



תמונה 1

רן מורין, עץ תפוח מרחף, 1993, עץ תפוח,
מבנה פלדה מכוסה אבן טחונה ופיגמנטים,
כבלי פלדה (Oranger Suspendu)

מלח הארץ: אוכל, אמנות וזהות לאומית בישראל ובפלסטין

— יעל רביב

המאמר סוקר את השינוי בשימוש במוצרי מזון כמדיום וכנושא בעבודותיהם של אמנים ישראלים ופלסטינים, כחלון לזהות לאומית רבת-פנים ובתהליך השתנות תמידי. ראשיתו במבט על עבודות מראשית תנועת הציונות ותפקידן בעיצוב זהות לאומית יהודית-ישראלית והמשכו בבחינת אמנות פלסטינית ואמנות ישראלית עכשווית. המאמר בוחן אמנות שבמרכזה אוכל כמוצר תרבותי המשקף משא ומתן נמשך בין מקום, זהות ולאום. עבודות אמנות אלו משקפות שינויים בתפיסה ובייצוג האומה, אבל גם תורמות לעיצובה. העבודות ייבחנו כבמה להצגת האומה כישות חיה המצויה בעיצומו של תהליך התהוות מתמשך.

יעל רביב, מחברת הספר *Falafel Nation: Cuisine and the Making of National Identity in Israel* ומאמרים רבים על אוכל, תרבות ואמנות. השלימה את הדוקטורט שלה באוניברסיטת ניו יורק במחלקת לימודי המופע (Performance Studies) ולימדה מגוון קורסים מתקדמים באוניברסיטה זו, במחלקת לימודי המזון (Nutrition and Food Studies). מייסדת ומנהלת פסטיבל אמנות ומזון בניו יורק, Umami Food & Art Festival. מפיקה ואוצרת אירועים המשלבים אמנות ומזון. מחקרה מתמקד במזון כמדיום יצירתי בהקשרים תרבותיים מגוונים.

תפקידה של האמנות הוא להפוך את מה שקורה לנו כל הזמן, להפוך את כל הדברים הללו לסמלים [...] לדבר שיכול לשרוד בזיכרונו של אדם.
– חורחה לואיס בורחס

עבודתו של רן מורין **עץ תפוז מרחף** (1983) (תמונה 1) תלויה ביפו העתיקה בישראל. עץ תפוז מתפרץ מתוך תפוז פלדה גדל-מידות, תלוי באוויר כמטר מעל לקרקע. כמו עבודות אחרות של מורין, העבודה מעלה שאלות של שורשיות וקשר למקום (או חסרונם), מנתקת את העץ מהאדמה והופכת את היחסים בין העץ לפרי. השימוש בתפוז ומיקום היצירה בעיר הערבית-ישראלית יפו מעלים מיד אסוציאציות של מותג תפוזי *Jaffa* ושל המשמעות הסימבולית המורכבת של התפוז עבור ישראלים ופלסטינים כאחד. הבחירות האלה משנות את ההקשר של העבודה מאמירה אוניברסלית על חיפוש שורשים בעידן הגלובליזציה לחקירה מקומית ונקודתית של הקשר למקום ולאדמה.

אף על פי שלעיתים קרובות מזון ואמנות מוצגים כאמצעי גישור, ככלים ליצירת קשרי שלום, שניהם קשורים קשר הדוק לזהות (אישית, קהילתית ולאומית) וגם לפוליטיקה, לכלכלה ולדת, כך שלמעשה, הם יעילים להדגשת ההבדלים יותר מאשר למחיקתם. איני מתכוונת לומר שמזון ואמנות אינם יכולים לשמש כמכשירים לשלום, אבל אני מאמינה שהדבר אפשרי לא דרך מציאת דמיון שטחי אלא דרך תפיסתם ככלים להבנה ולכבוד הדדי. המאמר הנוכחי מתרכז באמנים פלסטינים וישראלים המשתמשים במזון כמדיום או כתמה מרכזית בעבודתם כדי להעלות שאלות סביב רעיון הלאום והפוליטיקה של זהות לאומית, כדי לבקר את המציאות הנוכחית או לנתח את מיתוס הישיבה סביב השולחן יחד כמפתח לדו-קיום בשלום. אמנים אלו מנצלים את מערכת היחסים האינטימית בין אוכל לזהות לאומית ואת שפע רובדי המשמעות שמוצרי מזון ומנהגי אכילה נושאים עימם כדי לעורר דיון, להאיר או לקרוא לשינוי, במקום להציג תמונה אופטימית (נאיבית?) של אחווה בין צדדים עוינים. להלן אסקור את השינוי בשימוש במוצרי מזון כמדיום וכנושא בעבודותיהם של אמנים ישראלים ופלסטינים, כחלון לזהות לאומית רבת-פנים הנמצאת בתהליך השתנות תמידי. תחילה במבט על עבודות מראשית תנועת הציונות ותפקידן בעיצוב זהות לאומית יהודית-ישראלית ואחר כך בבחינת אמנות פלסטינית ואמנות ישראלית עכשווית. אבחן את השינויים באמנות שמרכזה אוכל והמשמעות של שינויים אלו לאו דווקא בהקשר של ההיסטוריה של האמנות אלא כמוצרי תרבות המשקפים משא ומתן נמשך בין לאום, מקום וזהות. לטענתי, יצירות אמנות אלו משקפות שינויים בתפיסה ובייצוג של האומה, אבל גם תורמות לעיצובה. אני בוחנת אותן כבמה להצגת האומה כישות חיה בעיצומו של תהליך התהוות מתמשך.

אוכל ואמנות

ברצוני למקם דיון מקומי זה בהקשר גלובלי רחב יותר של אוכל ואמנות, בעיקר בכל הנוגע לשימוש במזון כמדיום. בעידן האמנות המודרנית, שאלת מקומם של חוש הטעם, הריח והמגע בגלריה או במוזיאון נעשתה רלוונטית ואף בוערת עם הופעתה של אמנות המופע והשימוש הגדל בחומרים יום-יומיים. מבחינה היסטורית, באמנות המערבית, מדיום זמני לא היה יכול להיחשב לאמנות. עבודת אמנות הייתה חייבת להתקיים לאורך זמן, לאפשר בחינה והערכה במשך שנים. נוסף על כך, יצירת אמנות הייתה חייבת לספק חוויה אסתטית בלבד, ללא כל ערך שימושי. מסיבות מובנות, אוכל לא ענה על שני הקריטריונים האלה. הפילוסוף נואל קרול (Carroll) ביקר את התפיסה ההיסטורית הזאת והדגיש את החשיבות של איך ומה אנחנו מגדירים כאמנות ואת השפעתן של ההגדרות האלה על התגובה והפרשנות שלנו לכל יצירה.¹ קרול הציע שבמקום חוקים נוקשים נספר סיפור שימקם כל מוצר אל מול עבודות אחרות שכבר קיבלנו כאמנות (כפיתוח או כמרד). לטענתו, דרך תיאור העבודה בהקשר של עבודות אחרות במקום הגדרתה באופן אובייקטיבי, נוכל להאיר את כוונת היוצר – אשר הופכת את האמנות לעשייה חברתית.² בהשראתו של קרול, אתחיל בתיאור קצר של התנועות והאמנים שהשפיעו באופן מהותי על תפיסתנו את השימוש במזון כמדיום יצירתי, בעיקר תנועות האוונגרד ההיסטורי, שעוררו השראה באמנים עכשוויים רבים לשימוש בחומרים יום-יומיים ליצירת אמנות ובגיוס האמנות לבחינה ולערעור תפיסות חברתיות רווחות. הפוטוריסטים ביחד שילבו אוכל ואמנות עם מסר אידיאולוגי ופוליטי ברור, והשפעתם ניכרת בעבודותיהם של אמנים העוסקים בשילוב הזה עד ימינו.

בגל השני של הפוטוריזם (מ־1930) החלו אמנים אלו להתעניין במזון: הם הפיקו אירועים קולינריים, פתחו מסעדה בטורינו (1931) ופרסמו ספר בישול (1932). פיליפו תומאסו מרינטי (Marinetti), שפרסם את המניפסט הפוטוריסטי הראשון ב־1909, ראה אמנות וחיי יום-יום כבלתי נפרדים, ולפיכך עבודה בשילוב חומרים יום-יומיים כמו מזון ומתכונים הייתה התפתחות טבעית של תפיסה זו. השימוש בחומרי מזון, בישול ואכילה איפשר לפוטוריסטים לבקר את התפיסה הרווחת ואת רעיונות האמנות המערבית הקיימים כמו ההיררכיה של החושים, הנותנת עדיפות

1. Noel, Carroll, "Aesthetic Experience, Art and Artists", in *Aesthetic Experience*, (eds. R. Schsterman and A. Tomlin) London and New York: Routledge, 2008, pp. 145-165

2. Noel, Carroll, "Identifying Art", in *Philosophy of Art: a Contemporary Introduction*, London and New York: Routledge, 1999, pp. 249-264

לראייה ולשמיעה, תפיסת אובייקט האמנות כנצחי והגישה שלפיה אמנות חייבת להיות בלתי שימושית ומוגבלת לחלל המוזיאון או הגלריה.

ספר הבישול הפוטוריסטי עודד את האיטלקים לזנוח את המסורת הקולינירית שלהם (בעיקר פסטה) לטובת הרגלי אכילה חדשים ו"מודרניים". הספר כולל תיאורים של סעודות שהוגשו על ידי הפוטוריסטים ומתכונים (הנקראים "פורמולות") שנוצרו על ידי אמנים שונים. השימוש במוצר פרזואי כספר בישול להעברת המסר הפוטוריסטי איפשר למארינטי לחבר כמה מערכי התנועה, הניכרים במתכונים ובאירועים המתוארים בספר: חשיבותם של חיי היום-יום כחומר ליצירת אמנות, טשטוש גבולות ועירוב סוגות, הדגשת חשיבותם של חוש הטעם והריח, השתתפותו האקטיבית של גוף האדם ביצירה ומקומו המרכזי בה והעניין במדע, בטכנולוגיה ובחדשנות.

האמנות הפוטוריסטית שיקפה מסר פוליטי ואידיאולוגי נחרץ, וספר הבישול משקף רעיונות פשיסטיים, גישה לאומנית ושובניסטית, מעודד לאומיות איטלקית ומגנה חיים ומנהגים בורגניים. זה טקסט פואטי המשקף מסר אמנותי ואידיאולוגי גם יחד. אבל בראש ובראשונה, הספר הוא אובייקט אמנותי, אפיון המודגש על ידי כמה מתכונים בלתי אכילים בעליל הפזורים בספר, כמו "החזיר הנרגש: נקניק סלמי שלם, מופשט, מוגש עומד בכלי מלא קפה שחור חם מאוד מעורב בהרבה אוֹד־ה־קולון"³. מתכון זה ואחרים כמוהו מזכירים לנו שספר הבישול הזה הוא בעצם אובייקט אמנות. הם דורשים מהקורא תשומת לב בקריאת כל מתכון ומדגישים את הצורך בערנות ובמחשבה עצמית.

ניתן לראות את השפעתם של הפוטוריסטים בעבודותיהם של אמנים מאוחרים יותר כמו אמני קבוצת פלוקסוס (Fluxus) דניאל ספוארי (Spoerri) או אליסון נואלס (Knowles), או בפרויקט של בית הספר לאמנות באוניברסיטת קולומביה, *Frankenstein AI* – סדרה של ארוחות ערב (2018-2019) ועוד רבים אחרים, ביניהם כמה מהאמנים הישראלים והפלסטינים שיתוארו להלן. אפשר גם לראות את הדי העניין של הפוטוריסטים ביצירה חדשנית על הצלחת עצמה בעבודתם של שפים מודרניסטים, כגון "לבלב של ארנבת עם פנסים סיניים חשמליים ואוויר בטעם ליקריץ"⁴ של השף פראן אדריה (Adria), שנשמע כלקוח היישר מדפי ספר הבישול הפוטוריסטי, אף שהוא אכיל, כמובן.

3. Fillia, in *The Futurist Cookbook*, [ed. Marinetti, F. T., trans. S. Brill], San Francisco: Bedford Arts, 1989 [1932], p. 144.

4. Adria, F., Soler, J. and Adria, A., *ElBulli 2004*, Cala Montjoi: ellBulli Boko, 2005, p. 106.

אוכל ולאום

המזונות שאנחנו מגדלים, קונים, מבשלים ואוכלים הם מופעים יום-יומיים של הזדהות עם קהילה (או קהילות). אבל אוכל אינו רק ביטוי לנוסטליגיה וגעגועים למולדת, בכוחו לשמש ככלי ליצירה ולעיצוב של קהילה ולאום, למציאת איזון בין זהות ישנה לחדשה או אף כמה הזדהויות ושיוכים. לעיתים קרובות מוצרי מזון או מאכלים משמשים לייצוג זהות לאומית כמו אורז ביפן או סטייק וצ'יפס (steak-frites) או יין בצרפת (כמו שתוארו על ידי אמיקו אונוקי-טיארני [Ohnuki-Tierney] ורולנד ברת' [Barthes] בהתאמה).⁵ המאכלים האלה משמשים להבעת הזדהות לאומית לחברים בקהילה וגם כסימן לזרים (תיירים, אומות שכנות), בהדגישם את האיחוד הלאומי בחיי היום-יום. חוקרים משתמשים במוצרים ובמאכלים אלו כחלונות להבנה של אומות, קהילות עדתיות ותרבויות שונות. הייחוד בלאומיות הציונית והפלסטינית גם יחד הוא נקודת ההתחלה החדשה יחסית, המאפשרת לנו להבחין בשימוש שנעשה במוצרים אלו ובשינויים שחלו בהם עם הזמן.

מבחינה היסטורית, התנועה הלאומית היהודית השתמשה במזון כדי לעצב מחדש את דמות האדם היהודי, בשאיפה ליצור זהות שונה מזו המזוהה עם היהודי הגלותי או עם האוכלוסייה המקומית בארץ. הציונות השתמשה במזון, בין שאר אמצעים, כדי להפוך את הרעיון הערטילאי של אומה יהודית למציאות קונקרטית מוחשית. הרעיון הזה התבטא בשדות ובשווקים והשתקף בעבודותיהם של אמנים ומעצבים בכרזות, באיורים ובתמונות מהתקופה. ייחודה של הלאומיות היהודית בשינועם של אנשים מארצות שונות וחיבורם זה אל זה ואל מקומם החדש בד בד עם ניתוקם מאלפיים שנות קיום בתפוצות. לכן התעורר הצורך לפתח תוצרים תרבותיים חדשים שיחזקו את הקשרים בין העדות השונות, נוסף על הדת היהודית. מוצרי מזון ועבודה חקלאית היו כלים יעילים ליצירת קשרים אלו באופן מעשי וקונספטואלי גם יחד.

במקרה של הלאומיות הפלסטינית, התהליך כמעט הפוך: האומה מתהווה בעצמו של תהליך פיזור וניתוק. הלאומיות הפלסטינית צריכה להמחיש קשר אמיץ לארץ המוצא ולתרבות משותפת, לאחד קבוצות שכרגע חיות תחת ממשלות שונות ובתנאים שונים. לפיכך האדמה והשורשיות הפלסטינית הן תמות מרכזיות בשיח הלאומי הפלסטיני. עבודה חקלאית ותוצרים כמו הדורים, זיתים וצמח הצבר הפכו לסמלים משמעותיים לקשר חיוני זה.

Barthes, Roland, *Mythologies* (trans. A. Lavers), New York: Hill and Wang, 1972; Ohnuki-Tierney, Emiko, *Rice as Self: Japanese Identities Through Time*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993

קרול ברדנסטין (Bardenstein) בכתיבתה על רעיון ההשתרשות בעולם הדימויים הישראלי והפלסטיני מראה את השימוש בעצים, בתפוזים ובצבר כמייצגים שיוצרים קשר קרוב לאדמה ולארץ. ברדנסטין מציגה את תחושת החרדה הצינונית סביב הקשר הרופף למולדתם החדשה, את חוסר השורשיות, אל מול תחושת העקירה והאובדן של הפלסטינים.⁶ אמנים משתי האומות השתמשו במוצרי מזון ובחקלאות כדי לתאר את הסיפורים הלאומיים המנוגדים האלה, כדי [...] לנסח ולחזק עמדה אידיאולוגית מסוימת.⁷ השינויים בשימוש במוצרי מזון, שהם מעיקרם משתנים פרפורמטיביים, באמנות הפלסטינית והישראלית, מדגישים את אופייה הפרפורמטיבי של הלאומיות עצמה ותומכים בתפיסתו של הומי באבה (Bhabha), הרואה את הלאום כאמביוולנטי וזמני (ולא כנצחי ומושלם).⁸

מוצרי מזון בסיסיים מופיעים תדיר באיקונוגרפיה הישראלית והפלסטינית עקב חשיבותה של החקלאות בעבר ובמיתולוגיה של שתי התרבויות וחשיבותו של רעיון יצירת או שמירת קשר ממשי עם הארץ/האדמה. מוצרים אלו חשובים במיוחד כאתרים להצגת האומה והמחשתה בתקופה שלפני קבלת העצמאות. בהעדר סמלים כמו דגל, מטבע או סמלים אחרים שישנם במדינה עצמאית, הם מאפשרים הצגת דימויי אחדות ותרבות משותפת. הם משקפים את עצם רעיון קיום האומה המאוחדת דרך הצגת סמל משותף, אך גם מספרים את סיפורה של אומה זו – מי היא? היכן היא ממוקמת? אילו ערכים חשובים לה?

מוצרים אחדים נעשים מוכרים, עמוסים רובדי משמעות ואסוציאציות כמו כל דגל, וכך הופכים לסמלים משמעותיים שהאמנים יכולים לנצלם ולעצבם מחדש. כשהם מופיעים ביצירת אמנות הם משדרים עושר של משמעות שמאפשר להעביר מסר ישיר או אירוני דרך אובייקט פשוט ומזוהה. בשתי התרבויות ניתן לראות אותם מגויסים בדרכים שונות כדי לספר סיפורים לאומיים חלופיים.

דימויים איקוניים באמנות הצינונית

עבור המהגרים הצינונים הראשונים לפלסטין, גידול מזון היה סמל לכוח ולעצמאות בהווה ובעתיד וגם קשר מיידי לארץ דרך עבודת האדמה ואכילת פירותיה. מוצרי

.6 Bardenstein, Carol, "Threads of Memory and Discourses of Rootedness: of Trees, Oranges, and the Prickly-Pear Cactus in Israel/Palestine", *Edebiyat*, Vol. 8, (1998): 36

.7 Zerubavel, Yael, *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*, Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 8

.8 Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994



מזון היו חשובים במיוחד בתעמולה הציונית, מכיוון שהם יכלו להעביר בו־בזמן קשר להיסטוריה של עם ישראל ולדמות היהודי החדש, על אף שאלו נראים כרעיונות סותרים. הצגת מוצרי מזון או מאכלים כשייכים לאומה מאז ומעולם מחזקת את טענתה לקיום אותנטי, להמשכיות היסטורית ולשורשים קהילתיים מימי קדם.⁹ מוצרים המזכירים בתנ"ך כמו חיטה, תמרים וזיתים, הופיעו בגלויות וכרזות ציוניות.¹⁰ מוצרי יצוא כמו ענבים ויין, זיתים ושמן זית, תאנים, תמרים ורימונים שימשו ל"שיווק" האידיאולוגיה הציונית ברחבי העולם. מאכלים אלו קיימים מתקופת התנ"ך, ולכן משרים תחושת המשכיות היסטורית ומחזקים את רעיון הקשר הטבוע בין העם היהודי לארצו הקדומה – תנאי חיוני ללאומיות יהודית.¹¹ מנגד, חידושים חקלאיים ומוצרי מזון חדשים מצליחים עזרו בפרסום קיומה של אומה יהודית מודרנית

בפלסטין, קיום שתמך בקשר היסטורי לתקופת התנ"ך אך היה מנותק מאלפיים שנות קיום "רוחני" בגלות. עבודה חקלאית ותוצריה הציגו תמונה של קיום דינמי הניזון מקשר ישיר ובלתי אמצעי לאדמה ושל אומה יהודית אותנטית, המחוברת לעבר היסטורי קדום.

לעיתים קרובות כללו דימויים ציוניים את שבעת המינים שבהם התברכה הארץ לפי הסיפור התנ"כי: חיטה, שעורה, גפן, תאנה, רימון, זית ודבש-תמרים. חשוב לציין שבדרך כלל, דימויים אלו הראו את הארץ בהווה כריקה ושוממת, ממתינה לגאולה ולהחייאה על ידי המתיישבים היהודים ועבודתם החקלאית. כפי שניתן לראות [תמונה 2], שפע התבואה והפרי נראים כתוצר של החקלאות החדשה בנוף ריק ומדברי.

דרך הצגת הארץ כשוממת והדגשת העבודה החקלאית העברית יכלו

תמונה 2

ארץ חיטה ושעורה, וגפן ותאנה ורימון, ארץ זית-שמן ודבש (דברים 8). קרן קיימת לישראל, שנות ה-40, אוסף הכרזות של הארכיון הציוני המרכזי

9. Zubaida, Sami, "National, Communal, and Global Dimensions in Middle Eastern Food Cultures", in *Culinary Cultures of the Middle East*, London and New York: I.B. Tauris, 1994, pp. 39-41
10. Berkowitz, Michael, *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996
11. Ben-Yehuda, Nachman, *The Masada Myth*, Madison, WS: The University of Wisconsin Press, 1995; זרובבל: Zerubavel, Yael, *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*, Chicago: University of Chicago Press, 1995



תמונה 3
אפרים משה ליליין, הקונגרס
הציוני החמישי, 1901

המתיישבים היהודים הראשונים לראות את עצמם כחלוצים וממשיכי דרך ישירים של אבותיהם מימי התנ"ך ולא ככוח קולוניאליסטי המשעבד אוכלוסייה מקומית. "עבודת הארץ" הייתה רעיון מרכזי בפרויקט הציוני, מופע של אידיאולוגיה ציונית במובן של "עשייה": התחברות לארץ באופן מילולי (חיבור לאדמה דרך עבודת האדמה) ויצירת בסיס כלכלי אוטונומי. הרעיון של עבודה עצמית ועבודה עברית, בייחוד עבודת האדמה, היה אחת התרומות המרכזיות של מתיישבי העלייה הראשונה (1882-1904).¹²

איורים המציגים דמויות יהודים מבוגרים בתפילה באירופה אל מול דמויות צעירים חסונים העסוקים בעבודה חקלאית היו פופולריים בין חומרי התעמולה הציונית, מקשרים עבודה חקלאית עם קיום עצמאי, חדש ודינמי בארץ ישראל. בגלויה באיורו של אפרים משה ליליין (Lilien) לקונגרס הציוני החמישי (תמונה 3) ניתן לראות היפוך של הדימוי המסורתי של גירוש אדם וחווה מגן עדן: המלאך משלח דמות של קשיש כפוף עטוף בטלית אל מחוץ לקוצי הגלות, אל עתיד מזהיר

12. על מקורה של האידיאולוגיה הזאת במחשבה במרכז אירופה ובמזרח בסוף המאה ה־18 וראיית העבודה החקלאית כחיונית לשגשוג כלכלי של מדינה (להבדיל ממסחר, לדוגמה), ראו: בר־טל, ישראל, "על הראשונות: זמן ומקום בעליה הראשונה", בתוך לשוחח תרבות עם העליה הראשונה, (עורכים: יפה ברקוביץ ויוסף לנג), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 15-24.

של חירות והבטחה של חיים חדשים וגאולה דרך עבודה חקלאית בארץ ישראל.¹³ דימוי פופולרי נוסף באיקונוגרפיה הציונית הוא אשכול הענבים. הענבים מככבים בסיפור התנ"כי על המרגלים שנשלחו לתור את הארץ המובטחת וחזרו כשהם נושאים אשכול ענבים שופע בתור הוכחה לפוריות הארץ. דימויים אלו יוצרים אסוציאציה חזותית המקשרת בין התקופה התנ"כית הקדומה להצלחה החקלאית היהודית בעידן המודרני דרך אובייקט קונקרטי במקום דרך טיעונים מופשטים. בזמן העלייה הראשונה הקדישו המתישבים היהודים זמן ומשאבים בניסיון לגדל גפני יין, אבל כעבור זמן לא רב פנו לגידול הדורים, שכן שלהבדיל מיון, ענף זה לא דרש השקעה נוספת בעיבוד תוצריו ליצוא והתאים היטב לאקלים המקומי, כפי שהיה ניתן לראות בתעשיית ההדרים המצליחה של האוכלוסייה הפלסטינית. בעקבות זאת הוחלפו הענבים בתפוזים כסמל לאומה היהודית בארץ ישראל, כשהם מייצגים הצלחה חקלאית "ונטיעת שורשים" באדמה המקומית. למרות העובדה שגידול הדורים באזור החל על ידי ערבים מקומיים ולעיתים קרובות נעשה בעזרת עובדים ערבים, הצלחתו העולה כמוצר יצוא נקשרה ביוזמה יהודית ובעבודה יהודית. המותג *Jaffa Orange* היה לסמל המזוהה עם ישראל ושימש לפרסום הפרויקט הציוני ומאוחר יותר מדינת ישראל ברחבי העולם. בשנות ה-70 סיפק התפוז השראה לעיצוב מדי דיילות אל-על, חברת התעופה הלאומית.¹⁴ התפוזים מופיעים ביצירות אמנות משנות ה-20 וה-30 של המאה העשרים כסמל להצלחת החקלאות היהודית, כמו בעבודה של ראובן רובין **פירות ראשונים** (1923) או בעבודה של מאנה כץ עם **ישראל חי** (1938), שבמרכזה חלוץ הנושא סל תפוזים. כיום, ארצות שונות יכולות לרכוש את הזכות להשתמש במותג *Jaffa* (אם תוצרתם עוברת אישור של הוועדה הישראלית), ותחת מותג זה יכולים לבוא תפוזים גם מספרד או מדרום אפריקה, אבל שכבות המשמעות שצבר המותג עם הזמן הפכו את התפוז לכלי יעיל לחשיבה על הפרויקט הציוני ומדינת ישראל ולדיאלוג עימם. אמנים ישראלים עכשוויים משתמשים בתפוז כאמצעי לביקורת או לאמירה אירונית, כמו בעבודתו של רן מורין שתוארה לעיל. השינוי בהצגת התפוז בעבודות אמנות משקף שינוי בתפיסת האומה: מעבר מתיאורים אוטופיים ואידיליים לביקורת ובחינה של האידיאולוגיה הציונית.

13. ש.ס.

14. Bardenstein, Carol, "Threads of Memory and Discourses of Rootedness: of Trees, Oranges, and the Prickly-Pear Cactus in Israel/Palestine", *Edebiyat*, Vol. 8, [1998]: 1-36

איקונוגרפיה פלסטינית

התפוז והפרדס הם גם שמלים פלסטינים רבי־משמעות. אמנים פלסטינים משתמשים בהם כאלמנט נוסטלגי המייצג קיום נכסף שמגלם עבר אידילי ועתיד אוטופי ב־בזמן. אף שלכאורה, עוד קודם לישראל החלה החברה הפלסטינית להתרחק מחקלאות לצריכה יום־יומית והחלה לפתח את ענף ההדרים ליצוא יותר מאשר לצריכה מקומית, פרדסים ופרי הדר נותרו כמזכרות בעלות עוצמה לקשר אינטימי לארץ.¹⁵ סלימן מנסור (Mansour), אחד האמנים הפלסטינים החשובים מהדור שלאחר 1948, יצר בשנות ה־70 וה־80 עבודות המתארות איכרים פלסטינים בלבוש מסורתי נושאים או קוטפים יבול של תפוזים, מוארים באור זהוב וחם. לעיתים הם נראים על רקע פרדסים נרחבים, הנמשכים אל האופק. מנסור אמר שיצירותיו "מדמיינות איך ייראו החיים ללא הכיבוש".¹⁶ דרך הדימויים הפסטורלים האלה מנסור מחזק ומאשש את הקשר הפלסטיני לאדמה, למקום ולשורשים התרבותיים המסורתיים. הדימויים לא נועדו לייצג עבר היסטורי עובדתי, אלא עבר דמיוני ומיתולוגי, אבל משמעותי לא פחות. כוחם נובע מהצגת הדיוקן הלאומי של אומה גאה ומושרשת ומהעמיד שהם מציינים לה.

העושר והכוח של המשמעויות הנלוות לפרי ההדר הפכו אותו לסמן של מאבק פוליטי ושל התנגדות. בעבודותיו של מנסור ההתנגדות אולי מעודנת יחסית, אבל בעבודתו של עדנאן זוביידי (*Zubeidi*) *Squeezing the Life / Juice out of the* (*Palestinian Jaffa Orange* 1987; *סחיטת החיים/המיץ מהתפוז הפלסטיני*), המראה אגרוף מועך תפוז שלם וסוחט אותו אל תבנית בצורת מגן דוד, היא ישירה וברורה. ביטוי עכשווי יותר נראה בסרטה של ג'ומאנה אמיל עבוד (*Emil Abboud*) **הברחת לימונים** (2006). בסרט, המצלמה מלווה את עבוד כשהיא אוספת לימונים מגן ירוק בגליל, שמה אותם בחגורה מיוחדת הדומה למתקן לנשיאת רימוני יד ונוסעת איתם דרך ירושלים אל מעבר לגבול ברמאללה, שם היא קוברת אותם באדמה החשופה. הלימונים מופיעים כדמויות של ממש בסרט: מוחזקים כך שיוכלו "לראות" את הנוף בניסיעה באוטובוס אל הגבול, מחכים בסבלנות בתור לבדיקה ביטחונית בחציית הגבול. הגן הירוק והשופע שבו עבוד אוספת את הלימונים וממנו היא יוצאת למסעה מוצג בניגוד קיצוני לאדמה היבשה והשוממת שבה המסע מסתיים. האבסורד במסעם של הפירות נטולי העץ והשורשים האלה משקף את

15. Tamari, Salim, *Mountain Against the Sea: essays on Palestinian society and culture*, Berkley: University of California Press, 2009

16. ריאיון עם סלימן מנסור, ראן: 2011, *Emel.com*, No. 87, December

מצבם האבסורדי של הפלסטינים, את כמיהתם אל הגן הירוק, את מצבם הנוכחי נטול השורשים.

הקשר ההדוק של הפלסטינים לאדמה ולמקום מוצג בהבלטה באופן מובהק ביותר דרך דימוי עץ הזית. מסיק הזיתים, כמו תעשיית ההדרים, מופיע כדימוי רומנטי של עבר פסטורלי וכתגובה למצב הקיומי הנוכחי של הפלסטינים: התפזרותם ושינועם מצד אחד והקשר הרציף בינם לבין הארץ שממנה נותקו מצד אחר. לעיתים שני ההיבטים האלה מופיעים בעבודה אחת, כמו בעבודתו של מנסור טריפטיך **מסיק זיתים** (1989), שבה פלאח פלסטיני עומד בין ענפי עץ זית, עובד ביניהם אך גם מחובר אליהם כשלוחה של העץ עצמו.

רישומיו של וליד אבו־שקרה (Abu Shakra) מתארים עצי זית כאלמנט מרכזי לעיתים קרובות. שמות היצירות מתארים מקומות ספציפיים כמו **עץ זית בעין ג'ראר** (1980) או **עץ זית באלבטן** (1980). התיאור המדויק והמראה הפגיע של עצי הזית יחד עם ההיכרות הקרובה עם המקום, המתבטאת בשמות העבודות, מקרינים קשר אינטימי עם המקום והאדמה ותחושת עצב ואובדן.¹⁷

בעבודה *Grafting* (1995) ח'ליל רבאח (Rabah) שתל מחדש בז'נבה עצי זית מביתו ברמאללה. המעבר הודגש באמצעות ערימות אדמה טרייה שביי כל גזע, שבלטו על רקע המדשאה הירוקה, וכל עץ נעטף חוטי רקמה צבעוניים. בעבודות צילום ווידאו מאוחרות יותר (2001) רבאח משקף/מחקה את דמות גזעי העצים בגופו.¹⁸ ההקבלה והזיהוי של האמן/האדם הפלסטיני עם עץ הזית ברורה. רבאח מזהה את עצמו כפלסטיני דרך הבחירה בעץ הזית כמדיום וכנושא, אבל עבודתו משקפת מערכת יחסים מורכבת בין בית/מולדת וגלות, בין מסורת וגלובליזציה. עבודתה של לריסה סנסור (Sansour) **עץ זית** (2011) היא צילום רחב־מידות שנוצר כחלק מפרויקט *Nation Estate*, המתאר מדינה פלסטינית עתידנית הממוקמת בקומות שונות של גורד שחקים. בעבודה עץ הזית נטוע בחדר רחב וריק, שורשיו סודקים את רצפת הבטון. מבעד לחלון נראה נוף ירושלים, העיר הבלתי מושגת. עץ הזית, כמו דמות הפלסטיני, מייצג חיבור טבעי לאדמה ואת האבסורדיות של הרעיון שיוכל להכות שורשים בבטון, מנותק מאדמת מולדתו.

עבודת הווידאו של ראפת חטאב (Hattab) **ללא כותרת** (או בתרגום מילולי: "ללא כתובת") (2009), מציגה גישה דומה. המצלמה מתרכזת באדם המשקה מטפל באהבה עץ זית ותיק. כשהתמונה מתרחבת והמצלמה מתרחקת לאיטה,

¹⁷ Ben-Zvi, Tal, *Sabra: Representations of the Nakba in Palestinian Art Created in Israel*, Tel Aviv: Resling [2014], p. 125.

¹⁸ Ankori, Gannit, *Palestinian Art*, London: Reaktion Books, 2006, pp. 156-158.

הצופה מגלה שהעץ נטוע בערוגה קטנה במרכז כיכר רבין בלב תל אביב. דלי המים להשקיית העץ נשאב מבריכת המזרקה שבכיכר, ליד בניין העירייה. הפסקול הוא השיר "חוב" (אהבה), שבו שר בערבית הזמר הלבנוני אחמד כאעבור (Kaabour) על הגעגועים למקום מרוחק, וחוזר על המשפט "אני עזבתי מקום"¹⁹ כמו בעבודותיה של סנסור, האבסורד במיקום התלוש של עץ הזית מופיע כסמל לניסיון להכות שורשים במקום זה. במקרה זה, הקשר של העץ לאדמה ברור, אבל הנוף הסובב אותו, השתנה, הסביבה העירונית והאנדרטה לניצולי השואה החולקת עימו את הכיכר מעלות שאלות חדשות על געגועים ושייכות.

העבודה **סיפורו של עץ** (1999) של ורה תמרי (Tamari) משלבת תצלום שחור-לבן גדול של עץ זית התלוי מאחורי מטע של עצי זית קטנים עשויים חמר בצבעי פסטל מגוונים. השימוש בחמר מוסיף לעבודה רובד של משמעות החשוב לא פחות מתוכנה. השימוש בחמר הופך את האדמה לחלק מהיצירה ומחזק את הקשר שלה עם מקום פיזי. התצלום של העץ האמיתי על הקיר עומד בניגוד לקבוצת העצים הקטנים והמלאכותיים בעליל, העשויים מאדמה "אמיתית" ומוחשית.

המדיום הוא המסר

עבודות האדמה המאוחרות של סלימן מנסור הן דוגמה נוספת ליצירות שבהן המדיום (אדמה) חשוב לא פחות מהנושא. מנסור מפסל כיכרות לחם מאדמה ומים, בדוגמת הכיכרות המסורתיות של הפלאחים הפלסטינים, לדוגמה, בעבודה **לחם** (2000). האובייקטים האלה משקפים את הקשר של הפלסטינים לאדמה, אבל הכיכר הבלתי אכילה העשויה אדמה יבשה וסדוקה מציירת תמונה עגומה ופסימית. עבודות אלו עומדות בניגוד לעבודתו המוקדמת של מנסור **טבע דומם** (1981), המתארת את אותו הנושא: אותו לחם מסורתי בצירוף עגבניות, זיתים ובצל, חוברים יחד לארוחת איכרים פשוטה. אף ששתי העבודות מציגות זהות פלסטינית הקשורה לאדמה ולחיי ספר, המדיום השונה משדר מסר אחר, כשהעבודות המאוחרות מציירות תמונה אפלה בהרבה [תמונות 4-5].²⁰

גישה שונה לרעיון המדיום כמסר ניתן לראות בשימוש של מונה חאטום (Hatoum) בכלים ובחומרים יום-יומיים. חאטום משלבת בעבודותיה כלי בישול ממתכת בשינויים קלים, המקנים ליצירותיה נדבך של הומור אפל, כגון *Grater Divide* (2002), פומפייית ענק המתנשאת לגובה שני מטרים וניצבת כמחיצה מתקפלת;

¹⁹ Ben-Zvi, Sabra, 2014, p. 207.
²⁰ Ankori, *Palestinian Art*, p. 89.



תמונות 4-5

סלימן מנסור, טבע דומם, 1981, טמפרה על עץ;
סלימן מנסור, לחם, 2000, אובייקט בוץ

No Way (1996), כך הגשה ממתכת המכוסה זיזים בולטים שהופכים אותה לחסרת שימוש; *Home* (1999), מיצג של כלי מטבח "מחושמלים". גנית אנקורי (Ankori) רואה בשימוש של חאטום במוצרים יום-יומיים אלו השתקפות של המורשת שלה כ"[...] בת גולים, דור שני לניצולי הנכבה". דרך השימוש בכלים אלו והפיכתם לבלתי שמישים ואולי אף מסוכנים, חאטום יוצרת תחושה של הזרה ובלבול.²¹ היא משתמשת בכלי בית ויוצרת "תפאורות" מטרידות של חיי היום-יום כדי לחקור את רעיון ה"בית" בגלות. יצירותיה משקפות זהות נוודית (nomadic) ומערכת יחסים מורכבת עם מה שרובנו מקבלים כמובן מאליו ורואים בו מקלט בטוח: בית. במקרה זה, השימוש בכלי מטבח יעיל במיוחד, משום שבדמיון הקולקטיבי, לעיתים קרובות המטבח מייצג את הבית ונתפס כמקום חם, בטוח ומנחם. אפשר לפרש את עבודותיה של חאטום כסוג של אזהרה, ייצוג של הסכנה האורבת לזהות הפלסטינית בחיים בגלות. נטולי קשר מיידית למקום ולאדמה, הפרטים המייצגים במובהק בית ושייכות הופכים חסרי משמעות ומרוקנים מתוכן.

כמו חאטום, רנה בשארה (Bishara) משתמשת בעבודותיה בחומרים מחיי היום-יום בהקשר שונה ומערער. לעיתים קרובות היא משתמשת במוצרי מזון כמדיום. תבלינים, קמח, עלי צבר (טריים ומיובשים), שוקולד ופיתות הם חלק מהחומרים בעבודות הפיסול והמיצג שלה. באשרה משנה את החומרים המוכרים האלה דרך התערבות ברורה השואבת את עוצמתה מהשימוש הבלתי צפוי בחומרים תמימים לכאורה. כמה מעבודותיה המוקדמות – לדוגמה, **בית** (1995), עלי צבר תפורים יחד

ומכסים מסגרת חלון, או **ריחות המזרח** (1996), עלים ותבלינים מסודרים בדוגמה מעגלית על הרצפה – מעוגנות בחומרים אישיים (מסגרת החלון מבית ילדותה, התבלינים מהמטבח של אמה).²² יצירותיה מציגות מסורות פלסטיניות נשיות בדרכים חדשות, משקפות חיפוש אישי של זהות בהקשר תרבותי רחב. לעומת זאת, עבודותיה המאוחרות של בשארה מתרכזות בשאלות לאומיות ופוליטיות באופן מובהק יותר. לדוגמה, **לחם לפלסטין** (2006), פיתה משובצת בסיכות ברזל שהופכות אותה לבלתי אכילה ואף מסוכנת. במופע רחב יותר תחת אותה הכותרת מילאה באשרה פיתות בצמר גפן ותפרה את הפתחים מחדש, הופכת אותן שוב לבלתי אכילות.²³ השימוש במוצרי מזון ממשיים בעבודתה מדגיש את הנתק מחיי היום-יום, משום שהם תמיד הופכים לבלתי אכילים.

האמן הישראלי מיכה לורי יצר סדרה של דמויות חיילים במדים, ציוד צבאי ונשק בתנוחות שונות ויצק אותן משוקולד. העבודה **אל תהיה חייל שוקולד** (1969-1994) נוצרה בתגובה (שהייתה משותפת לעוד אמנים ישראלים באותה עת) לאופוריה הלאומית ששררה לאחר מלחמת ששת הימים ב-1967 וההערצה לצבא שפשטה בחברה הישראלית בעקבותיה.²⁴ תחושת הביטחון והשגשוג הכלכלי שבאו בעקבות המלחמה איפשרו לאמנים, לסופרים ולפעילים פוליטיים לבקר את גישתה ופעולותיה של ממשלת ישראל ואת האג'נדה הציונית-לאומית. עבודתו של לורי צמחה בזמן של מודעות פוליטית וביקורתיות גוברת בסצנת האמנות הישראלית. בשנות ה-70, בהשפעתן של תנועות דומות באירופה ובארצות הברית, החלו אמנים ישראלים בניסויים לטשטוש הגבולות בין אמנות ובין חיי היום-יום, ובד בבד החליפו גישה של הערצה, אידיאליזציה ותמיכה בפרויקט הלאומי בעמדה בוגרת יותר, צינית ומבקרת. הזמנתו של לורי לקהל לשבור את חיילי השוקולד ולאכול אותם מעידה על שינוי מובהק ביחס לחיילים, המנוגד להערצה שאפיינה את תפיסת הצבא בשנותיה הראשונות של מדינת ישראל. המדיום היום-יומי,

22. שם, עמ' 212-221.

23. במיצג בשיתוף עם האמן אלן שכנר (Schechner) *DIALOG of Equals* (2003), השתמשה באשרה בשוקולד כדי לצייר על קירות הגלריה (לתיאור מפורט של העבודה, ראו: Alessandro, Imperato, "The Dialogics of Chocolate: a Silent DIALOG on Israeli-Palestinian Politics", in *Global and Local Art Histories*, (eds. J. Celina and G. Minissale), Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 283-304). השימוש בשוקולד בעבודה זו מזכיר יותר עבודות כמו *We Keep Our Victims Ready* של קרן פינלי (1989), **אנו שומרים את קורבנותינו מוכנים** או *Lather* של גינ'ן אנטוני (1993, **ליקוק וקצף**). מוצר המזון האוניברסלי (שוקולד) ממקם את העבודה הזאת של באשרה בהקשר אישי יותר ומרחיק אותה מהסמלים הלאומיים הקשורים לפלסטין באופן ייחודי.

24. Zalmona, Yigal, *A Century of Israeli Art*, Jerusalem: The Israel Museum, 2010, pp. 262-263.

האכיל והמתכלה, חיוני לאמירה הביקורתית. אילו היו החיילים יצוקים מברונזה או מפוסלים באבן היה המסר של העבודה שונה לחלוטין. זו דוגמה ברורה ליצירה שבה המסר מוטבע בבירור בבחירת המדיום.

עבודות אמנות נוספות עכשוויות משתמשות במזון כמכשיר לאמירה פוליטית ישירה. שחר מרקוס, שלעיתים קרובות משתמש במזון במופעים ובעבודות וידאו, הציג את **גולדה** (2013), עבודת וידאו שבה האמן אופה עוגה במטבח ביתי בעודו מחופש לראשת הממשלה לשעבר גולדה מאיר ונושא נאום על יחסי ישראל-ערב (מבוסס על נאום אמיתי שנשאה מאיר ב־1969). הנגדת שני התחומים (המטבח והשדה המדיני) יצרה תחושת ערעור וחוסר נוחות, שגרמה לצופה לחוסר אמון ולתהייה בנוגע לשני חלקי היצירה (המסר הפוליטי והאפיייה בהקשר של תפקידים מגדריים). האמן חנוך פיבן השתמש גם הוא בדמותה של מאיר. פיבן יוצר דיוקנאות של דמויות ידועות מחומרים ואובייקטים יום-יומיים, ביניהם מוצרי מזון. בחירת החומרים נעשית לא רק משיקולים אסתטיים אלא גם בשל המשמעות הגלומה בהם. לדוגמה, הדיוקן של מאיר (1999) מעוצב סביב קרע עוף מבושל, לעומת דיוקנו של ראש הממשלה לשעבר אריאל שרון (1997), שעוצב מבשר טחון נא.

דוגמה נוספת היא עבודתה של נעמה אורבך **כל אישה ונת מדליקה נרות שבת** (2004)²⁵ מראה דימוי מוכר ומפושט של אישה המכסה את פניה ומברכת על נרות השבת. ייחודו של הדימוי בעבודה זו, שהוא עשוי משקדי מרק. התמונה, המוצגת על רקע קרש חיתוך שחוק, הופכת את שקדי המרק למייצגי תרבות ישראלית חילונית מודרנית. ההחלפה הפשוטה של חומרי אמנות מסורתיים במוצר מזון מוכר מאפשרת לאורבך לתאר דילמה מרכזית בלאומיות החילונית היהודית ואת הניסיון לעצב זהות תרבותית חילונית בתוך המדינה היהודית.

זהויות משתנות

מאמר קצר בעיתון **הארץ** תיאר את הייצוג המשתנה של האבטיח באמנות הישראלית, בעיקר בהתייחסות לתערוכה בנושא זה בבית ראובן בתל אביב (2009). המאמר מצטט את דברי האוצרת שירה נפתלי, שלפיהם אפשר לחלק את השימוש באבטיח לשתי תקופות מרכזיות: מתחילת שנות ה־20 תואר האבטיח בעיקר כמוצר מקומי, ערבי, אך בתחילת שנות ה־90 החל האבטיח להופיע כ"ישראלי" ולשדר משמעויות מורכבות יותר.²⁶ המתיישבים היהודים הראשונים אימצו את האבטיח כמוצר מקומי

25. התפרסם בתוך אורבך, נעמה, איך עושה ילדה, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2004.

26. שני ליטמן, "אמנות על הסכין", הארץ, 8 באוגוסט 2014.

המשקף את החיבור שלהם למזרח. בעבודתו של ראובן רובין **פירות ראשונים** (1923), שהוזכרה לעיל, נכלל האבטיח כאחד הפירות המקומיים, "ילידי הארץ", שאומצו על ידי החלוצים. עבודותיו של נחום גוטמן **מנוחת צהריים** (1926) ו**מוכר האבטיחים** (1965) מתארות שתיהן את האבטיח כמוצר ערבי, המופיע לצד דמויות ערביות. בשנות ה־20 החלה התנועה הציונית להשתמש במוצרי מזון ככלים לאיחוד וגיבוש ועודדה רכישת מוצרים כדרך לתמיכה ישירה בפרויקט הלאומי ובעתיד האומה. מסע התעמולה לתוצרת הארץ כלל סימון מוצרים בתווית שציינה אותם כ"עבריים", הווה אומר, מוצרים שגודלו או יוצרו בעבודה עברית, על ידי פועלים יהודים. מכיוון שמוצרים מקומיים, "תוצרת הארץ", יכלו להיות תוצר של עבודה ערבית או יהודית באותה המידה, הדרך היחידה להבדיל ביניהם הייתה בעזרת סימון המוצר כ"עברי". הארגון לתוצרת הארץ הוקם ב־1936 והחל להפיץ כרזות שבמרכזן "אבטיח עברי", לעודד צרכנים לבדוק את מקור המוצרים שהם רוכשים ולתמוך בעובדים יהודים ובתוצרת יהודית על פני ערבית. כך החל האבטיח להשתנות ממוצר ערבי מקומי לתוצר עברי מתויג. בשנות ה־80 כבר זוהה האבטיח לחלוטין כמוצר ישראלי ואף הפך לסמל לישראליות כזוהת המושרשת במקום.

בתחילת המאה הנוכחית, זהותו הישראלית של האבטיח מקובלת כמוכנת מאליה. שרון גלזברג וסיגלית לנדאו יצרו שתיהן עבודות וידאו שחקרו את הניגוד בין מתוק למלוח דרך יצירות שכללו אבטיחים באזור ים המלח. בעבודה **ירח שחור**, **ים המוות** (2004) הפכה גלזברג אבטיחים לכדורי כדורת (בעזרת מכשיר לגילעון תפוחים) ושילחה אותם להתגלגל במורד הדרך אל ים המלח. בעבודה **ים המוות** (2005) השיטה לנדאו על מי המלח שרשרת של אבטיחים, צפים בספירלה המשלבת בתוכה גם את גוף האמנית עצמה. רבים מהאבטיחים הצפים הם שלמים, אבל מקצתם שבורים, תוכנם האדום חשוף. שני הפרויקטים משתמשים בצבעי האבטיח, חושפים את תוכנו האדום באופן אסטרטגי, במחווה שנראית חודרנית ואלימה. הניגודים בין מתוק למלוח, בין פנים לחוץ, מתארים מערכת יחסים סבוכה בין התרבות הישראלית למקום. שתי האמניות משלבות את הגוף הנשי בעבודתן ודרכו מוסיפות ממד של חיפוש אישי המקשר בין הזהות האישית ללאומית. מרגע שהאבטיח אומץ כ"ישראלי" הוא הופך לכלי אפשרי לחיפוש עצמי או אוניברסלי, פתוח לפרשנויות ולאסוציאציות רחבות.

מוצרי המזון המזוהים ביותר עם שינוי זהות לאומי באזור והשנויים ביותר במחלוקת הם החומוס והפלפל. המחלוקת סביב הבעלות על החומוס היא הבולטת ביותר, בגלל הפוטנציאל הכלכלי של המוצר ברחבי העולם. מקורם של החומוס והפלפל במטבח הערבי, אבל שני המאכלים אומצו על ידי ישראלים בהתלהבות

שהעלתה אותם לרמת סמלים לאומיים, כתחליפים לתפוז ולמוצרים חקלאיים אחרים. עם ירידת חשיבותה של החקלאות כענף כלכלי ועליית מעמדה והשפעתה של קבוצות עדתיות יוצאות המזרח התיכון וצפון אפריקה בחברה הישראלית, החלפת התפוז בפלאפל נראית צעד טבעי. כדי לאפשר את השיוך של חומוס ופלאפל למטבח הישראלי היה עליהם לעבור תהליך של התאזרחות. המקור הערבי של מאכלים אלו נמחק בשלב מוקדם, וקיומם בישראל יוחס לעדות יהודיות ממוצא מזרח-תיכוני. הם הפכו לסמלים לאומיים של אחדות, פופולריים בכל שכבה חברתית-כלכלית ובכל עדה. ייתכן שכוחם לאחד נבע מעצם העובדה שהם לא היו משויכים לשום עדה בחברה הישראלית, מה שאיפשר לכולן לאמץ אותם בלי מאבקי כוחות פנימיים.²⁷ פלאפל וחומוס מתחילים להופיע בסעודות ממלכתיות, בייצוג ישראל בתחרויות בישול בין-לאומיות, בפרסומי תיירות וכהבעת זיקה לישראל באירועים יהודיים ברחבי העולם (בעיקר בקרב קהילת צעיר).

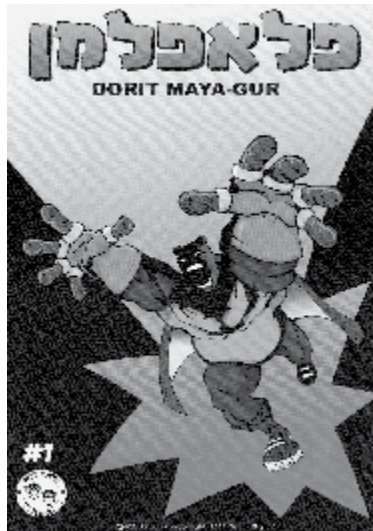
בשנים האחרונות התגבש מעמדם של מאכלים אלו כמציניי ישראליות במידה כזו ששורשיהם במטבח הערבי מוכרים ומצוינים בגלוי. הישראלים לא טוענים להמצאת הפלאפל או החומוס אבל עומדים על זכותם להשתמש בהם כמשקפי מיקומם במזרח התיכון. בחירת הפלאפל כסמל לאומי מדגישה את הקשר של ישראל למקומה במזרח התיכון, לשינוי מהקיום היהודי הגלותי ולקיומם של מוצרים תרבותיים חילוניים המשותפים לכל הקבוצות העדתיות שמרכיבות את החברה הישראלית.²⁸ פלאפל וחומוס אומצו בקלות על ידי מדינת ישראל מכיוון שהם תרמו להצגת האומה כמאוחדת וכשייכת למזרח התיכון. חשוב לציין שהעובדה שחומוס ופלאפל נחשבים למאכלי רחוב בעלי סטטוס נמוך תרמה להכרה בשורשיהם במטבח הערבי, משום שאינם פוגעים בסיפור הציוני המקורי, המציג את האוכלוסייה הערבית המקומית כנטולת תרבות ומיושנת.

ככל שהתגבש מעמדם של החומוס והפלאפל כסמלים ישראליים לאומיים, הם גם הופיעו יותר בעבודותיהם של אמנים ישראלים. ניתן לראותם במגוון פרויקטים, מספרי קומיקס ועד מיצגים, כמייצגים זהות לאומית ישראלית. למרות הפופולריות שלהם בקהילות יהודיות ברחבי העולם ושכיחותם כנציגי ישראל כלפי חוץ, יחסם של הישראלים עצמם למאכלים אלו מורכב: הם פופולריים ומצויים בכל מקום, אבל

27. לדיין רחב יותר על התפתחות הפלאפל כסמל לאומי בישראל ראו: Raviv, Yael, "Falafel: a National Icon", *Gastronomica*, 3(3), (Summer 2003), pp. 20-25; *Falafel Nation: Cuisine and the Making of National Identity in Israel*, Lincoln, NE:

University of Nebraska Press, 2015

Raviv, "Falafel: a National Icon".²⁸



תמונה 6
דורית מאיה-גור,
פלאפלמן, 2006

לרוב, ייצוגם באמנות הוא אירוני. מקורם והוויכוח הסובב אותם מעודדים שימוש ביקורתי כלפי המצב הפוליטי הנוכחי והם משמשים כפריזמה למחשבה על מהות הישראליות.

ספר הקומיקס של דורית מאיה גור, **פלאפלמן** (2006), הוא דוגמה ליחס אמביוולנטי זה. האמנית מציגה דמות גיבור־על ישראלי חדש [תמונת 6-7]. כוחו המופלא הוא תוצאה של ניסוי כושל והכלאה בלתי מתוכננת של אדם וכדור פלאפל, אבל האלטר־אגו היום־יומי שלו מוצג כטיפוס עצלן, גס ודוחה. מיכה לורי, שחיילי השוקולד שלו תוארו כאן, יצר ב־2005-2006 את **מגדלי פיתה ופלאפל**, עבודת פיסול העשויה לסירוגין שכבות של "פיתות" ו"כדורי פלאפל" המוערמים אלו על אלו באופן רעוע. העבודה עשויה פיברגלס ואינה אכילה בעליל. מיקומם של מוצרי האוכל האלה בגלריה

מעיד על התפקיד התרבותי המשמעותי שלהם, בעוד המבנה המערער מזכיר פגיעות וחוסר ביטחון בנוגע למעמדם כסמלי זהות. עבודתו של אלי פטל **צלחת חומוס** (2002) משקפת גישה דומה: ה"חומוס" ביצירה עשוי צבע שמן במרקם ובגוון הדומים למוצר המקורי, והוא מוצג על צלחת חרסינה התלויה על הקיר, נפול בהעמדה הבלתי טבעית הזאת. השילוב של חומוס וצלחת חרסינה אנכית, המזכירה את אוספי הצלחות הדקורטיביות שהיו הפופולריים בקרב נשים אירופיות באמצע המאה העשרים, עשוי להתפרש כאמירה על האבסורד שבשילוב הזה, תגובה אירונית לניכוס החומוס על ידי החברה הישראלית.²⁹

כמה אמנים פלסטינים מתייחסים לניכוס של מאכלים אלו במדינת ישראל. בדרך כלל הם אינם משתמשים בחומרים אלו כדי לשקף זהות ערבית או פלסטינית, אלא כתגובה ליחסים שבין ישראל לפלסטינים. לדוגמה, עבודתו של שריף ואכד *Khumus (Waked)* (חומוס, 2008), שבה הציב האמן שולחן ושני כיסאות על שביל תלול המוביל לפתחה של המסעדה הפלסטינית "הבית" (Albeet) בעין חרוד. כדי לאזן את הרהיטים במדרון התלול האריך האמן את רגלי אחד הכיסאות ואת רגלי צידו האחד של השולחן, כשבכך הוא פותר את חוסר האיזון אך גם מדגיש אותו. בתוך פני השולחן שתי קערות מלאות גרגירי חומוס מבושלים, המתחילים לנבוט. מיקום העבודה בחוץ, על השביל התלול בדרך הגישה למסעדה הפלסטינית,

29. ראו את תגובתו של פטל על היצירה בריאיון עם שגיא גרין, "שתלתם ניגובים ביי", הארץ, 11 מאי 2005.



הפופולרית בקרב ישראלים המחפשים חוויה קולינרית "אותנטית", והשימוש בגרגירי החומוס מתייחסים למערכת היחסים הבעייתית ולחוסר איזון הכוחות בין האוכלוסייה הישראלית לאוכלוסייה הפלסטינית.³⁰

תמונה 7
 דורית מאיה-גור,
 פלאפלמאן, 2006

העבודה **דרך הפלאפל** (*Falafel Road*) היא פרויקט משותף של לריסה סנסור ואורית אשרי (2010). האמניות ערכו סדרת ארוחות שבמרכזן פלאפל במקומות שונים ברחבי לונדון ותיעדו אותן בווידיאו ובבלוג. הפרויקט חקר את שאלת הבעלות על הפלאפל כדרך לדיון בניכוס תרבותי בכלל. השימוש בהכנה ובאכילה של פלאפל בפרויקט איפשר לאמניות לפתוח את השיח לקולות חדשים ולפרספקטיבות שונות

30. תודה לדפנה הירש, שהראתה לי את העבודה.

על היחסים בין ישראל לפלסטין, ולקשר אותו לשאלות של הגירה וגלות. חשוב לציין שבדרך כלל ההאשמות בניכוס של מאכלים פלסטיניים המופנות כלפי ישראל מתייחסות לאוכלוסייה האשכנזית, ואולם החברה הישראלית כוללת שיעור גבוה של יוצאי מדינות המזרח התיכון וצפון אפריקה, שמטבחם דומה מאוד למטבח של שכניהם המוסלמים והנוצרים. יוצאי עדות אלו עברו תהליך חיברות בשנותיה המוקדמות של מדינת ישראל כדי לנתק אותם ממסורת שנתפסה כשייכת ל"אויב" וללמד אותם מנהגי אכילה אחידים ומשותפים (הווה אומר: מערביים/אירופיים). בשנות ה-70 נזנח תהליך זה ונוצרה אפשרות לביטויים תרבותיים לא־אירופיים (אף שבתחום זה הדרך עודנה ארוכה).

זהות רבת־פנים

כמה אמנים ישראלים משתמשים במזון כדי לבחון שאלות של זהות עדתית ספציפית בתוך הלאום היהודי הרחב. עבודת הווידאו **גפילטע פיש** של בועז ארד (2005) מתמקדת בידיה של אם האמן העוסקות בתהליך הבישול של גפילטע פיש מסורתית. ברקע נשמע קולה המסביר איך להכין את המאכל ועונה על שאלות שבנה מציג לה בנוגע לדעותיה על עדתיות בישראל. המאכל המסוים מסמן את האמן ואימו בבירור כבני העדה האשכנזית (מזרח־אירופית). הווידאו אינו חושף את פניה של האם, רק את פניו של האמן עצמו מחקה/מסנכרן את דבריה. הווידאו מקביל לתוכניות בישול מוכרות, אבל משבש את ההקבלה על ידי התערבות באלמנטים אחדים, המרחיקים את היצירה מהמקבילה המוכרת והופכים אותה לאמירה ביקורתית על הפעילות היום־יומית, התמימה למראה.

שחר מרקוס משתמש בגרסת ענק של סביח, מאכל רחוב פופולרי ממוצא עיראקי, כתגובה ליחסים שבין יצירת האמנות לחיי היום־יום בישראל. בעבודה **סביח** (2006) מרקוס פורש עיגול בצק ענק על הרצפה כבסיס, ומכסה אותו בהדרגה במגוון מרכיבים מסורתיים כמו חצילים, ביצים קשות ועמבה, כשהוא מחקה את טכניקת הציור המזוהה עם ג'קסון פולוק. כך מסמן מרקוס את מוצרי המזון כ"חומרי אמנות" ואת עבודתו כ"אמנות" ולא כמאכל. הסביח, כמו הגפילטע פיש, מזוהה במובהק עם עדה מסוימת, המוסיפה רובד של משמעות ליצירה. בשונה מהעבודות הציוניות המוקדמות, שהתרכזו במציאת זהות לאומית מאוחדת ובהמחשתה, עבודות אמנות מאוחרות יותר מתקיימות בתוך אומה בוגרת יותר ובטוחה בעצמה, ולכן יכולות לבחון ולהציג זהויות מורכבות, רבות־פנים וניואנסים.

פרויקט משותף לאמנים יעל רביב וגור סומר בשם **שיחות מטבח** (2013) הפגיש בסדנאות בישול מדריכים מקהילות מהגרים ופליטים אפריקאים עם סועדים

ישראלים. גל ההגירה האחרון לישראל מורכב בעיקר מפליטים ועובדים זרים. הם מרוכזים בעיקר בדרום תל אביב, מנותקים משאר החברה הישראלית ונתפסים כ"חשודים". הסדנאות מאפשרות למדריכים מחוץ השנהב, אריתריאה, ניגריה ודרפור עמדה של סמכות ויוצרות מקום לתקשורת ולמפגש ישיר ואינטימי.³¹ ב־2015 יצרה שרון גלזברג עבודה בשיתוף עם העובדים התאילנדים במושב שבו היא גרה. המיזג **חקלאות: מחזה בחמש מערכות** כלל מבנה של חממה שהוקם במזיאון והיווה מסגרת לסרטון וידאו המתאר לא רק את שדות המושב והיבולים, אלא גם את השתתפותם של העובדים במצעד חג הביכורים, שבו הם לוקחים חלק לצד שאר חברי המושב אגב שירה ונגינת מוזיקה תאילנדית. הפרויקט סוגר מעגל ומראה באור חדש את רעיון החקלאות הציונית ואת מערכת היחסים המורכבת בין הלאום היהודי לבין מגוון אזרחי המדינה המודרנית. הוא מעורר שאלות על הקשר לארץ ולמקום, על הגירה ושייכות ועל הגדרת הזהות הלאומית.

מבט לעתיד

מדימוי החקלאי הציוני כמייצג האומה בפרסומי התנועה הציונית בראשית המאה העשרים ועד לחקלאי התאילנדי בעבודתה של שרון גלזברג בראשית המאה ה־21, אפשר לראות בעבודות שתוארו לעיל שינוי חברתי-כלכלי, דמוגרפי ואידיאולוגי בתפיסת האומה הישראלית וייצוגה. ברוב העבודות האלה, כמו בעבודות של האמנים הפלסטינים, אפשר לראות את המתח בין מולדת לגלות, בין האישי ללאומי, בין הפרטי לציבורי. האמנות הציונית המוקדמת עסקה ביצירת זהות היהודי החדש במנותק מאלפיים שנות חיים בתפוצות, דרך יצירת חיבור למקום בארץ ישראל. האמנים הפלסטינים בעבודותיהם מחזקים את הקשר המתמיד למולדתם למרות תהליך הניתוק וההתפזרות ובוחנים את רעיון "הבית" בגלות. ייצוג הזהות הלאומית באמנות הפלסטינית במאה ה־21 שונה בהכרח מייצוג הציונות מאה שנה קודם לכן. בעבודות המאוחרות יותר של האמנים הישראלים ניכר משא ומתן בין הזהות האישית (מגדרית, עדתית, מורכבת) לזהות הלאומית. מזון והרגלי אכילה מתקיימים במתחם שבין האישי והפרטי לקהילתי-ציבורי. מה אינטימי יותר מלהכניס משהו לגוף, להפוך אותו לחלק ממך? מנגד, האוכל פועל במרחב הציבורי דרך ייצור, שיווק ואכילה במסעדות ובאירועים. המזון מבדיל אותנו מאחרים דרך חוקי דת, שיטות בישול והרגלי אכילה שונים. מזון הוא המדיום המושלם לחקירת המתח שבין פנים

31. Arad, Dafna, "African Migrants Help Israelis Acquire a Taste for their Neighbors", *Haaretz*, June 12, 2013.

לחוץ, בין כאן לשם, בין בית לגלות. השימוש במוצרי מזון בעבודות האמנות מספק חיבור קונקרטי לחיי היום־יום ומזכיר לנו שבכוחה של האמנות להיות אפקטיבית ובעלת השפעה.

האמנות הציונית, המתארת מוצרים תנ"כיים ועובדי אדמה, גויסה להצגת האומה היהודית המחודשת ולעיצובה. האם יש בכוחה של האמנות העכשווית שתוארה לעיל להשפיע באופן דומה? האם דרך פעולות קונקרטיות וחומרים מוחשיים, דימוי האומה, הכולל קבוצות חדשות ומגוונות – פליטים מדרפור, תאילנדים או פלסטינים, יכול לחלחל ולהשפיע על התפיסה ועל דימוי חדש של האומה והקהילה?

תמונה 8

שרון גלזברג, חקלאות:
מחזה בחמש מערכות, 2015

