



מבטרים

כתב עת לתרבות חזותית

גיליון מס' 1 | 2022 | תשפ"ב



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

דליה מנור

אסנת צוקרמן רכטר, אוצרות עכשווית בישראל 1965-2010

ביקורת ספרות

תל אביב: רסלינג, 2020, 548 עמ', 38 עמודי תמונות ש"ל

איך ומתי הפכה האוצרות למקצוע כה מבוקש? כיצד הפכו האוצרים והאוצרות לגיבורי-העל של שדה האמנות? שאלות אלה ונוספות על מהות תפקיד האוצרות בכלל, ובישראל בפרט, הן מענייניו של ספר עב־כרס זה. הספר מציג מחקר רחב־יריעה שנשען על מגוון חומרים ארכיוניים, היסטוריים ועיוניים,¹ אשר מפורטים בנדיבות בסופו לטובת מחקר עתידי. זהו גם ספר ראשון מסוגו בעברית הפורש את התאוריה וההיסטוריה הקצרות של תחום האוצרות העכשווית, ולצד זאת מעלה דיון בתערוכות ובמבחר אוצרים מקומיים בעלי השפעה מיוחדת.

על חשיבותו של נושא הספר מכריזה המחברת כבר בפתחו: "החלטות אוצרותיות הן שמכריעות מה יוצג במרבית חללי התצוגה הפומביים של אמנות [...] ועל כן הן מכריעות מה ייכנס לשדה הראיה של הציבור ומה יודר ממנו, גם אם 'ציבור המבקרים' אינו מודע לכך".² אלא שכוח השפעה זה של האוצרים היה סמוי מן העין עד לא מכבר: "רק לפני עשורים מעטים לא היה תפקידו של אוצר האמנות חשוף ולכן גם לא נתפס כבעל השפעה ולא עורר התנגדות".³ מטרתו של הספר היא לחשוף את פעילות האוצרות בחמשת העשורים האחרונים בישראל, תקופה שבה "התבחנה האוצרות כפרקטיקה עצמאית ועכשווית", וזאת משום ש"ניתוח ביקורתי של שדה האוצרות של אמנות בישראל חשוב להבנת תהליכים, דגשים והגמוניות בשדה האמנות העכשווית שאי אפשר עוד להתייחס אליהם אך ורק מנקודת המבט של יצירת האמנות או של האמן".⁴

1 גילוי נאות: בספר מוזכרים לצורך טיעוני המחברת גם חומרים פרי עטי - ביקורות בעיתונים, קטלוג תערוכה, מאמרים היסטוריים והיסטוריוגרפיים. לא היה לי כל קשר לספר או למחברת.

2 א' צוקרמן רכטר, אוצרות עכשווית בישראל 1965-2010, תל אביב 2020, עמ' 11.

3 שם, עמ' 11.

4 שם, עמ' 55.

כדאי להתעכב מעט על טענה זו: האם אומנם הסטת המבט מיצירות האמנות ומהאמנים – שהם באורח מסורתי לחם חוקה של ההיסטוריה של האמנות – אל האוצרות, כפי שתובע התחום החדש של לימודי אוצרות שספר זה הוא מתוצריו, אכן מייצרת תובנות חדשות על תהליכים והגמוניות בשדה האמנות? ההיסטוריה החדשה של האמנות (New Art History), שראשיתה בשנות השמונים של המאה העשרים, הרחיבה את המבט מעבר לאמן היחיד והיצירה הבודדת אל מכלול הקשרים ורקעים חברתיים, כלכליים, מגדריים, פוליטיים ועוד, כך שהאמנים אינם עוד השחקנים היחידים בשדה. אך האם הוספת נקודת המבט של האוצרות היא מהלך דומה המסייע להבין תהליכים ודגשים בשדה האמנות העכשווית? התשובה על כך אינה חד-משמעית, בעיקר משום שמדיון זה נעדרים הן האמנים והאמנות, והן הגורמים הנוספים בשדה – מוסדות, תורמים, המדינה, שוק האמנות ועוד. הפניית הזרקור אל מעשה האוצרות לבדו משאירה באפלה שורה של גורמים רבי-השפעה, במיוחד במוזאונים שבהם פעלו חמישה מבין שבעת האוצרים והאוצרות הזוכים לדיון מעמיק בספר. האם החלטות אוצרותיות יכולות באמת להיות מנותקות משיקולים כלכליים או ממצייאות פוליטיות? (יש לציין כי סדר היום הפוליטי של האוצרים דווקא נדון לא מעט).

המקום המועט שמוקדש לאמנים ולאמניות בדיון בולט דווקא משום שמעשה האוצרות העכשווית, המוקדש לאמנים חיים, כרוך במעשה האמנות ומשוקע ביחסי גומלין והשפעות הדדיות. הוויתור על תערוכות יחיד בסקר התערוכות בחלקו הראשון של הספר אומנם הגיוני בהתחשב בהיקף החומר הנסקר, אך הדבר הוביל להשמטת חלקים משמעותיים מהנעשה בזירת האמנות, שהתערוכות במוזאונים ובגלריות הן מהביטויים החשובים שלה. תערוכות יחיד ספורות מוזכרות בהקשר לטיעון הכללי: למשל, בתת-פרק המוקדש לשחזור תערוכות עבר, פרקטיקה שאפיינה את זירת האמנות בשנות התשעים, מוזכרת התערוכה של יאיר גרבוז בגלריה בוגרשוב והתערוכה של ציבי גבע בגלריה הקיבוץ.⁵ במערכת היחסים המורכבת בין אוצרים לאמנים מזכירה צוקרמן רכטר בקצרה את ההקשר לתערוכות תזה גדולות:

אצל בריטברג-סמל, למשל, פעולות אוצרותיות מתמשכות, עמוקות ומקיפות צמחו ברוב המקרים מתוך קרבה רגשית רבה לאמנים. לעיתים קרובות תזה גדולה חושפת מבחינת האוצר העכשווי [...] רשתות מסועפות של יחסים עם אמנים, עם יצירות מסוימות, עם אוצרים אחרים, עם מורים, עם מקורות השפעה, עם טקסטים, עם קבוצת השתייכות דורית וכדומה.⁶

היבט אחר של יחסי אוצרים-אמנים ופוטנציאל החיכוך ביניהם מובא בפתח הפרק השישי:

במסגרת המנעד הרחב של קשרי אמן ואוצר קורה כמובן שעבודת האוצרות משתלטת על עבודת האמן ומכפיפה אותה לסדר רעיוני שלעיתים זר לה לחלוטין, וקורה גם שדומיננטיות של אמן מכסה לחלוטין על עבודת התיווך האוצרותית.

5 שם, עמ' 151-153.

6 שם, עמ' 169.

בתווך בין שני המצבים הקיצוניים הללו ישנו במקרים רבים שיתוף פעולה פורה בין אמנים לבין אוצרים.⁷

בהמשך הפרק מודגם שיתוף פורה בין אלישבע כהן ואנה טיכו ובין יונה פישר ומשה קופפרמן, ומנגד מודגם חיכוך עד כדי קרע של ממש בין אוצר לאמן בעבודתו של גדעון עפרת, בעיקר בשתי תצוגות הביאנלה בוונציה בשנים 1993 ו-1995.⁸

אין זה, אם כן, ספר על האמנות בישראל ואפילו לא על מערכת האמנות, אלא ככתוב על הכריכה – הספר עוסק באוצרות בישראל כפרקטיקה מקצועית, שאותה מנתחת המחברת על פי מספר מודלים. הספר בנוי משלושה חלקים שונים בהיקפם ובמתודולוגיה שלהם: הראשון הוא מבוא תאורטי, ובו נדרשת תחילה הבחנה בין מוזאולוגיה – חקר המוזאון כמוסד – לבין אוצרות, המתמקדת בתערוכות מתחלפות. אולם במסגרת הדיון באוצרים שפעלו במוזאונים מרכזיים ובתערוכות מוזאוניות, הבחנה זאת לא תמיד נהירה. בהמשך המבוא מוצגת סקירת ספרות מקיפה (באנגלית בלבד) על התפתחות התאוריה של האוצרות מאז שנות התשעים, וכפי שמקובל לציין בספרות התחום, שני המפנים בתחום האוצרות: זה של סוף שנות השישים ותחילת שנות השבעים, שבהן הועבר הדגש באמנות מהאובייקט אל התהליך (אמנות מושגית) והופיע האוצר העצמאי; וזה של שנות התשעים, שבהן גובשו התאוריה וההסטוריה של האוצרות, ובמסגרתן הוגדרו אוצרים ותערוכות מסוף שנות השישים כציוני דרך משמעותיים.

גיבורה העל של התקופה הוא האוצר השוויצרי הראלד זימן (Harald Szeemann), אשר תערוכתו הנודעת "חיה בראשך: כשעמדות הופכות לצורה"⁹ הוצגה באביב 1969 בקונסטאהלה של ברן (Kunsthalle Bern). צוקרמן רכטר מתארת כמה מהעבודות המתריסות ומעוררות ההתנגדות שהוצגו בתערוכה. לאחריה עזב זימן את הקונסטאהלה כאקט של מרד שנועד להגדיל את חופש הפעולה שלו, ובתוך כך "עיצב לאוצר דימוי השמור בדרך כלל לאמן".¹⁰ אף כי תערוכה זו מזוהה כיום כציון דרך איקוני באוצרות העכשווית, הושמטה מתיאורה העובדה שהיא נדדה במהלך אותה שנה לקרפלד (Krefeld) שבגרמניה וללונדון, שם הייתה לה השפעה לא מבוטלת. צוקרמן רכטר מתעכבת על השאלה מדוע דוקא זימן ותערוכתו זאת זכו למלוא תשומת הלב, ואילו תערוכות זהות כמעט שהתקיימו באותה עת ממש במקומות אחרים נדחקו לשולי התודעה. השמטה מפתיעה, גם מספר זה, היא פועלו של ג'רמנו צ'לאנט (Germano Celant), שהגדיר תנועה והמציא מושג – "ארטה פוברה" ("Arte Povera") – בתערוכותיו באיטליה החל משנת 1967. העובדה שכמה מהבולטים באמני ארטה פוברה השתתפו בתערוכתו של זימן מעידה שהוא לא פעל בחלל ריק ככוכב יחיד, כפי שמנסים לציירו לעיתים. צ'לאנט מקבל את הקרדיט כמי ששחזר את תערוכתו של זימן בוונציה, אך לא כמי שהקדים אותו.

7 שם, עמ' 194.

8 שם, עמ' 281-286.

9 שם התערוכה "Live in Your Head: When Attitudes Become Form" זכה למספר תרגומים בעברית. כאן מובא השם כפי שמופיע בספר זה.

10 צוקרמן רכטר (לעיל הערה 2), עמ' 27.

במפנה השני, שעיקרו המשגה ותאוריה של האוצרות כפרקטיקה מובחנת, בולט מעמדו של אוצר שוויצרי אחר, הנס אולריך אובריסט (Hans Ulrich Obrist) – שהרחיב את מושג האוצרות וקידם את מעמד האוצר/ת היחיד/ה. במסגרת השפה החדשה נולדה גם הבחנה בין אוצרות לבין "האוצרותי" (the curatorial), מונח מעורפל שמבקש לבדל את הפעולה המעשית (המוגדרת "טכנית") של עבודת האוצרות מן הממדים הרעיוניים, הפוטנציאליים, המתודולוגיים והרפלקסיביים שלה, בבחינת המתח בין מחשבה לפעולה.¹¹ פיתוח שפה תאורטית שמציגה את האוצרות כפילוסופיה מעלה אולי דיון מעניין, אך הוא רחוק מהמציאות של פעולת האוצרות המפגישה בין אנשים, אובייקטים, מרחבים ורעיונות.¹²

לאחר המבוא מחולק הספר לשני חלקים: החלק הראשון, "היסטוריה של תערוכות" כולל חמישה פרקים וסוקר את התערוכות בישראל החל משנת 1965, שנת הקמתו של מוזאון ישראל, וכך לפי העשורים עד סוף העשור הראשון של שנות האלפיים. נקודת המוצא לדיון היא תפיסת התערוכה כמדיום ובחירת התערוכות על פי שיקופן את השינויים באופי האוצרות ובמעמד האוצר/ת. עם זאת נזכרים גם נושאים אחרים מעוררי מחשבה, למשל תערוכות שנוצרו בעקבות מלחמות. ההיסטוריוגרפיה השלטת מייחסת חשיבות רבה לתערוכות שהיה בהן ממד ביקורתי ואנטי-מיליטריסטי מוצהר, אך היו גם תערוכות שעסקו במלחמות באופן לא ביקורתי, בעיקר אחרי מלחמת ששת הימים, ואלה נעלמו מהזיכרון ההיסטורי.¹³ דוגמה מעניינת מוצגת בדיון על התערוכה **גבולות** מ-1980, שבמבט היסטורי (בפרסום מכתב העת **מארב** משנת 2007) נתפסה ביקורתית ופורצת דרך, ואילו בזמן אמת נתפסה דווקא כצפויה ובלתי אמינה, וספגה ביקורת על כך שמשתתפיה היו חברים ב"מועדון סגור" של אמנים שהוצגו שוב ושוב. בנקודה זו מציינת המחברת את "החולשות הפוטנציאליות של תערוכות נושא א-היסטוריות בכלל: אופנתיות, שטחיות, שרירותיות והכפפתן [...] של תופעות אמנות מגוונות ובעלות הקשרים שונים לאיורו של רעיון אוצרותי".¹⁴ יש להודות שבעיות כאלה מאפיינות לא מעט תערוכות, בעיקר סביב פוליטיקת הזהויות – זהות מזרחית, יהודית, הומוסקסואליות וכדומה – שמשום מה אינן מוזכרות כלל, על אף שהוצגו בטווח הזמן הנסקר.

מהלכים תאורטיים שהתפתחו בשנות השבעים והשמונים בתרבות המערב הניבו בשנות התשעים בישראל תערוכות גדולות שהוגדרו כתערוכות "התזה הגדולה", והציעו קריאה מחודשת של האמנות הישראלית. שלוש תערוכות כאלה זוכות לדיון מורחב, ועימו הבעיות שחשפו: **הנוכחות הנשית** (1990, מוזאון תל אביב לאמנות, אוצרת אלן גינתון) שחשפה את השוויון המדומה לנשים אמניות וסתירה פנימית

11 שם, עמ' 35-37.

12 לדיון ביקורתי על המושג "האוצרותי" בהשוואה לאוצרות ובהקשר לתוכניות ללימודי אוצרות, ראו: F. Vogel, 'Resistance to Theory: The Ideology of "The Curatorial" and the History of Exhibitions', *Revista de História da Arte*, 1, 4 (2019), pp. 64-77. הגיליון כולו מוקדש לנושא "התערוכה: היסטוריות, פרקטיקות, מדיניות". כתב העת יוצא לאור בהוצאת המכון לתולדות האמנות באוניברסיטת נובה, ליסבון:

institutodehistoriadaarte.wordpress.com/revista-de-historia-da-arte-n-o-14-2019/

13 צוקרמן רכטר (לעיל הערה 2), עמ' 85-86.

14 שם, עמ' 119.

בתזה;¹⁵ התערוכה **מסלולי נודדים** (מוזאון ישראל, ירושלים, אוצרת שרית שפירא), שביטאה מהלך פרדוקסלי של פירוק התזות הגדולות באמצעות תזה גדולה ופירוק השוליות מתוך המוזאון המרכזי והגדול בישראל;¹⁶ והתערוכה **קדימה: המזרח באמנות ישראל** (מוזאון ישראל, ירושלים, אוצרים יגאל צלמונה ותמר מנור פרידמן), שהמחישה את הקושי ליישב את הפער בין התזה לבין הטיפול החזותי בה.¹⁷ למרות הכותרת "היסטוריה של תערוכות", חלק זה מציג כרוניקה יותר מאשר היסטוריה, והאזכור של רוב התערוכות הוא קצרצר וחלקי. בעיה מהותית בדיון בתערוכות, והמחברת מודעת לה היטב, היא שתערוכה מטבעה היא אירוע זמני בעל נוכחות חומרית המתרחש במרחב מסוים, ובשל כך היא אינה ניתנת לשחזור. בעיה זו מחריפה עוד יותר בהיעדר תיעוד חזותי לרוב התערוכות הנסקרות. מה שנותן מהתערוכה הוא רק הטקסטים הנלווים לה – קטלוגים שהכינו האוצרים והמוזאונים, וביקורות מהעיתונות. לכן מה שנדון בסקירה שלפנינו הוא לאו דווקא התערוכות עצמן, אלא עמדותיהם וכוונותיהם של האוצרים והאוצרות, וכיוון זה מודגש בחלקו השני של הספר.

החלק השני והגדול בספר כולל שלושה פרקים המציגים ביוגרפיות אוצרותיות של שבעה אוצרים, ובאמצעותן נבחנים היחסים בין אוצר ואמן לאור השינוי שחל במעמד האוצר, כשהתערוכה קיבלה מעמד של היגד יצירתי של האוצר. בתוך כך עולות לדיון שאלת ההשפעה החינוכית והתרבותית של האוצרים, ושאלת השימוש בכוחה של האוצרות על מנת להכפיף תערוכת אמנות לסדר יום פוליטי.¹⁸ האוצרים הנדונים בחלק זה הם אלישבע כהן, יונה פישר וגדעון עפרת בפרק על נראות האוצרות ועליות האוצר כיוצר; שרה בריטברג סמל וגליה בר אור בפרק על האוצר כסוכן תרבות; ומרדכי עומר ואריאלה אזולאי בפרק על אוצרות וכוח.

הבחירה בסוגת הביוגרפיה היא המשך טבעי לרקע התאורטי של לימודי האוצרות שהוצג במבוא, ובו מושם דגש רב על האוצרים עצמם כשחקנים ראשיים בדיון על תערוכות. צוקרמן רכטר מתייחסת לפעילות האוצרים גם מעבר לתערוכות עצמן – במיוחד בדיון על אלישבע כהן, שתרומתה האדירה להקמת אוסף עבודות הנייר של מוזאון ישראל זוכה פה להוקרה הראויה, ובדיון על יונה פישר, שהפרופיל האוצרותי שלו כולל מגוון תחומים היסטוריים ועכשוויים ורווי קשרים בינלאומיים. גם הדיון בגליה בר אור, שניהלה במשך 30 שנה את המשכן לאמנות עין חרוד, מתרחב למספר כיוונים בצד אוצרות התערוכות – בהם עבודתה כמנהלת ויוזמת של פרויקטים, למשל הביאנלה לצילום, שמיצבו את המוזאון במקום משמעותי, וכן מחקרה האקדמי. את גישתה של בר אור מנסחת המחברת על פי מודל של שיתוף ודיאלוג בצורת העבודה וביקורת הקנון בתכנים עצמם.¹⁹ אולם בדיון במנהל מוזאון אחר, מרדכי עומר, שהיה מנהל סמכותי ורב-כוח של מוזאון תל אביב לאמנות ובמקביל ניהל את הגלריה האוניברסיטאית, נאמר מעט מאוד על הישגיו בתחום הניהולי במוזאון, והדגש מושם

15 שם, עמ' 159.

16 שם, עמ' 163.

17 שם, עמ' 167.

18 שם, עמ' 187.

19 שם, עמ' 379-380.

על השקפתו האוצרותית המודגמת במספר תערוכות קבוצתיות שהוקדשו לשנות השבעים.

פוטנציאל מעניין להשוואה בין שתי אוצרות הנדונות בפרק 7, שרה בריטברג סמל וגליה בר אור, הוחמץ לדעתי. המחברת מצביעה על פעולת אוצרות אידאולוגית ועקיבה אצל שתיהן, על הצלחתן לעצב דעת קהל ולהותיר חותם, ועל כך שהשתיים הצמיחו מודלים של אוצרות פמיניסטית ביקורתית²⁰ - אך מתעלמת מנקודה מרכזית, והיא שביקורת הקנון שפיתחה בר אור הופנתה ישירות אל המקום שתפסה בריטברג סמל כמטפחת ומשמרת הקנון, ובכלל זה התפיסה שהאמנות התל אביבית, כפי שהוגדרה למשל בתערוכה **דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית**, היא גילום הישראליות. בר אור ערערה על הנחות מעין אלה, וביקשה לכלול יוצרים משדרות חברתיות נוספות, נושאים אחרים ואסתטיקה מגוונת. דיון ארוך ומפורט מוקדש **לדלות החומר**, כולל ניתוח ההצבה (גם באמצעות תצלומים נדירים), וכן אזכור מגוון התגובות, הביקורת ותערוכות-הנגד. על פי המחברת, תערוכה זו "יותר מכל תערוכה שהוצגה עד היום בישראל, היא דוגמה לכוחה התרבותי של תזה אוצרותית ולכוחה של האוצרת כסוכנת תרבות".²¹ אולם היא לא מציעה הסבר למעמד יוצא דופן זה - מה היה בתערוכה ובטקס שנלווה אליה שהוליד את שפע התגובות שנמשכות כבר 35 שנים? גם התערוכה "עבודה עברית" שאצרה גליה בר אור, ואשר אתגרה לראשונה באופן מוצהר את הקנון הישראלי שבמרכזו המופשט, זוכה לעיון נרחב. ואולם האם הצליחה הביקורת וההיסטוריה האלטרנטיבית שהציעה לשנות ולהשפיע? על כך לא נאמר דבר.

הספר של אסנת צוקרמן רכטר הוא ללא ספק פרויקט שאפתני. הוא כולל מספר רב של נושאים וסוגיות בשדה האמנות בישראל, נוגע באנשים רבים, במוסדות, באירועים ובחומרים כתובים ממקורות שונים. מטבע הדברים נשארו חורים במארג הגדול הזה, והם גם הזדמנות ואתגר להמשיך ולפתח את המחשבה והידע על שדה שחלקים גדולים ממנו הם עדיין שדה בור.

20 שם, עמ' 387.

21 שם, עמ' 340.