

## מעברים\*

דליה מרקוביץ'

לאחרונה מגלה האמנות הישראלית עניין גובר והולך במעברים בין-תרבותיים. המעברים צומחים באקלים חברתי מתירני המגלה כוח לחלוקות דיכוטומיות. לרוב הם מתהווים בין שני מרחבים תרבותיים או יותר, המקיימים ביניהם יחסים של ניגוד. המתח בין הניגודים מעוגן בנסיבות חברתיות שונות: דתיות, כלכליות, מגדריות או פוליטיות. אלו גם אלו מתגבשים בדמיון הקולקטיבי כצמדים קוטביים-בינאריים המוציאים זה את קיומו של זה. בשדה האמנות מתחולל המעבר בין הקטבים בעיקר באמצעות פעולה משחקית. המשחק מניח שלכל זהות מופעים אופציונליים שונים הנבנים מתוך הקשר. בניגוד לפעולת החיקוי המוגדרת כפּסטיש: "כ(כ)פרקטיקה ניטרלית של חקיינות [...] מעוקרת מכל דחף סאטירי, גטולת צחוק [...] ריקה, פּסל שענינו סומות",<sup>1</sup> משחק התפקידים אמון על יצירה דינמיקה דיאלקטית התרנית.<sup>2</sup> תכונותיו הפרפורמטיביות של המשחק<sup>3</sup> נתפסו כמקנות לתרבות את כוח חיותה: הסוציולוגיה תרצה לראות בו אמצעי מתודולוגי המשמש לערעור תכונות מהותניות; האידיאליסטים יראו בו משל רב-עוצמו לקלות היחסית שבה ניתן (ואף צריך) לפלרטט עם זהויות אחרות; האופטימיסטיני יראו בו פעולה אמיצה של שחרור וחציית גבולות; הציניקנים יראו בו קרנבל רגע המיועד לבעלי פריבילגיות חברתיות.

שלוש תערוכות שונות שהוצגו לאחרונה בישראל מבקשות לכחון, כל אחן בדרכה, משחקי זהות המתקיימים בהקשר המקומי: התערוכה "עריצותו ש השקוף" עוסקת בציר המתח שחור-לובן (גלריה מנשר, אוצרת: מעיין אמין 2008); "ציון", תערוכת היחיד של ז'וזף דרון, עוסקת בציר המתח מורח-מען (מוזיאון פתח תקווה, אוצרת: דורית גור-אדיה, 2007); "בראש ערוף", תערוכה

\* המכללה האקדמית בית ברל.

היחיד של יוחאי מטוס, עוסקת בציר המתח גברי-נשי (גלדיה דולינגר, אוצרת: דליה מרקוביץ', 2008). התערובות מניחות את האצבע על מופעים מגוונים של השתנות שבהם לבן הופך לשחור, מזרח הופך למערב, גברי הופך לנשי. ניתוח הפעולה המשחקית המגולמת במצבי המעבר השונים שופך אור הן על האופנים שבהם נתפס מושג הגבול והן על הגדרת המקומות שבהם נפרמת אחדותו. האמנות הישראלית לא הרבתה לעסוק ב"אחר", לא כל שכן להפוך את עצמה לאחר. האחר נוכח בה לרוב כאופוזיציה עוכרת שלווה, המאיימת בחריגותה על הזהות ההגמונית בת הזמן.<sup>4</sup> העיסוק המקומי באחר נזקף לזכות השיה האידיאולוגי הביקורתי שאומץ במערב.<sup>5</sup> רק עם כניסתו הדרמטית של האחר אל לב-לבה של הפרקטיקה האמנותית העולמית,<sup>6</sup> נפרצו ערוצי הייצוג המסורתיים גם בישראל. מהלך זה חב את קיומו לאימרוץ שפה פוסטמודרניסטית במהלך שנות ה-80. הדבר בא לידי ביטוי מובהק בשינוי היחס לפלסטיני. האחרון הפך לאמצעי שבו הגדירו אמנים רבים את זהותם הישראלית, כמו למשל בתצלומי האינתיפאדה של מיכה קירשנר.

התערובות הנדרונות מגלמות שלושה סיפורי מעבר. באופן הזה הן מסייעות לשפוך אור על המעברים שהאמנות הישראלית דולה ממשק הזהויות המקומי, על המשמעותיות המוקנות למצבי מעבר ועל האמצעים החזותיים המשמשים להנחתם. תהליך המעבר – הוא תהליך ההפיכה לאחר – אף פותח פתח לדיון רחב יותר הנוגע במהותן של הבניות חברתיות, באמצעים התורמים לגיבושן ובאופני שינוי אופציונליים.

פענוח הזיקות ההרוקות בין כוח, זהות וייצוג יסתייע במאמר זה בפרספקטיבה הפוסטקולוניאלית. המבט הפוסטקולוניאלי מניח שתרבות היא תוצר מורכב של כוח, הפועל במרחב חברתי מרובד. הכוח מייצר את התרבות כפעולה של פיצול והדרה. זו מפיקה בריזמנית "טעם" וחוסר טעם, "אמנות גבוהה" וקישט, נראות והסתרה. המבט הלא-הגמוני שמציעה הפרספקטיבה הפוסטקולוניאלית מאפשר לבחון את מאפייני השרה באמצעות הקולות והנרטיבים המתגבשים בשוליו. מעבר לפרשנות ולניתוח, מהלך אפיסטמולוגי זה מציע תפיסה שהיא גם דרך פעולה. האופנים שבהם מדומיינים ההכרל והמעבר ייבחנו לפיכך גם הם כפרקטיקות אפשריות של שינוי.<sup>7</sup> המופעים החזותיים עצמם ינותחו כטקסט סיפורי. ה"סיפור החזותי" מאגד בכפיפה אחת את האינטימי והחברתי, הפרטי והפוליטי. קריאתו תתמקד הן באמצעים האמנותיים שבהם עשה האמן שימוש והן בהקשר החברתי שבו מעוגנת היצירה. העדשה הכפולה מאפשרת לנתח את היצירות ביחס למסרים המובלעים בהן (איקונוגרפיה) וביחס למהלכים האידיאולוגיים המגולמים בשרה (איקונולוגיה).<sup>8</sup>

### מעברים: הקשר תיאורטי

ההכרל נוטה להופיע בשדה החברתי כמהות "טבעית", קשיחה ובלתי משתנה, המתכחשת לתהליכי ההבניה שהשתתפו בייצורה. קיומו ה"טבעי" לכאורה, הנשען למשל על מוצא, מראה, טריטוריה או "גנטיקה", מפרנט הסדרים חברתיים מורכבים. התוצר הסופי נושא אופי אחדותי, אנטידיאולוגי, הדוחה אפשרות של סמיכות או של זיקה בין קטגוריות זהות שונות. בין שהסדרים אלו נוגעים במישור המאקרו-חברתי ובין שהם פועלים על היחיד המביים את זהותו,<sup>9</sup> מטרתם אחת – להפוך את העולם למובן, קרי: לאפשר זיהוי ברור של ה"אני" ביחס לזהותו של ה"אחר". מהלכים אלו הפכו את הזהות למשאב הכרוך במאבק מתמיד. המאבק מתחולל על הגדרת גבולות הזהות, אופיים ושימורם. אנומליות חברתיות, הכלאות המסרבות להתמיין, הסדרים "זמניים", מיקופים ומצבי ביניים, זוכים לחשרנות או לבוז בהיותם הרכבה מאיימת הנסמכת על שלל סימנים מפלילים (מבטא, מחוות גוף, צבע עור ועוד).<sup>10</sup> בהקשרים אלו מצטייר המעבר מקטגוריה תרבותית אחת לאחרת כפעולה של איבוד עצמי או כפעולה נועזת של חציית גבולות.

מימוש המעבר בפועל עשוי להנכיח את הזהות (כל זהות) כיחסית, חלקית, ניילה ומדומיינת.<sup>11</sup> אולם אין די במעבר ה"פשוט" כדי לפוגג זהויות מקוטבות.<sup>12</sup> התיאוריה הביקורתית גורסת שמעבר בין-תרבותי הנו הכרחי להבנת ההסדרים החברתיים המפחיתים מערכו של האחר.<sup>13</sup> כצעד מקדים, מחויבים הצדדים בתהליך עמוק של לימוד: איש(ה)-איש(ה), קבוצה-קבוצה ותרבותה היא. מבלי להבין את יסודות הריכוז, יסתכם המעבר בפעולה מציגנית ותו לא. המעבר מחויב לפיכך בניסוח המובן מאליו כבעיה חברתית, בהגדרת ה"משוטט" והאחר ככפפים של הגדרה זו. ההפיכה לסובייקט היא התנאי והיא התוצר של אותו מסע פסיכולוגי-תרבותי הנמתח לאורך קווי הגבול. רק גיבוש עמדה אוטונומית-עצמאית אשר יש בכוחה לחרוג מסמכותו האוטוריטטיבית של הגבול מאפשר מעבר. מעבר גבול.

### חפץ מעבר

מראשיתה, נמנעה האמנות הישראלית מיצירת מעברים טרנסגרסיביים, החורגים אל מחוץ לגבולות הקאנון שניסחה ה"אמנות הגדולה" במערב.<sup>14</sup> גם הניסיון לגבש שפה אמנותית לוקאלית נותר נאמן ברובו לערכים ה"אוניברסליים" שחרתה האמנות הישראלית על דגלה.<sup>15</sup> לתהליך האירופיזציה נלווה רצון עז להשתלב במרחב האמנותי הבינלאומי, שכן הסגנון האמנותי האירופי נתפס כתו איכות שיש

בו כדי להעיד על טיבה של היצירה. תבנית חזותית זו הכפיפה את האחרות לכללי ייצוג אוריינטליים. ייצוגו של האחר נמסר לרוב רק מכלי שני – כליו של האמן שסידב "לחצות את הקווים". המבט ששלחה האמנות אל האחר הסתכם לרוב בהצצה זהירה, ולעתים אף בפריקת עול פרודית. במסגרת מגמה זו ניתן למנות את האופנה שרווחה בצילום היהודי בראשית המאה ה-20, שבה נראים המצולמים כשהם מחופשים לערבים,<sup>16</sup> או את ניכוס עבודות הכסף והאריגה המסורתיות של בני היישוב הישן במסגרת מחלקות האומנות (craft) של בצלאל.<sup>17</sup> מבטים נוסטלגיים-פולקלוריסטיים אלו ביססו את האחרות כמושא סביל, שאינו מסוגל לייצוג עצמי.

תפיסת אירופה כערש התרבות – כהון תרבותי – הייתה בין הגורמים המרכזיים שהביאו לריבודו של השדה. הייצוגים האוריינטליים עלו בקנה אחד עם המופעים הצורניים שלבשה האחרות באמנות המערבית בכללה, עם הפונקציה המרכזית שהוטלה על כתפי הייצוג: החשיפה.<sup>18</sup> החשיפה לראווה ניוונה מהכמיהה אל האקזוטי, כמו גם מהרצון להפקיעו ולהציגו כאובייקט שעבר החפצה. פרקטיקות אלו זיכו את האחר בנראות מוגבלת. האחר אמנם ניצב שם כאובייקט אניגמטי – אפוף סוד – אך ייצוגו השף בעיקר את אוצר הדימויים ההגמוני.

המעבר אל מחוזהו של האחר: האתני, הלאומי, המגדרי, התאפשר עם הזרת סיפורי-העל ההגמוניים (master narratives) ופריצת ערוצי הייצוג ה"תקניים".<sup>19</sup> ניסוח שפה חדשה ("שפת אם"),<sup>20</sup> ניתוח ביקורתי של המסד האמנותי ("אמנות, משפט והסדר החברתי")<sup>21</sup> ויצירת זיכרון-שכנגד ("אחותי")<sup>22</sup> הם רק כמה דוגמאות למגמה זו. מיזמים אמנותיים אלו ניסחו את האחרות כקטגוריה פוליטית מודעת. פוליטיקת הזהויות החדשה הרחיבה את גבולות התרבות הישראלית ואת הדרכים שבהן ניתן להגשימה בחומר, ואף נגעה במכלול הייצוגים שלובשת החברה הישראלית. שאלות אלו חוללו שינויים פוליטיים בשדה, כבר בעצם קיומן. למרות זאת, דומה שהיצירות ה"אחרות" הן עדיין בגדר ניסוי זהיר.

#### מעברים (1)

"כושי מלוכלך!"; או פשוט: "הי, תראו כושי!".<sup>23</sup> זו הקריאה המחפצנת שבה פגש פרנץ פאנון, שהוגדר באמצעות צבע עורו. המשמעויות שרבו בצבע השחור לא פגו בחלוף הזמן, להפך. הזמן שנצבר בצבע רק העצים את אחרותו: "עורני זר היום בהיבמדה שהייתי ביום הראשון לכואי הנה, והילדים קוראים כושי! כושי! בעברי ברחובות",<sup>24</sup> סיפר ג'יימס בולדווין בזיכרונותיו מהכפר השווייצרי הקטן שבו התארח. אך שחור הוא לא רק שחור, שחור הוא גם עניין אידיאולוגי. כשעימת

הסופר האפרו-אמריקאי לנגסטון יוז את צבע עורו עם השחורות האפריקאית, נכונה לו אכזבה מרה: "האפריקאים הביטו בי ולא האמינו שאני שחור. גם אני שחור! אבל הם רק צחקו עליי, הנידו את ראשם ואמרו: 'איש לבן! איש לבן!'".<sup>25</sup> הפוליטיקה של הצבע, כפי שמעידה הספרות הפוסטקולוניאלית, תלויה בעיני המתבונן. הומי ק. באבא קרא לזה "המצג הפוליטי של הצבע": השמרנים בכחול, הרדיקלים באדום, ההומוסקסואלים בוורוד, התנועה האיסלאמית בירוק ועוד.<sup>26</sup> התערוכה "עריצותו של השקוף" יצאה למסע בעקבות הצבע הנוכח בעבודותיהם של אמנים ישראלים. "דיוקן עצמי מצופה" של רועי רוזן, "דיוקן שלילי" של אלי פטל ו"פחחות צבע" של בן הגרי, שהשתתפו בתערוכה, תהו, כל אחת בדרכה, על המהות המיוצגת בצבע, על הדבר שעליו הוא מבקש לכסות ועל התנאים שבהם הוא הופך לשקוף. מרבית העבודות מחפשות את התשובה באמצעות פעולות של התחפשות. התחפשות מאפשרת ל"אני" הלבן להפוך, ולו לרגע, לשחור. אולם כיצד ניתן להבין פעולה זו ביחס להרכב ההטרופי המאפיין את החברה בישראל?

הפיכת צבע הגוף לשחור ממקדת את תשומת לבו של הצופה בצבע העור בלבד. הגבר השחור המיוצג בדימויים אינו רועי או אלי או בן, אלא אדם שחור כללי – ה"שחור" באשר הוא. דומה שהצבע מתגבר הן על הברלים אינדיווידואליים והן על סימנים מייחדים אחרים. השחור מייצר זיהוי סטריאוטיפי, אוטומטי, חובק-כול. הוא הופך את הדמות הפרונטלית המפנה את מבטה אל הצופה מאיש אמיתי לדימוי מתויג. המסר פשוט וברור: השחורות מייצגת קטגוריה מונוליתית הניצבת בניגוד לצבע הלבן.

אולם דיוקן עצמי בשחור הוא גם הצהרה אמנותית המדברת בגוף ראשון. קל לקרוא הצהרות מעין אלו כפרודיה או כמופע ציני, על כל המשתמע מכך: השחורות כילידיות אותנטיות, כתו היכר של מיניות מופרזת, כמוזה, כקדושה מעונה. כך או כך, המבטים השונים מחזקים, כל אחד בדרכו, את תפיסת הצבע הלבן כנקודת ייחוס מרכזית וכמרכיב שאינו ניתן להשמטה.

המעבר מגלה שהצבע הלבן מספר סיפור שונה לחלוטין, שכן הלוברן זוכה לנראות רק לנוכח היפוכו. הלוברן הוא האיבר השקוף, המובן מאליו; המטא-צבע שעליו מולבש כיסוי הגוף השחור. ככזה, ייצוגו המפורש נפקד מסך הדימויים המרכיבים את התערוכה. הלוברן נוכח בעבודות בעיקר כשארית. הוא מציץ מקצוות חשופים שאינם ניתנים להסתרה: העיניים הכחולות של אנג'לה קליין ("ללא כותרת", 2008), עיגולי העיניים של ליאור שביל ("ליצן", 2005). אף על פי שהוא מסומן בעיקר באמצעות איבר הראייה, הצבע הלבן מתפקד כ"רואה ואינו נראה". בתערוכה, כמו במציאות, העליונות של הלוברן נתפסת כטבעית לחברה האנושית.<sup>27</sup>

הלובן, בפשטות, הוא המוכן מאליו האוניברסלי הנוכח ככול. כראי להתעכב בשלב זה על אופיים של הדימויים המייצגים את הלובן: העיניים הכחולות, העור הבהיר והשיער הזהוב. מפרספקטיבה היסטורית תבנית סטריאוטיפית זו מעוררת גיחוך, שכן האדם האירופי הציג את היהודי האשכנזי דווקא כאיש כזה עור.<sup>28</sup> הלובן כאידיאל שיש לשאוף אליו יעלה על בימת ההיסטוריה היהודית רק עם מימוש החזון הציוני במזרח התיכון. האוטופיה הציונית חילצה את ה"גזע היהודי" מאשכול הדימויים הנלעג שדבק בו, וכיניהם גם תפיסתו כשחור. דמותו של היהודי החדש – כאירופי, כלבן – תקבל משנה תוקף עם הגעתו לפלשתינה-ארץ ישראל. שם, במזרח, הוא יפגוש הן את האחר הערבי והן את האחר המזרחי, שינכיחו ביתר שאת את תפיסתו העצמית כלבן. היהודי כאיש לבן נוכח כבר בספרות הלאומית מבית היוצר של תיאודור הרצל. בספר הבדיוני אלטנוילנד, הלובן מקבל את מעמדו אל מול עליבותו של המזרח. כך למשל מתוארת ירושלים בטרם הגיע אליה האדם הלבן: "צעקות, סירחון, שלל צבעים בערבוביה, ערב רב של לוכשי סחבות בתוך סמטאות צרות ומחניקות, קבצנים, חולים, ילדים מזוי רעב, נשים צרכניות, רוכלים קולניים".<sup>29</sup>

לאחר שיתבסס הלובן בארץ המוכתרת, ילך צבעם של גיבורי האוטופיה ההרצליאנית ויתבהר. הגיבוש הפנימי יתארגן גם לנוכח קיומו המטפורי של השחור האפריקאי. אל מול דמותו של השחור ה"אמיתי" יזכה הצבע הלבן באופי פטרוני מובהק, המעוגן בהקשרים ההומניסטיים. אומר שטיינק המדען:

"בעיה אנושית אחת עוד לא נפתרה, ורק יהודי יוכל להביא את מלוא משמעותה. אני מדבר על בעיית השחורים. אל תצחק, מר קינגספורט! תחשוב על הזוועה של סחר העבדים. בני אדם – שחורים אמנם – נשבו כמו חיות, הובלו למרחקים עצומים ונמכרו לעבדות. צאצאיהם גדלים בניכר, שנואים ובוזיים בגלל צבע עורם. אני לא מתבייש לומר זאת, גם אם יצחקו עלי: לאחר שחוייתי את שיבת היהודים לארצם אני משתוקק לסייע בהכנת התשתית לחזרתם של השחורים לאפריקה".<sup>30</sup>

הקשר האמין שמייצרים גיבורי האוטופיה של הרצל בין שתי הקטגוריות הגזעיות מבקש להשיב את הצבעים למקומם הטבעי: השחור לאפריקה, הלבן לארץ ישראל! כשטען סארטר: "כאן היהודי, במקום אחר הכושי. מה שנחוצו הוא שיער לעזאזל",<sup>31</sup> הוא לא התכוון לומר שהשניים מייצגים דבר והיפוכו. אולם בחזון ההרצליאני, המשוואה הבינארית לבן/שחור הופכת לאמצעי המדגיש את מעמדו הרם של הלובן.

האמנים מצדם מציצים אל השחורות ממעמקי הדימוי הלבן שכוננה התרבות המקומית. השחור, גם השחור היהודי, מתפקד עדיין כאחר המוחלט שלמולו

נכנת הזהות הישראלית. במוכך זה מגלמת התערוכה חתך סוציולוגי מעניין, הלוכד הן את תפיסת העצמי הקולקטיבית והן את מעבדיה אל מחוזה של האחר. ככזו, התערוכה מייצרת מבט על מבט על מבט, שבו הצופה מביט על האמן המביט על עצמו כשחור. הגם שהיא עדיין שבויה בתבניות היררכיות-בינאריות, סדרת המבטים הופכת לעמדה רפלקסיבית מודעת, ובזה טמון כוחה.

## מעברים (2)

המעבר מופיע גם בסרטו של ז'וזף דרון, ציון, כסיפור היסטורי רחב ידיעה – סיפורה של ציון (המלכה). קרוב לאלפיים שנה התקיימה ציון בזיכרון היהודי כאידיאל מטאפיזי וכמרחב מדומיין. במישור החזותי היא תוארה כארץ יבשה וצחיחה, זרועה גלי אבנים, חורבות מתפוררות ואור צורב, מעורר. רק מעטים העזו להפר את התפקיד האידיאולוגי שמילאה ציון בדמיון היהודי. מעטים עוד יותר סיפקו ה"רוכה" חזותית לדמותה המטפורית של ציון באמצעות האנשתה. ציון התקבעה בזיכרון הקולקטיבי כייצוג המבוסס על הימנעות, וזאת ברוח הציוני המקראי השולל עשיית פסל ותמונה. ציון שברוח, זו שלבשה כסות אמורפית חמקמקה, עדינה ניצוצות של חלום וגאולה, נתפסה כחיצונית לזמן ולהיסטוריה האנושית בכללה:

כיוון שמקדמותה מהלכת ההיסטוריה היהודית מגלות לגלות, וכיוון שרוחה של הגלות, זרות לקרקע, מאבק של חיים נעלים יותר נגד קבלת מרותם של האדמה והזמן, נטוע בתוך ההיסטוריה הזאת מראשיתה [...] הרוח היהודי שובר כבלי התקופות. כיוון שהוא נצחי ואל הנצח תשוקתו, כופר הוא בכל יכולתו של הזמן. מהלך הוא בהיסטוריה וההיסטוריה אינה נוגעת בו. הוא מעמיד כנגד הזמן את הנצחי, שאין לו, לזמן, שליטה עליו.<sup>32</sup>

ציון זו הרבתה להופיע בחיי היהודים כמרחב מילולי מופשט. דיוקנה החידתי צף ושקע בין פסוקים, תפילות וכמיהה אילמת. למרות זאת, בחר דרון להעניק לה נראות דווקא באמצעות האנשתה. ציון של דרון היא אישה כזה ויפת תואר – השחקנית רונית אלקבץ. דמותה הפיקטיבית נשענת על ציר המתח מזרח-מערב. כינונה המחודש הוא נגזרת מורכבת של מאבק האיתנים שתבע מעבר זה.

התמונה הפותחת את הסרט ממקמת את ציון בארץ חרבה; כארץ חרבה. גופה של ציון נראה כשהוא רוכן, מיוסר, לצד מי נחל דלוחים. הקילוח הדק של המים כמו מעיד על עליבותו הכללית של המקום, שידע בעבר ימים יפים יותר. רק הרפנות הדוממות של הפריים מגלות מציאות אחרת. כאלו הם עצי האורן האירופיים; החורשה ושבילי המטיילים, המרמזים על הישות המדינית המודרנית שעתידה

לצמוח במרחב. צורות הגוף החדשות חותרות כנגד דימויה של ציון כחורבה. למעשה הן מתפקדות כתמונת התשליל של התכנית ההיסטורית החרבה שבה נוצקה ציון בדמיון היהודי. אך גופה המעונה של ציון כמו מתעוות בתוכן בתנוחת גסיסה. גופה המפותל – שחור, חולה וחדור זעם – נדמה לדמותה המיתולוגית של הגורגונה מרוזה, שניחנה בכוח דמוני הרסני: הכוח לראות. מבטה של הגורגונה מרוזה שיתק את כל מושאיו לעד. כל מי שהתבונן בפניה, שהתכערו בעקבות זעם האלים, הפך לנציב של אבן, לחורבה. החורבה – היא העדות המאובנת – היוותה ראייה אילמת לכעסה כמו גם לתבוסתה. ארץ ישראל של מעלה וארץ ישראל של מטה, הרוחני והגשמי, התלכדו בה יחד לזעם הרסני.

ציון החריבה, כפי שמרמו הטקסט החזותי, מחוללת מעברים ותמורות ושקולה להם. אך זהו רק חלקו הראשון של הסיפור. בחלק השני של העבודה ימצאו החורבות את מקומן בתוכן התצוגה המודרנית, היא המוזיאון. המוזיאון יקבל תפקיד מרכזי במפת המסע ששרטט דרון עבור ציון המלכה. דווקא באמצעות מוסד מאבן זה, יחזיר הסרט את ציון החורבה להיסטוריה, כלומר ישיב לה את כוחה כעדה. הטרינספורמציה שתהפוך את ציון מחורבה אקזוטית להתרחשות היסטורית מתחוללת בחלל התצוגה של מוזיאון הלובר בפריז. המוזיאון מאגד בחובו סמליות כפולה: מדכאת ומשחררת גם יחד. מדכאת מכיוון שהיא מייצגת עוצמה וכוח לאומיים, משחררת מכיוון שהיא מייצגת חלל דמוקרטי פתוח.

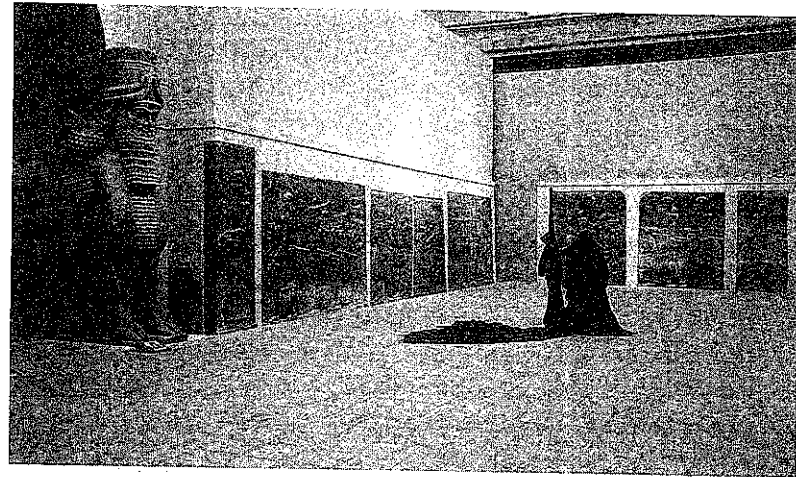
ציון של דרון עוברת מסלול מפותל בדרכה אל מוזיאון הלובר בפריז. הדרך זרועה במערכת מסועפת של סימנים: עגלת חרמש, חלל תעשייתי, מלאך מסורס, נחל בתולי, נוף קדומים. מקצת המסמנים נלקחו ממילון המונחים הצורני שהפיקה האידיאולוגיה הציונית, אחרים שולחים מבט מסורתי-נוסטלגי לעבר ספרי הקודש. כך או כך, הסמליות של המזרח זועקת מכל עבר. ציון עצמה עוברת במהלך המסע טרינספורמציות רבות המשקפות את מצבה הירוד של האומה. לעתים היא נראית כשהיא מדממת מלירת נפל. לעתים היא ישות נומאדית, בת-בלי-בית, עדה בודדה. בהמשך הסרט תנסה ציון לקיים טענה זו, כאשר תמשיך לגלם באמצעות תנועות מטוטלת חרות טלאולוגיה היסטורית בלתי חדירה הנעה בין חורבן לתקומה. תנועה מעגלית זו הפכה בתרבות היהודית לפטיש המעלה שאלות נוקבות על מעמד הגאולה.

דרון ממקם את "דגע השחרור" בסצנה דרמטית של מעבר, המתרחש בין כתליו ההרורים של המוזיאון. ציון נראית כשהיא רצה כאחרות אמוק לאורך מסדרונותיו הרחבים של חלל התצוגה, כשגלימת אבלותה הבלויה מתנופפת אחריה. משני עבריה נפרש השלל התרבותי הרב שבזזה אירופה מהמזרח. המירוץ מתנהל כסוג של מרדף לצד העבר וכנגדו. העבר נחשף לעיני הצופה על ציר היסטורי

– דיאכרוני. ציון כמו נמלטת מעתות הזמן, המאורגנות בו בקפידה ליניארית, וחושפת בתוך כך הצבר של אוצרות שדורים. השלל מתפקד בחלל כ"שריד מקודש", אפוף שקט קמאי, אקזוטי. זהו השקט הממשי המקדש את חלל התצוגה, אך גם השקט המטפורי המעיד על אלם התבוסה.

המסמנים הגנובים מייצרים מרחב תרבותי ייחודי העונה על צרכיו הפוליטיים של הכובש. חניטת המוצגים בהדרים אפלוליים הפכה את מעשה הכיבוש לאסתטיקה ותו לא. גם הפיכת המוזיאון למרחב תרבותי-ציבורי קיבעה בו מבט תיירי מזדמן.<sup>33</sup> זה אף מתיימר לייצג הן את ההון התרבותי הגבוה והן את "רוח התבונה".<sup>34</sup> אולם ציון העייפה והמוכסת אינה מגיעה אל המוזיאון כתיירת. ציון פולשת אל המעוז הסימבולי של הקולוניאליזם המערבי כדי לבקר בו את שרידי עברה. פלישתה הדרמטית, הטרינסגרסיבית, מייצרת אינטימיות כפויה המצמצמת בעל כורחה מרחקים וגבולות.<sup>35</sup> מהלכים אלו עתידים לחולל בדמותה הקונקרטי של הגאולה טרינספורמציות אידיאולוגיות וצורניות שונות.

לבושה בגדי אבלות, נעה ציון בין תיבות התצוגה המרהיבות כרוח רפאים שחורה. קפלי הבד שעל גופה מלמדים על סערת הנפש שבה היא נתונה. תנועותיה הדרמטיות גובלות בשיגעון: האם כך נראית הפתולוגיה של הנכבש, כפי שביקש לנסח זאת פאנון,<sup>36</sup> או שמא זו התרסה מכוונת כנגד עקרונות התבונה הקרטזיאניים? כך או כך, המאבק בין הבד ובין הגוף מגיע לשיא כוריאוגרפי כשציון קורסת-נבלעת במעמקי האריג השחור. באולם הניאורקליסיסטי של המוזיאון ציון מתקלפת מבגדיה העלובים ומדימויה כחורבה. בגדי אבלותה מומרים בפאר חתרני, מוגזם, שכמו לועג לחופה הפומפוזית העוטפת את החלל. לאחר שהיא בוקעת מחדש מתוך קליפה זוהרת של סאטן ותחרה, היא פוסעת בצעדים מדודים בהיכל ההרוד והשקט המקיף אותה מכל עבריה. דמותה החדשה מתממשת באמצעות אידיאל היופי המערבי, אך גם חושפת את האלימות הטמונה בו. האלימות היא תוצר הצרימה: אותו קיטש אקסטרונגטי (מופרך מדי, צבעוני מדי), שעוטה ציון החדשה על גופה. מהלך זה הופך את ציון מייצג איקוני חרב, שתפקד בהקשר המוזיאלי כחלון אל עולם נשכח, למהלך משחקי מפורש שאינו נכנע לייצוגו הפטישיסטי. ההתחפשות, המודעת לעצמה, קושרת בין שחרור לחיקוי – בין (הניאו) קלאסי (פוסט) קולוניאלי – על היבטיו השונים. אם הניאורקלאסי עורג אל העבר המיוצג בעת העתיקה, הפוסטקולוניאלי מבקש לתת בו מבט ביקודתי חוקר. ההכלאה הקקופונית הנוצרת בין כותלי המוזיאון שולחת קריצה אירונית לאדנות המגולמת במרחב התצוגה ולאופנים שבהם היא משעה משמעויות חתרניות. ציון יוצאת למסע הניצחון כשהיא עטויה במסמניה החדשים. אבודה בים של קפלים גרנדיוזיים, היא חוצה את גבולות החלל (המייצג את



יוסף ז'וזף דדון, רונית אלקבץ, מתוך ציור, 2003-7

אידופה) ואת גבולות הפריים האמנותי (המייצג את ייצוגה של אידופה), ונבלעת בעתיד מעורפל, הוא המעבר באשר הוא.

### מעברים (3)

בניגוד לשמה, התערוכה "בראש ערוף" מציעה חקירה רפלקסיבית של הפנים, הנתפסים כראי הנפש. פניו של האחר – פניה של האחרות – מתפקדים בתערוכה כאתר אותנטי שהוא "מעבר לכל תיאור"<sup>37</sup>, ואף כמטונימיה של הגוף הביוגרפי השלם. אך הכוח האותנטי הטמון בהם, כפי שמדומז בשם התערוכה, מתקשה למצוא את מקומו במערך הייצוגים הנורמטיבי.

הדיוקנאות האישיים שייצר יוחאי מטוס מצליבים אסתטיקה קווירית עם דימויים של גבריות אחרת, המתוארת מנקודת מבט ביוגרפית. העבודות מנציחות דגעים אישיים מגוונים באמצעות סדרה של הצלומים מטופלים ופעולות שונות של התחפשות, שיש בהן מן האינטימיות והבריה המאפיינות את יצירתו של מטוס מראשיתה. כל הדיוקנאות מאופיינים בחריגה משיטות הייצוג המקובלות. קיבוצם יחד מייצר עדר של "כפילים" משובשים, המטילים ספק באפשרות קיומה של דמות לכידה ומגובשת.

הפורטרטים נרקחו ברובם משברי איברים, קולאז'ים סוריאליסטיים, ציפוי לכה ונצנצים כחולים. החומר האבוקתי המנצנץ ממלא בדיוקן תפקיד כפול:

מהותו חודרת-הכול מייצגת את האנימה – היסוד הנשי, המוטבע על פי קרל יונג<sup>38</sup> ב"אני" הגברי-הזכרי, ובהיבט הוא מתפקד כסוכן של זוהר בעירובן מוגבל. התוצר הסופי מגולם בדמות סהרורית-מורולרית-מקוטעת, המתקיימת בממלכת הטראש והקיטש. רכיבים אלו הופכים את שטח פניו של הגוף למצע קקופוני-דחוס, המייצר הזרה חריפה לתפיסת הגבריות המקובלת.

לצד הדיוקן המשובש ניצב נוף מפוברק המשמש כתפאורה של האירוע כולו. הנוף מורכב משני דולפינים מלאכותיים ומשקיעה "מרהיבה" בצבעי פסטל. הדולפינים, שפוסלו מפורצלן, כמו מזנקים לתוך ריק פרודי, נוטפים שכבה בזהירות של זוהר שנקרש. השפיכה הנוצצת, הכחולה, העצלה, של החומר המתכלה והזול מעצימה את המתקנות הסכרינית של היונק הימי החביב. כזהו גם הפוסטר הקיטשי שנתלה בגבו של הדולפין. מראה השקיעה הניבט ממנו משחזר דימויים חבוטים של גלים מלטפים ואור רומנטי, שכמו לועג לערגה אל "גן הערן האבוד". כדי להעצים את הממד האירוני הוצב הנוף הקפוא דווקא לצד הדיוקנאות, ולא כמתבקש – בגבם. מיקום זה מקנה לנוף מעמד של אובייקט עצמאי, המשגר קריצה מבודחת אל המעברים המגולמים בדיוקן.

בסדרת העבודות "מדוזה" מוליך מטוס את דיוקנו העצמי אל מחוץ למיקומו המגדרי ה"טבעי", שכן הגורגונה מדוזה הייתה בעברה נערה יפהפייה ורבת-חן. כדמות נשית הנטועה בתבנית הכעה גברית, מגלמת מדוזה דימוי מגדרי מוכלא. דימוי היברידי זה אפשר למטוס לחלץ את דיוקנו מהמבט המגדרי המקטלג.

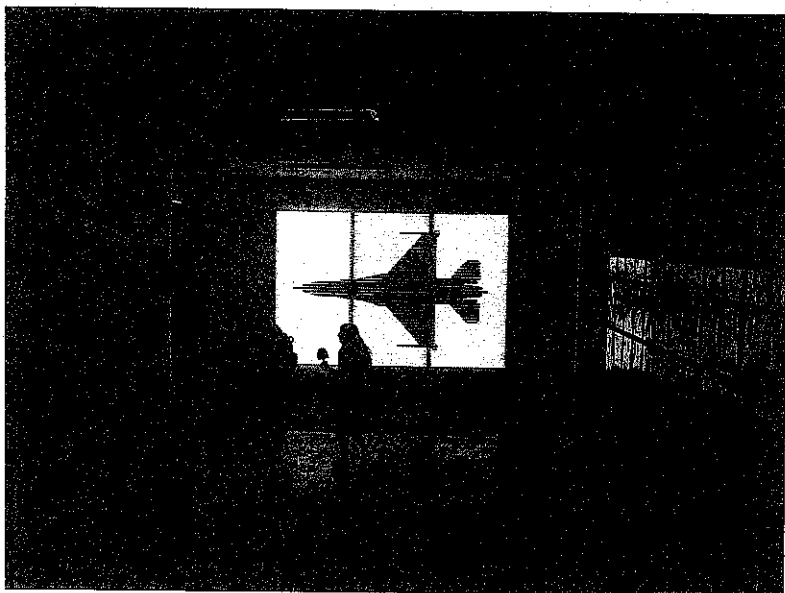
בסדרת העבודות "שנה טובה" (2008), הכוח החברתי המאבן מקודד באגרופ הנשלח בהתרסה אל הריק. בעבודה נראים זוג אגרופים מאיימים, שכמו קורעים מסווה בלתי נראה של אלפי נצנצים כחולים. עבודת הווידאו *Making Up Tears* (3:40 דק') פורעת אף היא את הקונוונציות הגבריות המוכרות. העבודה צולמה במרחב האינטימי – בחדר השירותים בביתו של מטוס. מטוס נראה כשהוא עומד מול עדשת המצלמה המתפקדת כמעין מראת טואלט. ברקע מתנגן השיר "Nothing's Gonna Stop Me Now" – הלהיט הפתייני של אלילת הפופ הנשכחת סמנתה פוקס. מטוס מטביע את מבטו ב"מראה", תוך כדי כך שהוא מורח על פניו בריכוז שכבות עבות של איפור עשויות נצנצים כחולים. ההתכוונות ב"אני" המשתקף במראה – בכבואה של הדבר האמיתי – חוזרת ומייצרת שוב ושוב דימוי משובש שנלכד בתוך עצמו.

הייצוג הכמורמימטי של שלב המעבר מסמל את אובדנו של המקור האותנטי ואף מציג את האותנטי כאובדן. ואולם, בניגוד לסיפור המיתולוגי של נרקיסוס, שאינו יודע שהוא צופה ברמותו שלו-עצמו, פעולתו של מטוס חושפת את הממד הפרפורמטיבי הטמון בדימוי ואת האופנים שבהם הוא הופך לדבר ה"אמיתי".



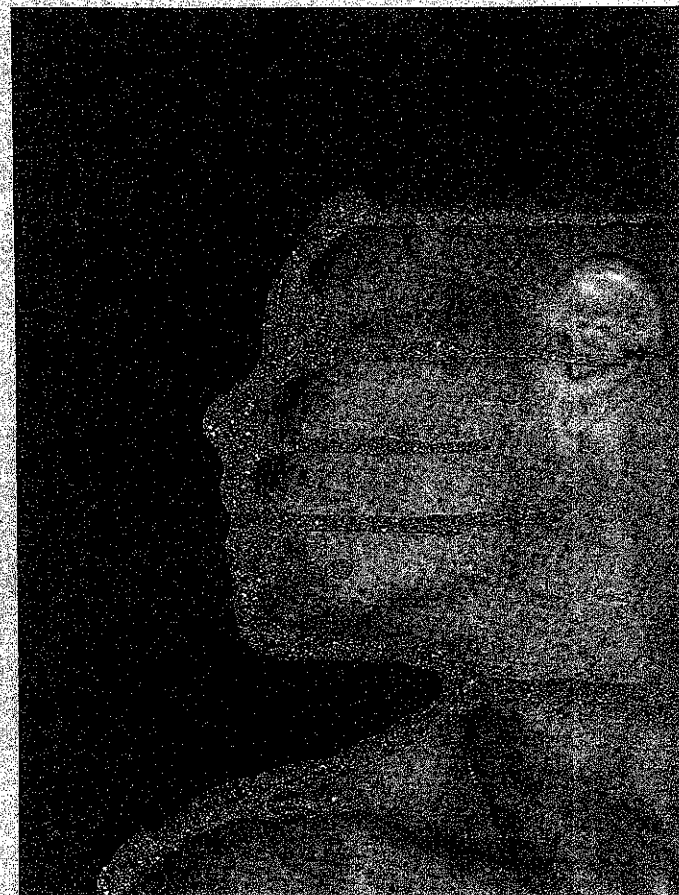
בגרסתו הנורמטיבית, מתעקש השיח לעצב את הגוף כסובייקט מגדרי מובהק ("גבר" או "אישה"). דימוי המעבר המדומיין לסיטואציה של קרב מאפשר לו לחרוג מהחלוקות הנורמטיביות, ואף להצביע על האלימות הכרוכה בחלוקות אלו.

המעברים שמבצע מטוס נוכחים גם בעבודה "ליקוי" (2007). בעבודה זו הפך שמו של האמן (מטוס) לאובייקט פאלי אלים, המדמה צורה של מטוס קרב. מטוס הקרב קשור בטבורו לגבריות ולמלחמה. מטוס בחר לבנות אותו באמצעות קו גאומטרי פשוט, שנוצר מגורות פלואורסצנט לבנות. הקו הישר מגלם את היפוכו הקוטבי של הקו המעוקל, המעוות, האי־רציונלי. כך משייט לו המטוס הרציונלי־הגברי בשמים הפתוחים, כופה עליהם את שלטונו. אלא שה"מטוס" המסמן את האמן חב את קיומו הממשי לאור הניאון הזמני שמפיק הריצוד הפלואורסצנטי. פעולה זו ממירה את המרחב הגברי באפקט קליידוסקופי זוהר, המזכיר בחזרתו האשלייתית רחבת ריקודים נוצצת. האפקט הזול מנשל את הייצוג הגברי מכוחו ההתקפי, ובאופן הזה מתיק את הפעולה האמנותית אל הממד הפוליטי המקופל באישי.

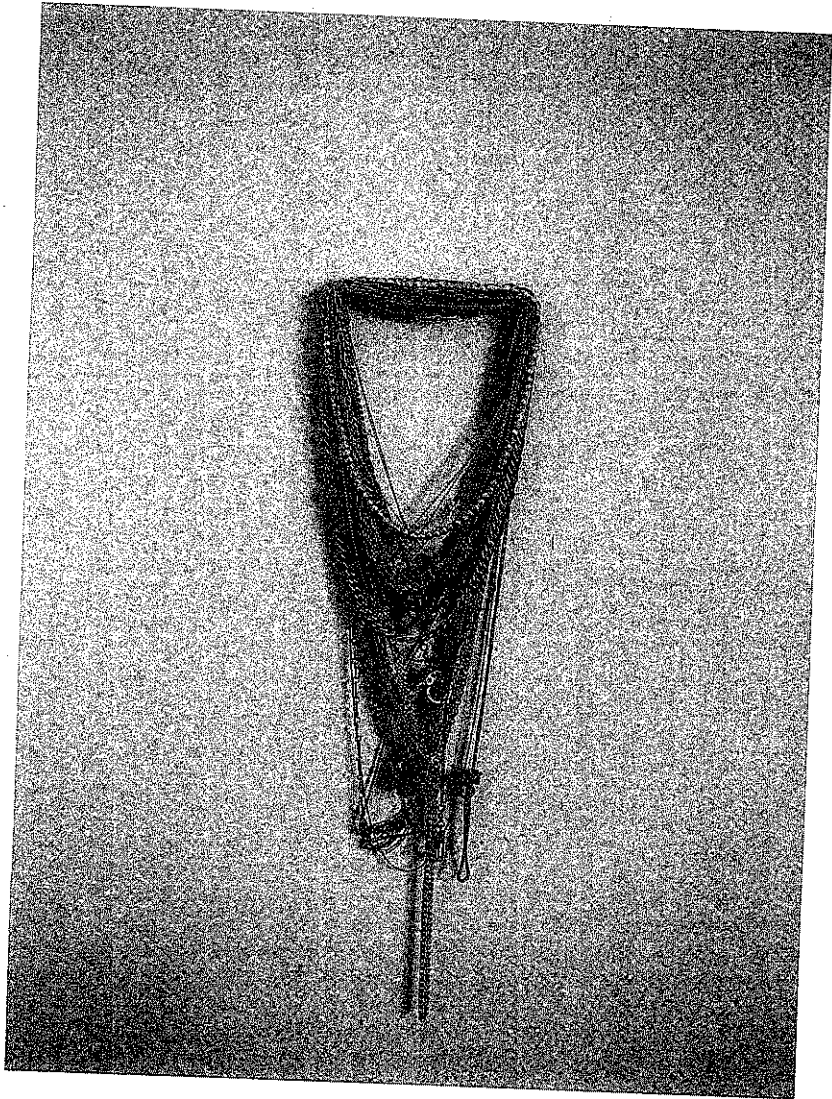


יוחאי מטוס, "ליקוי", 2007, פלואורסצנט (מטוס F16) ומדבקות DCfix, 245x360 ס"מ

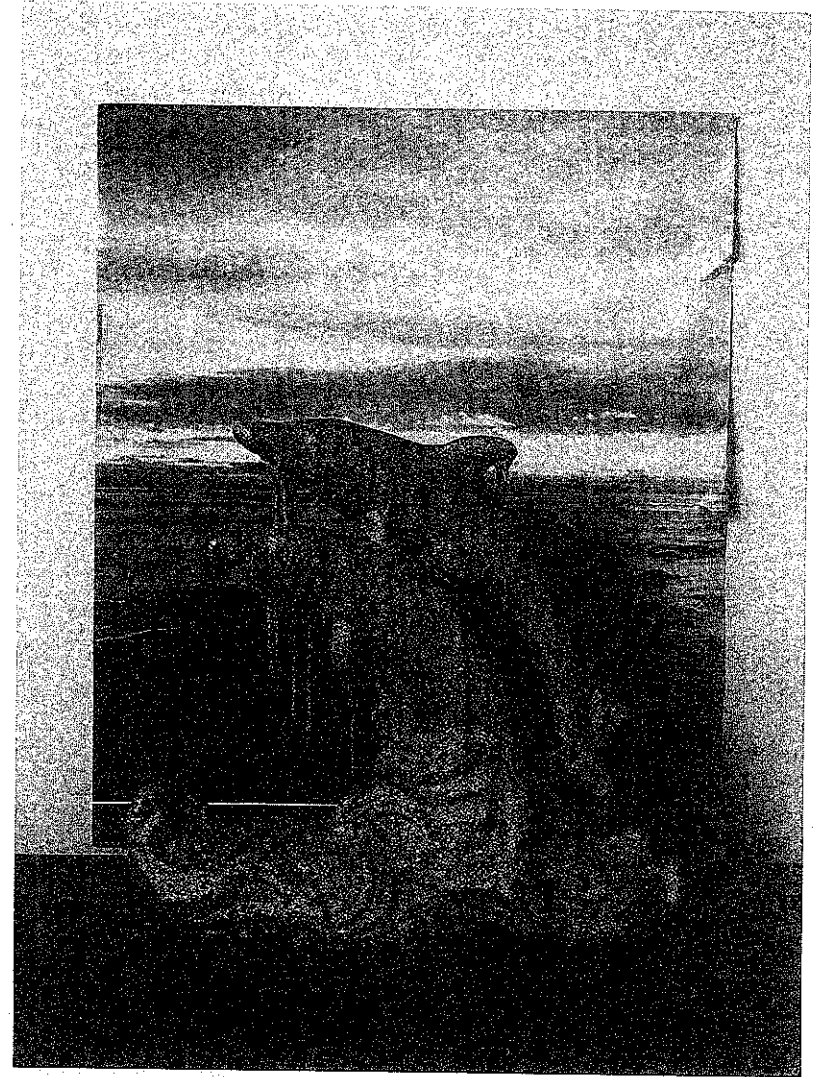
הפרפורמנס מאפשר לצופה לעקוב אחר יצירת האשליה, ואף להיות שותף לכינונה. מהלך מורכב זה מסמן את הדימוי המוגמר כאקט ביצועי "מסוכסך", המחבל בצורה מכוונת בצימוד הבינארי גבר/אישה.<sup>39</sup> האלמנט הכוחני הטמון בכריאה העצמית מגולם באקט היציאה לקרב, שעליו מרמזת פעולת ההצטבעות.



יוחאי מטוס, ללא כותרת, דיוקן עצמי, 2008, טכניקה מעורבת, A4

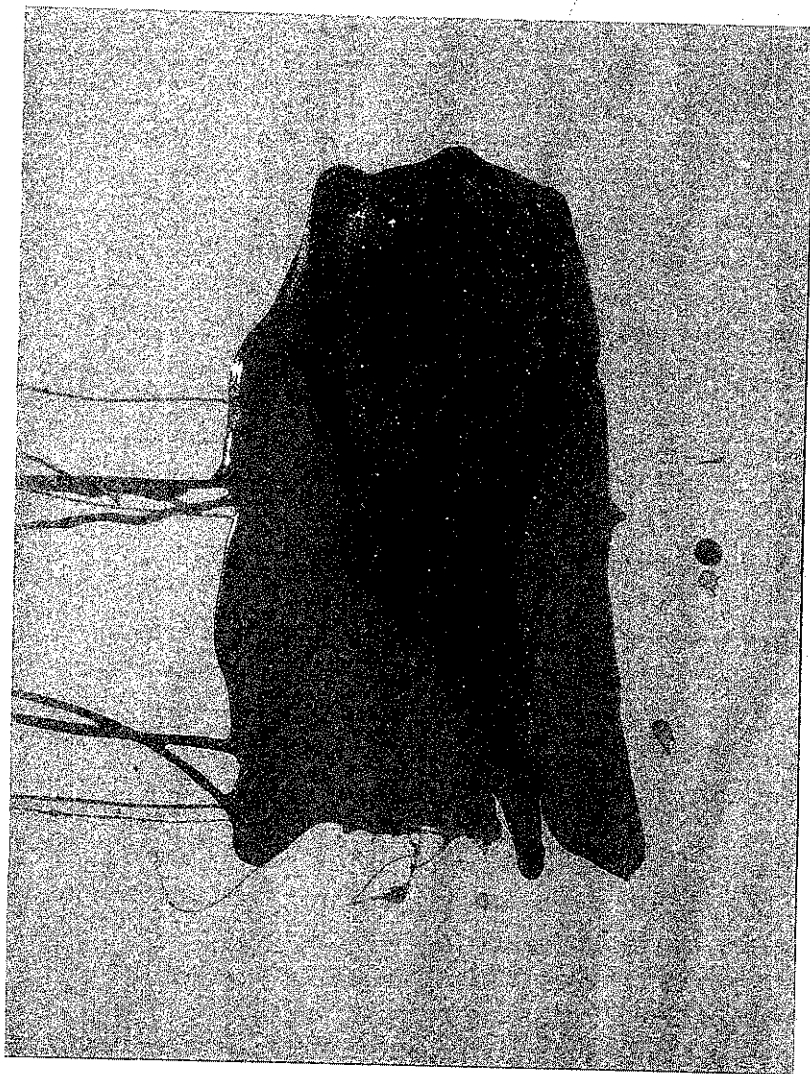


יוחאי מטוס, ללא כותרת, 2008, תכשיטים, 11x30 ס"מ



יוחאי מטוס, "שקיעה כחולה", 2008, טכניקה מעורבת, 40x40x40 ס"מ





יוחאי מטוס, מתוך הסדרה "תכשיטים", 2008, טכניקה מעורבת, 28x38 ס"מ



יוחאי מטוס, "נער מדוזה", 2008, טכניקה מעורבת, 28x38 ס"מ

המעבר מהזהות הגברית התקנית אל זהות קווירית מופיע גם בעבודת הווידיאו *Fame* (2005, 7:50 דק'). העבודה מתעדת ריטוס כתובת גרפיטי נוצצת על קיר מתקלף בדרום תל אביב. הגרפיטי מהווה חלק מתרבות הרחוב הקווירית שהתפתחה בשנים האחרונות בישראל. לצד הגודש המילולי הממוסחר המציף את המרחב הציבורי – סטיקרים, שלטים, מודעות ופוסטרים, ולאחרונה גם מסכי ענק – משמר הגרפיטי את מעמדו כצורה אלטרנטיבית של דיבור. החזות ה"גנרית" המאפיינת מדיום חזותי זה מאפשרת להעביר מסר "קליפי" הנושא אופי אנונימי-פירטי. מטוס בחר לקודר את המסר, המיוצג גם בדיוקנו האמנותי, באמצעות המילה הנוסטלגית "Fame." – תהילה – הוא שמה של סדרת נעורים מיתולוגית, שתיעדה את הרצון (האמנותי?) להטביע חותם בנצח. אולם השימוש שנעשה במילה מתווגת זו חושף את העורף הלא-יציב של החלום הקפיטליסטי-הגברי. מטוס התיו את המילה הזוהרת על קיר תל אביבי עלוב וסתמי. דבק, מסקנטייפ ונצנצים כחולים הם חומרי הגלם העיקריים ששימשו להפקתו. האפקט שמייצר הזוהר המתכלה קורץ באדישות מלגלגת לסרגל המאמצים ההישגי שאימצה הגבריות, ואף מעיד בחזותו הזולה, הזוהרת, על האסתטיקה הקופוגנית החריגה המאפיינת את התרבות הקווירית בכללה.

השפה הקווירית מורכבת מחומריות זולה ומתכלה, הנראית במבט ראשון כמו חצר גרוטאות רעשנית. הצבעוניות הקאמפית במופגן הופכת את האסתטיקה הקווירית הצוהלת למפגן אנדרלמוסי הגובל בביזאר. התוצר הסופי מגולם בזוהר התלוש, המרופט, המייצג את היפוכו הקוטבי של עקרון הצבירה הנורמטיבי. אם החלל הפטריארכלי משכפל בתוכו עקרונות של סדר ושליטה, הקוויריות היא התעוזה הכאוטית המקננת בשטחי ההפקר.

תודעה זו מוטבעת גם על שטח הפנים של הגוף הקווירי, כפי שמציגות אותו עבודותיו של מטוס. הגוף הקווירי הפך את חוסר היציבות לחלק בלתי נפרד מהווייתו. הדימויות המאולתרת, לכאורה, כוללת בגדים מצועזעים, אביזרים בלתי שגרתיים ואיפור כבד. לעתים הופך הפרפורמנס הססגוני להצגה פיזיולוגית קבועה, תוצר של שימוש אינטנסיבי בקעקועים ובהורמונים. המראה הוא תמיד קרנבלי, אך לא בהכרח מהסוג הנהנתני. נוכחותו הכפולה, ביצירות האמנות ובחיים עצמם (כפי שמראה העבודה *Fame*), מבקשת לנרמל את האחריות ולערער על תיוגה הסטריאוטיפי כאיקונה של המזר, החולני והסוטה. המעבר תובע, במקרה זה, להעניק ל"גן החיות" הפריקי נראות פומבית, לגיטימית ומודעת, המסומנת באמצעות כוחו של הסגנון.<sup>40</sup>

**סוף דבר**

מאמר זה דן באופני ההתגלות של "מצבי המעבר" ביצירות אמנות עכשוויות למצבי המעבר היסטוריה פתלתלה של ייצוג בשרה האמנות המקומי. ה"מעברים" אופיינו לרוב בייצוגים דואליים: קביעות שרירותיות ואטריבוטים מהותניים מה גיטא, ועמימות החותרת לפירוק הזהות ממרכיביה מאידך גיטא. כפילות הניגודי פעלה הן להנכחת אלמנטים סטריאוטיפיים והן לטשטוש תכונות מזהות. אלו ג אלו שימרו את מושא ההוראה של האחרות ואת מעמדה, כמופע של "איי-הכרעה מצב זה שואף להקפיא את האחרות כמצב שולי, סטטי, נעדר אופק התפתחותי, נ זאת תוך כדי חיזוק המרכז כנקודת ייחוס בלעדית.

דומה שדגמי המעבר שנבחנו במאמר זה סודקים מוסכמות ייצוג אלו. כ למשל, בעבודות המשתתפות בתערוכה "עריצותו של השקוף", המעבר בין שח ללבן פורע את החלוקות המקובלות ואף משתעשע בהן במבוכה. כמי שמבט לתהות על המעמד שקנה לו הלובר. בעבודתו של זיוף דרון המעבר בין מזו למערב משמש כמהלך משחרר, שממנו נחצב ייצוגה של ציון כישות מהמזו שנולדה בחיק המערב. ואילו עבודותיו של יוחאי מטוס מפזרות את כובד משג של המעבר בין עשרות ייצוגים שבולוניים "סטור" ממסלולם המקורי: אגו נוצץ, דולפין קפוא, מדוזה כחלחלה ולב אדום. אלו מנכיחים את המעבר כמציא תרבותית אוטונומית הקיימת כשלעצמה.

מופעים אלו כמו מכניסים אל השדה החזותי אובייקט נוסף, הוא "חפץ המעב גם כשהוא מהוסס ונבוך, ובוודאי אינו שלם מבחינת זהותו ומרכיביו, חפץ המע מופיע כצורה עצמאית המחייבת דיון. צורה זו לובשת מאפיינים בגייוז המבקשים לחרוג מהגדרות מקובלות. ה"מקום החדש" הוא מרחב אסתטי, חבו ותרבותי שאינו נענה למבנה הנורמטיבי שמציע השדה. גם כשהמעבר נכ בניסיון לספק סימון נאות או "מדויק", מתקיים בו ממד פוליטי התובע נרא אך מה מקדמת נראות זו? מהן משמעויותיה החברתיות הקונקרטיות? האם נושאת מסר אינטגרטיבי, אסימילטיבי, רב-תרבותי? ובמה מסייע השינוע התרב (ממקום אחד לאחר), ליכולתנו המוגבלת לפענח קודים תרבותיים? האם מרח פיקטיביים, נוסח ה"מרחב השלישי" שתבע הומי ק. באבא,<sup>41</sup> הם בחזקת תש אפשרית בקונסטלציה זו? ואילו שיחים התקבעו כאפשריים במסגרת מרחבי אלו?

שאלות אלו נוגעות בסוגיות של ייצוג וצפייה, כלומר באפשרות להנ דימוי אחר, בעצם יכולתו של זה לפרוץ מסגרות מקובלות. מקרי המבחן הניד מעידים שהמעבר בגרסתו העדכנית מבקש להיעשות לאחר, ולו לרגע. אנ

גם עמדה זו כרוכה בהיגיון המרובד של השדה, אולם יש בכוחה לאפשר לדימוי להתגלגל במשנהו וחוזר חלילה.

## הערות

1. פרידריך ג'יימסון, פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 34.
2. ראו: הומי ק. באבא, "שאלת האחר: הכול, אפליה ושיח פוסט-קולוניאליסטי", תיאוריה וביקורת 5 (1994): 158-144; Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the subversion of Identity*, London: Routledge, 1990, ואחרים.
3. יהון הויזינגה, האדם המשחק: על מקור התרבות במשחק, ירושלים: מוסד ביאליק, 1984.
4. Arjun Appadurai, *Fear of Small Numbers: An Essay on the Geography of Anger*, Durham: Duke University Press, 2006.
5. שרה חיינסקי, "עניינים עצומות לרווחה": על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית, תיאוריה וביקורת 20 (2002): 86-57.
6. Ella Shohat (ed.), *Talking Visions – Feminism in a Multicultural Transnational Age*, Cambridge and London: MIT Press, 1998.
7. Homi K. Bhabha, "The Third Space: Interview with Homi Bhabha", in: Jonathan Rutherford (ed.), *Identity, Community, Culture, Difference*, London: Lawrence and Wishart, 1990.
8. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City, N. Y.: Doubleday, 1955.
9. ארווינג גופמן, הצגת האני בחיי היום-יום, תל-אביב: דביר-דשפים, 1980 [1959].
10. מרי דגלס, טוהר וטכנות: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו, תל אביב: רסלינג, 2004 [1966].
11. הנרי ג'ירו, "פרדגמה של גבול והפוליטיקה של המודרניזם והפוסט-מודרניזם", בתוך: אילן גוריאב (עורך), חינוך בעידן השיח הפוסט-מודרניסטי, ירושלים: מאגנס, תשנ"ו, עמ' 41-64.
12. רבאח חלבי (עורך), דיאלוג בין זהויות, מפגשי ערבים ויהודים בנוה שלום, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2000.
13. אלבר ממי, הגזענות, ירושלים: כרמל, 1998.
14. גרסיאלה טרכטנברג, כינון שדה האמנות הישראלי בתקופת היישוב ובראשית שנות המדינה, ירושלים: מאגנס, 2006.
15. חיינסקי, "עניינים עצומות לרווחה".
16. רוזה סלע, צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001.

17. שרה חיינסקי, "רוקמות התחרה מבצלאל", תיאוריה וביקורת 11 (1997): 177-205.
18. Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", *Art in America* Vol. 71, no. 5-8 (May 1983) 33-45.
19. בסוגיה של הכחשת האופציה המזרחית והפלסטינית, ראו: יגאל צלמונה, קדימה: המרחב באמנות ישראל, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1998; טל כן-צבי, יעל לרד (עורכת), דיוקן עצמי – אמנות נשים פלסטינית, תל אביב: אנדרלוס, 2001; לעניין האופציה המגדרית: אלן גינתון, הנוכחות הנשית, תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 1990; ועוד.
20. טל כן-צבי, "השהיית השפה כעניין בעבודות של אמנים מזרחים", בתוך: יגאל גורי (עורך), חזות מזרחית: הווה הנע בסבך עברו הערבי, תל אביב: כבל, 2001, עמ' 107-128.
21. זו כותרת ספרו של פנחס כהן-גן, אמן ופרופסור לאמנות. הספר הוקדש למעמדו של האמן המזרחי במוסדות להכשרת אמנות בישראל ובקורפוס האמנותי המקומי. פנחס כהן-גן, אמנות, משפט והסדר החברתי, הוצאה עצמית, 1999.
22. ראו התערוכה המכוננת "אחותי", שהצליכה לראשונה מופעים שונים של מגרד ואתניות באמנות הישראלית: שולה קשת, ריטה מנדס-פלור (אוצרות), אחותי, אמניות מזרחיות בישראל, ירושלים: בית האמנים, 2009.
23. פרנץ פאנון, עור שחור, מסכות לבנות, תרגום: תמר קפלנסקי, תל אביב: מעריב, 2004, עמ' 83.
24. ג'יימס בולרוויין, זר בכפר, תרגום: רעיה ג'קסון, תל אביב: נהר, 2006, עמ' 85.
25. רוברט יאנג, פוסט-קולוניאליזם: מבוא, תרגום: תמי אילון-אורטל, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 28.
26. הומי ק. באבא, "החומר הלבן (היבט פוליטי של לובן)", תיאוריה וביקורת 20 (2002): 283-288.
27. יהודה שנהב ויונה יוסי (עורכים), גזענות בישראל, ירושלים ותל אביב: ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2008.
28. דניאל בוירדין, "נשף המסכות הקולוניאלי: ציונות, מגרד, חיקוי", תיאוריה וביקורת 11 (1997): 123-144.
29. תיאודור הרצל, אלטנוילנד, תרגום: מרים קראוס, תל אביב: כבל, 1997, עמ' 53.
30. שם, עמ' 132-133.
31. בתוך פאנון, עור שחור, מסכות לבנות, עמ' 139.
32. בתוך: זלי גורביץ', על המקום, תל אביב: עם עובד, 2007, עמ' 92.
33. רולאן בארת, מיתולוגיות, תל אביב: כבל, 1998 [1957], עמ' 162-165.
34. בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות, תרגום: דן ראור, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1999 [1983], עמ' 218.
35. אנזלדואה טוענת שמרחבים מעורבים מגדירים מחדש את הזהויות המרכיבות אותם, גם כשזו אינה כוונתם המפורשת. ראו Gloria Anzaldua, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Spinsters/AuntLute, 1987.