



מבטרים

כתב עת לתרבות חזותית

גיליון מס' 1 | תשפ"ב | 2022



מבטים כתב עת לתרבות חזותית יוצא לאור מטעם
המחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב

עורך ראשי: דניאל מ. אונגר
עורכת בפועל: שרה אופנברג
חברי וחברות המערכת: נועם גונן, אמה גשינסקי, בר לשם, רפאלה צרפתי, תהילה שדה

מעצבת גרפית: עינת פרלמן רוגל
עורכת לשונית: אורלי ניטיס יעקובי

ISSN 2710-480X

© כל הזכויות שמורות, מבטים: כתב עת לתרבות חזותית 2021

יש לשלוח מאמרים בעברית, כשהם ערוכים ומותקנים, כקבצי מעבד תמלילים WORD,
לכתובת הדואר האלקטרונית mabatim.arts@gmail.com
הוראות התקנה ניתן למצוא באתר הבית של כתב העת.

כתב העת מופץ במרשתת בגישה פתוחה: n.bgu.ac.il/humsos/art/Pages/mabatim.aspx

פייסבוק: [Mabatim.Arts](https://www.facebook.com/Mabatim.Arts)

כתובת המערכת: המחלקה לאמנויות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ת.ד. 653, באר שבע, 84105

תמונת השער: שרון פוליאקין, (2011) Valley, תצריב, אקוויטינטה והדפס-רשת. 27.5/20 ס"מ.

תוכן עניינים

4	דבר המערכת
	מאמרים
6	חמדת כסלו משחק והבנה: השפעתם של אנרי פואנקרה ואנרי ברגסון על אמנותו של מרסל דושאן
31	דפנה נסים הסוכנות הרגשית של הדיוקן: הזדהות ועונג בקשר בין אציל ודיוקנו בשלהי ימי הביניים בספר השעות מהאג (ms.76 f 2)
58	נסים גל לא־לריק: החלל הריק באמנות פלסטינית עכשווית
77	גל סופר ארחות עקלקלות וצורות משונות: ויזואליה ככלי לשליטה בשדים
101	אושרי ברגיל מה בין אוטונומיה ליצירה עצמית בעידן המידע?
118	דוד שפרבר נידה, טבילה ומקווה באמנות היהודית־פמיניסטית: בין ישראל לארצות הברית
164	אלינור זילברמן מיני־מי: הגרסה המוקטנת שלי אופנת אימהות־בנות
189	מרים מלאכי אמנות של אחרים: לידתו של השיח האסתטי על אמנות יפנית בצרפת במפנה המאה העשרים
213	אלה קריגר ה"אמנות ההדפסית" של שרון פוליאקין, הילה בן ארי ודורית רינגרט
	ביקורת ספרים
237	דליה מנור אסנת צוקרמן רכטר, אוצרות עכשווית בישראל 1965–2010
243	שחר מרנין־דיסטלפלד טל דקל, נשים וזקנה: מגדר וגילנות בראי האמנות בישראל
	ביקורת תערוכה
247	שירה גוטליב דיויד הוקני: נורמנדי שלי (Ma Normandie)
	מאמר מתורגם
253	שלי ארינגטון גלובליזציה של תולדות האמנות

aniconism [...] creates a void.

(Titus Burckhardt)

לא־לריק: החלל הריק באמנות פלטטינית עכשווית

נסים גל

תקציר

המאמר דן במרכזיותו של הריק באמנות הפלטטינית העכשווית על רקע מה שאופיין במחקר כ"אימת החלל הריק" באמנות המוסלמית, וזאת דרך שילוב של פרספקטיבות פרשניות מתחומי האמנות, הפילוסופיה והמחשבה הפוליטית. המאמר מציג עבודות אמנות שטרם זכו למחקר אקדמי שיטתי כדי לנסח מחשבה חדשה, המגדירה את הריק כגורם אקטיבי הנושא משמעויות אסתטיות ואתיות. הדיון מציע מודל לפיענוח אמנות המיצב הפלטטינית. תחילה יוצג מקומו המרכזי של הריק בפעולתו ובעיצובו של עבודות המיצב, ובהמשך ייערך דיון באופן שבו החלל הריק קושר בין המיצבים לבין אמנות מינימליסטית מערבית, ובפרט זיקתה לפנומנולוגיה של מוריס מרלור-פונטי (Merleau-Ponty). השיח הפנומנולוגי ישמש פתח להבנתו של הריק בהקשר למה שמקובל לכנות "מפנה האפקט" (Affect) בשיח של תולדות האמנות ומדעי הרוח. בהמשך להקשר האוניברסליסטי-מערבי של הדיון בריק, תתברר משמעותו הפוליטית בעבודות המיצב הפלטטיניות שבהן עוסק המאמר אל מול השיח בתחום תולדות האמנות שעוסק באמנות מוסלמית, ובפרט בהתייחס למושגים "אימת החלל הריק" ו"אהבת האינסוף".

♦♦♦

המרחב, או החלל הריק שמשכן את הדמויות, החפצים והאובייקטים ביצירת האמנות, הוגדר לעיתים כ"חלל נגטיבי" – חלל שנושא קונוטציות חושיות ורגשיות. חלל זה נתפס כמעטפת של עולם הדברים בצירי הטבע הדומם, כמסגרת המאפשרת את הופעתם. כשדות הלבנים במגילות אמנות סיניות ויפניות, וכמצע הריק והחשוף המגדיר את הרישום כמדיום מובחן, לריק יש מעמד חומרי, צבעוני וקומפוזיציוני משמעותי. הציור הרומנטי המוקדם הציג אזורים "ריקים" שיוצרים תחושת רוגע, בדידות או התעלות של חוויה דתית. לדוגמה, החלל הריק ביצירתם של ציירי שדות הצבע באסכולת ניו יורק מעורר בצופה שאלות על אודות משמעות הריקו של הציור מאובייקטים מזוהים. נוף-ריק יכול ליצור תחושה של ניתוק וריחוק מחד גיסא, אבל

יכול גם לשמש כפלטפורמה להתגלות מאידך גיסא. המרחב הריק עשוי להיתפס כגילום של ציפייה או תנאי להופעה, להתרחשות, לשינוי או להתחלה חדשה. הריק משמש אפוא מאפיין פורמלי ונושא משמעותי בתולדות האמנות. בכך אין הוא מהווה ניגוד קוטבי של היש, והוא גם אינו ביטוי פשוט של היעדר; הריק יכול להיתפס כתוכן בפני עצמו, הנושא משמעות וסולל את הדרך לנוכחות, לאירוע, להתהוות.

להלן מוצע דיון ממוקד בנוכחות הריק באמנות העכשווית דרך מקרה המבחן של עבודות המיצב של האמן מחמוד קייס, **ערבסק 1, 2, 3** (תמונות 1-3). הדיון יטען לחשיבות הריק באמנות העכשווית דרך חשיפת מעמדו המכריע בעיצוב היצירה והחוויה האמנותית. המאמר יחשוף את חשיבותו של הריק כאמצעי לקעקע הבחנות מסורתיות בין אמנות מערבית לאמנות מוסלמית, ובין אמנות פלסטינית עכשווית לאמנות מוסלמית מוקדמת. כן ייערך ניתוח של תופעת הריק בניסיון לקדם את הבנתו כמושג משמעותי ורב-ממדי מהפרספקטיבה האמנותית, הפנומנולוגית, החומרית (מטריאלית) והאתית.

ערבסקות

העבודות **ערבסק 1, 2, 3** הן מיצבים שמתפשטים בסביבה ועורכים בה שינוי. נקודת המוצא שלהם היא הכלאה בין דימויים מוקדמים של ערבסק גאומטרי בצורת כוכב/כוכבים, המוכרים מעולם הצורות הדו-ממדי של האמנות המוסלמית המוקדמת, לבין חלל ריק. צורות הערבסק מתורגמות לאובייקטים/תלת-ממדיים, שעשויים מוטות דיקט (עץ לבוד) חשופים התלויים או נטועים בחלל.

ההגדרה המסורתית של הערבסק היא מערכת צורות המתהווה על פי חוקיות של התפצלות והתפשטות אינסופית. לרוב היא הופיעה כדימוי דו-ממדי בחיפויי מבנים, כעיטור דקורטיבי של חפצים ופסלים או כנושא לציורים.¹ אצל קייס הערבסקה אינה תוספת או חיפוי של דבר אחר, אלא היא נדבך משמעותי בפני עצמו במערכת האמנותית, גורם מרכזי שמגדיר את האובייקט. יתרה מכך, הרקע האטום שעליו הופיעה לעיתים הערבסקה הפך למרחב אוורירי - סימני הערבסקה, "הרשומים" באמצעות מוטות הדיקט, מצויים בעבודות שלפנינו בריק, מרחפים או תלויים בתוכו, מרווחים ולא מסתירים אותו. בכך הם מסמנים את השפע החללי ומגדירים אותו. מיצבי **ערבסק 1, 2, 3** עורכים אפוא דה-קונסטרוקציה לצורה המסורתית של ייצוג ערבסקה, ובעקבות זאת גם לעולם התכנים המסורתי שלה. במקרה של **ערבסק 1 ו-2** אפשר אף להרחיק לכת ולטעון שהערבסקה אינה מוצגת כדימוי אפריורי הנתון לבחינת הצופה, אלא שהצופה הוא שבוחר להרכיב אותה בעיני רוחו, או לחוות אותה על פי תווי התנועה ונקודה התצפית שיבחר. נקודה מכרעת נוספת שרלוונטית לשלושת מיצבי **ערבסק** היא הרחקת דימוי הערבסקה מהקשר של המרחב המוסלמי המסורתי, ומיקומו בלב מה שהחברה הישראלית מזהה כממסד המודרני, המערבי, העכשווי.²

1 A. Schimmel, 'The Arabesque and the Islamic View of the World', M. Bruderlin (ed.), *Ornament and Abstraction: the Dialogue between None-Western, Modern and Contemporary Art*, New haven 2002, p. 30

2 **ערבסק 1** (2012) הוצג במסגרת תערוכת בוגרים באוניברסיטת חיפה, **ערבסק 2** (2014) במוזאון הרצליה לאמנות ו**ערבסק 3** (2015) במוזאון תל אביב לאמנות.

ערבסק 1 ו-2 הן עבודות מבוססות חלל-ריק – מרחבי תצוגה שלמים שמתפקדים כמיכלים הם מרכיב בלתי נפרד מהאובייקטים השונים שתלויים בתוכם. המוטות התלויים בחלל אינם עומדים בפני עצמם, אין להם חשיבות כמו שיש לפסל או לציור עצמאי, אלא הם מקבלים את משמעותם כחלק מהמכלול המשלב בין חלל ריק לאובייקטים הממוקמים בתוכו. עבודות אמנות מסוג זה מוגדרות כמיצב, מכלול המשלב בין החלל לבין החפצים הנתונים בו.³

בערבסק 1 ו-2 המיצבים מבוססים על חללים שבהם מוטות העץ מרווחים את החלל, ואילו **בערבסק 3** מרבית הגלריה נותרה ריקה ורק בחלק האחורי נבנתה חומה אוורירית, שמעוצבת על פי דגם מתוך מסורת האורנמנט המוסלמי. גם כאן לריק ישנה משמעות מכרעת, לא רק בהגדרת מרחב העבודה כסביבת מיצב, אלא גם כאלמנט שעוטף כל יחידה קומפוזיציונית שמרכיבה בסופו של דבר מעין חומה



תמונה 1. מחמוד קייס, *ערבסק 1*, 2012, מראה הצבה בתערוכת בוגרים, אוניברסיטת חיפה

דקורטיבית. הצופה יכול לנוע במרחב בחופשיות – הוא לא רק ניצב אל מול החומה האוורירית, אלא ביכולתו להתהלך בחופשיות לפני החומה ומאחוריה. התקנת החומה בצורה לא סימטרית, כך שהיא מוסטת מעט לכיוון אחד הצדדים או הקירות, כמו מעידה על הרצון להימנע ממרכז סטטי "נכון" במרכז החלל אשר יאפשר להתבונן בכל מראה החומה ולצרוך אותה בויזמנית. החומה הדקורטיבית היא לא האובייקט שמוצג בחלל הגלריה, אלא כל המרחב כולו – והחומה הדקורטיבית בתוכו – הם מרכיבי היצירה עצמה; לריק העוטף את החומה ומרווח את חלקיה יש משמעות מכרעת בהגדרת היצירה.

הריק הוא תנאי הכרחי בהבנה שלחוויה הגופנית יש סטטוס מיוחד בעבודה: הוא מגדיר את התנועה והדינמיות ביצירה דרך זימון התנועה של הצופה בתוך המרחב,

והאפשרות שהוא מספק עבורו לבחון ולבחור את נתיב התקדמותו בחלל. כך, חלל התצוגה המואפל הריק בערבסק 1 ומרחב הגלריה המפוסק/מפוצל בערבסק 2 הופכים את הצופה לגשש התר אחרי השלם. החלל הריק פותח את העבודה להגדרה של שדה, שבו הצופה יכול לצפות במכלול או בפרטים ממגוון זוויות שונות. אין נקודת מבט אחת ואין נקודת התכנסות אחת של הדימוי;⁴ הריק מאפשר תנועה ומבטים



תמונה 2. מחמוד קייס, ערבסק 2, 2014, מראה הצבה, מוזאון הרצליה לאמנות.

חטופים מזוויות שונות, בעמידה או בתנועה. הצופה מפעיל את גופו ואת דמיונו כדי להרכיב ולפרק ערבסק פוטנציאלי מתוך מגוון המוטות המפוזרים בחלל, כלומר הוא בוחר מרכיב ומפרק את הצורה כראות עיניו, בעצמו. כפי שמעיד קייס: "עם ההפיכה של הערבסקה לתלת־ממד, בזווית מסוימת הצורה מתפרקת מול עיני הצופה. במידה מסוימת הוא זה שהורס ובונה את עבודת האמנות".⁵

ריק מינימליסטי או גילוי "חלל הניסיון"

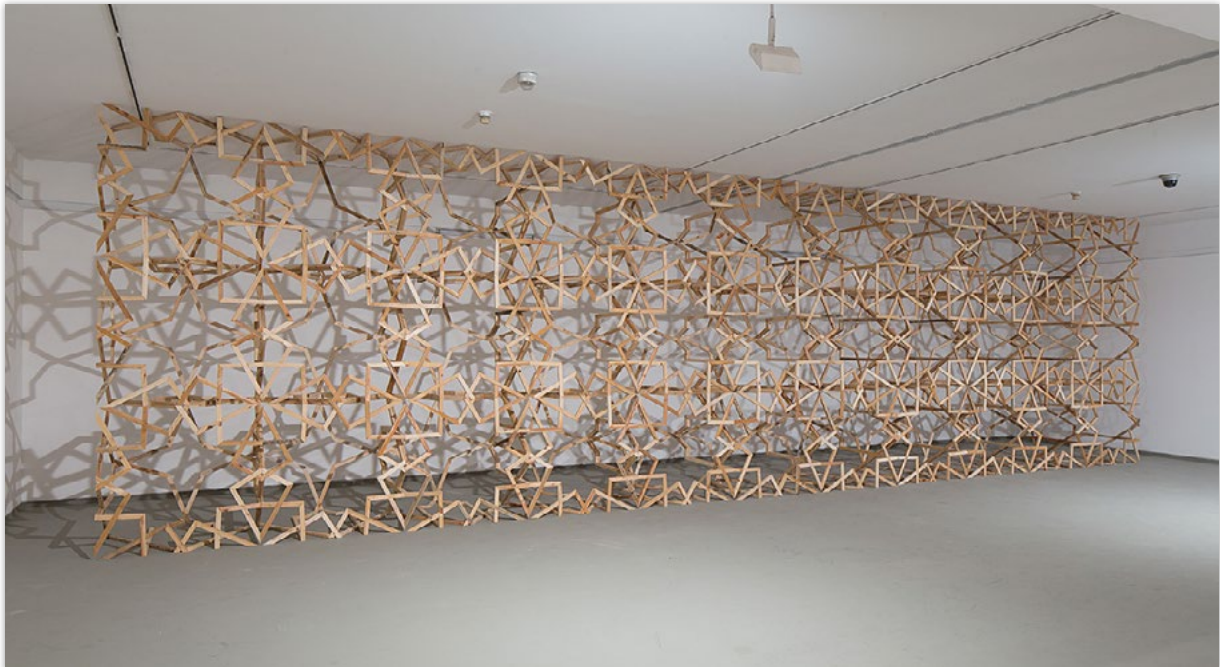
ערבסק 1, 2, 3 הם מיצבים עכשוויים שנוצרו בשלהי הפוסט־מודרניזם. עבודות אלה מבקשות להגביר את המודעות של הצופה לאופן ההצבה של האובייקט. מעמדם של חלקי העבודה עצמם הוא מינורי בלבד, וחשיבותם נעוצה בהיותם חלק ממכלול שלם שאליו הצופה נכנס פיזית. הצופה במיצבים הוא נוכחות גופנית ממשית בעלת תודעה

4 במקרה של ערבסק 1 יש נקודה אחת מיטבית, שבה אפשר לראות לכאורה את הצורה השלמה. דא עקא, שהשתילה של כל המכלול בחלל האפל, הפיזור של מרכיבי הדימוי באופן שמתפרש במרחב, ופוטנציאל ההתפרשות של הדימוי לצדדים שכמו נקטע - כל אלה מערערים על התפיסה של דימוי מרכזני המזמן נקודת תצפית סטטית ואידיאלית.

5 'א' ערמון אזולאי, 'ביקור סטודיו אצל מחמוד קייס', הארץ, 13.7.2012, <https://www.haaretz.co.il/gallery/art/studio/1.1780608>

וחושים פעילים, והעבודה כופה עליו להיות מודע לחלל, לסביבה ולצופים אחרים – ובכך משנה את תנאי התצפית והחווייה המוקדמים של יצירות אמנות.

ארווין פנופסקי (Panofsky) ניתח בחיבורו על הפרספקטיבה ברנסנס את האמנות כמנגנון של ייצוג וראייה המבוסס על צופה ממורכז, שהעולם נתון למבטו. הצופה מתייצב אל מול נקודת מגזו שנטועה בלב התמונה ומכנסת אליה את מכלול היצירה.⁶ מיצבי **ערבסק**, לעומת זאת, מזכירים את נקודת המגזו אך מערפלים אותה: **ערבסק 1** מטשטש אותה, **ערבסק 2** מפזר אותה, ולבסוף **ערבסק 3** חוסם אותה. שלושת המיצבים מפזרים את המבט של הצופה בין החלקים השונים בחלל, הריקים והמלאים כאחד, ומעמתים בין המבט לחווייה הגופנית שמערערת על מרכזיותו ושליטתו של המתבונן מרחוק. הצופה המוזמן אל תוך הריק מתבקש להפעיל את כל חושי: להתבונן בחלל, במוטות, בעיצוב ובפערים שמרווחים את העבודה – החלל הריק שבין החלקים השונים.



תמונה 3. מחמוד קייס, **ערבסק 3**, 2015, מראה הצבה, מוזאון תל אביב לאמנות.

בשנות השישים החלו עבודות בעלות מאפיינים משותפים לצבור תאוצה בפיסול המינימליסטי. השיח שליווה את המינימליזם התבסס בין היתר על כתביו של מרלו-פונטי, שהפילוסופיה שלו עיגנה את ה"אני" בגוף ובחוויית החושים, בעצם הניסיון.⁷ רוזלינד קראוס (Krauss) טבעה את הביטוי "חלל הניסיון" (space of experience), שנועד להבחין בין החלל האקספרסיוניסטי, האידיאלי והמופשט לבין החלל שבו נטוע הצופה ובו הוא חווה את יצירת האמנות המינימליסטית. בעקבות מרלו-פונטי, שטען כי העצמי מגיע לכדי שלמות רק לאחר שהתמצע

6 E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form* (1927), New York 1991

7 ראו: R. Krauss, 'Sense and Sensibility: Reflections on Post 60s Sculpture', *Artforum*, 12, לקריאה (1973), pp. 43-53; R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge 1977
ביקורתית מחדשת בתזות של קראוס ראו: S. Best, 'Minimalism, Subjectivity, and Aesthetics: Rethinking the Anti-Aesthetic Tradition in Late-Modern Art', *Journal of Visual Art Practice*, 5, 3 (2006), pp. 127-142

בעולם ("it has surfaced into the world"), קראוס ראתה בפיסול המינימליסטי היגד מטאפורי המעיד על כך שאת העצמי אפשר להבין רק בניסיון.⁸

מרלר-פונטי יכול לסייע בפענוח הקשר של המיצבים **ערבסק 1, 2, 3** לאמנות המערבית, מהמינימליזם והלאה, כמו גם ללמד אותנו על משמעותו של הריק. הוא כתב: "אני לא רואה [חלל] בהתאם למעטפת החיצונית שלו; אני חי אותו מבפנים; אני שקוע בתוכו. אחרי הכול, העולם סובב את כולי, ולא נוכח רק לפניי".⁹ בדבריו אלה הוא מערער על ההבחנה החדה בין הסובייקט לאובייקט, ולשיטתו "הדבר הוא בלתי נפרד מהאדם שתופס אותו, ולעולם הוא לא יכול, בעצם, לעמוד כשלעצמו".¹⁰ ההבנה הזאת כי הדברים קשורים, וכי האדם משוקע בסביבתו, מתבטאת גם במיצבים **ערבסק 1, 2, 3**: הם מדגישים את חשיבות הצופה מחד גיסא, ומנשלים אותו מעמדה של שליטה במרחב מאידך גיסא. המיצבים מדגישים את חשיבותו של המרחב, את התנועה בתוך הריק – החלל שפנוי לתנועה ודינמיות, ואגב כך מבליטים את ההיבט הפנומנולוגי שקושר אותם להצבות של הפיסול המודרני המינימליסטי משנות השישים.

אך למרות החשיבות שמקנה העבודה המינימליסטית לחלל הריק של הניסיון (ולא לחלל האידיאלי), כמו גם לאינטראקציה שבין גוף הצופה לאובייקטים ולמרחב, הפסלים המינימליסטיים התלויים או המונחים במרחב הגלריה עודם בעלי גשטאלט מובהק – הם עומדים כשלעצמם כאובייקטים בעלי אוטונומיה יחסית, אשר קושרת אותם למסורת הפיסול המודרני ומבטיחה את העדיפות שלהם על פני הסביבה או החלל הריק.

החלל הריק כאפקט

הפירוק והפיזור של דגמי הערבסקות במרחב, או לחילופין בנייתו של מרחב העבודה כחלל ריק המפוסק תחבירית באמצעות מוטות העץ, מכוונים להדגשת הסביבה האמנותית כמרחב רוחש ואקטיבי שמתבסס על אינטראקציות ופעולה. ההכרה ביכולת הפעולה של הסביבה, של החלל, של החפצים, של האובייקטים ושל יצירות האמנות, כלומר ההכרה בסוכנות שלהם או בהיותם גורמים פעילים במרחב, נובעת מהתפתחות תאורטית בפרשנות האמנות כחלק ממה שמכונה במדעי הרוח "מפנה האפקט" (Affect) בשנות האלפיים.¹¹

8 Krauss, 'Sense and Sensibility' (לעיל הערה 7), עמ' 49-50.

9 "I do not see [space] according to its exterior envelope; I live in it from the inside; I am immersed in it. After all, the world is all around me, not in front of me..." — M. Merleau-Ponty, 'Eye and the Mind', T. Baldwin (ed.), *Maurice Merleau-Ponty: Basic Writings*, trans. C. Dallery, London and New York 2004, p. 309

10 "The thing is inseparable from a person perceiving it, and can never be actually in itself" — M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. C. Smith, London 2003, p. 373

11 להלן בכל פעם שאשתמש בתעתיק אפקט הכוונה היא ל-"Affect" ולא ל-"Effect". למפנה האפקט במדעי הרוח, ובפרט בתולדות האמנות, ראו: S. O'Sullivan, 'The Aesthetics of Affect: Thinking Art Beyond Representation', *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 6, 3 (2001), pp. 125-135.

מושג האפקט מתייחס לממד ההיפעלות של הניסיון, והוא מאפשר להבין למשל כיצד מזמן החלל הריק במיצבים את הפעולה של הגוף האנושי במרחב, את המפגש עם גופים אנושיים אחרים או עם גופים דוממים. החלל הריק הוא גורם מכריע בהבנת הממשק החומרי בין גוף לגוף, בין צופה לאובייקט ובין גוף למרחב.¹² האפקט עוסק ברגעים של אינטנסיביות שמתחוללת בתוך הגוף או מופעלת עליו. ליצירת האמנות, בדומה לחיים עצמם, יש איכות אינטנסיבית שיכולה להיחשב למשמעות העבודה עצמה, אינטנסיביות שצפה ועולה בפרט במפגש שנוצר בין גופים.

כל יצירת אמנות היא צרור של אפקטים, או כפי שז'יל דלז (Deleuze) הגדיר זאת – "בלוק של רשמים", שפועלים ומופעלים על ידי הצופה או המשתמש. האפקט על פי דלז הוא מושג אימננטי לניסיון.¹³ הריק בערבסק 1, 2, 3 מזמן למעשה את הצופה לפעולה, לאירוע, והוא כדשן שמזין את האפקט. כמו היה המצע להופעה שלו, הריק מתווה את פוטנציאל התנועה במרחב, ובכך מנטרל את החוויה האמנותית הפסיבית של הצופה אשר מתבונן מרחוק ביצירת אמנות במבט מעין תבוני, רציונלי ומרוחק. הריק מערער על נקודת מבט אפשרית אחת ועל נקודת מוקד אחת להתבונן בה, ובכך מדגיש את האפקט, שמצידו מדגיש את הבנת האמנות כאירוע וכהתרחשות. תנועת הגוף בחלל הריק מזמנת את מה שנייג'ל תריפט (Thrift) כינה "מפגשים מתמשכים";¹⁴ מעברים של הגוף בין קישורים ועוצמות (connections and intensities) שונים שיש במרחב. הריק הוא מסגרת שמאפשרת תנועה בין מצבים עבור הגופים שנמצאים במצב טרנסנטיבי, והם פונים ומועדים להשתנות ללא הרף.

מיצבי ערבסק אינם מכוונים אפוא להביא יופי במובן של צורה טהורה ומוסדרת מראש, אלא מזמנים עירוב בין גופים – אנושיים וחפציים, נראים ובלתי נראים, וכן הלאה. חלל התערוכה נושא בחובו פוטנציאל להתרחשות של אירועים וחוויות בהתאם לתנועה של הצופה במרחב. תצורתן של הערבסקות שרויה במצב תדיר של השתנות בהתאם לתנועה של הצופה, והחוויה האמנותית מותנית בבחירות שהמשתתף עורך במרחב. ההגדרה הדינמית של היצירה/מיצב משפיעה על משמעותה, ומעידה לא רק על "גילוי היצירה" תוך כדי תנועה אלא גם על האופן שבו הצופה מגלה את עצמו, את חוויותיו ואת העוצמות והחיוניות שלו תוך כדי תנועה והתרחשות לנוכח החלל ובתוכו. החלל הריק הוא מעין "איזור של אי-הגדרה", מרחב שבו מוזנת האנרגיה של העבודות ומוקרנת על הצופים, והם בתורם חשים את האנרגיה הזו

V. Thielemans, 'Beyond Visuality: Review on Materiality and Affect' (Au-delà de la visibilité: retours critiques sur la matérialité et l'affect), *Perspective*, 2 (2015), pp. 141–147.

12 חשוב לציין שהריק בהקשר שלנו אין פירושו איננות, אי-מיציאות, אי-קיום או מצב של היעדר יש או אובייקטים, אלא הריק עוסק ביחס לעולם, בפער, בחלל שבין הדברים ומסביבם. בכך הוא נושא משמעות אתית, פוליטית ואסתטית.

13 "(The) work of art is [...] a bloc of sensations, that is to say, a compound of percepts and affects. Percepts are no longer perceptions; they are independent of a state of those who experience them. Affects are no longer feelings or affections; they go beyond the strength of those who undergo them. Sensations, percepts, and affects are *beings* whose validity lies in themselves and exceeds any lived" – G. Deleuze and F. Guattari, *What is Philosophy*, trans. H. Tomlinson and G. Burchell, London and New York 1994, p. 164.

14 N. Thrift, 'The Still Point: Resistance, Expressive Embodiment and Dance', S. Pile and M. Keith (eds.), *Geographies of Resistance*, London 1997, p. 133.

ומניעים אותה חזרה בתנועתם ובפעולתם. בכך משמש מרחב האמנות כמרחב של התהוות¹⁵ שבו נשברים גבולות הזהות אשר מיינים ומבחינים באופן קשיח בין הסוכנים הפועלים במרחב – צופים, אובייקטים וחלל – ובמקומם מתפתחים אזורים של אי־ודאות ושל גבולות נזילים. חלל התערוכה כמוהו כחלל האפקט, שדה של כוחות בתנועה הנוצר בתהליך של התהוות, ואיננו כקופסה או ישות שהוגדרה זה מכבר. חשיבותו של הריק בהקשר הזה היא באופן שבו הוא מבטא, או לחלופין מחולל, מציאות שבה האמנות אינה רק אובייקט אלא גם חלל, מרחב או מקום להתרחשות דבר־מה, כפי שהגדיר אותה אלן באדיו (Badiou).¹⁶ המרחב הזה הוא מקום המפגש עם האפקט.

הדיון באפקט פונה לתפיסה מכלילה שלעיתים מבקשת להתרחק משיח פוליטי, אידיאולוגי. אבל האפקט הוא לא רק אותה "היפעלות" חומרית וגופנית שקודמת לסובייקט – גם כשהוא קשור לגוף הוא משמש בכל זאת כמעין דבק הקושר בין רעיונות, ערכים ואובייקטים, או משמש את היחס ביניהם.¹⁷ יתרה מכך, גם כשאנו מודעים לאפקט שמתחולל במפגש בין גופים איננו יכולים להתעלם מהספציפיות של זווית ההתבוננות שבה בוחר כל צופה, לנוכח המכלול החזותי-חומרי שהעבודות החלליות הללו מציעות. רוצה לומר, היחס והקשר המובהק של עבודות המיצב העומדות בלב הדיון הנוכחי לאמנות המערבית ולמושגים שנקשרו בה – דוגמת חושים וגוף, ובעקבותיהם מינימליזם, פנומנולוגיה ואפקט – אין פירושה הדחקה או חוסר רלוונטיות של ההקשר הפלסטיני-מוסלמי שבמסגרתו נוצרו העבודות.

צופה משמעותי, ספציפי, גם אם לא היחיד או המועדף, שצריך לתת עליו את הדעת, הוא האמן מחמד קייס בעצמו, יוצר המיצבים. קייס הוא אמן פלסטיני הפועל בישראל, מוסלמי מאמין המתפלל באופן קבוע במסגד באזור מגוריו. את דימוי הערבסקה הספציפיים, שאותם אימץ מהאינטרנט כמודל ראשוני לעיצוב המבנים הגיאומטריים בחללי המיצבים **ערבסק 1, 2, 3**, הוא יצר בהשראת דימויים שאליהם נחשף במסגד שבו הוא מתפלל. יש לראות את ההיבטים הפנומנולוגיים והאפקטיביים ביצירתו של קייס מתוך זיקה משמעותית אל התפיסה המוסלמית, ולא במנותק ממנה.¹⁸

"Becoming is an extreme contiguity within a coupling of two sensations without 15 resemblance or, on the contrary, in the distance of a light that captures both of them in a single reflection. André Dhotel knew how to place his characters in strange plant-becomings, becoming tree or aster: this is not the transformation of one into the other, he says, but something passing from one to the other. This something can be specified only as sensation. It is a zone of indetermination, of indiscernibility, as if things, beasts, and persons [...] endlessly reach that point that immediately precedes their natural differentiation. This is what is called an affect [...] art itself lives on these zones of indetermination." — G. Deleuze and F. Guattari, 'עמ' 173.

16 A. Badiou, *Deleuze: The Clamor of Being*, trans. L. Burchill, Minneapolis 1999, p. 84
17 S. Ahmed, 'Happy Objects', M. Gregg and G. J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, Durham and London 2010, pp. 29-51

18 בהמשך לדברים אלה אפשר היה, במסגרת אחרת, לשרשר את יצירתו של קייס גם לשדה האמנות הישראלית, ובאופן ספציפי לשדה המינימליסטי והפוסט-מינימליסטי של בני אפרת, פנחס כהן-גן, יהושע נוישטיין, ובפרט ליצירות המיצב המורכבות של נחום טבת. כמו כן, יש מקום לראות

העניין בגוף, בחלל ובפרספציה כמחוללי אירועים וכמגלמי הכרה עולה למשך במסורת הסופית (Sufism),¹⁹ שבה החושים ואמצעי הפרספציה לא נתפסים רק כיכולות אלא כאמצעים לגילוי האמת. תרגול החושים, להבדיל מהמְשָׁגָה שלהם, קשור בתנועה מתמדת ונחשב חיוני לרכישה של ידע במוחלט. ההבנה הזאת רלוונטית לא רק לאמנות המיצב כדוגמת מיצבי הערבסק, שבאופן מובהק מערבת את הצופה בהפעלה של הגוף, אלא לכל מעשה אמנות. אפשר להביא כאן את דברי אבן סינא (Avicenna): "דע כי הפתח שבאמצעותו נפשנו הופכת לבעלת ידיעה הוא החושים".²⁰ העבודה של קייס גם מדגימה, בנוסף לפרדיגמות שבהן עסקנו, את התובנה המוסלמית כי העולם נתפס מנקודות מבט משתנות שנמצאות בתנועה מתמדת - כלומר, שהפרספציה שלנו משתנה תדיר. אפשר לראות הדגמה לתפיסה זו באמנות המוסלמית המוקדמת דרך האפיון של קאפר צ'לבי (Cafer Çelebi) בדברי ההערכה שלו למסגד הכחול באיסטנבול: "כשהוא נראה מזווית אחת, מתגלה סוג אחד של צורות או מחזור, וכאשר מתבוננים שוב מזווית אחרת, מתגלים סוגים אחרים של עיצובים ותבניות, וצורות אחרות הופיעו. ככל שהשתנתה נקודת המבט, כך השתנו הצורות לתצורות אחרות".²¹ בקצרה נאמר שיש הלימה בין התפיסה המערבית שהוצגה קודם לעיל לבין המאפיינים של היצירה המוסלמית. אך בטרם תִּמְצָה האנלוגיה הזאת, ייבחן האופן שבו הוצגה תפיסת החלל ביצירה המוסלמית בשיח תולדות האמנות, וזאת כדי להבין את חשיבות יצירתו של קייס על רקע יחסו המורכב למסורת היצירה המוסלמית.

"אימת החלל הריק" או "אהבת האינסוף"

ריצ'ארד אטינגהאוזן (Ettinghausen), במאמרו משנת 1979 "אילוף החלל-הריק באמנות מוסלמית", טען שהאמנות המוסלמית המוקדמת נרתעת מלהותיר חללים ריקים ביצירות האמנות.²² כשמסתכלים ביצירה מוסלמית, מה שמושך את תשומת הלב הוא בעצם כל פרטי היצירה, האנסמבל כולו, או כפי שכינה זאת אטינגהאוזן -

את התפתחות היצירה שלו לנוכח הדומיננטיות של המיצב באמנות הישראלית והבין-לאומית משנות התשעים והלאה ביצירות של סיגלית לנדאו ואחרים.

19 סופיזם, או כפי שהוא מכונה בעולם הערבי - "תווסף", היא סוג של מיסטיציזם אסלאמי המדגיש התבוננות פנימית וקרבה רוחנית לאלוהים. התרגול הסופי מתמקד בויתור על דברים ארציים, טיהור הנפש והתבוננות מיסטית בטבע האל.

20 'Know that access to that by which our soul becomes knowing begins by way of the senses.' תרגום שלי מתוך המאמר: J. N. Erzen, 'Islamic Aesthetics: An Alternative Way to Knowledge', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65, 1 (2007), pp. 69-75, at p. 71.

21 "When looked at from one angle, one type of form or circle was seen, and when one looked again from another angle, other types of designs and patterns emerged, and other forms appeared. However much of the point of view changed, that many times forms were transformed into other shapes." מתוך דבריו של צ'לבי על עבודתו של אדריכל המסגד הכחול (Sultan Ahmet Mosque in Istanbul, c. 1605) מחמד אגה (Mehmet Aga). התרגום לדבריו של צ'לבי לעברית הוא שלי על פי הדברים המובאים אצל Erzen (לעיל הערה 20), עמ' 70.

22 R. Ettinghausen, 'The Taming of the Horror Vacui in Islamic Art', *Proceedings of the American Philosophical Society*, 123, 1 (1979), p. 1528.

הגשטאלט. האנסמבל הוא שמטביע את חותמו על החושים ומחולל בנו הצופים את החוויה האסתטית. הרתיעה מן הריק מוליכה לדבריו את האמן המוסלמי לנקוט שורה של אסטרטגיות כדי להיאבק בו. טענות אלה מתגלות בחולשתן, ואכן אוליבר לימן (Leaman) הקדיש בספרו **אסתטיקה מוסלמית** דיון נרחב לדחיית הטענות של אטינגהאוזן, לא רק משום שיש לא מעט יצירות מוסלמיות בתחום האדריכלות, האמנות השימושית ודומיהן שרחוקות מלהיות צפופות, אלא גם משום השרירותיות בקביעותו של אטינגהאוזן.²³

המערכת הדקורטיבית המופשטת **בערבסק 1, 2, 3** לא רק שאינה מסתירה את הריק, אלא היא אף מאששת אותו על ידי חשיפתו כתרז שמרווח את העבודה. הדגמים שפזורים במרחב יוצרים מארג אינסופי המשמר את הקצב והתנועה של הצופה בתוך החלל של **ערבסק 1** ו-**2** ויוצרים דינמיות ויצירתיות דרך ההיחשפות להתפרשותן של העבודות, ולפוטנציאל הגלום בקווים שמסמנים המוטות בחלל. מוטות העץ התלויים בחלל נתפסים לעיתים כמו פרגמנטים מתוך קו, קרניים פונטציאליות שמתפרשות בחלל; גם המוקדים הגאומטריים המרובים בחומה האווירית של **ערבסק 3** מסמנים פוטנציאל של קרינת קווים והתפשטות בתוך המרחב המועצם שפועל בעבודה.

הקידום וההדגשה של הריק כגורם אקטיבי, נוכח וקונטינגנטי במיצבי **ערבסק** עומד בניגוד לטענותיו של אטינגהאוזן. יחד עם זאת, הריק במיצבים אינו מנוגד למלאות, לשפע ולכיסוי האינטנסיבי של המערכות האורגנטליות באמנות המוסלמית המוקדמת. מנקודת מוצא תאולוגית אפשר לומר כי הריק **בערבסק 1, 2, 3**, כמו הכיסוי האינטנסיבי בחלק מהעבודות המוקדמות של האסלאם, הוא עדות לחשיבותו של פוטנציאל ההתפרשות האינסופי ביצירה המוסלמית. את המהלך הזה אפשר לראות כבר באופן שבו "אימת החלל הריק", בניסוחו של אטינגהאוזן, הפכה במילותיו האוהדות של ארנסט גומברוך (Gombrich) ל"אהבת האינסוף" (amor infinity).²⁴

על חשיבות החלל הריק והסביבה באמנות מוסלמית אפשר ללמוד מדבריו של טיטוס בורקהארט (Burckhardt), שהסביר את התפיסה האנאיקונית של אמנות האסלאם אשר מתרחקת מתפיסה סימבוליסטית-ייצוגית של חפצים ו/או אנשים קדושים בנוסח הנוצרי. לטענת בורקהארט, האמנות המוסלמית הקדושה מחצינה מצב קונטמפלטיבי – הווה אומר, במקום להתמקד בדימוי קונקרטי, פיגורטיבי וייצוגי אחד, אמנות האסלאם תציג שינוי איכותי של הסביבה. לדבריו, הסביבה בארכיטקטורה המוסלמית נתפסת כמתאחדת בשיווי-משקל רוחני שמרכז כוח הכבידה שלו בלתי נראה.²⁵ **ערבסק 1, 2, 3** מציעים מרחב ריק של חלל, שאין בו דימוי מקבע אחד אלא רצף של אלמנטים שאינם מתכנסים במובהק לדימוי ייצוגי/פיגורטיבי מזוהה מסוים. המיצבים מהדהדים את הקביעה של בורקהארט שהארכיטקטורה והאמנות המוסלמית מבקשות להרחיק כל דימוי שיגרום לאדם לקבע את תודעתו: במקום

23. O. Leaman, *Islamic Aesthetics: An Introduction*, Notre Dame 2004

24. E. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of the Decorative Arts*, Ithaca 1979, p. 80

25. T. Burckhardt, 'The Void in Islamic Art', *Studies in Comparative Religion*, 4, 2 (1970), p.

שהצופה ישתקע בצורה המוכרת ויקבל אשרור לאינדיבידואליות שלו דרך זיהויה ואישוש תהליך החשיבה האישי שלו, האמנות המוסלמית "יוצרת ריק", במילותיו של בורקהארט. על חלל המסגד המוסלמי הוא כתב: "הריק שלו הוא כמו תבנית או רחם של שפע ניחח ובלתי-מובחן".²⁶

עם זאת, הריק הדתי שמאפיין בורקהארט הוא סטטי – האדם מתמקם במרכז האונטולוגי שלו, ונתפס בו גם כעבד של האל וגם כנציגו עלי-אדמות – ואילו מיצבי הערבסק מזמינים את הצופה לגלות את עצמיותו דרך תנועה ודינמיות בחלל. הווה אומר, אין במרחב האמנותי המוצע נקודת התכנסות אחת שכל המיצב מוביל אליה ושממנה אפשר לצפות בדימוי בשלמותו, "לצרוך" או "לעכל" אותו כפי שלכאורה התכוון היוצר, אלא מוצעות בו אינסוף נקודות מבט, מרחבים שונים להתנועע בהם ונקודות תצפית משתנות. המיצב האמנותי מציע מראות משתנים וחוויית נדידה בתוך המרחב האמנותי של הערבסקה, היצירה. כך הצופה מגלה לא רק מיצב או דימוי ערבסקה קונקרטי "מן המוכן", אלא במובן מסוים מרכיב אותו בעצמו באקט התצפית, ומגדיר בנקודות המבט הסטטיות והניידות שהוא בוחר את מושא ההתבוננות שלו. אמנות מהסוג הזה לא מציעה רק דימויים או אובייקטים לרפלקסיה אסתטית וכיוצא בזה, אלא מוסרת לידי הצופה הפעיל נוכח המיצב ובתוכו חלק מ"האחריות" לעולם התכנים, החוויות והאירועים האסתטיים שקשורים בערבסקה. הצופה מוזמן להרכיב ולפרק את דימוי הערבסקה, ולחולל בעצמו את אירוע הופעת הדימוי דרך המפגש עם החלל הריק הקונטינגנטי²⁷ והלא-מוחלט, ועם האובייקטים הנתונים במרחב.

הפוליטיקה של הריק

מחמוד קייס אינו מתייחס לריק רק כתנאי עבודה ליצירת אמנות, כהיבט פנומנולוגי, אפקטואלי או דתי. כשבוחנים את מיצבי הערבסק על רקע עבודות אחרות שלו, הריק נצבע גם בהקשרים מקומיים ופוליטיים. הצילומים שליוו את המיצבים של קייס מציגים לעתים קרובות, באופן מעניין, דמות שנמחקת או נמצאת במצב שאפשר לתארו כ"בדרך להיעלמות".²⁸ נדמה שהצילומים מסגירים נוכחות חסרה ומחוקה אשר מזכירה את ההיבט השדי של האורנמנט המוסלמי, כפי שמופיע בשם שנתן אולג גרבר (Grabar) לסדרת ההרצאות שלו על אודותיו: "Intermediary Demons,"

26 שם.

27 הטענה שהחלל קונטינגנטי מכוונת לכך שמשמעותו אינה מובנת מאליה ואינה מוחלטת, אלא תלויה (contingent) בתהליך, באירועים ובעובדות שלוקחים חלק בהבנייתו ובפרשנותו. בכך שרוי החלל הקונטינגנטי במתח מול החלל האבסולוטי, הדתי. בהקשר המורכב של המיצבים ערבסק 1, 2 ו-3 אפשר לומר שהחלל האבסולוטי הוא אחד ההיבטים האפשריים של החלל הקונטינגנטי של העבודות, שכן המיצבים הנדונים מרפררים ללא ספק גם לחלל הרליגיוזי של מסורת היצירה המוסלמית.

28 ראו לדוגמה התמונה שמלווה את רשימתו של יונתן ה' משעל, 'פריוויו תערוכות 1.1.2015', מגזין בנדיטקה, ללא תאריך,

https://annabershtansky.com/%D7%A4%D7%A8%D7%99%D7%95%D7%95%D7%99-%D7%95-1-1-2015-%D7%9E%D7%90%D7%AA-%D7%99%D7%95%D7%A0%D7%AA%D7%9F-%D7%94-%D7%9E%D7%A9%D7%A2%D7%9C/#.YfVvy_VByBd

"Toward a Theory of Ornament" 29. גרבר מציג את האורנמנט כאמצעי תיווך במפגש עם אובייקט, במפגש בין צופה ליצירה או במפגש בין אדם לאדם. המחשבה הזו ממקמת את האורנמנט בלב השדה האתי. גרבר קושר בין הכוח התיווכי, השד, של האורנמנט, לבין האהבה, כפי שמוגדר בסימפוזיום לאפלטון. האורנמנט והאהבה אליבא דגרבר נמצאים בתווך, שניהם מתקיימים בין תחומים.³⁰ נשאלת השאלה כיצד יש לפענח את ההיבט השד של האורנמנט במיצבי הערבסק של קייס: כמשתתפים-צופים ישראלים ופלסטינים ברור שהעבודות לא רק מחוללות יופי ואהבה, אלא שהן מתווכות ומספרות את הריק גם כנוכחות חסרה; האורנמנט, כפי שמציין גרבר, לובש משמעות של יופי אבל גם של רוע.³¹

בעבודה **ללא כותרת** (2015) יצק קייס מטבע מבטון על פי מודל של מטבע ברונזה מתקופת טרום ההכרזה על קום מדינת ישראל וטרם תוכנית החלוקה.³² המטבע המקורי מולבש בשחזור האמנותי באורנמנט, והיציקה כמו מכסה אותו בטקסטיל, מסמנת את ימי טרום-המלחמה, טרום-הנכבה.³³ בשנת 2015 הציג מחמוד קייס בתערוכת הבוגרים של לימודי האמנות באוניברסיטת חיפה סלון יצוק מבטון, ומשטחיו היצוקים מעלים בדמיון הצופים את חומות ההפרדה. הבטון היצוק נדמה לחומר שהופך את הבית והטבע לדומם, את החיים להיעדר ואת החמימות המשפחתית לניכור מריר. העבודה הוצגה שוב במסגרת התערוכה **הסגה** ביפו,³⁴ כתגובה למלחמת עזה (2014, "מבצע צוק איתן") שבמהלכה נהרסו בתיהם וחייהם של רבים מתושבי עזה. קייס מביים מרחב חיים שכמו עבר חניטה לאחר המוות. את החניטה הוא עושה בבטון, חומר שלא רק הפך למסמן הברוטליזם בסגנון אדריכלי ישראלי גאה, אלא שימש גם כדי "להלביש" את הארץ "הריקה", את מה שלכאורה היו רק חורבות פלסטיניות. הבטון לא היה רק אמצעי ליצירה, פריחה וצמיחה מודרניסטית מקומית ובין-לאומית, אלא, כפי שכותבת אוצרת התערוכה, הוא היה גם כלי שרת ל"ניכוס המרחב הערבי בארץ ויהודו".³⁵ כך, מה שהיה חי הוצג כשומם וצחיח, מה שהיה מלא הוצג כריק, ומה שהיה לכאורה ריק ועירום הולבש במילותיו של נתן אלתרמן "שלמת בטון ומלט". המיצב שהוצג ב**הסגה**, כמו יצירותיו האחרות של קייס, נושא בחובו עקבות של עקירה, היעדר וזיכרון טראומטי.

29 גרבר נתן ב-1989 סדרת הרצאות על שם A. W. Mellon, שהתקיימה בגלריה הלאומית לאמנות וושינגטון, ופורסמה בהמשך כספר. ראו: O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton, 1992.

30 שם, פרק "A theory of Intermediaries in Art", עמ' 9-46.

31 שם.

32 מחמוד קייס, "ללא כותרת", 2015, יציקות בטון, אקריל ושמן על בטון, קוטר 76 ס"מ, ראו: <https://www.artsy.net/artwork/mahmood-kaiss-untitled-3>

33 אפרת לבני טוענת כי מחמוד קייס ביקש בסדרת המטבעות שלו, שעל חלקם כתובה המילה פלסטין בעברית, ערבית ובאנגלית, "לחזור לרגע שלפני 48', טרם הנכבה, במעין געגוע כואב ואבסורדי לשלטון קולוניאלי [...] [שבו אפשר היה] לדמיין יהודים וערבים חיים במשותף". א' לבני, 'שאלה של הקשר: על ערבסק #3 של מחמוד קייס', ערבסק #3 (קטלוג תערוכה), אוצרת א' לבני, תל אביב 2015, עמ' 18.

34 התערוכה באוצרותה של דבי פרבר הוצגה בבית ברחוב רזיאל 3 ביפו, והיתה חלק מהפרויקט "בתים מעבר למקף" שהתקיימה ביפריאפא בין 14-16 במאי.

35 ראו ד' פרבר, דף התערוכה "הסגה", זוכרות, <https://zochrot.org/he/gallery/55850>

בעבודתו **צמיחה** (2017) הריק לובש אופי נועז וביקורתי באמצעות קונסטרוקציית מדפים המוצגת עירומה, ריקה מתכולה. קווי האורך והרוחב של המבנה נושאים שרידים בודדים של פרחים; את מרבדי הפריחה המוכרים בתיאורי גן העדן באמנות האסלאם מחליפים אובייקטים שנראים כגדמים. במקום פרחים שמתרבים לאינסוף מופיעים פרחי זיכרון שקפאו, פרחים שנחנטו בבטון. היצירה התרוקנה מחיים. העבודה הזאת הייתה חלק מהתערוכה **מהכפר באת ואל הכפר תשוב** שאצר ראפת חטאב, והיא מתייחסת להיסטוריה של עין הוד. כפר האמנים הפסטורלי הוא למעשה כפר ערבי שננטש בבריחה או בגירוש. הריק הוא מה שנותר אחרי המלחמה.

העיסוק של קייס בריק בנושא משמעות פוליטית חובר למה שאפשר לכנות מסורת או סוגיה מרכזית באמנות הפלסטינית שלאחר הנכבה. אפשר לעקוב אחר מסורת הייצוג של הריק ביצירות של וליד אבו־שקרה, אוסמה סעיד ואבראהים נובאני, המתארים נופים אלגוריים וקונקרטיים שמציגים לעיתים את מה שנותר לאחר הנכבה: אזורים צחיחים או עצים כרותים כרמיזות לחיים שנגדעו, לאסון שהתחולל. עבד עאבדי, המציג פליטים במרחבים צחיחים בעבודות הדפוס שלו בשנות השישים והשבעים, מרוקן את גיליון הנייר שבו מיוצגות הדמויות, וכך המרחב הצחיח והשומם מְעַצֵּם את תחושת הפליטות והעקירה.

הריק נוכח כחומר, כעקבה של מי שהתגוררו בבתי הפלסטינים, כפי שצולמו בוואדי סאליב על ידי אחלאם שיבלי בסדרה **ואדי סאליב בתשעה שערים** (1999) למשל. הצלמת פולשת לבתים חסומים ואסורים, ומתעדת אותם כשרידים למבנים שהתרוקנו מזרימת החיים של בעליהם המקוריים. הריק שאופף את החפצים המצולמים שנותרו בבתים מייצג נטישה, אובדן ואליםמות מטאפוריים וקונקרטיים שהופנו כלפי דרי הבית. דוראר בכרי, בסדרת **ציורים ללא כותרת** (2008), מציג מראות אורבניים ביפו שהנוכחות האנושית חסרה בהם. עבודתו **סירת דיג טרופה בנמל יפו** (2008) מציגה גוף של סירה כשלד שנותר אחרי התכלות הבשר, גוף שהתרוקן מחיים.³⁶ בתצלום שיצר חנא פרח כְּפָר בְּרָעַם, **ללא כותרת** (2004-2005), ניצבת דמותו שלו מתחת לקשת אדריכלית, שריד לבית סבו בכפר שממנו גורשו תושביו. בפרשנותה לתצלום מביאה בן צבי את דבריו של המשורר מחמוד דרוויש בשירו **החסרנו הווה**: "אם תביטי לאחור לא תראי / דבר זולת גלות".³⁷ עבודת הווידאו **פסאטין** (2002) של ראידה אדון מציגה כפר שבין בתי האבן שלו תלויות שמלות (פסאטין) שחורות שמתנועעות ברוח, כך שנדמה כי הסרט, והמיצב שהיה חלק ממנו, מציגים את רוחות הרפאים של מי שהתגוררו בכפר. הריק המרחבי כאן הוא תוצר של פעולת הגירוש שהובילה להתרוקנות של הכפר ליפתא שבפאתי ירושלים מתושביו הפלסטינים.³⁸

סאהר מיעארי מציג במסגרת התערוכה/מיצב שלו באוניברסיטת חיפה, **בניה בתהליך** (2020), קישור טעון בין הנכבה לשואה. בצד ימין של המיצב מוצג מבנה בית ריק או נטוש שפתחיו חסומים בבלוקים, והוא נדמה כשריד למבנים של הפלסטינים

36 ט' בן צבי, וח' פרח, גברים בשמש, הרצליה 2009, עמ' 121-123.

37 ט' בן צבי, סְבָה: ייצוגי הנכבה באמנות הפלסטינית בישראל, תל אביב 2014, עמ' 185.

38 ספרה של טל בן צבי, "סְבָה: ייצוגי הנכבה באמנות הפלסטינית בישראל", מוקדש כולו לייצוגי הנכבה באמנות הפלסטינית בישראל ומביא דוגמאות וניתוחים רבים של יצירות אמנות פלסטינית כייצוג של תהליך ריקון המרחב הפלסטיני מחיים. ראו גם: P. Johnson and R. Shehadeh, 'Traces of the Nakba', *Jerusalem Quarterly*, 80 (2019), pp. 99-107.

שנמלטו או גורשו באירועי הנכבה ונחסמו כדי למנוע את כניסתם של הפולשים. במרכז המיצב מבנה רבוע גאומטרי אופקי, מעין באר לבנה, שבתוכה נזל שחור, והיא מרפררת לאנדרטת **הספרייה הריקה** (1994/5) של מיכה אולמן הממוקמת בכיכר בבל בברלין, שם נשרפו בליל ה-10 במאי 1933 עשרות אלפי ספרים. בסמך לאנדרטה מופיע לוח עם דבריו של המשורר היינריך היינה מ-1820: "במקום שבו שורפים ספרים, ישרפו בסוף גם בני אדם". ברב-השיח שנערך בעקבות התערוכה אמר מיערי שהוא מוצא הקבלה בין הפעולה של מחיקת ושלילת התרבות שנערכה בגרמניה הנאצית, לבין ההדרה של הזהות התרבותית הערבית במדינת ישראל. גם במיצב של מיעארי וגם באנדרטה של אולמן נמצאו ביטויים של אלימות, נטישה, אובדן ושרירותיות-הכוח דרך ניסיון להנכיח את מי שאינם, דרך הריק.

דוגמה מובהקת לפוליטיות של הריק בתפיסה, המתגלה בעבודות של קייס, היא העבודה **עקירה** (2012). קייס הקים שובך על מרפסת בית הגפן בחיפה וגידל בו יונים. לפני התערוכה הוא פתח את הכלוב והיונים נמלטו. מה שהוצג בתערוכה הוא בעצם חלל נטוש המייצג את העדרם של מי שנמלטו או גורשו והותירו אחריהם חלל ריק, הפליטים הפלסטינים.³⁹ לפתע הנייטרליות והפרפורמליזם היצירתי של מיצבי **הערבסק** מקבלים אופי אחר; נדמה שהמסה של החלל הריק שבה משתרגים מוטות העץ **בערבסק 1, 2, 3** הופכת את הנוכחות של דימוי הערבסק המוסלמי המוקדם לפגיעה. אם נקבל את עמדתו של גרבר לגבי המעמד השדי של האורנמנט, נאמר שהמיצבים הדקורטיביים הנדונים מתווכים כיום בין מי שצופים ומשתתפים בחללי האמנות הישראלית – באוניברסיטת חיפה, במוזאון הרצליה לאמנות, במוזאון תל אביב או בבית הגפן בחיפה, שם הוצגו העבודות – לבין רוחות הרפאים של מי שהיו והותירו אחריהם חלל ריק ומלא משמעות אנושית, פנומנולוגית, אפקטיבית, דתית ופוליטית.

אמנות תלוית-מקום

יש לראות את הערבסקות של קייס לא רק לנוכח הקריאה הפנים-פלסטינית האסלאמית, אלא גם לנוכח המרחבים הישראליים שבהם היא מוצגת. הוזה אומר, יש לקרוא את משמעות העבודות לנוכח ההקשר המקומי הקונקרטי שבו הוצגו עבודות אלה. חלל העבודה הופך טעון בסיפורים, הוא הופך מודל למערך חברתי, תרבותי ופוליטי. קריאה שכזאת תאפשר לעמוד על הממשק שנוצר בין היצירה הפלסטינית-אסלאמית לבין המרחבים הישראליים שבהם היא מוצגת.

ערבסק 1 הוצג באוניברסיטת חיפה במסגרת מרחב הלמידה וההוראה של קייס. המאפיין האדריכלי-מרחבי המובהק והבולט ביותר של האוניברסיטה הוא גורד השחקים שבלב הקמפוס, שנקרא על שמו של ראש הממשלה השלישי של מדינת ישראל – מגדל אשכול. המגדל הוקם על בסיס הצעתו של האדריכל אוסקר נימאייר (Niemeyer), שהיה אחד האדריכלים המרכזיים של הסגנון המודרניסטי ודמות חשובה במה שמכונה באדריכלות הסגנון הבינ-לאומי. באנכיות החריגה שלו במרחב

39 דאו ר' חורי, טקסט לתערוכה "מצב מיצוי", אוצרת ר' חורי, חיפה 2012, <https://www.beit-hagefen.com/BeitHagefenSubCategoryID.aspx?BeitHagefenSubCategoryId=39&BeitHagefenCategoryId=4&lang=1>

מסכם מגדל אשכול את הפרויקט הציוני: הוא מזדקר מהכרמל מעל להיסטוריה, לזמן ולתרבות. כך כתב עליו אילן גור זאב:

הציונות המגשימה סילקה מהכרמל את סייגי התרבויות האחרות, מחקה את זכרון או כלאה אותן במוזיאונים ובספרי היסטוריה של עצמה, הגלתה את התושבים, סילקה את השמות, בנתה מגדלי בטון על ה"שממה" הבלתי מטרות, והפכה את הבתים שנותרו לאתרי תיירות ולמושבים של אמנים המחפשים טבע נקי מקלקלות תרבות האספלט [...] על פסגת ההר נבנה מגדל גבוה המכריז, בכל 31 קומותיו, על הצלחת המפעל הציוני, וחושף את מחירו.⁴⁰

ערבסק 1 של קייס מהווה קונטרה-פונקט מרחבי לפעולת המחיקה והריקון הגלומה בתפיסה האדריכלית דלעיל, ומציע פעולה של התנגדות לקולוניאליזם המרחבי שמשותף במגדל. המיצב הפלסטיני-מוסלמי מציע מול הפאלוצנטריזם הציוני את חזרתו של דימוי ומעשה האמנות, שהם בעלי רובד אתי ויצירתי המבקר את הנרטיב הדומיננטי. במקום פיקוח ושליטה מרחביים, אלימות, דומיננטיות, תחרות וריקון המרחב מעקבותיו ההיסטוריים, מציע המיצב האופקי של קייס אמנות שיש בה החיאה של הגוף, התנועה, היצירה, החופש וההרכבה, כאלה שיש בהם דקדוק אורגמנטלי, מוסלמי ופלסטיני, אך הוא מציע גם מרחב פעולה של תנועה והזדהות אופקית המקוטבת למחיקת העבר שהסתמנה במגדל.

ערבסק 2 הוקם במוזאון הרצליה, מוזאון שבגנטיקה האדריכלית שלו מקנת מוטציה של מבנה הנצחה לזכרם של לוחמים לצד מרחב הצגה אמנותי. העירייה ביקשה להקים בניין המשלב מוזאון ובית יד לבנים. "העושים במלאכה", כך נכתב בדף המוזאון, "ביקשו לפרוץ את הסטטיות של אנדרטת הנצחה ולשלב את זיכרון האובדן והשכול במרחב המיועד לפעילות תרבותית חילונית לטובת הקהילה, וכך להצביע על בחירה בהמשך קיומם של חיים נורמליים".⁴¹ ב-1975 נחנך המבנה הברוטליסטי של המוזאון, ובשנות האלפיים, בעקבות חשיבה מחדש שבהתאם לה שופץ המבנה, נבנתה כניסה נפרדת למוזאון במטרה להדגיש את האוטונומיה שלו. בשנת 2017 קבוצת המחקר מונדי_לאב מהפקולטה לארכיטקטורה שבטכניון בחיפה, בראשות ד"ר דוד בהר-פרחיה, ביטלה את ההפרדה שבין אזור יד לבנים למוזאון. התפר הזה שימש שוב ושוב מושא חקירה במוזאון החל משנת 2017. בית יד לבנים הוא בית זיכרון ללוחמים, מרחב לקידוש מי שנפלו על חרבם למען המדינה וכך הבטיחו את אלמוות האומה. את פעולת הזיכרון שמציע הבית-מוזאון יש לראות אל נוכח פעולת הלוחם, ואת פעולתו עצמה יש לראות לנוכח פעולותיו של הקולוניאליסט. אלה הם גוונים של מיליטריזם שפשט בחברה הישראלית: באורחותיה, באידיאולוגיה שלה ובתפיסתה את קיומה שלה. התמהיל בין מוזאון לחלל הנצחה ללוחמים הוא ביטוי מובהק למיליטריזם תרבותי, שבו הצבא והסכסוך המלחמתי המתמיד נוכחים כאלמנטים מרכזיים בחוויה ובזהות הקולקטיבית.⁴²

40 א' גור זאב, 'הקומה ה-31: מגדל האוניברסיטה והפאלוצנטריזם הציוני', תיאוריה וביקורת, 16 (2000), עמ' 239-243, בעמ' 239.

41 אודות מוזיאון הרצליה, אתר מוזיאון הרצליה www.herzliyamuseum.co.il/אודות

42 ב' קימרלינג, 'מיליטריזם בחברה הישראלית', תיאוריה וביקורת, 4 (1993), עמ' 123-140, בעמ' 127.

ערבסק 2 הוא עצם זר בהמשגה המחברת בין אמנות למלחמה במבנה של מוזאון הרצליה. קייס איננו חלק מהכוחות המזוינים, הוא איננו חבר בצבא העם, והיצירה שלו היא תשובה אזרחית מרתקת לחברה מיליטריסטית החיה על חרבה. **ערבסק 2** מבקש לנתק את האמנות משיח הלוחמים: העבודה מדבררת את הסכנה "הפלסטינית" שבחופץ מבלי לייצר סביבה אלימה, מלחמתית ועוינת; הריק שלה יכול לסמן את האפשרות להכיל. המיצב הדינמי מזמין את הצופה להשתתף בו על בסיס הבחירה הרציונלית או האמוטיבית שלו, ולא על בסיס עקרונות הכוח ושפת הכוח של החברה הצבאית. אם הפלסטיניות היא מה שיוגדר כסכנה ביטחונית קיומית, הרי שהמיצב מציע מרחב מלא-ריק המבטא חופש, תקשורת ורציונליות, תכונות שלכאורה אינן שייכות למגזר שאינו חלק מהלאומיות היהודית. שיר ההלל במיצב שלפנינו לא מופנה כלפי המלחמה אלא כלפי האדם ויחסו אל המקום ואל הסביבה, הכולל בתוכו אחרים קונקרטיים ואמוניים. הביטוי "לא ינום ולא יישן שומר ישראל" מבטא התקה מתחום הקדושה הדתית לקדושת הצבא, ואצל קייס הערבסקה קשורה דווקא במרחב האמוני הלא-צבאי. הציבור הפלסטיני, שהובנה על ידי המדינה ללא הצלחה החל מ-1948 כציבור ה"ערבי-ישראלי", שהוצא מחופץ לגדר כמי שאינו שותף לביטחון הלאומי הישראלי, מבקש לפרוץ בערבסק 2 את חומות הנידוי והסטיגמה.

מוזאון תל אביב הוא מרכז תרבות מקומי מוערך לאמנות מודרנית ועכשווית. ההקמה שלו כמוזאון העיר העברית הראשונה לא מנותקת מגווונים לאומיים אתניים. כך תיאר את חזונו ראש עיריית תל-אביב דאז, מאיר דיזינגוף:

כשתל אביב קיבלה פיקדון של עיר בנויה עם סיכויים לקריה גדולה ייחודית, עם נטייה להיות מרכז היהדות המודרנית של הארץ ושל התפוצות, החילוננו להרגיש את הצורך בפיתוח היופי וכל האמנויות התלויות בו. הוברר לנו שאי-אפשר לבנות בתים, לסלול רחובות ולשכלל עיר מבלי שנדאג לאסתטיקה ולהרמוניה, ומבלי לפתח בתוך האוכלוסייה את הטעם הטוב לכל יצירת אנוש. תחת לחץ ההשקפה הזו נוסד מוזיאון תל אביב.⁴³

מוזאון תל אביב קשור גם לתקומה הלאומית הציונית - ביום שישי, ה' באייר תש"ח, 14 במאי 1948, נערך טקס הכרזת העצמאות של מדינת ישראל בבניין המוזאון שבשדרות רוטשילד 16 בתל אביב.

הצבת **ערבסק 3** בחלל מוזאון תל אביב היא לא רק נוכחות "לא קרואה", שלא נועדה להשתתף בחגיגה האתנו-לאומית של היופי, אלא גם עדות לכך שבאופן פרדוקסלי האמנות הפלסטינית, בנוסף לזיקתה למסורת ולהיסטוריה של האמנות המוסלמית, הולמת במובנים רבים גם את הנרטיב הפורמליסטי של המודרניזם.

מרכוס ברודרלין (Brüderlin), העוסק ביחס שבין אורנמנט להפשטה, הציע בעקבות אלויס ריגל (Riegl) כי במקביל למסורת המימטית המערבית, שהתבססה על ייצוג הטבע, התקיימה גם מסורת שפנתה לצורות טהורות. הוא כותב: "העידן הפוסט מודרני היה זה שמוסס בסופו של דבר את ההנגדה [...] שבין האוונגארד לאורנמנט,

43 אפשר להביא כאן גם את דברי המבקר יוסף קלוזנר מתוך רשימתו "בית-נכאת לתל-אביב" שפרסם במאזניים (12.3.1931): "תל-אביב הולכת ונעשית 'עיר ואם בארץ-ישראל', מטרופולין של מחוז יהודי שלם [...] עיר זו אי-אפשר לה בלא בית נכאת עירוני". לדברי דיזינגוף וקלוזנר ראו: ת' כץ-פרימן, 'יסוד מוזיאון תל אביב', שנתון מוזיאון תל אביב, 1 (1982), עמ' 9, 11.

כשהוא מתיר להם להיות מעורבים בדיאלקטיקה יצרנית של איבה ופיוס". לדידו "אורנמנט מציע מפתח פורמלי, מושגי ותמטי להבנה של האמנות המופשטת של שנות השמונים והתשעים", ויש לו תפקיד משמעותי בכינונה ובהבנתה של האמנות המודרניסטית.⁴⁴ כך הזיקה בין הפורמליזם והעיצוב של היצירה האורנמנטלית הפלסטינית-אסלאמית לבין הפורמליזם המודרניסטי, שניצב בתשתית האמנות המודרנית והוא חלק מהאמנות העכשווית, מערערת על ההבחנות הבינאריות והגזעניות המקטבות בין חברת כפר פלסטינית-ערבית מסורתית, שמרנית, מוגבלת, רגשנית ואקזוטית לבין חברה מודרנית, מפותחת, מתקדמת ופרוגרסיבית.

ערבסקות בהקשר (האמנותי) הפלסטיני

את העיסוק של קייס באורנמנט ובריק יש מקום לקשור בין היתר להיותו אדם מאמין, ששאב השראה מהמסגד שבו הוא מתפלל בדרכו ליצירת המיצבים. הקשר זה אינו מפתיע ואינו נדיר באמנות הפלסטינית, אם מעלים על הדעת את הנרטיב שפרש האמן והיסטוריון האמנות הפלסטיני כאמל בולטה (Boullata), לפיו האמנות הפלסטינית נולדה ביצירתם של אמנים שניזונו סגנונית ותמטית מציורי איקונות מוקדמים,⁴⁵ שהתגלגלו למשל עד לדיוקנאות המרטירים באמנות הפלסטינית העכשווית. יש כמובן הקשרים אמוניים ליצירתם של אמנים פלסטינים עכשוויים יותר שפועלים בישראל, כפי שנכתב למשל על תערוכתה של אניסה אשקר במוזאון האסלאם:

בתערוכה של אשקר, התרבות שבה אל הדת: עבודותיה מבררות את האיסור על העמדת הדמות, עסוקות בשלילת הדימוי. ההיצג האמנותי הוא כאן מעשה של חילול קודש. אבל בהתחבטות בשאלות הללו, בתנועה אל הדמות וממנה, הוא גם מעשה של אמונה.⁴⁶

אך הענין של קייס בדיון הנוכחי הוא לא רק הסוגיה האמונית ביצירה שלו, אלא חיבורה למסורת האורנמנט באמנות המוסלמית.

יש באמנות הפלסטינית העכשווית עדות לתחייה של יצירה אורנמנטלית, הקשורה באופן מובהק למסורת הדקורטיביות האופיינית לעולם היצירה המוסלמי. אפשר לציין דוגמאות רבות למסורת זאת במרחב הגאוגרפי הערבי הקרוב: עיטורים בכיפת הסלע, פסיפסים בארמון הישאם (חירבת אל מפג'ר), קרמיקה בכנסייה הארמנית-

44 M. Brüderlin, 'Introduction', M. Brüderlin (ed.), *Ornament and Abstraction: The Dialogue between Non-Western, Modern and Contemporary Art*, Cologne 2001, p. 18, .19

45 K. Boullata, 'From Religious to Secular Iconography', *Palestinian Art 1850-2005*, ראו: London, San Francisco and Beirut 2009, pp. 41-103.

46 ש' סתר, 'אניסה אשקר לא מתעלמת מכך שהמוזיאון שבו היא מציגה היה פעם מסגד', הארץ, 16.11.2017, www.haaretz.co.il/gallery/art/artreview/premium-1.4604142. אפשר לציין כאן גם את פאהד חלאבי, שריף וואקד ואחרים, וראו: ח' אלח'טיב שחאדה, 'טופוגרפיה של זהב - אניסה אשקר', ד' מנור (עורכת), אניסה אשקר - זהב שחור (קטלוג תערוכה, מוזיאון לתרבות האסלאם ועמי ערב), באר שבע 2018, עמ' 22-13; K. Ben-Simhon, "Dangling Man", *Ha'aretz*, 11.7.2008, www.fahed-halabi.de/about/short-facts/press

אורתודוכסית על שם המושיע הקדוש בירושלים ועוד. באופן ספציפי, יש כבר שושלת ארוכה של אמנים פלסטינים שעושים שימוש בשפת האורנמנט, ובהם ג'מאל בדראן, קמאל בולאטה, אסד עזי, עסאם אבו שקרה, פריד אבו שקרה, פטמה אברומי ואניסה אשקר. אחד המקרים המובהקים שאפשר לציין בהקשר הנוכחי הוא זה של האמן ואליד אבו שקרה, שיצירתו משקפת בצורה חזקה את החיבור של אמנות פלסטינית עכשווית עם יצירה רפטיבית אורנמנטלית, שיש לה זיקה עמוקה ליסודות אמוניים באסלאם. אבו שקרה הדגיש את השפעת המחשבה הסופית על יצירתו הספוגה בתכנים דתיים. החזרה וההישנות של אובייקט, נוף, דימוי ומוטיב באמנותו פורשו על ידי חוקר האמנות פריד אבו שקרה, אחיו של האמן, כעדות לכמיהה הסופית לחבור אל המוחלט במעגל של הישנות אינסופית. "וליד אבו שקרה", הוא כתב, "חתר לתפוס את האמת האלוהית המוחלטת דרך האמנות, כדוגמת הסופי אשר חותר להתמזג עם אללה באמצעות עבודה שכלית ונפשית. כמו המאמין הסופי, כך גם האמן המודרני פונה אל ההפשטה כדי להיפגש ישירות עם הרעיונות המוחלטים שאין בלתם".⁴⁷

קייס אימץ את העקרונות והחזות האורנמנטלית של האמנות המוסלמית, אך עשה בהם שימוש סלקטיבי. יצירותיו האורנמנטליות, ובפרט סדרת מיצבי **ערבסק**, להבדיל מאמנות העיטור המוסלמית המוקדמת, לא כיסו לרוב את פני השטח של האובייקט. הדגם האורנמנטלי הופך ביצירתו למבנה, ליצירה, לאובייקט, למיצב, ובכך הוא משתחרר מהמצע ומאפשר לו לקיים מערכת יחסים סבוכה עם החלל.⁴⁸ בדומה לאורנמנט המוסלמי המוכר, יצירתו מתבססת על חזרה והכפלה של צורה במסגרת הקומפוזיציה ושומרת על החוקיות הכמו מתמטית-גאומטרית שניצבת בתשתית המבנה. בנוסף היא מציעה לצופה תנאי תצפית דינמיים המאפשרים לו לראות אותה מפרספקטיבות משתנות, וכך הוא הופך מצופה פסיבי שנתפס במונחים של מבט או עין וירטואלית למשתתף אקטיבי בעל גוף. במרכז החדשנות והמעוף היצירתי של יצירת האורנמנט, והחוויה הייחודית המוצעת במיצב המוסלמי-פלסטיני-מערבי הזה של קייס לצופה, מקנן ריק משמעותי, שעליו מבקשים הדברים המובאים כאן לתת את הדעת.

הריק ביצירה של קייס, כפי שהוא נקרא כאן, אינו משמש רק מקום לבנייה אמנותית – הוא לא רק חלל התצוגה לאירוע האמנותי, מרחב לפעולת הצופה והאינטראקציה שלו עם אלמנטים שמפוזרים במרחב. הריק הזה הוא גם מוקד עיוור, מרכז לרפלקסיה והשלכה, מקום לבנייה והופעה, עדות למצבים של חוסר ועודף. הוא מוקד שעליו מושלכים נרטיבים אישיים, היסטוריים, תרבותיים וחברתיים, מוקד המכנס אל תוכו הקשרים דתיים וחילוניים, לאומיים ורב-לאומיים.

המיצבים הנדונים כאן אינם סימנים פשוטים המאירים את ההיסטוריה של האמנות ו/או הלאומיות הפלסטינית כסיפור שגבולותיו ההיסטוריים, האמנותיים והגאוגרפיים חתומים ומוגמרים. הריק הוא בדיוק מה שכופה עלינו להבין את הסטטוס המשתנה והנבנה של הנרטיב הפלסטיני באופן מתמיד מן ההווה אל עקבות חומריים בהיסטוריה, ואל מחשבות עתידיות במרחב ובזמן הרב-לאומי. הריק

47 ראו: פ' אבו שקרה, 'הגלוי והנסתר בדימויי נוף המולדת של האמן וליד אבו שקרה', דברים, 5 (2012), עמ' 109-126, בעמ' 113.

48 יש לקיים גם עבודות דרמטיות שבהן האורמנט מתפקד אחרת.

המתגלה במיצבים של קייס מהדהד את הריק האקטיבי, המשמש בהגדרת כל לאומיות באשר היא. באשיר מח'ול (Makhoul) וגורדון הון (Hon) מסבירים בעקבות בנדיקט אנדרסון (Anderson) שהלאומיות הפלסטינית, ככל לאומיות, מבוססת על פעולת דמיון אקטיבי שמתקיים סביב למקור, למרכז ריק:⁴⁹ חברי הקהילה משליכים דימויים וסמלים בתהליך יצירתה של אומה, תהליך שמעורבים בו זיכרון ושכחה.

ניתן היה לחשוב כאן על שרטוט המרחב הריק כאמצעי של קייס להשתתף בתהליך בנייתה של האומה הפלסטינית כאילו היו גבולותיה, מרחביה ותושביה נבדלים ומובחנים מכל אומה/חברה אחרת. השפה, החומרים, המקורות החזותיים, הדימויים של קייס – כל אלה נעוצים עמוק באמנות המוסלמית והפלסטינית, וככאלה הם בעלי זהות תרבותית ברורה ומובהקת. מהחומרים הללו בנה קייס עולם חזותי המושך ומעכל אל תוכו אסטרטגיות מינימליסטיות, ומיקם את עבודותיו במרחבים אחרים. הוא השית על הצופים את החובה לראות, לבחון ולהבין שהגדרת עצמם והגדרת המרחב שלהם תלויות בגופים קיימים בתוך המרחב הגאוגרפי, האמנותי, האתי והפוליטי. ברמה הפוליטית הישירה, הריק הוא מה שנותר אחרי הגירוש והבריחה, אבל לא פחות מכך הוא גם מהדהד את דימוי הארץ הריקה: במובנים מסוימים פלסטין ההיסטורית הייתה צריכה להימחק בדמיון הציוני כדי שתתאפשר גאולתו של היהודי על פי הנרטיב הלאומי הציוני.⁵⁰

עם זאת, צריך לזכור שהמיצבים לא מוקדשים לתיעוד העבר אלא גם מאפשרים לדמיין ולפנטז את העתיד. יש בהם כוח גנרטיבי המוליך את המשתתפים להתפכחות, להתיילדות פוטנציאלית של תערובת רב-תרבותית ורב-לאומית השואבת את השראתה מהעולם האמוני המוסלמי. הרעיון העומד מאחורי היצירה המרחבית של קייס הוא להציע פלטפורמה פתוחה מספיק, זמינה דיה, וריקה באופן המזמין את הקרנתם של תכנים, היסטוריות, תרבויות, מחשבות ופרגמנטים שמתרחשים בנפרד אבל יכולים להצטלב, להתקיים בו-זמנית ולהרכיב נרטיב משותף ורב-קהילתי. יש לראות בערבסקות של קייס סדרת מיצבים אורגמנטליים, שמאחורי החזות והמקור ההיסטורי המובהק שלהם עומדת המחויבות להכנסת אורחים שמעדת או דוחקת את הדומיננטיות של החד-לאומיות על ידי גיוס אסתטיקה ואתיקה ששורשיהן במערכת אמונית אפשרית, וששפתן מדברת עם מגוון של תרבויות.

B. Makhoul and G. Hon, 'The problem of the origin', *The origins of Palestinian art*, 49
Liverpool 2013, pp. 32-72.

50 על תרומתם של היסטוריונים לשיח הלאומי של "הזכות על הארץ" לנוכח תושביה הערבים ראו:
א' רם, 'הימים ההם והזמן הזה: ההיסטוריוגרפיה הציונית והמצאת הנרטיב הלאומי היהודי – בן-
ציון דינור וזמנו', פ' גינוסר וא' בראלי (עורכים), ציונות: פולמוס בן זמננו, באר שבע 1996, עמ'
159-126.