורכב של אוריינטליזם חזותי. חגי אולריך סוקר את הספר ומציע הרחבה של הדיון דרך ערכיה ומאפייניה של אמנות המיצג.

סקירה מאת חגי אולריך פברואר 13, 2018

דור גז, אוריינטליזם טרום-ישראלי: דיוקן מצולם, חולון: רסלינג, 2015 (270 עמ')

מראשית השיח הפוסט-קולוניאליסטי במאה העשרים, הצילום מזוהה עם התפתחות כמה מביטויי המרכזיים של האוריינטליזם המערבי - ההקסמות מן המזרח כאקזוטי לצד הצגתו כחלש ונחשל לעומת המערב. בספרו-אוריינטליזם טרום-ישראלי: דיוקן מצולם, ד"ר דור גז, אמן, חוקר צילום וראש התכנית לתואר שני באמנויות בבצלאל, מתמקד במקרה מיוחד של אוריינטליזם - דמותו של היהודי הציוני בשלושת העשורים הראשונים של המאה עשרים, בין השנים 1901 ו-1929 (טרום המרד הערבי הגדול בשנת 1936). מצד אחד, ראה עצמו היהודי הציוני המוקדם כמערבי אל מול הפלסטינים, ומצד שני - כמזרחי ושמי אל מול האירופים. בהתאמה לכך, עשה היהודי הציוני אידיאליזציה לערבי המקומי כשראה בו דמות מקראית קדומה ומודל לחיקוי שנוכס לצורך יצירת "היהודי החדש", הקשור אל האדמה ואל המזרח. במקביל, מיתג היהודי הציוני את הערבי המקומי כנחשל וילדי, בדומה למחשבה הקולוניאליסטית המערבית הקלאסית.

006 סוסקין JPG.A30



[1]

אברהם סוסקין, **מנדל פורטוגלי וישראל שוחט** 1911, סריקה של פלטת זכוכית, 30X24 ס"מ
ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור מוזיאלי, תל אביב (תמונה 6, עמ' 130)



גז מתמקד בספר באחד מביטויי החזותיים של מה שהוא מכנה "אוריינטליזם טרום-ישראלי" - סוגת תצלומים שהוא מגדיר "תצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי", הקשורים לגיבוש הזהות העצמית של היהודים הציונים כחלק מכינון זהותם הלאומית של בני העליות הראשונות לארץ הקודש/ארץ ישראל. אלה תצלומים שנועדו לתייעוד התפתחות הישוב היהודי בשלושת העשורים הראשונים של המאה העשרים, כמו גם תצלומי דיוקן במרחב הפתוח, שתיעדו את אנשי התקופה מבצעים פעולות שונות הקשורות לכינון זהות וייצוג חזותי².

הספר סוקר היסטוריוגרפיות שונות (ציור במערב, צילום במערב, צילום מקומי, הציונות, השיח האוריינטליסטי) על מנת לתת רקע והקשר לבחינת תוצרי הצילום של ה"אוריינטליזם הטרם-ישראלי": תצלומים שנעשו בהשפעת המחשבה הפוליטית והספרות המערבית האוריינטליסטית של התקופה; בהשראת ההגות והספרות הציונית; ביחס לאירועים היסטוריים מערביים ואלה הקשורים לציונות; ביחס למסורת הייצוג האוריינטליסטי המערבי בציור ובצילום; בחיקוי צלמים אירופאים, אך גם מתוך השפעת הצלמים הארמנים והנוצרים המקומיים שקדמו לצלמים היהודים הטרם-ישראליים. מבין אלה, גז מזכיר רבים אך מתמקד בעיקר ב**אברהם סוסקין** [2], שצילם בסטודיו שלו את מנהיגי הציונות של התקופה, את חברי ארגון "השומר" ודמויות יהודיות אחרות. תצלומיו התכוונו לייצג באופן אידיאלי ומכוון את בני "העליה השנייה" כיהודים חדשים. לשם כך, סוסקין וצלמים ציוניים טרום-ישראליים אחרים נקטו פרקטיקות שחלקן מודעות וחלקן לא-מודעות ותמימות במידה - שהבולטת מכולן היא ההתחפשות³. זוהי פעולה אוריינטליסטית מוכרת שבה הקולוניאליסט האירופאי מחקה את לבושו ואופן נראותו של היליד למשך זמן קצר. לפי גז, גם הצלמים המקומיים שקדמו ליהודים הציונים, אימצו את הפרקטיקה האוריינטליסטית הזו למטרות מסחריות⁴. אולם קיים הבדל בין האירופאים המתחפשים והכוונות המסחריות של הצלמים המקומיים, לבין כוונות הציונים, גם משום שהיו חלק ממהלך מורכב יותר של היטמעות וגם משום תחושת שייכותם החלקית למזרח בשל זהותם השמית. האירופים התחפשו למזרחים על מנת להדגיש את האירופאיות שלהם על דרך הניגוד, אומר גז, אבל היהודים הציונים הטרם-ישראליים עשו זאת על מנת לנכס ילידיות קדומה שרצו להתחבר אליה⁵.

[3] [012 גיטה לבושה כערביה.JPG](#)



[4]



אברהם סוסקין, גיטה סוסקין 1929-1905 ,
סריקה של פלטת זכוכית, 30X24 ס"מ
ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור מוזיאלי, תל אביב (תמונה 12, עמ' 156)

תצלומי הסטודיו בסגנון "אוריינטליסטי טרום-ישראלי" מתייחדים בכך שהתחפשות בהן אינה מבוססת על חיקוי מלא, אלא על אלתורים שונים בסטודיו שבו אביזרים סמליים, רקעים מצוירים ותלבושות. בתצלומים הללו, אביזרי הסטודיו נראים סינתטיים והחפצים הרגילים והלא-מזויפים נראים כאילו השתמשו בהם באופן שונה מהמקובל במרחב התרבותי שבו משתמשים בהם ביום-יום, במודע ובמכוון או שבמקרה - מה שמדגיש תחושה של העמדה והעמדת פנים. למשל, בנו של סוסקין, רפאל, מצולם כשעל ראשו מטפחת-כיס מחוזקת בעקל, באופן המזכיר כאפיה; חלוצות מצולמות בשמלות פלסטיניות רקומות או כאשר כאפיה קשורה למותניהן במקום חגורה; חלוצות מחזיקות כדי מים מעל ראשן, אך באופן שלא באמת מאפשר אחסון של מים; חלוצים לבושי גלביות, כאפיות ועבאיות, עטויי צמידי זהב, על רוביהם חגורות כדורים; לצידם בתצלום, אביזרי סטודיו תלת ממדיים כמו פרוות כבש, כדי מים וסלעים עשויי קרטון, ומאחוריהם רקעי נוף אירופי מצויר שבדיעבד ממקמים את הסטודיו כמרחב של בדייה. [6](#)

[014 רפאל חבוש כפיה JPG.64-P \[5\]](#)



[6]

אברהם סוסקין, רפאל סוסקין 1905-1929 ,
סריקה של פלטת זכוכית, 30X24 ס"מ



ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור מוזיאלי, תל אביב (תמונה 14, עמ' 159)

לצד אלה, ניכר הבדל בין היהודים שסוסקין תיעד מחוץ לסטודיו, שאכן חבשו כאפיות בעת עבודתם בשדות, להגנה מן החול והשמש, לבין היהודים העירוניים מתל-אביב ומיפו, שהגיעו לסטודיו על מנת לעטות על עצמם תלבושות מזרחיות, ולאחר מכן חזרו לבגדיהם המערביים. עניין זה ניכר בתצלומים שהוצגו זה לצד זה, בהם רואים באחד יהודים בלבוש אירופי ובאחר את תמונתם בלבוש מזרחי, במתכונת צילום של "לפני ואחרי". ה"לפני" מציין את התקופה שקדמה להגירתם ("העליה לארץ ישראל") ולהתערותם במזרח, בעודם מיוצגים בקודי לבוש אירופאים, וה"אחרי" מתייחס להיבט בזהותם, או להווייתם החדשה, לאחר שהיגרו: "צמידותם הניכרת לעין של שני המופעים הללו - אם במסגרת אותו תצלום שפלטת הזכוכית שעליו נעשה חולקה לשני חלקים", בדומה לדיוקן הכפול שלמרדכי וציפורה שכביץ, "ואם בשני תצלומי סטודיו שנעשו בסטודיו בסמיכות", המדגישים את יכולתם של המצולמים לשוב אל תרבות המערב בכל עת שיחפצו, ושלא מדובר כאן בחיקוי מלא.⁷

[סוסקין, מכון לבון מרדכי וציפורה שכביץ. JPG \[7\]](#)



[8]

אברהם סוסקין, **מרדכי וצפורה שכביץ** 1920 ,
 סריקה של פלטת זכוכית, 24X30 ס"מ

ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור מוזיאלי, תל אביב (תמונה 1, עמ' 10)

אחד מדגשיו העיקריים של גז בספר הוא שבסוגת ההתחפשות הטרומ-ישראלית, בניגוד לזו האירופאית, קיים הניסיון המודע למזג יהודי-מזרחי חדש, תהליך שמטרתו לייצר תודעה של סובייקט חדש ותודעה של קהילה. במסגרת זו, הניסיון מבטא כוונה כנה של היהודים שהגיעו מאירופה להיטמע במקום ובין התושבים, אך גם חושף את הזיוף הטמון בניסיון זה, עליו מעידה גם פעולת ההתחפשות והשארת ה"כשלים" בחיקוי המצולם. ההתחפשות הסינתטית והכושלת לכאורה מדגישה את ההבדל ביניהם לבין מושאי החיקוי ומעידה, לפי גז, לא רק על הרצון לטשטש ולערער את דמות את היהודי הגלותי, אלא גם לדחות את תפישתם כמזרחים "באמת" ולערער נקודת מבט זו.⁸

לקראת סוף הספר גז כותב ש"מפרספקטיבה פוסט-קולוניאליסטית, אפשר לומר שהיהודים הציונים נקטו מה שאפשר לפרש כפרקטיקות קולוניאליות של חיקוי (סטריאוטיפי) של המזרחי בצורת מיצג מוצהר".⁹ לטענתו, ביטויים אלה חושפים את המלאכותיות והשטחיות של החיקוי ואת פעולות ההתחפשות של אינדיבידואלים - ההתמזרחות לכאורה - כמופע מלאכותי גלוי לעיני צופים סלקטיביים (יהודים בגולה, ציונים ביישוב, פוליטיקאים ואנשי ממון אירופאים). בהמשך לכך, ארצה להציע את בחינת התצלומים בסגנון "אוריינטליזם טרום-ישראלי" לאור אמנות המיצג.

המיצג הוא סוגת אמנות שבמהותה מבקשת להרחיב את הפעולה האמנותית אל המציאות והחיים עצמם, למזג את האמן והצופה באותו אדם, לטשטש את הגבולות בין אובייקט לסובייקט, ולערבב בין קטגוריות אמנותיות, בין צורות זמן שונות - עבר, הווה ועתיד - ולהרחיב את התודעה ואת אחריות הצופים באמצעות השתתפותם במיצג. הסתכלות כזו על התצלומים בספר של גז מרחיקה את הפעילות האידאולוגית והפוליטית שבשמן נעשו התצלומים ומנכסת אותם אל מרחב האמנות החזותית - מרחב שמאפשר לעצור, להרהר, לבדוק מחדש את אופן הפעולה ואת דרכי ההסתכלות עליה, ולדבר עליהם, כך שמתאפשרת חשיבה פלורליסטית וחופשית שהיא אופיינית לתחום זה.



לפי החוקרת [רוזלי גולדברג](#) [9] במקביל מתרחשת אמנותי כמדיום המיצג של צמיחתו, המיצג אודות בספרה (Goldberg), לביטויי האמנות החזותית המרכזיים במודרניזם של המאה העשרים. אולם, לטענתה, מדיום המיצג חורג מעבר לעצמו ולתנאים המנחים אותו ולא מאפשר הגדרה פשוטה כפעולת אמנות חיה על ידי אמנים. במהותו, מדיום המיצג הוא גם המשכן של דיסציפלינות אחרות שהתערבבו בו - תאטרון, ריקוד, פיסול, מוזיקה, וידאו. המיזוג של מדיום אחד באחר וערעורו של כל אחד מהם נבעו מתוך הגדרה מורחבת, פוסט-מודרנית, של האמנות. [10](#)

ניתן להוסיף ולומר שבאופנים אלה המיצג מרחיב את החלל והזמן שבהם הוא מתקיים, כי כמעט כל מיצג מערער את חוויית הצפייה המסורתית באמנות, שבה יצירה ומחברה ניצבים אל מול צופה. המיצג אינו מושתת רק על ידי האמן אלא הצופים לוקחים חלק ביצירה, או לפחות נכללים בתוכה (כלומר, הוא כולל גם את תודעת הצופה, נקודת מבטו והמטענים התרבותיים, המגדירים או הסוציו-אקונומיים שלו). ממדי החלל והזמן של מעמד הצפייה המסורתי מורחבים, ותודעה מסוימת מוחדרת אל תוך הפעולה האמנותית.

[10] [036 גולדמן. JPG](#)



[11]

אברהם סוסקין, גולדמן 1905-1929 ,
סריקה של פלטת זכוכית, 30X24 ס"מ
ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור מוזיאלי, תל אביב (תמונה 38, עמ' 240)



אלה מרכיבים שאפשר לזהות במיציג בעיקר החל משנות השישים בארה"ב: לפי גולדברג, דן גרהם (Graham), למשל, ביקש במיציגו למזג את המציג האקטיבי והצופה הפסיבי, בהתבסס על גישתו של ברטולט ברכט (Brecht) שנהג להציג לקהל מצב לא נעים ומודע לעצמו בניסיון להפחית את הפער האשלייתי. במיציגו גרהם השתמש בווידאו ובמראה, על מנת להוסיף ממד של חלל זמן בתוך מרחב מובנה אחד, כדי שהצופים יהיו מודעים לכל פעולה של גופם בחלל. כך, ב-(*Two* *Consciousness Projection*) משנת 1972, שני צופים במיציג היו גם משתתפים אקטיביים ביוצרים את האירוע, אך גם פסיביים בהתבוננות בעצמם מציגים: אשה מיקדה תודעתה במוניטור טלוויזיה והתבקשה לתמלל את מחשבותיה באופן מידי, בעוד גבר אחר הביט במוניטור שמראה את האשה והתבקש לתמלל את מחשבותיו אודותיה. שני האירועים הללו הוקרנו על מסך נפרד לקהל צופים.¹¹

בוידאו-*Present Continuous Past* משנת 1974, הוא הראה לצופה את הפעולות הקודמות שלו, בעוד המראה שיקפה את זמן ההווה. הפידיבק מהווידאו קישר את זמני עבר והווה ויצר מצב שבו העבודה לא קיימת אם אי אפשר לראות אותה שוב. כך נוצרה תודעה רפלקסיבית לגבי ה"עצמי" דרך ההיזון החוזר.¹²

אפשר לומר שבתצלומים בסגנון "אוריינטליזם טרום ישראלי", החיקוי האוריינטליסטי מתכוון לערער מצב עניינים קיים ולקבוע את הערעור כעמדת מוצא להתבוננות אחרת במציאות - "יהודי חדש". בתצלומים הללו, אם כך, הצלם הוא לא רק המצלם, הסובייקט, אלא האובייקטים הם חלק ממנו, ומסמנים אותו כמשתייך לקולקטיב המייצר דמות גיבור יהודי. סוסקין מצלם את בני משפחתו ואת עצמו באותם אופנים שבו הוא מצלם זרים. כמו כן, הן הצלמים והן המצלמים הכירו בכך שהם לוקחים חלק בפרויקט שמטרתו היא יצירת שינוי תודעה של פרטים, אם של המהגרים ביישוב הציוני ואם של יהודים בגולה (המביטים בתצלומים ומנכסים את הדמויות המופיעות בו כ"המשך" של עצמם). באמצעות הפנייה לצופים אלה, חלל המיציג (הסטודיו) שולח החוצה את סימניו ומתרחב מעבר לזמן ההווה שלו.

גז טוען בספרו שלעומת הגישה האוריינטליסטית המערבית, שראתה את המערב כסובייקט ואת המזרח כאובייקט, העמדה האוריינטליסטית המקומית מתאפיינת במתח בלתי פתור: באמנות ובצילום בתקופה הזו "מטשטשים קווי הפרדה בין הסובייקט והאובייקט. הסובייקט הציוני מכיר את עצמו כמערבי וכמזרחי בעת ובעונה אחת, והאובייקט המזרחי-מקומי נתפש כמודל לחיקוי וכדגם מיוחס ומיוחל לזהות המתכוננת והולכת. זה המתח שתצלומיהם של הצלמים היהודים הראשונים מנסים להרגיע ולפתור, אך הם גם מייצגים אותו."¹³

במובנים אלה, לא מדובר בתצלומים שנועדו למטרות תיאטרליות, משום שאין ניסיון מודע לייצר אשליה או חיקוי דרמטי שנועד למטרות בידור, אלא ניסיון לייצג דימוי של סובייקט של יהודי חדש באמצעות אספקטים של ערעור המרחב, מיזוג בין אובייקט וסובייקט - כאמור, אספקטים של מדיום המיציג כפי שהוא הובן במסגרת הקשרו הפנים-אמנותי במאה העשרים, ומתוך כוונת יוצריו להשתמש באמנות ככלי לשינוי תודעה. בתצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי במתכונת "לפני ואחרי" קיים ממד רפלקסיבי וגם אספקטים של זמן הקשורים לצופים המצלמים, שרואים את עצמם לאחר הפיתוח ומקבלים משוב, אך גם חווים את השתתפותם באירוע נרחב שחורג הרבה מעבר לעצמם. הם אמנם לא יכלו לראות את עצמם בווידאו, אך כן קיבלו תחושה של 'לפני ואחרי' מתוקף היותם גם משתתפים אקטיביים וגם צופים פסיביים במיציג.

[037גולדמן JPG \[12\]](#)



[13]

אברהם סוסקין, גולדמן 1905-1935 ,
סריקה של פלטת זכוכית, 30X24 ס"מ
ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור מוזיאלי, תל אביב (תמונה 38, עמ' 241)



כמן כן, אפשר להזכיר כאן את [יוזף בויס](#) [14] ולמיצגים 'הפנינגים' ל בהתייחסו, חברתי פיסול אודות ורעיונותיו (Beuys) ("פעולות" (actions), כפי שכינה אותן). בויס ביקש לייצר מרחב חברתי שדומה ליצירת אמנות ובו כל משתתף לוקח חלק ביצירה של פיסול חברתי; וכל אדם הוא גם אמן. רפלקסיביות כזו, שהוענק לה גם אספקט רוחני, נתפשה כמסוגלת לשחרר את הסובייקט במסגרת מערכת חברתית.

בויס עשה שימוש מכוון בצילום סטילס במיצגיו המתוקשרים, על מנת להשפיע על תודעת הציבור, ובכך גם תרם רבות להתפתחות הצילום כמדיום אמנות עצמאי. [14](#) באחד המיצגים של "פלוקסוס" בשנת 1964, פעולתו הופרעה על ידי סטודנטים שהסתערו על הבמה, ואחד מהם הכה אותו בפניו. בויס המשיך במיצג, ו**תועד בתצלום** [15] של היינריך ריבשל ותלבושתו גופו כאשר, בצילום רבות פעמים השתמש מכן לאחר. צלב מרימה השמאלית וידו מדמם כשאפו (Riebesehl) המזוהה עמו היו חלק משמעותי. הוא הבין את כוחו של הצילום בתיעוד המיצגים, לא רק כעקבה אלא כביטוי איקוני המרחיב את גבולות המיצג. עוד דוגמאות למיצגים שהשתמשו בגוף ככלי להצבעה על הרחבת הפעולה האמנות, כמו גם להחדרת מודעות הצופים להשתתפותם בפעולה, ולחלקם באלימות הטמונה בה. דוגמא אחת היא: [Cut Piece](#) [16] של יוקו אונו (1964), שהניחה לפניו זוג מספריים, והקהל השתתף בחיתוך בגדיה; מרינה אברמוביץ' (Abramović), שבעבודתה (*Rhythm 0*) משנת 1974, פרשה 72 חפצים על שולחן וביקשה מהצופים להשתמש בהם כרצונם על גופה.

[\[17\] Joseph Beuys - My Idea Of Art](#)

Video of Joseph Beuys - My Idea Of Art

יוזף בויס על אמנות וחברה, קטע מתוך הסרט הדוקומנטרי, "Dialogue Public .B.J", במאי: ווילובי שרפ (Sharp), ניו יורק, ינואר 1974

[\[18\] Marina Abramovic on performing "Rhythm 0" \(1974\)](#)

Video of Marina Abramovic on performing "Rhythm 0" (1974)

מרינה אברמוביץ על המיצג 0 Rythm משנת 1974. בימוי ועריכה: מיליקה זק (Zec)

בספרה אודות המיצג כותבת גולדברג שכבר בשנת 1933 האמן יוזף אלברס (Albers) יצר תכנית לימודים בבלק מאונטן קולג' בניו יורק, שבה שימש המיצג נקודת מוצא לאמנים מדיסציפלינות שונות. הוא לימד שאמנות קשורה אל האיקר ולא אל המה, כלומר, לא אל התוכן המילולי אלא אל המיצג של התוכן העובדתי. המיצג - איך הדבר נעשה - הוא התוכן של [15](#) האמנות.

הציונים הטרומ-ישראלים לא ביקשו אמנם לבחון את האלימות הטמונה במיצגיהם הפרטיים, אך השתמשו בגופם בצילום כדי לשנות תודעה אודות ניראותו ומאפייניו של היהודי ה"לא-גלתי". הצילום הציוני הטרומ-ישראלי כינס ואיחד תחתיו סובייקטים יחידים לקהילה של סובייקטים יהודים חדשים (שצולמו בתנאים, בקומפוזיציות, מול רקעים ובאביזרי לבוש דומים). רבים ממצולמי קהילה זו הם צעירים וצעירות שחוסנם הפיסי ויופיים החזותי מודגשים לצד אביזרים המתארים אותם כחלוצים, חקלאים, לוחמים. מאחוריהם, בתצלומי הסטודיו, נראה רקע של נוף אירופי - אך הם מופיעים בהם כבעלי זהות מזרחית מתחדשת המעידה על רצון להיטמע במזרח, בהסתמך על מקור מזרחי קדום.



האופי המיציגי של יצירת התצלומים אפשר הרכבת קהילה מדומיינת, תודעה חדשה וסובייקט חדש. פרקטיקה שחושפת כוונה זו היא ה'הסוואה הגלויה', שגז מזכיר בספרו, שאינה חיקוי מלא (בניגוד להסוואה מלאה, כמו הסתערבות של חיילי צה"ל) - התחפשות שאינה מעתיקה באופן טוטלי את הנראות המזרחית המקומית, אלא יוצרת את הטשטוש והמתח הייחודיים לאוריינטליזם הטרומ-ישראלי. נדמה שהצלמים הציונים הטרומ-ישראלים התעניינו פחות ב"מה", בהשאלה מהגדרתו של אלברס את המיצג והאמנות החזותית, ויותר ב"איך" - בפעולות המיצגיות עצמן: הרישול בחיקוי, אי הדיוק, הדמיון היצירתי והתלבושות המנוכסות ממחישים שהביצוע הסופי ואשליית המזרחיות אינם העניין, אלא עצם קיום המופע, תיעודו ויכולתו של התצלום להעבירו. לצלמים האוריינטליסטים הטרומ-ישראלים היה פחות חשוב לחבוש תרבוש בצורה הנכונה, ואם הכאפייה היא בעצם מגבת, או לתעד פעולות יום-יומיות כמו נשיאת כד מים מעל הראש (כך שיחזיק את המים). חשוב יותר הדבר החדש שקרה עקב הפעולה הביצועית המתועדת בתצלום - אמנות שיוצרת מודעות אצל פרטים, עד כדי תודעה חדשה.

אם כך אפשר לראות את פעולות הצלמים בסגנון אוריינטליזם טרום-ישראלי כדומות לגישות של אמנות מיצג מהמאה העשרים: שימוש בהתחפשות גלויה ולא כהסוואה מלאה; ההתייחסות לאיך ולא למוצר הסופי; השימוש בגוף (האיש והמשתף) ככלי לערעור זהות קודמת ויצירת זהות חדשה; מיזוג סובייקט ואובייקט; הניסיון ליצירת תודעה קולקטיבית הדומה לפיסול חברתי (למרות שלכאורה פונה לקהל סלקטיבי); שימוש ב'לפני' ו'אחרי' בהכנסת ממד של זמן ותודעה והרחבת המקום אל מעבר לגבולותיו הפיזיים.

התצלומים הופכים את חלל הסטודיו למטונימיה למרחב 'במה' גדול יותר - מרחב חסר גבולות, כפי שגז מדגיש בספר, "ארץ ישראל" היא הגדרה מיתית וסובייקטיבית לטריטוריה רחבה יותר ממדינת ישראל. המצולמים, שעוטים על עצמם תלבושות של פלסטינים, משתתפים במיצג גדול בהרבה ופונים כך אל קהל הצופים.

הסתכלות על התצלומים הללו בהקשר של אמנות מיצג, על אף שהיו חלק מפרופגנדה, מרחיקה אותם מן הציונות ומנכסת אותם אל האמנות. כך אפשר לקשרם לפעולה של הרחבת גבולות ויצירת מרחב פלורליסטי יותר בעזרת ההתמקדות ב'איך', במקום לצמצם על ידי ה'מה'. הויתור על הפונקציונליות של הפעולה מעלה הרהור אודותיה ואת האפשרות לעצור, לחשוב ולדבר - כפי שאמנות מבקשת, ולעתים דורשת, שנעשה.

הספר בוחן אם כן את המקרה המורכב של האוריינטליזם הטרומ-ישראלי באמצעות סוגת תצלומים זו, המקושרת בכל פרק לאספקטים פרשניים והיסטוריים על מנת להרחיב ולפרט מדוע ההגדרה "טרומ-ישראלי" (בניגוד ל"ארץ-ישראלי") מעידה לפיו על גישה אוריינטליסטית שונה מזו שתבוא אחריה ומזו שהייתה לפניה. גז חוזר בכל פרק בספר על תכנים כלליים ומתמצת אותם, כך שיהיה אפשר להבין את המכלול מכל פרק שבו נפתח את הספר. אופן הכתיבה מהנה והקריאה רציפה, והיא משלבת פרטים היסטוריים, סיפורים, דימויים ודעות מנקודות מבט שונות ובאופן שחושף את המורכבות והדקויות הקיימות בנושא. גז מתייחס לאופיים המיציגי של הדימויים בקצרה בלבד, לקראת סוף הספר.

מעניין לעקוב אחר גלגולם של הדימויים הללו לימינו, כאשר הוספת כאפייה בפוטושוף לראשו של יהודי נחשבת ונתפשת במרחב הציבורי של ישראל כפעולת הסתה. בתפישה זו, הכאפייה הפכה לסמל אולטימטיבי לרוע באופן שמדגיש את האוריינטליזם העכשווי, המתבטא בגזענות ובהתנשאות. ומעבר לכך, אולי זהו ביטוי של חברה שאינה יכולה להתמודד עם ערכי אמנות המיצג ואמנות בכלל - הרחבת החלל הזמן, המודעות והאחריות שבהם - חברה שמבדלת בין אובייקט לסובייקט, שפועלת ליצירת הגדרות מובחנות ביניהם, ושאינה מקבלת אחריות על דינמיקה משותפת שיכולה ליצור את המציאות בה אנו חיים.

- 1. לפי גז, בעקבות מאורעות תרפ"ט (1929) ותרצ"ו ("המרד הערבי הגדול", 1936-39), בהם נהרגו מאות בריטים, יהודים וערבים, החברה היהודית החלה לזנוח את העיקרון האגררי, עברה למדיניות מיליטריסטית יותר, התנתקה מן הקהילה הפלסטינית סביבה וחדלה מלראות את הערבי כמודל קדום לחיקוי ולהטמעתו בעם היהודי החדש. ראו, דור גז, *אוריינטליזם טרום-ישראלי: דיוקן מצולם*, רסלינג, חולון, 2015, ע"מ 18-19, עמ' 89, עמ' 91, עמ' 221, עמ' 229.
- 2. שם, עמ' 179.
- 3. על מקרה אחר של צילום קולוניאליסטי שבמסגרתו נקטו פרקטיקות שחלקן מודעות וחלקן פחות, שהתחפשות ביניהן, אנא ראו: עלמה מיקולינסקי, *"משחקי רוחות"* [19], תוהו, מרץ 5, 2017.
- 4. גז כותב שהחיקוי עצמו הוא פעולה שיש בה מורכבות אמביוונלטית משום שהממד הזמני של התחפשות למזרחיים מסוגננים ניכר גם בתצלומים בסגנון אוריינטליסטי של צלמים ארמנים וערבים שבהם הופיעו פלסטינים בתחפשות מזרחית- ביטויים הקשורים לתיירות המערב, ושהינם גם חלק מפרקטיקה שבה הנכבש מחקה את הכובש, מדכא משהו בזהותו התרבותית - אספקט שחושף ביטויים סמליים של כוח. ראו, גז, שם, ע"מ 232-233.



- [5](#) שם, עמ' 19.
- [6](#) שם, עמ' 227.
- [7](#) שם, ע"מ 235-236.
- [8](#) שם, עמ' 248.
- [9](#) שם, עמ' 227.

, *Thames and Performance Art: From Futurism to the Present* See, RoseLee Goldberg, [10](#). Hudson, London, 2001, pp. 8-9.

ibid, p.162. [11](#). •

[12](#). אמני וידאו רבים העלו מוטיב זה בו זמנית לאמני המיצג, ורוזלינד קראוס (Krauss) טענה כי בהשתקפות ובהיזון החוזר יש פעולה של מיזוג וניכוס, ומעין מחיקה אשלייתית של ההבדל בין אובייקט לסובייקט. ראו: "Rosaling Krauss, [Video: The Aesthetics of Narcissism](#)", October 1, 1976, pp. 50-64.[20]

[13](#) גז, שם, עמ' 74. •

Art ", translation, Caroline Tisdall,[21] [I Am Searching for Field Character](#) Joseph Beuys, " [14](#). (exhibition catalogue), Institute of Contemporary Art, London, *Into Society, Society Into Art* 1974, p.48.

Goldberg, ibid, pp. 121-122 [15](#). •

<http://tohumagazine.com/he/article/%D7%94%D7%A1%D7%95%D7%95%D7%90%D7%A1%D7%A7%D7%99%D7%9F%20A30.JPG> **Source URL:**

Links

- [1] <http://tohumagazine.com/sites/default/files/006%20%D7%A1%D7%95%D7%A1%D7%A7%D7%99%D7%9F%20A30.JPG>
- [2] http://www.omuseums.org.il/mmtthpgp_A/%D7%90%D7%91%D7%A8%D7%94%D7%9D_%D7%A1%D7%95%D7%A1%D7%A7%D7%99%D7%9F%D7%95%D7%A9%D7%94-%D7%9B%D7%A2%D7%A8%D7%91%D7%99%D7%94jpg
- [3] <http://tohumagazine.com/he/file/012-%D7%92%D7%99%D7%98%D7%94-%D7%9C%D7%91%D7%95%D7%A9%D7%94-%D7%9B%D7%A2%D7%A8%D7%91%D7%99%D7%94jpg>
- [4] <http://tohumagazine.com/sites/default/files/012%20%D7%92%D7%99%D7%98%D7%94%20%D7%9C%D7%91%D7%95%D7%A9%D7%94%20%D7%9B%D7%A2%D7%A8%D7%91%D7%99%D7%94.JPG>
- [5] <http://tohumagazine.com/he/file/014-%D7%A8%D7%A4%D7%90%D7%9C-%D7%97%D7%91%D7%95%D7%A9-%D7%9B%D7%A4%D7%99%D7%94-p-64jpg>
- [6] <http://tohumagazine.com/sites/default/files/014%20%D7%A8%D7%A4%D7%90%D7%9C%20%D7%97%D7%91%D7%95%D7%A9%20%D7%9B%D7%A4%D7%99%D7%94%20P-64.JPG>
- [7] <http://tohumagazine.com/he/file/%D7%A1%D7%95%D7%A1%D7%A7%D7%99%D7%9F-%D7%9E%D7%9B%D7%95%D7%9F-%D7%9C%D7%91%D7%95%D7%9F-%D7%9E%D7%A8%D7%93%D7%9B%D7%99-%D7%95%D7%A6%D7%99%D7%A4%D7%95%D7%A8%D7%94-%D7%A9%D7%9B%D7%91%D7%99%D7%A5jpg>
- [8] <http://tohumagazine.com/sites/default/files/%D7%A1%D7%95%D7%A1%D7%A7%D7%99%D7%9F%2C%20%D7%9E%D7%9B%D7%95%D7%9F%20%D7%9C%D7%91%D7%95%D7%9F%20%D7%9E%D7%A8%D7%93%D7%9B%D7%99%20%D7%95%D7%A6%D7%99%D7%A4%D7%95%D7%A8%D7%94%20%D7%A9%D7%9B%D7%91%D7%99%D7%A5.JPG>
- [9] https://steinhardt.nyu.edu/faculty/RoseLee_Goldberg
- [10] <http://tohumagazine.com/he/file/036-%D7%92%D7%95%D7%9C%D7%93%D7%9E%D7%9F-jpg>
- [11] <http://tohumagazine.com/sites/default/files/036%20%D7%92%D7%95%D7%9C%D7%93%D7%9E>



E%D7%9F%20.JPG

[12] <http://tohumagazine.com/he/file/037%D7%92%D7%95%D7%9C%D7%93%D7%9E%D7%9F-jpg>[13] <http://tohumagazine.com/sites/default/files/037%D7%92%D7%95%D7%9C%D7%93%D7%9E%D7%9F%20.JPG>[14] <http://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-beuys-747>-[15] <http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/kieler-and-beuys>[16] <https://www.youtube.com/watch?v=IYJ3dPwa2tl>[17] <http://tohumagazine.com/he/file/joseph-beuys-my-idea-art>[18] <http://tohumagazine.com/he/file/marina-abramovic-performing-rhythm-0-1974>[19] <http://tohumagazine.com/he/article/%D7%9E%D7%A9%D7%97%D7%A7%D7%99-%D7%A8%D7%95%D7%97%D7%95%D7%AA>[20] <https://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/downloads/reading/rosalindkraus.pdf>[21] https://issuu.com/schoolofthedamned/docs/beuys-writings_or_lectures