

מבני ביניים: היברידיות ואי-התכנסות באמנות פלסטינית עכשווית

(חמישה מקרי מבחן)

רים ע'נאיים

1. מבוא

בעשורים האחרונים התפתח גוף מחקרי משמעותי העוסק באמנות פלסטינית מודרנית ועכשווית דרך מושגים של טראומה, זיכרון קולקטיבי, עקירה, גלות ונראות פוליטית. כמאל בולאטה הציע את המחקר ההיסטורי המקיף הראשון על אמנות פלסטינית מודרנית והראה כי התפתחותה התעצבה בתוך תנאים של קולוניאליזם, גלות וקטיעה היסטורית, וכי המודרניזם הפלסטיני נוסח מחדש דרך עיסוק מתמשך במתח שבין מקום, זיכרון ולאומיות לאחר הנכבה (Boullata, 2009); ראו גם: (Fisher, 2010, 482-486). לדבריו, האמנות הפלסטינית אינה מתפתחת כרצף ליניארי, אלא דרך שברים, פיזור וארגון מחדש של מסורות חזותיות בתנאי עקירה והרס תרבותי.

טינה שרוול הצביעה על כך שהאמנות הפלסטינית העכשווית מתנסחת בתוך גאוגרפיה מקוטעת ותחת תנאים מוסדיים מורכבים, וכי שאלת המיקום-מקומי, אזרחי או גלותי-מהווה רכיב מרכזי בשיח האוצרותי והביקורת (Sherwell, 2003, 8-10). נדה שאבוט הראתה כי המודרניזם הערבי במאה העשרים לא היה חיקוי פשוט של מודלים אירופיים, אלא תהליך של עיצוב אסתטיקה מודרנית מקומית באמצעות משא ומתן בין מסורות חזותיות אזוריות לבין שפות מודרניסטיות בינלאומיות (Shabout, 2007, 6-9). סקירות אלו ממקמות את האמנות הפלסטינית בתוך תנאים היסטוריים של שבר ועקירה, אך הן מותירות פתוחה שאלה נוספת: כיצד תנאים אלו נרשמים במבנה החזותי של היצירה עצמה? לשם כך נדרש מעבר מן ההיסטוריוגרפיה אל הדיון במשטרי נראות.

בהקשר הישראלי-פלסטיני הדגישה גיל הוכברג כי אין להבין את הקונפליקט כנתון מובן מאליו, אלא יש לבחון את עצם ייצורו דרך חלוקת הנראות והפוליטיזציה של הראייה. בספרה *Visual Occupations* היא מציעה להתמקד ב־ *distribution of the visual* ובדה־נטורליזציה של הראייה-כלומר, בהבניה הפוליטית של מה שניתן לראות, מי נראה ובאילו תנאים (Hochberg, 2015, 5). משטרי הראייה, לטענתה, מייצרים היררכיות של היעלמות והיפר־נראות ומעצבים את עצם מסגורו של הקונפליקט (Hochberg, 2015, 75).

במחקר הישראלי ניתן לזהות דיון משלים במנגנוני מיון, נראות והדרה. אריאלה אזולאי טוענת כי עצם הופעתו של הסובייקט בדימוי אינה רק ייצוג אלא אירוע פוליטי המתקיים בתוך "חוזה אזרחי" המגדיר יחסי אחריות בין מצולם, צלם וצופה (אזולאי, 2008). במסגרת זו, הנראות עצמה היא זירה של תביעה אזרחית ושל חלוקת אחריות. אורן יפתחאל מגדיר את המשטר הישראלי כ"אתנוקרטיה" - משטר שבו שליטה טריטוריאלית ואתנית משתלבות ומייצרות היררכיות אזרחיות מתמשכות (יפתחאל, אלפיים 19, עמ' 91). יהודה שנהב מוסיף ומדגיש כי הקטגוריות הלאומיות והאתניות אינן טבעיות או מובנות מאליהן, אלא תוצר של תהליכי הבניה היסטוריים ופוליטיים המעצבים את גבולות השייכות וההכרה (שנהב, 2003). קריאות אלו ממקמות את הנראות בתוך מבנה מוסדי וחברתי קונקרטי שבתוכו נוצרת ומתפרשת האמנות הפלסטינית.

עם זאת, אף שגישות אלו מדגישות את התנאים הפוליטיים והמוסדיים של ההופעה, הן ממוקדות בעיקר במישור הייצוגי. השאלה כיצד מתחים היסטוריים וזהותיים נרשמים כעקרון ארגון צורני בתוך היצירה עצמה נותרת לעיתים בשוליים: כיצד זמן מאורגן; כיצד גוף מתייצב או מתערער; כיצד חומר נושא עקבה של שבר; וכיצד זהות אינה רק מיוצגת אלא מגולמת במבנה קומפוזיציוני.

ו.ג.ט. מיטשל הציע להסיט את הדיון מן השאלה מה הדימויים מייצגים אל השאלה הפרובוקטיבית "מה הדימויים רוצים" - כלומר, כיצד אנו מייחסים להם סוכנות וחיים מדומיינים במסגרת יחס בין-סובייקטיבי בין צופה לדימוי (Mitchell, 2005, 28-34). ניקולס מירזואף הגדיר את ה- *visuality* כטכנולוגיה של כוח הקובעת "מה יש לראות" ומי רשאי לראות (Mirzoeff, 2011, 2-5) ואילו ז'אק רנסייר תיאר את "חלוקת החושי" כמערך המארגן בעת ובעונה אחת מרחבים, זמנים וצורות פעילות ומגדיר את תנאי האפשרות של הפוליטי (Rancière, 2004, 12-14). אם הנראות מוסדרת באמצעות חלוקה פוליטית של החושי, הרי שהזהות הפועלת בתוכה אינה יכולה להיתפס כיציבה או אחידה.

בהקשר זה מתחדד הצורך במושג המסוגל לחשוב על זהות במצב של תרגום ואי-יציבות. מושג ה"היברידיות" תפס מקום מרכזי בשיח הפוסט-קולוניאלי כדרך לחשוב על זהות בתנאי מגע וכפיפות. הומי באבא תיאר אותה כהליך אמביוולנטי של תרגום תרבותי המערער על יציבות המקור והזהות, וכ"מרחב שלישי" שבו המשמעות נוצרת מתוך משא ומתן מתמשך (Bhabha, 1994, 37-39; 211-212). סטיוארט הול הדגיש כי זהות תרבותית היא תהליך של

becoming לא פחות משהיא being-התהוות מתמדת בתוך היסטוריה ויחסי כוח (Hall, 1990, 225-227).

ואולם, השימוש בהיברידיות עורר ביקורת. אייז'אך אחמד התריע מפני אסתטיזציה של עמימות תרבותית המנותקת ממבנים חומריים של כוח (Ahmad, 1992, 276-290), ורוברט יאנג הזהיר מפני הפיכתה למטפורה כוללנית שאינה מעוגנת בהקשר היסטורי ומוסדי קונקרטי (Young, 1995, 26-30). מודעות לביקורות אלו מחייבת זהירות: ההיברידיות אינה הבטחה לפיוס, אלא עשויה לציין מצב מתוח הפועל בתוך אי־סימטריה מתמשכת.

בהקשר הישראלי-פלסטיני-המאופיין במה שפטריק וולף הגדיר כ"מבנה ולא אירוע", לוגיקה מתמשכת של קולוניאליזם התיישבותי (Wolfe, 2006, 388) -אי־הסימטריה אינה תנאי עבר אלא מציאות מתמשכת המעצבת גם את שדה האמנות. אמנים פלסטינים הפועלים במרחב ישראלי-בינלאומי נתונים לציפיות ייצוגיות מוקדמות-להיות "פוליטיים", "עדוטיים" או "אתניים". על רקע זה מתחדדת השאלה: האם ניתן לזהות בעבודותיהם מבנה צורני שאינו מתמצה בהצהרה ייצוגית, אלא פועל כלוגיקה אסתטית עמוקה יותר?

מאמר זה טוען כי בעבודותיהם של חמישה אמנים פלסטינים עכשוויים מתגלה מבנה חוזר של אי־התכנסות-תצורה חזותית שבה קטגוריות אינן מתלכדות לכדי שלמות ואינן מתפרקות לחלוטין. ההיברידיות מוגדרת כאן לא כהצהרה על ריבוי תרבותי, אלא כעיקרון ארגון חזותי המאופיין בשלושה תנאים משלימים: מתח בלתי פתור בין קטגוריות; פעולת תרגום חומרית או צורנית; ואי־אפשרות להתלכדות מלאה.

המאמר בוחן את עבודותיהם של אחמד חליווה, סמאח שחאדה, ראידה אדון, בשיר אבו־רביע ומיאדה מסרי במדיומים שונים -אנימציה דיגיטלית, רישום פחם, וידיאו פרפורמטיבי, ציור שכבתי ועבודה חומרית-ארכיונית. חרף השוני המדיומלי, בעבודותיהם מתגלה לוגיקה משותפת: תנועה שאינה מתייצבת, גוף הנפתח מבלי לקרוס, שבר שאינו מוכרע, וחומר המצוי במצב מתמשך של פירוק ואיחוי. אי־התכנסות זו אינה מוצגת כהכללה מהותנית, אלא כקריטריון אנליטי לזיהוי מבנה ביניימי בתנאי אי־סימטריה.

תרומתו של המאמר כפולה: מחד גיסא, הוא מציע קריאה של אמנות פלסטינית עכשווית שאינה מצטמצמת למודל של ייצוג טראומה או התנגדות; מאידך גיסא, הוא מציע הרחבה מבוקרת של מושג ההיברידיות -מעבר מהגדרה תרבותית מופשטת אל זיהוי קריטריונים חזותיים קונקרטיים.

בכך מבקש המחקר למקם את האמנות הפלסטינית לא רק כשדה של ייצוג פוליטי, אלא כמרחב אסתטי שבו מתח תרבותי אינו מוכרע ואינו נפתר, אלא מגולם כעקרון ארגון מתמשך.

2. מסגרת תאורטית

2.1 תרבות חזותית ומשטרי נראות

מחקר התרבות החזותית, שהתבסס משנות התשעים כתחום בינתחומי מובחן, ביקש להרחיב את מושג הדימוי מעבר להבנתו כאובייקט אסתטי אוטונומי, ולמקמו בתוך מערך חברתי-פוליטי של נראות (Foster, 1988; Mirzoeff, 1999, 1-12). במסגרת מה שכינה ו.ג'ט. מיטשל "הפנייה הפיקטוריאלי" (pictorial turn) הוצע לראות בדימויים לא רק ייצוגים של מציאות אלא צמתים פעילים של כוח, שפה ותשוקה (Mitchell, 1994, 11-16). בספרו *What Do Pictures Want?* מחדד מיטשל עמדה זו ומציע להסיט את הדיון מן השאלה מה הדימויים מייצגים אל השאלה הפרובוקטיבית "מה הדימויים רוצים" - כלומר, כיצד אנו מייחסים להם סוכנות, תשוקה וחיים מדומיינים במסגרת יחס בין-סובייקטיבי בין צופה לדימוי (Mitchell, 2005, 28-34). במובן זה, הדימוי אינו ישות פסיבית אלא פרקטיקה תרבותית פעילה, המעורבת בייצור משמעות ובהבניית יחסי כוח.

ניקולס מירזואף מגדיר את ה- *visuality* לא כעצם הנראות, אלא כטכנולוגיה של כוח-סמכות היסטורית ופוליטית הקובעת "מה יש לראות" ומי רשאי לראותו. בספרו *The Right to Look* הוא מציע גנאלוגיה של משטרי ראייה קולוניאליים ומנסח את "הזכות להביט" כפעולה פוליטית של התנגדות להסדרת הראייה בידי ריבונות וכוח מדינתי (Mirzoeff, 2011, 2-5). הראייה, אפוא, אינה חוויה חושית ניטרלית אלא פרקטיקה ממוסדת המארגנת היררכיות של נראות והיעלמות.

ז'אק רנסייר ניסח בהקשר זה את מושג "חלוקת החושי" - *distribution of the sensible*, כדי לתאר את המערך הקובע מה נראה ומה אינו נראה, מה נשמע כדיבור ומה נתפס כרעש, ומי רשאי ליטול חלק במרחב המשותף. חלוקה זו מארגנת בעת ובעונה אחת מרחבים, זמנים וצורות פעילות, ובכך מגדירה את תנאי האפשרות של הפוליטי עצמו (Rancière, 2004, 12-14). האסתטי, במובן זה, אינו תחום נפרד מן הפוליטי אלא אופן ארגונו.

בהקשר המחקרי הישראלי, אריאלה אזולאי מציעה להבין את הדימוי כאתר של יחסים אזרחיים ופוליטיים ולא רק כאובייקט אסתטי. בספרה *החוזה האזרחי של הצילום* היא טוענת כי עצם הופעתו של אדם בדימוי מציבה אותו בתוך מערך של אחריות הדדית בין מצולם, צלם וצופה, וכי הנראות עצמה היא תנאי של אזרחות ושל תביעה פוליטית (אזולאי, 2008, 19-27). בכך מרחיבה אזולאי את הדיון במשטרי נראות אל עבר מושג של השתתפות, ומדגישה כי הדימוי אינו רק משקף יחסי כוח אלא מארגן אותם בפועל.

גישות אלו מציבות את הדימוי בלב יחסי הנראות והכוח, ומדגישות כי הנראה אינו נתון טבעי אלא תוצר של ארגון פוליטי ואפיסטמי של החושי. ואולם, חרף תרומתן להבנת משטרי ראייה ומבני סמכות, רבות מן העבודות בתחום התרבות החזותית מתמקדות במישור האידאולוגי, המוסדי או הדיסקורסיבי של הדימוי, ופחות בשאלה כיצד מתחים היסטוריים וזהותיים נרשמים כעקרון ארגון צורני קונקרטי בתוך יצירת אמנות מסוימת. כפי שהעירה מיקה בל, קיים לעיתים מתח בין הרחבת שדה המחקר אל ההקשר התרבותי הרחב לבין הקפדה על קריאה מדוקדקת של הצורה עצמה (Bal, 2003, 7-15). פער זה בין ניתוח משטרי נראות לבין ניתוח מבנים חזותיים פנימיים, מהווה נקודת מוצא לדיון הנוכחי.

המושג "משטר נראות" ישמש במאמר זה לציון המערך המוסדי, האוצרותי והקטגוריאלי המגדיר את תנאי הקריאה של עבודות אמנות בתוך שדה נתון. אין הכוונה להניח כי האמנים פועלים מחוץ למנגנונים אלה, אלא כי יצירותיהם מתעצבות ומתפרשות בתוך מערכת ציפיות מוקדמת, שלעיתים מייצרת מיסגור אתני או פוליטי מצמצם. על רקע זה יתמקד הדיון בשאלה כיצד מבנים צורניים -קומפוזיציה, חומר, זמן ומרחב -עשויים לגלם מתיחות זהותית לא רק ברמת הייצוג, אלא ברמת הארגון האסתטי עצמו.

2.2 היברידיות כמבנה חזותי

המושג היברידיות תופס מקום מרכזי בשיח הפוסט-קולוניאלי, ובעיקר בעבודתו של הומי באבא, שהגדירו כתוצר של אמביוולנטיות קולוניאלית וכמרחב ביניים שבו המשמעות נוצרת מתוך תרגום ומשא ומתן בין עמדות תרבותיות (Bhabha, 1994, 37-39). במסגרת זו ניסח באבא את מושג ה- *Third Space of Enunciation* כמרחב שבו הסמכות התרבותית אינה נגזרת ממקור טהור או מזהות יציבה, אלא מתהווה מתוך תהליך מתמשך של הבדל, חיקוי והסטה

(Bhabha, 1994, 211-212). ההיברידידות, לפיכך, אינה ערבוב הרמוני של מסורות אלא מצב אמביוולנטי המערער על טענות לטוהר תרבותי ולזהות מהותנית. דיונו של באבא ב- mimicry מדגיש כי עצם פעולת החיקוי הקולוניאלית מייצרת סדק בסמכות המקור ומערערת את יציבותו (Bhabha, 1994, 85-92).

עם זאת, מוקד הדיון אצל באבא נותר בראש ובראשונה במישור הדיסקורסיבי-ביחסי סימון, ייצוג וזהות-ופחות במבנה החזותי הקונקרטי של הדימוי. רוברט יאנג מצביע על ההיסטוריה הביולוגית והקולוניאלית המורכבת שנושא המושג, ועל המתח בין פוטנציאל ביקורתי לבין סכנת רומנטיזציה של ערבוב תרבותי (Young, 1995, 26-30). איז'אחמד מוסיף כי הדגשת עמימות תרבותית עלולה לנתק את הדיון ממבנים חומריים של כוח ומכלכלה פוליטית קונקרטית (Ahmad, 1992, 276-290). ביקורות אלו מחייבות זהירות מושגית: ההיברידידות אינה הבטחה לפיוס, אלא ציון של מתח הפועל בתוך אי-סימטריה מתמשכת.

מאמר זה מציע להסיט את מוקד הדיון מן המישור הזהותי אל המישור החזותי-צורני. במקום לשאול מיהו הסובייקט ההיברידי, נשאל כיצד מתארגן דימוי היברידי: כיצד המתח מתגבש בתוך המבנה האסתטי עצמו, וכיצד אי-יציבות תרבותית נרשמת כעיקרון קומפוזיציוני וחומרי.

לצורכי המאמר, היברידידות משמשת מושג עבודה אנליטי ולא תיאור כולל של מצב תרבותי. אין מדובר בניסיון לנסח תאוריה אוניברסלית של היברידידות, אלא בכלי פרשני המאפשר לזהות מבנים חזותיים קונקרטיים במקרי הבוחן הנדונים. בהתאם לכך, היברידידות תוגדר כעיקרון ארגון חזותי המאופיין בשלושה ממדים משלימים: חיכוך בין מערכות סימון או מסורות חזותיות שונות באותו מרחב דימוי; אי-התלכדות צורנית המונעת מן הדימוי להתייצב כשלם אחיד; והפיכת המתח עצמו לרכיב גלוי של המבנה האסתטי, ולא לשלב מעבר בדרך לסינתזה.

אם אצל באבא ה- Third Space מציין מרחב אמביוולנטי של ייצור משמעות ברמה הדיסקורסיבית (Bhabha, 1994, 211-212), הרי שהמהלך המוצע כאן מבקש להעתיקו לרמת הארגון החזותי. במקרי הבוחן הנדונים, ההיברידידות אינה רק עמימות של ייצוג אלא לוגיקה מבנית: אי-התכנסות קומפוזיציונית, מתח חומרי מתמשך והשהיה שאינה מתלכדת לכדי שלמות. ה- Third Space נעשה אפוא לא רק אתר סימבולי של תרגום, אלא מנגנון חזותי הפועל בתוך הדימוי עצמו.

2.3 הקשר של אי-סימטריה מבנית

ההקשר הישראלי-פלסטיני מציב תנאים ייחודיים לבחינת מושג ההיברידיות. בניגוד למצבים פוסט-קולוניאליים שבהם הריבונות הקולוניאלית הפורמלית הסתיימה, מתקיים כאן מבנה מתמשך של שליטה טריטוריאלית המתקיימת לצד אזרחות פורמלית. מבנה זה יוצר מתח מתמיד בין השתייכות אזרחית לבין שיוך אתני, ומייצר מרחב שבו זהויות נחוות כבו-זמנית מוכרות ומודרות. אורן יפתחאל מתאר מבנה זה כ"אתנוקרטיה" – משטר המושתת על היגיון אתני המעניק קדימות לקבוצה דומיננטית ומכונן היררכיות אזרחיות דיפרנציאליות (יפתחאל, אלפיים 19, 78-105).

מסגרת זו מאפשרת להבין את צורת המשטר הקונקרטי בישראל/פלסטין, אך את הלוגיקה העמוקה המניעה אותה ניתן לחשוב דרך מושג הקולוניאליזם ההתיישבותי. פטריק וולף הגדיר קולוניאליזם התיישבותי לא כאירוע היסטורי נקודתי אלא כ"מבנה ולא אירוע" - לוגיקה מתמשכת של ארגון מרחב ואוכלוסייה שמטרתה החלפה ולא רק שליטה (Wolfe, 2006, 388). קולוניאליזם התיישבותי, לפי וולף, פועל באמצעות מנגנונים מתמשכים של הסדרה טריטוריאלית, משפטית ודמוגרפית, והוא ממשיך להתקיים גם לאחר התיישבותם של מוסדות מדינתיים מודרניים.

לורנצו ורציני מדגיש כי קולוניאליזם התיישבותי מאופיין בדינמיקה של נורמליזציה והפנמה -לא רק בהפרדה פיזית אלא ביצירת סדר חברתי המציג עצמו כטבעי ושקוף (Veracini, 2010, 3-7). במסגרת זו, אי-הסימטריה אינה מתמצה בפערים כלכליים או משפטיים, אלא נטמעת בארגון המרחב הציבורי ובחלוקת החושי - בקביעה מי נראה ונשמע כסובייקט פוליטי ומי נותר מחוץ לספירה המשותפת (Rancière 2004).

בהקשר הישראלי-פלסטיני, גיל הוכברג מצביעה על כך שאין להבין את הקונפליקט כנתון יציב או "מובן מאליו", אלא כמיוצר וממוסגר דרך משטרי ראייה המעצבים היררכיות של היפר-נראות והיעלמות (Hochberg, 2015, 5, 75). הנראות אינה רק שאלה של ייצוג, אלא מנגנון המארגן מראש מי מופיע כסובייקט פוליטי לגיטימי ומי נותר בשוליים. אי-הסימטריה המבנית מתבטאת, אפוא, גם במישור החזותי: בפערי גישה למשאבים מוסדיים, במיסגור אוצרותי של אמנות פלסטינית כקטגוריה אתנית מובחנת (שנהב, 2003, 95-103).

אין מדובר רק בהבדלים במימון או בהכרה משפטית, אלא במבנה נראות המארגן מראש את אופני ההופעה והקריאה של היצירה. במובן זה, השדה האמנותי עצמו פועל כחלק ממערך רחב יותר של חלוקת החושי, כהגדרתו של רנסייר (Rancière, 2004, 12-14) שבו נקבעים גבולות האפשרי, הנראה והנשמע.

עם זאת, מאמר זה אינו מבקש להציע ניתוח היסטורי מקיף של מנגנוני הקולוניאליזם ההתיישבותי או של מכלול מבני הכוח הפועלים בשדה האמנות. מטרתו מצומצמת וממוקדת יותר: להצביע על כך שתנאי אי-הסימטריה הללו מהווים רקע הכרחי להבנת האופן שבו היברידיזיות מתנסחת כמבנה צורני. ההיברידיזיות, בהקשר זה, אינה רק תוצר של מפגש תרבותי בין מסורות, אלא תגובה חזותית לתנאים מבניים של מיקום, מיסגור והדרה. היא מתגלמת לא כהצהרה ישירה על זהות כפולה, אלא כעיקרון ארגון אסתטי שבו המתח אינו מוכרע ואינו מתלכד לכדי שלמות.

2.4 רמת הניתוח והעמדה המתודולוגית

הניתוח במאמר זה מתמקד ברמת הדימוי והיצירה הבודדת, תוך בחינת קומפוזיציה, חומר, זמן ומדיום, ואינו מבקש להציע ניתוח סוציולוגי רחב של שדה האמנות בכללותו. עם זאת, כל עבודה נבחנת גם ביחס לתנאי הצגתה ומיסגורה, במטרה לשמר את המתח בין הרמה הצורנית לבין הרמה המוסדית.

השילוב בין קריאה פורמלית לבין ניתוח דיסקורסיבי נועד להימנע הן מפורמליזם טהור, המנתק את היצירה מהקשרה, והן מקריאה אידיאולוגית הממסמסת את ייחודה החזותי. המסגרת התאורטית המוצעת כאן משמשת אפוא כלי אנליטי המאפשר לבחון כיצד היברידיזיות פועלת בתוך הדימוי עצמו, ובה בעת בתוך תנאי נראות מוסדיים המעצבים את פרשנותו.

2.5 מתודולוגיה: ניתוח חזותי, קריאה דיסקורסיבית והשוואה בין-מדיומלית

מחקר זה נשען על מתודולוגיה איכותנית המשלבת שלושה מישורים משלימים: ניתוח חזותי פורמלי של יצירות אמנות, קריאה דיסקורסיבית של ראיונות עומק עם האמנים והשוואה בין-מדיומלית. שילוב זה נגזר ישירות משאלת המחקר, המבקשת לבחון את ההיברידיזיות הן כמבנה צורני בתוך הדימוי והן כמושג המתנסח וממוסגר בתוך שדה תרבותי ומוסדי.

הבחירה במתודולוגיה איכותנית נובעת מן ההנחה כי משמעות חזותית אינה ניתנת לכימות, אלא מתהווה מתוך יחסי צורה, חומר, זמן והקשר. עם זאת, הניתוח אינו מסתפק בקריאה פרשנית אינטואיטיבית, אלא מבקש לנסח קריטריונים עקביים לזיהוי מופעי היברידיות.

2.6 ניתוח חזותי פורמלי

ליבת המחקר היא ניתוח חזותי שיטתי של היצירות עצמן. הניתוח נשען על מסורת ההיסטוריה של האמנות והתרבות החזותית, ומשלב קריאה פורמלית (formalist analysis) עם רגישות להקשר. יחידת הניתוח היא היצירה הבודדת כפי שהוצגה לציבור.

הניתוח מתמקד במרכיבים הבאים:

- קומפוזיציה ומבנה
- ארגון מרחב ועומק
- טיפול בגוף (פיצול, שלמות, עיוות, מיקום)
- חומריות ומדיום
- יחסי אור וצל
- קצב ותנועה (באנימציה ובווידיאו)
- יחסי מבט בין דמות לצופה

מרכיבים אלו אינם נבחנים כשלעצמם, אלא ביחס ישיר לשאלת המחקר: האם וכיצד נוצרת מתיחות בין מערכות סימון שונות בתוך אותו מבנה דימויי? ההיברידיות מזוהה כאשר מתקיימת אי-התלכדות צורנית עקבית, ולא באמצעות זיהוי של מוטיב תרבותי בודד.

הבחנה מדיומלית מאפשרת לבחון כיצד תנאים טכנולוגיים וחומריים מייצרים אפשרויות שונות של חיכוך, פירוק והרכבה, מבלי להניח מראש כי היברידיות היא תכונה אחידה או מהותית.

2.7 ראיונות עומק: קריאה דיסקורסיבית

במהלך המחקר נערכו ראיונות עומק חצי-מובנים עם חמשת האמנים ושימשו חומר משני לניתוח. מטרתם אינה לאשר את הפרשנות החזותית, אלא לבחון כיצד מושגים כגון ריבוי, שבר, תרגום ומיקום בשדה מנוסחים -או נעדרים -בשיח האמנים עצמם.

הקריאה הדיסקורסיבית מתמקדת לא רק בתוכן הדברים, אלא גם במבנה השיח: באילו מושגים נעשה שימוש? אילו קטגוריות זהות מאומצות או נדחות? היכן מתגלים מתחים בין מודעות עצמית לבין פרקטיקה אמנותית?

אין הנחה של חפיפה מלאה בין כוונת האמן למשמעות היצירה. פערים בין השיח לבין המבנה החזותי נתפסים כנתון מחקרי משמעותי, שכן הם עשויים להצביע על מתח בין מיקום תודעתי לבין פעולה צורנית.

2.8 השוואה בין-מדיומלית

המחקר מתמקד בחמישה אמנים הפועלים במדיומים שונים, שנבחרו כמקרי בוחן המאפשרים לבחון את שאלת ההיברידיות דרך תנאים חומריים וטכנולוגיים מגוונים. אין מדובר במדגם מייצג של כלל האמנות הפלסטינית בישראל, אלא בבחירה מכוונת של מקרי עומק (case studies) המאפשרים השוואה איכותנית.

ההשוואה הבין-מדיומלית בוחנת האם ההיברידיות מתפקדת כדפוס חוזר החוצה מדיומים, או שמא היא מתעצבת מחדש בהתאם לתנאים חומריים וטכנולוגיים שונים. ההשוואה אינה נועדה לאחד את המקרים תחת מכנה משותף מהותני, אלא לחשוף הן רציפויות והן הבדלים במבנה הצורני.

2.9 מגבלות המתודולוגיה

המחקר אינו כולל ניתוח כמותי של שדה האמנות ואינו מבקש להציג תמונה היסטורית מקיפה של כלל היצירה הפלסטינית בישראל. בחירת מקרי הבוחן עשויה לשקף נטייה לעבודות שבהן מתיחות צורנית גלויה יחסית, ועל כן אינה שוללת קיומן של פרקטיקות אחרות.

עם זאת, דווקא ההעמקה האיכותנית במקרי עומק מאפשרת להציע מודל אנליטי מפורט, אשר ניתן יהיה לבחון, להרחיב או לאתגר במחקרים עתידיים.

3. אחמד חליווה¹: אנימציה דיגיטלית כהיברידיות של עודפות, עירוניות ואי-התכנסות

עבודותיו של אחמד חליווה פועלות בשדה האנימציה הדיגיטלית העכשווית, אך אינן מסתפקות באפקטים של תנועה או בפנטזיה חזותית גרידא. כבר במבט ראשון מתבלטת קומפוזיציה דחוסה: הדמויות ממורכזות אך אינן יציבות, קווי המתאר חדים ולעיתים מוקצנים, והרקע - עירוני ברובו - נדחס לכדי משטח כמעט שטוח. אין היררכיה מובהקת בין קדמה לרקע; המרחב כולו פעיל ורווי אנרגיה, ומטעין את הדמות בעומס חזותי מתמיד. ארגון זה יוצר מצב שבו הגוף אינו "מונח" בתוך סביבה ניטרלית, אלא מצוי במתח מתמשך עם המרחב המקיף אותו. בהקשר זה ניתן להיזכר בתפיסתו של אנרי לפבר, שלפיה המרחב אינו תפאורה פסיבית אלא תוצר חברתי פעיל המארגן יחסי כוח ותנועה (Lefebvre, 1991, 26-38). העיר בעבודותיו של חליווה פועלת באופן דומה: לא כרקע, אלא כמנגנון אינטנסיבי המייצר חיכוך מתמיד.

הגוף בעבודותיו אינו מתפקד כיחידה אנטומית סגורה. הוא מתארך, מתעוות, מתנפח ולעיתים מוכפל. חשוב מכך, השינויים אינם מובילים לייצוב מחודש או לחזרה לצורה מקורית. אין "צורה אמיתית" שאליה הגוף שב. במונחי המודל התאורטי שהוצע לעיל, מתקיימת כאן אי-התלכדות צורנית עקבית: השינוי אינו שלב מעבר אלא מצב מתמשך. האנימציה, כמדיום המבוסס על רצף פריימים דיגיטליים, מאפשרת שבירה מתמדת של רציפות. כפי שמציין לב מנוביץ', המדיה הדיגיטלית מאורגנת באופן מודולרי, כך שכל יחידה ניתנת לשינוי ולרקומבינציה מבלי לאבד את עצמאותה (Manovich, 2001, 30-33). מודולריות זו מייצרת פוטנציאל לאי-התכנסות מבנית, שבה התנועה אינה מתכנסת לסינתזה אלא מתארגנת כרצף של הבדלים. תומס למאר מדגיש כי באנימציה המרווח בין הפריימים - ה-animetic interval - מייצר חוסר יציבות מובנה בין מצבים (Lamarre, 2009, 6-9).

¹ אמן חזותי ומעצב מסור בעל שפה סגנונית ייחודית, השואבת השראה מנוסטלגיה וינטגית, מן הבנאלי והמשונה, ומעולמות של קוויריות, נוירוטיות ונושאים טאבו. הוא מתמחה בעיצוב דמויות ומושפע מתרבות הפופ של שנות התשעים, מסרטי אימה, ממשחקי וידאו ומדמויות אקסצנטריות שבהן הוא נתקל במרחב הציבורי, לרבות בתחבורה הציבורית. בעל רקע בעיצוב גרפי ולימודים מתמשכים באנימציה, אחמד משלב בין טכניקות מסורתיות לדיגיטליות, ויוצר עבודות עתירות דמיון, בעלות חזון חזותי מגובש ומעורר מחשבה.

בעבודותיו של חליווה מרווח זה אינו מוסתר אלא מועצם: כל פריים מערער את קודמו, והתנועה עצמה הופכת למנגנון של חוסר-התייצבות.

בריאיון מציין חליווה כי עבורו "style as substance"-הסגנון הוא החומר עצמו. אמירה זו מאפשרת להבין את העודפות הסגנונית לא כקישוט, אלא כעיקרון ארגון. הצבעים הניאוניים, הקונטרסטים החדים, הריבוי הגרפי והאסתטיקה השואבת מתרבות פופ עכשווית אינם מעטפת חיצונית, אלא מנגנון המייצר עומס חזותי מכוון. ניתן לקרוא אסתטיקה זו דרך מושג ה-"zany" של סיאן נגאי -אסתטיקה של אינטנסיביות ותנועה בלתי פוסקת, שבה המאמץ עצמו נחשף כחלק מן החוויה (Ngai, 2012, 28-35). הגוף הדיגיטלי אצל חליווה אינו נשבר באקט טראומטי חד, אלא מתפרק לרצפים משתנים תוך שילוב של גרוטסקה, אופנה ופופ. מיכאיל בחטין תיאר את הגוף הגרוטסקי כגוף פתוח, מתרחב וחורג מגבולותיו (Bakhtin, 1984, 26-30); בדומה לכך, הגוף כאן אינו אטום ואוטונומי, אלא מצוי בתהליך מתמיד של התרחבות ושינוי.

המרחב העירוני, שעליו מצביע חליווה כמקור השראה מרכזי, ממלא תפקיד מהותי בארגון הדימוי. העיר אינה משמשת כרקע פסיבי אלא כמרחב רווי תאורה מלאכותית, פרטים ודחיסות מבנית. הניגוד בין זוהר ללכלוך, בין אסתטיקה מוקפדת לאלמנטים כמעט גסים, יוצר מרחב שאינו אידילי ואינו טראגי. זהו מרחב ביניים -לא מרכז תרבותי מובהק ולא שוליים ברורים. הדמויות אינן נטמעות בעיר ואינן זרות לה לחלוטין; הן מתקיימות בתוכה כחריגות טבעיות. בכך נוצרת היברידיות שאינה מתבטאת בהכרעה זהותית, אלא בקיום שאינו מבקש טיהור או פתרון.

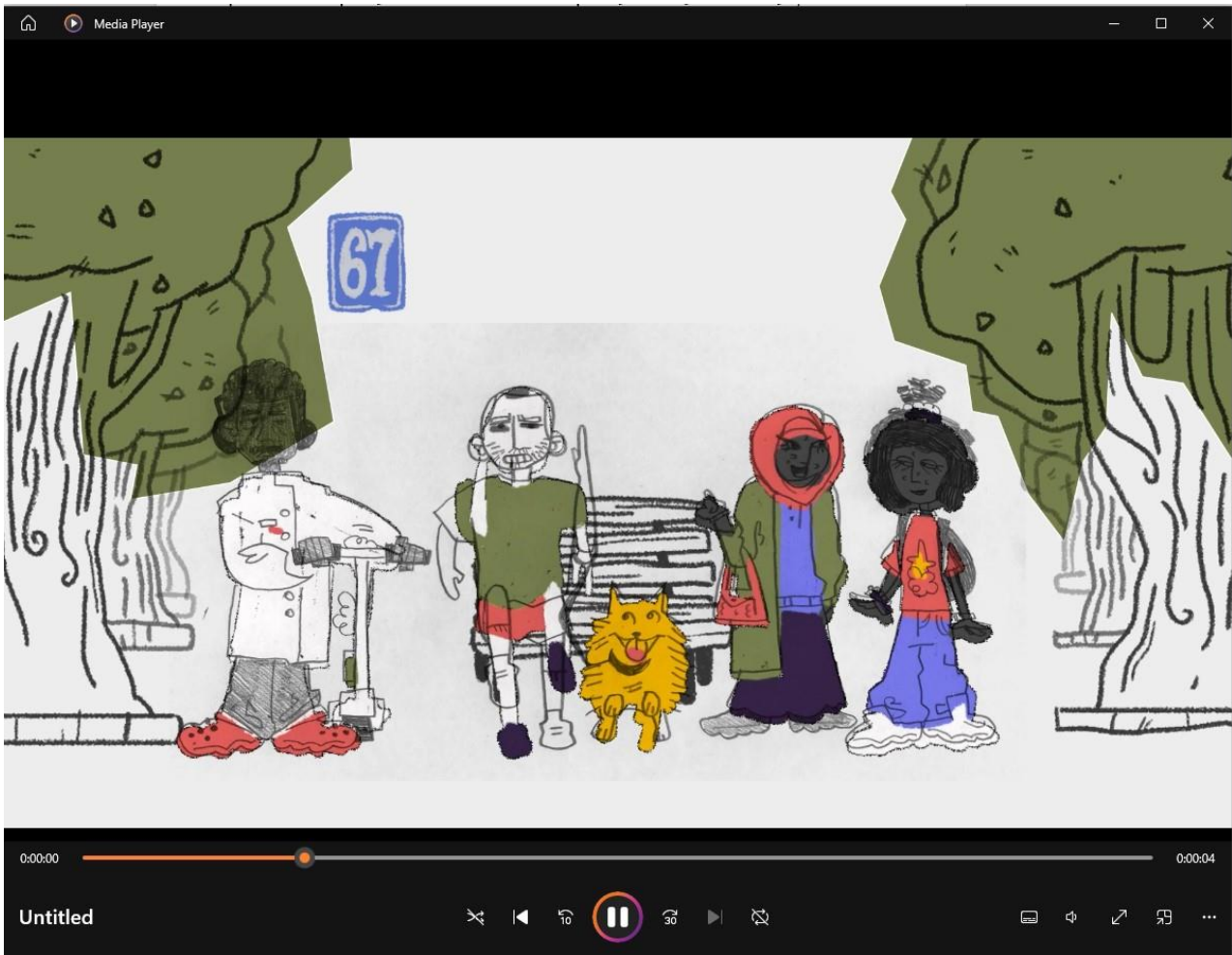
חליווה מתאר בריאיון חוויה של היות "הערבי היחיד" במרחב קוויירי ושל "הקוויירי היחיד" במרחב ערבי. חוויית היחידות הזו אינה מתורגמת כהצהרה מילולית ישירה, אלא מתארגנת חזותית באמצעות שכפול והופעה מרובת מופעים של אותה דמות בתוך פריים אחד. אסטרטגיה זו מזכירה את מושג ה- disidentification של חוסה אסטבן מוניוז, המתאר פרקטיקה שבה סובייקט מיעוטי אינו מזדהה לחלוטין עם השיח הדומיננטי ואינו דוחה אותו כליל, אלא פועל בתוכו באופן מוסט ומעוות (Muñoz, 1999, 4-12). השכפול אצל חליווה אינו אלמנט דקורטיבי אלא מנגנון מרחבי המבטל את הבידוד באמצעות ריבוי פנימי. במקום סובייקט בודד הנתון למבט חיצוני מתקבלת תצורה שבה ריבוי מתקיים ללא היררכיה ברורה בין מופע "מקורי" למופעים "משניים". ההיברידיות מתבטאת אפוא לא במיזוג בין רכיבים, אלא בקיומם הסימולטני. בהקשר הישראלי, כפי שמראה שנהב (2003), קטגוריות הזהות האתניות והלאומיות אינן רק תיאורים של הבדלים חברתיים, אלא מנגנוני מיון פעילים המייצרים סובייקטים באמצעות הבחנות

בינאריות קשיחות – יהודי/ערבי, מזרחי/אשכנזי – ומכפיפים אותם לשדות שייכות תחומים מראש. הקטגוריות אינן משקפות זהות קודמת, אלא מכוננות אותה דרך פרקטיקות של הכללה והדרה.

על רקע זה, אסטרטגיית השכפול והיעדר המקור בעבודתו של חליווה אינה רק ביטוי לריבוי זהויות, אלא פעולה החותרת תחת עצם הדרישה לזהות מקורית, יציבה וברורה. במובן זה, פעולתו מהדהדת את מנגנון ה- disidentification של Muñoz אך נטועה בתוך משטר המיון המקומי שעליו מצביע שנהב.

גם הזמן האנימטיבי תורם למבנה זה. בניגוד לנרטיב ליניארי המוביל לפתרון, העבודות מציעות רצף של מצבים משתנים שאינם מתכנסים להכרעה. התנועה עצמה היא המצב. בהקשר זה ניתן להזכיר את תפיסת הזמן הקווירי של ג'ק הלבסטאם, המדגישה צורות של זמן שאינן מכוונות להתפתחות נורמטיבית או לטלאולוגיה של השלמה (Halberstam, 2005, 1-21). אצל חליווה הזהות אינה מוצגת כתהליך התפתחותי לקראת סינתזה, אלא כהתהוות מתמשכת. ניתן לדבר כאן על היברידיות זמנית: מצב שבו ההכרעה נדחית שוב ושוב, והמתח בין רכיבים נשמר כחלק מן הארגון האסתטי.

חשוב להדגיש כי חליווה אינו מנסח תיאוריה של היברידיות בשיחו המילולי. הוא מדבר על תחושת זרות, על השראה עירונית ועל דחף יצירתי אינטואיטיבי. הפער בין ניסוח זה לבין המורכבות הצורנית של העבודות הוא נתון מחקרי משמעותי. ההיברידיות אינה משמשת כאן כסיסמה, אלא מתגלה כעיקרון ארגון הפועל מעבר לניסוח מודע. דווקא העודפות, ההגזמה והחיכוך הסגנוני מייצרים מבנה שאינו מתכנס לאחדות ואינו מציע פיוס. האנימציה הדיגיטלית אצל חליווה מתבררת אפוא לא כמדיום ניטרלי, אלא כמרחב שבו ריבוי זהויות אינו נפתר אלא מוחזק במצב של תנועה מתמדת ואי-התכנסות.



אחמד חליווה, ללא כותרת (סטילס מתוך [אנימציה דיגיטלית](#)), 2025.

4. סמאח שחאדה²: רישום פחם כמרחב ביניים אנטומי

עבודתיה של סמאח שחאדה ברישום פחם אינן תרגיל טכני במסורת ריאליסטית בלבד, אלא בחירה חומרית המארגנת מרחב ביניים אנטומי, מרחבי וזהותי. הפחם, כחומר שחור, גולמי ומתפורר, נע בין חדות טונאלית מדויקת לבין טשטוש אבקתי. תכונה כפולה זו מאפשרת לגוף

² סמאח שחאדה 1987 נמנית עם הדור המודרני של האמניות הצעירות הפלסטיניות ואחת הקולות הייחודיים בסצינה האמנותית המקומית. באמצעות הרישום ההיפרריאליסטי שלה, היא בוחנת נושאים הנוגעים לזהות, החברה המסורתית לה היא שייכת והמציאות הפוליטית שלה ומציעה תובנה ריאליסטית ועמדה פמיניסטית הנותנת מענה לזהות נשית בכללה. לשחאדה תואר שני מאוניברסיטת חיפה ותואר ראשון באמנות מהמכללה האקדמית לחינוך באורנים. זכתה בפרס שיף לאמנות פיגורטיבית ריאליסטית לשנת 2018. שחאדה הציגה בתערוכות רבות בארץ ובחו"ל ועבודותיה נמצאות באוספי אמנות פרטיים וציבוריים לרבות מוזיאון תל אביב ומוזיאון LACMA בארה"ב.

להופיע בו־זמנית כמדויק וכמתפוגג. כפי שמציינת רוזלינד קראוס ביחס לרישום, הקו אינו רק אמצעי תיחום אלא אירוע של הופעה והיעלמות, תנועה בין נוכחות

לעקבות (Krauss, 1999, 16-19). אצל שחאדה החומר עצמו מגלם מתח בין נוכחות להיעדר - מתח שהיא מתארת בריאיון כחלק בלתי נפרד ממיקומה הגיאוגרפי והחברתי.

ניתן לחשוב על הרישום כעקבה של תנועה - תוצר של קו הנפרש במרחב ובזמן. כפי שמציע טים אינגולד, קווים אינם סימנים סטטיים אלא נתיבים של תנועה חיה, עקבות של פעולה מתמשכת (Ingold, 2007, 39-45). בהקשר זה העיר עידו כהן כי רישומי הפחם של שחאדה מסמנים תנועה מן ההיפר־ריאליזם שאפיין את עבודותיה המוקדמות לעבר שפה מופשטת יותר, מבלי לוותר על נוכחות הדמות³. תנועה זו אינה רק סגנונית אלא מהותית: הרישום נע בין שליטה טכנית לבין התפרקות חומרית, בין גוף תחום ומובחן לבין גוף הנפתח ומטשטש את גבולותיו.

ב־ *Cloudhead* (2022) הגוף מצויר בדיוק כמעט אקדמי: הבגד מעוטר בפרטים טונאליים מורכבים, הכתפיים יציבות, הידיים מונחות בשקט. אולם במקום ראש מופיע ענן רך ומתפזר, שקצותיו מיטשטשים אל הרקע הלבן. אין כאן קטיעה אלימה של הצוואר; המעבר מדורג ועדין. דווקא עדינות זו מייצרת היברידיות רדיקלית: מוקד התודעה והזהות -הראש -אינו נחתך אלא מתאדה. הגוף נותר עומד, יציב לכאורה, אך מרכזו מתמוסס. ההיברידיות אינה סמלית בלבד; היא מתרחשת ברמת הארגון הצורני, דרך היחס בין קו מדויק לטשטוש מתפזר, בין מבנה אנטומי סגור למסה אוורירית חסרת גבול. בהקשר זה ניתן להיזכר בניתוחו של ז'ורז' דידי־הוברמן את הדימוי כאתר של קריעה פנימית, שבו ההופעה עצמה נושאת את עקבת היעלמותה (Didi-Huberman, 2005, 148-153).

ב־ *Rebirth* (2022) העלים עוטפים את פני הדמות ומחליפים את מסגרת השיער. כאן אין החלפה חדה אלא התמזגות הדרגתית: הפנים נראות בבירור, אך הן מוקפות ומוטמעות בעלווה צפופה. הפחם מדגיש את מרקם העלים בפרטי־פרטים כמעט אובססיביים, בעוד העור מעובד בטונאליות חלקה ועדינה יותר. מתקבל מצב שבו הגוף והצמחייה אינם מתנגשים אלא מתקיימים זה בתוך זה. ניתן לקרוא זאת דרך מושג ה־ *becoming* של דלז וגואטרי -תהליך שאינו טרנספורמציה מלאה לדבר אחר, אלא תנועה מתמשכת של היעשות - אחר מבלי להתלכד עמו

³ עידו כהן, "המלצת השבוע: 'מלכודת תנועה'", ערב רב, 7.2.2018.

(Deleuze and Guattari, 1987, 272-280). ההיברידיות הביולוגית אינה מוצגת כחריגה גרוטסקית אלא כהמשכיות אורגנית, כטשטוש גבול הנספג בהדרגה.

ב- *Untitled* (2017) בו הראש מוחלף בתרנגול, שוב אין שבר דרמטי. הגוף הנשי עומד יציב, הבגד נשפך בקווים רכים, והחיבור בין הצוואר לגוף העוף כמעט טבעי. ההיברידיות פועלת כאן דרך נרמול: הלא-אנושי אינו חודר כאלמנט אלים אלא נטמע בשקט. הגבול בין אנושי לחייתי נפתח מבלי להיקרע. מיכאיל בחטין תיאר את הגוף הגרוטסקי כגוף פתוח החורג מן הסגור והשלם (Bakhtin, 1984, 26-30), אולם אצל שחאדה החריגה אינה קרנבלית או רועשת, אלא מאופקת ומדויקת. הגוף אינו מתפוצץ אל החוץ אלא מתרחב באופן מבוקר.

גם בעבודה *Splitting* (2022) שבה הדמות שוכבת על מיטה וגופה נדמה כמתפצל או נפתח, השבר אינו מוצג כקטיעה תיאטרלית. המיטה מצוירת בפרספקטיבה מדויקת, הסדינים רכים, והגוף מונח בשקט כמעט מדיטטיבי. הפיצול מתרחש כחשיפה איטית, ללא דם וללא דרמה מופרזת. ההיברידיות כאן אינה בין תרבויות או סמלים, אלא בין שלמות לפירוק-מצב שבו הגוף בוזזמנית שלם ומפורק, יציב ומערער את עצמו. אי-ההתכנסות אינה אירוע רגעי אלא תנאי מתמשך. ניתן לראות בכך מימוש צורני למה שמרלו־פונטי כינה "הפיכות" (reversibility) של הגוף-היותו בוזזמנית סובייקט ואובייקט, פנימי וחיצוני (Merleau-Ponty, 1968, 130-135). המרחב שסביב הדמויות כמעט ריק. הלבן של הנייר אינו ניטרלי; הוא מייצר חלל פעיל של השהיה. בהיעדר קו אופק או הקשר נופי ברור, הגוף תלוי בין קרקע לשמיים. הריק אינו ריקון אלא מתח.

גם המבט ממלא תפקיד מרכזי. ב- *The Observer* (2020) הדמות מביטה ישירות בצופה, בעוד תרנגול ניצב מאחוריה. המבט הישיר מערער את יחסי הכוח של הצפייה: הדמות אינה רק מושא התבוננות אלא סובייקט המחזיר מבט. מבט הישיר מערער את יחסי הצפייה: הדמות אינה רק מושא אלא סובייקט המחזיר מבט. בעבודות אחרות העיניים עצומות, והגוף פונה פנימה. התנודה בין החזרת מבט להסתגרות פנימית מייצרת היברידיות ביחסי ראייה-בין חשיפה לשליטה, בין נראות להתכנסות.

שחאדה מציגה גוף הנושא בוזזמנית רובדי זיכרון אישיים וקולקטיביים, אך מבלי לעגן אותם בנרטיב ישיר של טראומה או באירוע פוליטי מזהה. ההיברידיות בעבודותיה אינה מתנסחת באמצעות איקונוגרפיה לאומית מובהקת, אלא מתגלמת כמתח פנימי בתוך האנטומיה עצמה -

כסדק, כהצטלבות וכחפיפה בין שכבות שאינן מתלכדות לכדי זהות יציבה. מרחב זה אינו ביניימי במובן של פשרה בין קטבים, אלא מתפקד כשדה שבו רבדים שונים שוהים זה לצד זה מבלי להתמייין להפרדות חדות. במובן זה ניתן לקרוא את עבודתה לאור דיונה של חביבה פדיה ב "לא-מודע התיאולוגי - פוליטי", שבמסגרתו ממדים תיאולוגיים ופוליטיים ממשיכים לפעול ככוחות עומק בגוף ובתודעה, מבלי להתייצב לכדי מבנה דיכוטומי סדור (פדיה, 2011).

בהקשר זה, הבחירה ברישום מונוכרומטי מדויק - השתתפות מודעת במסורת הריאליסטית המערבית - מקבלת משמעות נוספת. היא פועלת כמהלך כפול: מחד, אישור של מיומנות ושליטה טכנית; מאידך, ערעור על תפיסת הסובייקט כיחידה שלמה וסגורה. המעברים הטונאליים המדורגים והעבודה במנעד אפורים רציף אינם מייצרים גבולות חדים בין חלקי הגוף, אלא רצף חומרי מתמשך. כך מתעצבת זהות שאינה נבנית דרך קוטביות של פנים/חוץ, עצמי/אחר, אלא דרך מרחב ביניימי הממסמס הבחנות חד-משמעיות.

בהקשר של אמנית פלסטינית הפועלת בשדה אמנות ישראלי, ניתן לראות בבחירה זו עמדה מורכבת: השתתפות בשפה אמנותית אוניברסלית, אך שימוש בה כדי להציג גוף המסרב להתכנס להגדרה אחת. ההיברידיות מתפקדת כאן לא כהצהרה אידאולוגית גלויה, אלא כעמדה צורנית עקבית: הגוף אינו נשבר, אך גם אינו שלם. הוא נפתח, מתמזג, מתפצל - ונשאר עומד.

כך מתגלה רישום הפחם אצל שחאדה כמרחב ביניים אנטומי. באמצעות טשטוש מדורג, ריק פעיל ופיצול שאינו מוחלט, הגוף הופך לאתר שבו זהות אינה מוכרעת אלא מתקיימת במתח מתמשך. ההיברידיות אינה מחווה דרמטית או תנועה חיצונית, אלא תהליך פנימי איטי של פתיחה והשהיה - פעולה עדינה בתוך שדה כוח טעון.

אם אצל שחאדה ההיברידיות מתרחשת בתוך האנטומיה עצמה - דרך טשטוש, פתיחה ופיצול מדורג של הגוף ברישום מונוכרומטי - הרי שאצל אדון מוקד ההיברידיות נע מן הגוף הפנימי אל הגוף המוצב במרחב. בעוד ששחאדה פועלת בתוך חלל לבן כמעט נטול הקשר, אדון מציבה את הגוף בתוך נוף פתוח, אדריכלות ריקה או טריטוריה טעונה. המעבר בין שתי האמניות אינו מעבר בין מדיות בלבד, אלא בין שני מודלים של היברידיות: האחד אינטימי ואנטומי, והשני פרפורמטיבי ומרחבי.



סמאח שחאדה, *Cloudhead*, פחם על נייר, 2022.

5. ראידה אדון⁴: היברידיות כ־ Third Space של נשיאה וזיכרון מושהה

עבודותיה של ראידה אדון מציעות מודל של היברידיות שאינו מתבטא בערבוב סגנוני גלוי או בטרנספורמציה צורנית דרמטית, אלא במבנה מתמשך של ביניימיות טריטוריאלית וזמנית.

⁴ ראידה אדון (נולדה ב-1972 בעכו) היא אמנית רבת-חומית פלסטינית אזרחית ישראל, העוסקת בציור, וידאו-ארט, מיצג ומיצב. יצירתה משלבת יסודות ביוגרפיים, זיכרון אישי וקולקטיבי, ועוסקת בזהות, מגדר, שייכות ומתח בין תרבויות. אדון למדה אמנות באקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל בירושלים, והציגה בתערוכות יחיד וקבוצתיות בארץ ובעולם. בעבודותיה היא מרבה לשלב דימויים תיאטראליים וגוף פרפורמטיבי, תוך שימוש במרחבים טעונים היסטורית, ובכך בוחנת סוגיות של זהות פלסטינית, נשיות וחיים בין עולמות תרבותיים ופוליטיים.

מושג ההיברידיזציה אצל הומי באבא מתאר "מרחב שלישי" שבו משמעות נוצרת מתוך תרגום ואמביוולנטיות, ולא מתוך סינתזה יציבה (Bhabha, 1994, 37-39; 211-212). זהויות במרחב זה אינן מתמזגות ואינן מתבטלות, אלא מתקיימות במתח שאינו נפתר. אצל אדון מתח זה מקבל צורה חזותית מובהקת: הגוף נוכח במרחב אך אינו מתעגן בו.

המרחבים בעבודותיה מתפקדים כבמות אלגוריות: אדמה אדומה רוויה, מדבר צהוב סדוק, שמיים כחולים קפואים או לילה כהה שבו ירח תלוי מעל נוף דומם. הפרספקטיבה רדודה, האופק סגור כמעט לחלוטין. במרכז ניצבת דמות נשית - יושבת, נושאת, שוכבת או נתפרת - אך כמעט לעולם אינה פועלת באופן אקטיבי. היא ממתינה, מחזיקה, נושאת. ההיברידיזציה כאן אינה תנועה מהירה בין זהויות, אלא נשיאה מתמשכת של מתח.

בעבודה שבה שלט דרכים מפצל בין "ישראל", "פלסטין" ו"סוריה", שתי נשים יושבות על ספסל במדבר בקוע. רגליהן יחפות, גופן רכון קלות. מעליהן מתנשא השלט, החוצה את השמיים ומכונן מבנה של הכרעה. אולם הדמויות אינן בוחרות ואינן קמות. הן נשארות מתחת לצומת, באזור שאינו יעד אלא מצב סף. כך מתממש ה־in-between של באבא: קיום שאינו מתכנס לזהות אחת ואינו מתייצב על ריבונות סגורה (Bhabha, 1994, 1-2). ההיברידיזציה אינה ריבוי חגיגי, אלא שהות ממושכת בצומת בלתי מוכרע.

ניתן לקרוא שהות זו גם כהצהרה אתית. בראיון מ-2023 אמרה אדון: "אנשים רוצים שאזדה רק עם צד אחד ואני לא חושבת שזה יקרה... אני לא רוצה שמישהו ייקח ממני את האנושיות שלי"⁵. הסירוב לקום מן הספסל אינו אפוא אדישות או הימנעות, אלא התנגדות ללוגיקה של הכרעה בינארית. הדמויות יושבות מתחת לשלט המכוון אל ריבונות נפרדות, אך מסרבות להתייצב תחת אחת מהן. בכך הופכת הישיבה עצמה למחווה של עמידה במרחב שלישי - לא כהיעדר עמדה, אלא כהתעקשות על מורכבות אנושית שאינה ניתנת לצמצום להזדהות חד־ערכית.

המזוודה, החוזרת בעבודות רבות, מחדדת מצב זה. היא נערמת או מוחזקת, אך כמעט אינה נפתחת. בעבודה אחרת נראית דמות נושאת מזוודה במדבר אדום, בעוד מסילות רכבת מתעקמות ומתפצלות מאחוריה באופן בלתי אפשרי. המסילה אינה מובילה קדימה בקו ברור;

⁵ עילית מינמר, "ראייה אדון: רוצים שאזדה עם צד אחד, זה לא יקרה", כלכליסט דיגיטל 20, בנובמבר 2023, <https://www.calcalist.co.il/style/article/bjztupnt>

היא מתקלת באוויר, כאפשרות שאינה מתממשת. בהקשר זה ניתן לחשוב על הבחנתו של סטיוארט הול בין being ל- becoming (Hall, 1990, 225–227), אך אצל אדון ה- becoming אינו תהליך של התקדמות, אלא התהוות מושהית החוזרת שוב ושוב אל נקודת הסף.

המרחב טעון גם בשכבות היסטוריות. ניתן לקרוא זאת על רקע ניתוחו של יהודה שנהב, המצביע על כך שקטגוריות לאומיות כמו "יהודי" ו"ערבי" מיוצרות דרך מנגנוני מיון והדרה ואינן מתלכדות לאחדות הומוגנית (שנהב, 2003, 95–103). אדון מתרגמת מתח זה לאלגוריה: אדמה בקועה, בתים נוטים, מסילות שבורות. אין קרקע יציבה להתייבב עליה, אך גם אין היעלמות. הגוף נשאר. מוטיב מרכזי נוסף הוא החוט האדום. בעבודה שבה שתי נשים יושבות זו מול זו ואוחזות חוט מתוח ביניהן, החוט יוצא מגופן ונפרש על פני המרחב. בעבודה אחרת דמות אחת תופרת את גופה של אחרת, בעוד מטוסים חגים מעל ושמיים מאדימים. התפרים גלויים; הפצע אינו נעלם. פעולת האיחוי אינה מחיקה אלא החזקה של השבר. במובן זה ניתן להזכיר את טענתו של מירזואף כי נראות היא זירה של מאבק בתוך משטרי ראייה היררכיים (Mirzoeff, 2011, 2–5) התפר הגלוי תובע נוכחות בתוך מרחב אלים.

גם הזמן בעבודותיה פועל כמרחב ביניים. אין נרטיב ליניארי המוביל לפתרון. בעבודה שבה גוף שוכב על מצע קקטוסים בלילה כחול, מחובר בחוט אדום לגוף אחר, הסצנה קפואה בין חיים למוות. הירח תלוי מעל, והקקטוסים נושאים את הגוף כזיכרון שאינו מרפה. ניתן לקרוא מצב זה לאור מושג ה- postmemory של מריאן הירש (Hirsch, 2012, 5-9): זיכרון המתקיים כהטבעה רגשית מתמשכת ולא כהיזכרות ישירה. אצל אדון העבר אינו סיפור סגור אלא שכבה פעילה של "כמעט".

המטוסים, החיילים בשוליים והרכבות ממקמים את הדמות בתוך היסטוריה אלימה, אך הגוף הנשי אינו נטמע באלגוריה לאומית ברורה. לעיתים הוא חיזור ופגיע, לעיתים מצולק, לעיתים שיערו מתערבב עם עצים קירחים. בהקשר זה ניתן להזכיר כי משטרי נראות מייצרים היררכיות של היעלמות והיפר-נראות (Hochberg, 2015) אך אצל אדון הגוף אינו גיבור אלגורי אלא נושא שבר מתמשך.

בניגוד לקריאות הרואות בהיברידיות סינתזה הרמונית, אדון מציעה היברידיות כעמידה ממושכת בסדק. כפי שמזהיר רוברט יאנג (Young, 1995, 26-30) אין לראות בהיברידיות פתרון תרבותי

פשוט. אצל אדון מדובר בקיום שברירי אך מתמיד: סירה על אדמה יבשה, לב מוחזק ביד, בית מתנדנד על גבעה אדומה. ההיברידיות אינה פתרון אלא תנאי.

בהשוואה לחליווה, שבו ההיברידיות מערערת את גבולות הפריים הדיגיטלי, ואצל שחאדה, שבה היא מתרחשת באנטומיה עצמה, אצל אדון היא מתמקמת ביחסים בין גוף לנוף. הגוף כמעט ואינו משתנה; המתח מתרחש במרחב הסובב אותו. ה־ Third Space אינו רגע מעבר חולף אלא צורת חיים מתמשכת - נשיאה של מטען, החזקה של חוט, ישיבה בצומת שאינו מוכרע.



ראידה אדון, שתי נשים ממתיונות, 2021. באדיבות האמנית.

6. בשיר אבו - רביע⁶: ציור כאי-התכנסות מרובדת - בין גוף, נוף וחומר

הקריאה בעבודתו של בשיר אבו - רביע מחייבת מבט ארוך טווח. אין מדובר בהתפתחות ליניארית מפיגורטיביות להפשטה, אלא בעיסוק עקבי בשאלת התייצבותו של הדימוי. לאורך חמישה עשורים מתקיים עיקרון ארגון מתמשך: הדימוי נבנה, נסדק ונבנה מחדש - מבלי להגיע לכדי אחדות יציבה.

כבר בעבודות המוקדמות, כגון *משפחה* (1970), מופיעה פיגורטיביות מזהה: שתי דמויות ניצבות מול נוף מדברי סכמטי. אולם גם כאן מתבררת אי-יציבות מבנית. הדמויות שטוחות, כמעט גיאומטריות, והנוף מורכב מפסי צבע אופקיים החוצים את המשטח. אין עומק פרספקטיבי אשלייתי; הגוף והנוף מאורגנים על פי אותה לוגיקה משטחית. הדמות אינה "ממוקמת בתוך" הנוף אלא עשויה מאותו מערך צורני. כבר כאן נוצר מתח בין סובייקט למרחב שאינו מאפשר לו להתייצב כאוטונומי.

ב-*דוד שלי* (1974) מתח זה מתחדד. הדמות מפורטת יותר, אך משיחות אלכסוניות חוצות הן את הפנים והן את הרקע. האלכסון אינו רק מחווה אקספרסיבית; הוא כוח מארגן המערער את יציבות הגוף. הצורה אינה נתונה כשלם סגור, אלא כשדה כוחות פנימי הפועל נגדה. במובן זה ניתן לחשוב על הציור כעל מה שז'יל דלז' כינה "דיאגרמה" - מבנה שבו הכוח אינו חיצוני לדימוי אלא חוצה אותו ומעצב אותו מבפנים (Deleuze, 2003, 35-42). הגוף אינו נהרס, אך הוא מוחזק במצב של עיוות מתמשך.

המעבר לשנות האלפיים אינו מהלך של הפשטה מוחלטת, אלא החרפה של המתח המבני. ב-*דמות עם זאב* (2006), הגוף מוארך לצורה כמעט טוטמית וחצוי בציר אנכי כהה. האדם והחיה חולקים אותו שדה צבע אדמדם צפוף. אין מיזוג מלא ואין הפרדה מוחלטת; שתי הקטגוריות מתקיימות באותו מרחב מבלי להתלכד. הציור המרכזי אינו מייצר סימטריה הרמונית אלא מדגיש

⁶ בשיר אבררביע (נולד ב-1951 בכסייפה שבנגב) הוא אמן פלסטיני אזרח ישראל. כבר בגיל 17 הציג את תערוכת היחיד הראשונה שלו במוזיאון ערד, לאחר שהוזמן על ידי מנהל המוזיאון דאז - הישג מוקדם שסימן אותו ככישרון בולט. בשנות השבעים למד אמנות במכון אבני בתל אביב ולאחר מכן המשיך את לימודיו באקול דה בוזאר בפריז, שם סיים את לימודיו בשנת 1976.

עבודותיו הוצגו בתערוכות יחיד וקבוצתיות בישראל ובעולם, בין היתר באירופה, באמריקה הדרומית ובמזרח התיכון. במהלך שנות השמונים שב לנגב, ובהמשך פיתח קריירה כמנהל אמנותי וכמומחה לאפקטים מיוחדים בתחום הקולנוע. לצד פעילותו הקולנועית המשיך לצייר באופן עקבי. כיום הוא מתגורר ופועל ביפו, ויצירתו עוסקת בנופי המדבר, בזיכרון ובזהות תרבותית.

פיצול פנימי. מתקיימת כאן היברידיזציה שאינה סמלית בלבד אלא קומפוזיציונית: הקטגוריות עצמן -אדם וחיה -מאבדות את יציבותן מבלי להתאחד.

בעבודות כגון *אבסטרקט* (2010) מתחדדת פעולת הקו. הקו השחור העבה תוחם אזורי צבע אך גם חוצה את הגוף ומחדיר את הגבול אל תוך הדימוי עצמו. הגבול אינו מפריד בין פנים לחוץ; הוא מתקיים בלב הצורה. בכך הופך הקו למנגנון כפול: מייצב ומערער בו־זמנית.

גם פעולת השכבה מגלמת זמן מורכב. צבע מכסה צבע אך אינו מוחק אותו לחלוטין; עקבות קודמות מבצבצות מבעד לפני השטח. השכבתיות אינה טכניקה של תיקון אלא מצב מתמשך של ביניימיות. הדימוי נושא את זיכרון מחיקותיו כחלק ממבנהו. בהקשר זה ניתן להזכיר את ניתוחו של ז'ורז' דידי־הוברמן את הדימוי כאתר שבו ההופעה עצמה נושאת את עקבת היעלמותה (Didi-Huberman, 2005, 148-153). אצל אבו־רביע המחיקה אינה סיום אלא שכבה נוספת במבנה.

ב - *הצד המואר* (2016), הפרופיל האנושי משמש קונטור שבתוכו מתנהלת פעילות צורנית עצמאית. האור והצל אינם מייצרים נפח אשלייתי אלא מחלקים את המשטח למקטעים מנוגדים. הפנים אינן "מייצגות" זהות פנימית יציבה; הן שדה של חלוקה פנימית. במונחיו של מרלו־פונטי, הגוף אינו ישות סגורה אלא מרחב שבו פנים וחוץ, ראייה ונראות, שזורים זה בזה באופן הפוך (Merleau-Ponty, 1968, 130-135), גם כאן הסובייקט אינו מתפרק, אך גם אינו מתייצב כאחדות שלמה.

בעבודות המאוחרות, כגון *טוארג* (2022), *סוס שחור* (2023), ו־*צל כפול* (2024) מתחדדת אי־ההתכנסות. הדמות מזוהה אך נחתכת במשיחות אלכסוניות; הסוס מופיע כהבזק בתוך סערת צבע; סימטריה חלקית מייצרת כפילות שאינה מתאחדת. הציר המרכזי אינו מאחד אלא משכפל את הדימוי כהדהוד מפוצל.

לאורך חמישה עשורים מתברר כי אין כאן תנועה סגנונית תקופתית אלא עיקרון ארגון עקבי. מן ההשטחה הגיאומטרית המוקדמת ועד לפירוק הצבעוני רווי הקונטרסטים, הדימוי מתקרב להתלכדות אך נעצר רגע לפני ייצוב מלא. הציור אינו מתקדם לעבר פתרון צורני; הוא מקיים מתח פעיל בין גוף לנוף, בין פיגורטיבי למופשט, בין חומר לזיכרון.

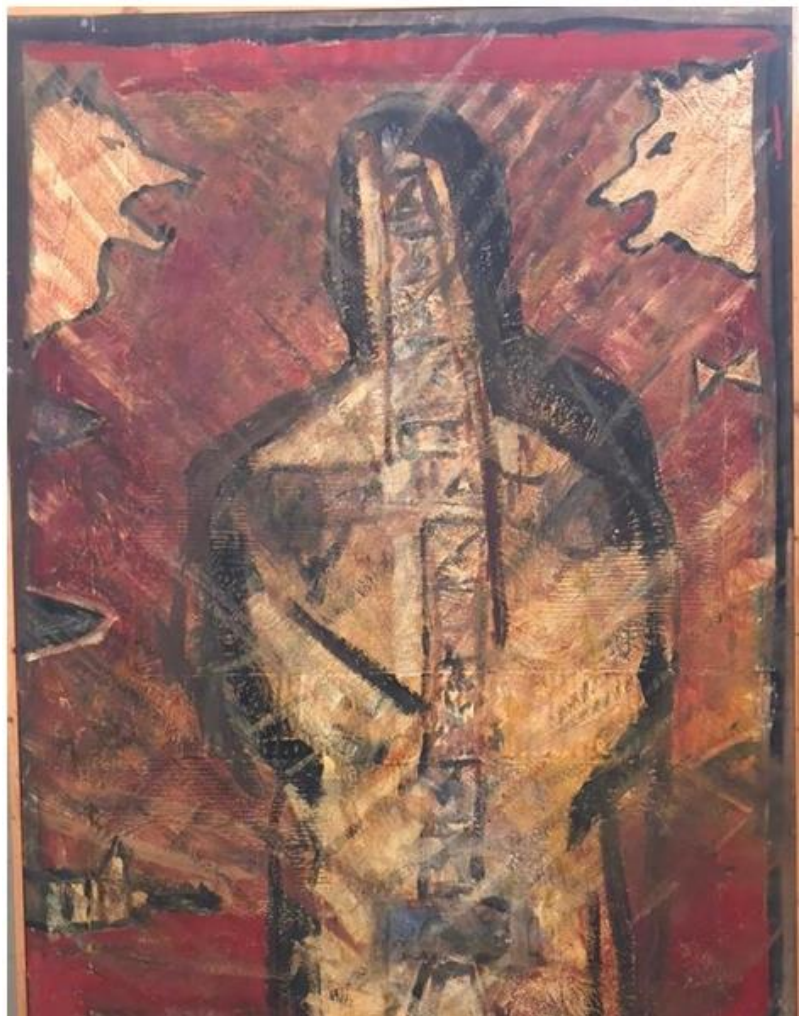
במונחי המודל המוצע במאמר זה ניתן לזהות בעבודתו של אבו־רביע שלושה ממדים של היברידיזציה חזותית:

1. **חיכוך בין מערכות סימון** - גוף ונוף, אדם וחיה, פיגורטיבי ומופשט מתקיימים באותו מרחב מבלי להתלכד.

2. **אי-התלכדות צורנית עקבית** - הקו, הציר והשכבה מייצרים דימוי שאינו מתייצב כשלם הרמוני.

3. **נראות של המתח עצמו** - הסדק, החיתוך והעקבה אינם מוסתרים אלא נוכחים כחלק מן המבנה.

ההיברידיות אצל אבורביע אינה אלגוריה ישירה של זהות כפולה ואינה ערבוב סמלי מוצהר. היא מתרחשת ברמת המבנה החומרי של הציר עצמו. הגוף אינו מתפרק, אך גם אינו נסגר; הנוף אינו רק רקע, אך גם אינו סובייקט עצמאי. הדימוי מוחזק במצב מתמשך של אי-התכנסות-כארגון חזותי שבו הזהות אינה מוכרעת ואינה נעלמת, אלא מתקיימת כמתח פעיל ומתמיד.



בשיר אבורביע, איש עם זאב, שמן על בד, 2006.

7. מיאדה מסרי⁷: תרגום חומרי כארכיאולוגיה של שייכות

יצירתה של מיאדה מסרי בשלהי שנות התשעים ובראשית שנות האלפיים מתגבשת סביב מהלך חומרי עקבי שבו המצע עצמו הופך לזירת פעולה טעונה. אם אצל אמנים אחרים ההיברידיזציה מתבטאת במתח בין דימויים או בשבר צורני, הרי שאצל מסרי היא מתרחשת בראש ובראשונה בתוך החומר. העלה, החוט, הקרמיקה והנייר הממוחזר אינם אמצעים ניטרליים לייצוג, אלא גופים פיזיים העוברים תהליך של פירוק והרכבה.

בקטלוג "بين الدوالي-בין הדוואלי" מתואר תהליך העבודה כשרשרת ניסויים הכוללת ייבוש, קריעה, צביעה, חירור, הדבקה ושחזור. שלביות זו אינה רק טכנית; היא מגלמת זמן המוטמע במשטח עצמו. העלה, שהיה חלק ממחזור ביולוגי חי, נעקר מן הצמח, מיובש ומודבק כמצע - אך אינו מאבד את עורקיו, קמטיו ושבריריותו. הוא חדל להיות "טבע" במובנו האורגני, אך גם אינו הופך למצע ציורי חלק. הוא מתקיים במצב ביניים: שריד ביולוגי שהפך לתשתית דימוי.

מושג ה"שריד" כאן אינו מטפורי בלבד. כפי שז'אק דרידה מציין בדיונו על עקבה וארכיון, הארכיון אינו משמר מקור טהור אלא פועל דרך טרנספורמציה ועקבות (Derrida, 1996, 9-11). גם אצל מסרי, העלה אינו שומר על זהותו המקורית אך אינו נמחק; הוא נושא את עברו כחלק ממבנה חדש. החומר עצמו נעשה ארכיון.

בעבודות כגון "זיכרון מחורר" (1998) ניכרת קומפוזיציה גיאומטרית סדורה לכאורה -רשת ריבועים המסומנים בקווים כהים. אולם הקווים אינם מצוירים בלבד; הם תכים החודרים את המצע. החוט אינו משרטט צורה על פני השטח אלא מנקב אותו בפועל. כל תך מותיר חור, וכל חור הוא פציעה זעירה בעלה היבש. פעולת החיבור היא בו-זמנית פעולת חדירה.

כאן מתברר כי האיחוי אינו מבטל את השבר אלא מניח אותו כתנאי מוקדם. הזיכרון ה"מחורר" אינו מטפורה אלא תיאור חומרי מדויק: הזיכרון מתגלם בנקבים ממשיים, בשוליים מתפוררים,

⁷ מיאדה מסרי היא אמנית פלסטית ומחנכת, שנולדה בשנת 1972 בכפר קרע. למדה חינוך מיוחד ואמנות במספר מוסדות חינוך, והתמקדה בשימוש ביצירה כאמצעי חינוכי וטיפול לבעלי צרכים מיוחדים. בעלת תעודת הוראה בהוראת תלמידים עם לקויות למידה ותואר ראשון בתחום זה מהאוניברסיטה הפתוחה. בנוסף, המשיכה ללימודי תואר שני באמנות וחברה. במהלך דרכה האקדמית והמקצועית שילבה בין אמנות לחינוך, תוך הדגשת האמנות ככלי לתקשורת ולהבעה בתוך החברה. השתתפה בתערוכות יחיד וקבוצתיות רבות, הן בישראל והן מחוצה לה. עבודותיה הוצגו בחללי אמנות באום אל-פחם, חיפה, תל אביב ובית לחם, כמו גם בפסטיבלים אמנותיים בירדן ובצרפת. יצירותיה עוסקות בסוגיות של זהות, זיכרון וחוויות נשיות, תוך שימוש באלמנטים חזותיים המשקפים את מורשתה ותרבותה. בין התערוכות הבולטות בהן השתתפה ניתן למנות: נשים יוצרות, אבנים מספרות שלום, זיכרון העתיד בפריז ו-פלסטין: סיפור וצבע באוניברסיטת א-נגיאח.

במשטח הנושא עקבות פגיעה. במובן זה השכבה אינה ייצוג של זיכרון אלא הזיכרון עצמו כחומר מצטבר -מבנה שבו ההווה מונח על שרידי עבר שאינם נעלמים.

הממד הלשוני בעבודותיה מעמיק את המהלך החומרי במקום להסיטו למישור סימבולי מופשט. בעבודה "אקרא" (1999), המילה הערבית אינה מונחת ככתובת נפרדת מן הרקע, אלא נטמעת בשכבות העלים והחוטמים. האותיות נתפרות או מצוירות כחלק מן המרקם עצמו. הקריאה אינה פעולה אינטלקטואלית מרוחקת אלא חוויה גופנית של התקרבות למשטח ושל מעקב אחר תך וסיב. הטקסט אינו מעל החומר - הוא נרקם לתוכו.

אם אצל באבא ההיברידיות מתרחשת במרחב דיסקורסיבי של תרגום ואמביוולנטיות (Bhabha, 1994, 37-39; 211-212), הרי שאצל מסרי התרגום הוא חומרי. המעבר אינו רק בין שפות אלא בין מדיומים: מטקסטיל לציור, מן הטבע למשטח אמנותי. התך המוגדל מבודד מתפקודו המקורי והופך למבנה צורני עצמאי למחצה. ההעתקה אינה שיחזור נאמן של מקור, אלא העתקה שמדגישה את הפער. במובן זה ההיברידיות אינה סינתזה הרמונית אלא שימור של רווח בין מקור לצורה חדשה (Young, 1995, 26-30).

בעבודה "אני האדמה" (2000) נשמר העיקרון הפרוצדורלי. הנייר הממוחזר וקליפת הגפן יוצרים פני שטח כהים ומרובדים כמעט גיאולוגית. העבודה אינה מציגה אדמה; היא פועלת כקרקע. השכבות אינן מבטלות זו את זו אלא מתקיימות כרצף שאינו מתלכד למשטח אחיד. במובן זה ניתן לחשוב על ארכיאולוגיה לא כמטפורה אלא כעקרון מבני: שכבות המצטברות מבלי להיטמע זו בזו (Foucault, 1972, 138-140).

גם בעבודות הקרמיקה השבורות, כגון "חיכינו זמן רב" ו-"חומות", האריח-סמל ביתיות ויציבות-נשבר ומודבק מחדש כשהסדקים נותרים גלויים. השבר אינו מוסתר אלא מודגש כמרכיב צורני. הבית אינו משוחזר כשלם; הוא מתקיים כשלמות שאינה שבה. במונחיו של דרידה, העבר אינו נוכח בשלמותו אלא כרוח רפאים הממשיכה ללוות את ההווה (Derrida, 1994, xix-xx). ההיברידיות כאן אינה מיזוג אלא קיום עם עקבה.

במונחי המודל המוצע במאמר זה ניתן לזהות בעבודתה של מסרי שלושה ממדים ברורים של היברידיות חזותית:

1. חיכוך בין קטגוריות חומריות -טבע ומצע, טקסט וטקסטיל, בית ושבר.

2. אי-התלכדות מבנית-השכבה, התך והסדק מונעים התייצבות של משטח אחיד והרמוני.

3. נראות של המתח עצמו-החור, הקרע והסדק אינם מוסתרים אלא מודגשים כחלק מן הארגון האסתטי.

אצל מסרי ההיברידיות אינה איקונוגרפית אלא פרוצדורלית. היא אינה מתבטאת בדימוי של זהות כפולה אלא במהלך חומרי מתמשך של פירוק ואיחוי. העלה הוא גם טבע וגם מצע; החוט הוא גם קו וגם חדירה; המילה היא גם טקסט וגם חור; הקרמיקה היא גם בית וגם שבר. החומר אינו מייצג זהות-הוא נושא אותה כעקבה.

**

המושג "היברידיות" התבסס בשיח הפוסט-קולוניאלי ככלי מרכזי לחשיבה על זהות בתנאי מגע, כפיפות ותרגום תרבותי. אצל הומי באבא הוא מציין "מרחב שלישי" שבו מתערערת ההבחנה בין מקור להעתק, בין שליט לנשלט ובין טוהר לזיהום. עם זאת, ביקורות מאוחרות הצביעו על סכנת אסתטיזציה של יחסי כוח: כאשר קונפליקט ממשי מתואר כמרחב יצירתי של ביניימיות, עלולה האלימות המבנית להיטשטש בשיח של ריבוי והפריה הדדית.

בהקשר של אמנות פלסטינית בישראל סכנה זו מוחשית במיוחד. האמנים פועלים בתוך שדה תרבותי ומוסדי היררכי וא-סימטרי. לפיכך, מחקר זה אינו מאמץ את ההיברידיות כהכרזה על ריבוי תרבותי או כהבטחה לשחרור סמלי, אלא בוחן אותה כמבנה חזותי הנוצר בתנאי מתח שאינו מוכרע.

התרומה המרכזית של המחקר היא ההבחנה בין היברידיות כזהות מורכבת לבין היברידיות כמבנה צורני. מורכבות תרבותית כשלעצמה אינה מספיקה כדי לזהות מבנה ביניימי ביצירה. לשם כך מוצעת הגדרה מצמצמת הנשענת על שלושה תנאים מצטברים:

1. מתח בלתי פתור בין מערכות סימון או קטגוריות חזותיות (למשל גוף/נוף, חומר/זיכרון, תנועה/קיפאון);

2. פעולת תרגום חומרית, מדיומלית או צורנית בין שפות חזותיות;

3. אי-אפשרות להתכנסות מלאה -לא למקור טהור ולא להטמעה הרמונית בשדה דומיננטי.

הגדרה זו מבקשת להבחין בין אי-יציבות אסתטית כללית לבין מבנה ביניימי הפועל בתוך תנאי מיקום טעונים.

ניתוח חמשת האמנים מראה כי ההיברידיות אינה מתבטאת בעיקר באיקונוגרפיה של זהות כפולה, אלא באופן ארגון הדימוי. באנימציות של אחמד חליווה הגוף מסרב להתייבב, משתכפל ומתעוות; ברישומי הפחם של סמאח שחאדה האנטומיה נפתחת אך אינה קורסת; בעבודות הווידיאו של ראידה אדון הזמן נמתח והגוף שוהה במרחב שאינו מעניק עיגון יציב; בציוריו של בשיר אבו-רביע שכבות צבע וחריטה מטשטשות את ההבחנה בין גוף לנוף; ובעבודותיה של מיאדה מסרי העלה, הקרמיקה והתך מגלמים תהליך מתמשך של פירוק ואיחוי.

חרף השונות המדיומלית, בכל המקרים מתקיים מבנה שאינו מאפשר חזרה למקור טהור ואינו מציע סינתזה הרמונית. ההיברידיות כאן אינה פתרון אלא מצב מתוח ומתמשך -קיום ביניימי בתוך שדה נראות שאינו מאפשר התייבבות מלאה אך גם אינו מוחק את הנוכחות.

עם זאת, ההיברידיות אינה מסבירה את מכלול היצירות. טראומה, זיכרון אישי, בחירה מודרניסטית מודעת ומחקר חומרי אינם מתמצים במונח זה. לפיכך היא משמשת כאן עדשה אנליטית מרכזית אך לא בלעדית.

מתבקשת גם שאלה ביקורתית: האם אין מדובר בהמשך של מסורות מודרניסטיות של פירוק צורני? התשובה תלויה בהבחנה בין שבר פורמליסטי לבין מבנה ביניימי הנוצר בתנאי אי-סימטריה. פירוק מודרניסטי עשוי להדגיש חומריות או אוטונומיית מדיום; לעומת זאת, במקרים הנדונים כאן מתקיימים שלושת התנאים גם יחד -מתח בלתי מוכרע, פעולת תרגום והקשר מיקומי טעון -ולכן אי-ההתכנסות אינה אפקט סגנוני אלא עיקרון ארגון הקשור לשדה כוח ממשי.

אין מדובר בהשלכת פוליטיקה על צורה, אלא בזיהוי האופן שבו תנאי מיקום היסטוריים נרשמים כארגון צורני מתמשך. בכך מוצעת הרחבה מבוקרת של מושג ההיברידיות: מעבר מהגדרה תרבותית מופשטת לזיהוי קריטריונים חזותיים קונקרטיים, תוך שמירה על מודעות לאי-הסימטריה שבתוכה הם מתהווים.

תרומתו המרכזית של המחקר אינה מתמצה בקריאה חדשה של אמנות פלסטינית עכשווית, אלא בהצעת רה-קונפיגורציה של מושג ההיברידיות עצמו. בעוד שהשיח הפוסט-קולוניאלי עיגן את ההיברידיות בעיקר בשאלות של זהות, תרגום תרבותי ואמביוולנטיות דיסקורסיבית, מחקר זה מעביר את מוקד הדיון אל המישור המבני-אסתטי. במקום להבין היברידיות כתיאור של מצב

תרבותי או כהצהרה על ריבוי, מוצעת כאן מסגרת אנליטית המזהה היברידיות כעיקרון ארגון חזותי קונקרטי, הניתן לאבחון באמצעות קריטריונים פורמליים ברורים: מתח בלתי מוכרע בין קטגוריות, פעולת תרגום מדיומלית או חומרית, ואי־אפשרות להתכנסות מלאה.

מהלך זה מאפשר להבחין בין רב־שכבתיות תרבותית כללית לבין מבנה ביניימי הנוצר בתנאי אי־סימטריה מבנית. בכך מציע המחקר הרחבה מבוקרת של המושג -כזו שאינה מסתפקת במטפורה של "מרחב שלישי", אלא מאתרת כיצד ביניימיות נרשמת בזמן, בחומר, בקומפוזיציה וביחסי גוף־מרחב. ההיברידיות חדלה להיות תיאור מופשט של זהות, והופכת לכלי ניתוח צורני.

תרומה זו חורגת מן ההקשר הישראלי־פלסטיני. המסגרת המוצעת עשויה לשמש גם לניתוח פרקטיקות אמנותיות בהקשרים ילידיים, פוסט־קולוניאליים או דיאספוריים אחרים, שבהם מתקיימת אי־סימטריה מתמשכת בין שדה דומיננטי לבין סובייקט ממוקם. בכך מבקש המחקר לא רק להעמיק את הדיון באמנות פלסטינית עכשווית, אלא להציע מודל תאורטי הניתן ליישום רחב יותר בשדה חקר התרבות החזותית.



טיפולוגיה של מבני ביניים: חמש צורות של היברידיות חזותית

ניתוח מקרי הבוחן מלמד כי אף שכל אחד מן האמנים פועל במדיום שונה, ניתן לזהות ביניהם עיקרון משותף של אי-התכנסות. עם זאת, אי-התכנסות זו מתממשת בצורות שונות בהתאם לתנאים חומריים וטכנולוגיים. לפיכך מוצעת טיפולוגיה של חמישה מופעים מובחנים של היברידיות חזותית:

חליווה - אי-התכנסות דינמית: האנימציה מייצרת נזילות מתמדת: הגוף מתעוות ומשתכפל מבלי לשוב לצורה יציבה. כל פריים מערער את קודמו, והתנועה עצמה מונעת התייצבות.

שחאדה - אי-התכנסות אנטומית: רישום הפחם מציב גוף מדויק הנפתח מבפנים: קו חד לצד טשטוש, שלמות לצד התפוררות. המתח מתרחש בתוך האנטומיה עצמה.

אדון - אי-התכנסות מרחבית-זמנית: הגוף שווה בנוף טעון שאינו מאפשר עיגון. הזמן נמתח ואינו מתקדם לפתרון. ההיברידיות מתגלמת במצב מתמשך של בין-גבולות.

אבו-רביע - אי-התכנסות שכבתית: שכבות צבע וחרטיה בונות ומוחקות בעת ובעונה אחת. גוף ונוף חדלים להיות קטגוריות נפרדות; הדימוי נושא את זיכרון מחיקותיו.

מסרי - אי-התכנסות פרוצדורלית: פירוק ואיחוי חומרי-עלה, תך, קרמיקה-משמרים את עקבת השבר בתוך פעולת התרגום עצמה. האיחוי אינו מבטל את הקרע אלא מנכיח אותו.

הטיפולוגיה אינה מציעה מהות משותפת אלא לוגיקה מבנית. דווקא העובדה שעיקרון אי-התכנסות מופיע באנימציה דיגיטלית, ברישום מונוכרומטי, בווידיאו, בציור שמן ובעבודה חומרית-מצביעה על דפוס עומק ולא על אפקט סגנוני נקודתי.

סיכום

מחקר זה בחן כיצד היברידיות מתגלמת באמנות פלסטינית עכשווית בישראל כעיקרון ארגון חזותי. במקום להבין אותה כמטפורה של ריבוי תרבותי, הוצעה מסגרת אנליטית המזהה מבנה ביניימי באמצעות שלושה תנאים מצטברים: מתח בלתי מוכרע, פעולת תרגום ואי-אפשרות להתכנסות מלאה.

ההשוואה הבין-מדיומלית הראתה כי אף שהמבנה מתנסח מחדש בכל מדיום, עיקרון אי-התכנסות חוזר בעקביות. בכך מועתק הדיון בהיברידיות מן המישור הזהותי אל המישור

המבני-אסתטי, ומוצעת קריאה באמנות פלסטינית שאינה מצטמצמת לייצוג לאומי או ביוגרפי, אלא מזהה כיצד יחסי כוח נרשמים בארגון הזמן, החומר, הגוף והמרחב. ההיברידיות מוצעת כאן לא כמהות ולא כהסבר כולל, אלא כעדשה פרשנית ממוקדת. תרומתה אינה בניסוח זהות חדשה, אלא בזיהוי צורת ארגון שבה המתח אינו מוכרע ואינו נפתר -אלא מוחזק כצורת קיום אסתטית מתמשכת.

רשימה ביבליוגרפית

- Ahmad, Aijaz. 1992. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London: Verso.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and His World*. Translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Bal, Mieke. 2003. "Visual Essentialism and the Object of Visual Culture." *Journal of Visual Culture* 2 (1): 5-32.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Boullata, Kamal. 2009. *Palestinian Art: From 1850 to the Present*. London: Saqi.
- Deleuze, Gilles. 2003. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Translated by Daniel W. Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques. 1994. *Specters of Marx*. Translated by Peggy Kamuf. New York: Routledge.
- Derrida, Jacques. 1996. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press.

Didi-Huberman, Georges. 2005. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Translated by John Goodman. University Park: Pennsylvania State University Press.

Fisher, Jean. 2010. Review of *Palestinian Art: From 1850 to the Present*, by Kamal Boullata. *Third Text* 24 (4): 482-486.

Foucault, Michel. 1972. *The Archaeology of Knowledge*. Translated by A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon.

Greenberg, Clement. 1965. "Modernist Painting." *Art and Literature* 4 (Spring): 193-201.

Halberstam, J. Jack. 2005. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.

Hall, Stuart. 1990. "Cultural Identity and Diaspora." In *Identity: Community, Culture, Difference*, edited by Jonathan Rutherford, 222-237. London: Lawrence & Wishart.

Hochberg, Gil Z. 2015. *Visual Occupations: Violence and Visibility in a Conflict Zone*. Durham: Duke University Press.

Huysen, Andreas. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.

Ingold, Tim. (2007). *Lines: A brief history*. London: Routledge.

Krauss, Rosalind E. 1999. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.

Krauss, Rosalind E. 2000. "The Rock: William Kentridge's Drawings for Projection." *October* 92: 3-35.

Lamarre, Thomas. 2009. *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.

Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.

Merleau-Ponty, Maurice. 1968. *The Visible and the Invisible*. Edited by Claude Lefort. Translated by Alphonso Lingis. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Mirzoeff, Nicholas. 2011. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press.

Mitchell, W. J. T. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.

Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16 (3): 6-18.

Ngai, Sianne. 2012. *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Ophir, Adi. 2005. *The Order of Evils: Toward an Ontology of Morals*. New York: Zone Books.

Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics*. Translated by Gabriel Rockhill. London: Continuum.

Shabout, Nada. 2007. *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*. Gainesville: University Press of Florida.

Sherwell, Tina. 2003. "Palestinian Art Today." *Third Text* 17 (1): 7-16.

Veracini, Lorenzo. 2010. *Settler Colonialism: A Theoretical Overview*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Wolfe, Patrick. 2006. "Settler Colonialism and the Elimination of the Native." *Journal of Genocide Research* 8 (4): 387-409.

Young, Robert J. C. 1995. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge.

מקורות בעברית

אזולאי, אריאלה. 2008. *החווה האזרחי של הצילום*. תל אביב: רסלינג.

יפתחאל, אורן. 2000. "אתנוקרטיה, גאוגרפיה ודמוקרטיה: הערות על הפוליטיקה של ייחוד הארץ", בתוך **אלפיים**, תל אביב: עם עובד, גיליון 19, עמ' 78-105.

כהן, עידו. 2018. "המלצת השבוע: 'מלכודת תנועה'", ערב רב, 7.2.2018.

מינמר, עילית. 2023. "ראידה אדון: 'רוצים שאזדהה עם צד אחד, זה לא יקרה'", *כלכליסט דיגיטל* 20, בנובמבר 2023, <https://www.calcalist.co.il/style/article/bjztutpnt>

פדיה, חביבה. 2011. *מרחב ומקום: מסה על הלא-מודע התיאולוגי-פוליטי*. תל אביב: רסלינג.

שנהב, יהודה. 2003. *היהודים הערבים: לאומיות, דת ואתניות*. תל אביב: עם עובד.