

"מפות נופיות" ושאלת הטריטוריה:

דיון ביצירותיהם של אמנים עכשוויים יהודים ופלסטינים בישראל

יעל גילעת*

תקציר

ציורי נוף מחד ומפות מאידך הם שני סוגי ייצוג שונים של המרחב ושניהם מבטאים מהלך של מירחוב הטריטוריה, קביעת ממדי השליטה, העצמה וסמכות על המרחב. מירחוב הטריטוריה הוא פועל יוצא של הבניית הנוף הפיזי, של קביעת צביונו אשר מממש אותו כמקום סימבולי. בעוד הטריטוריאליזציה של המרחב היא קביעת ריבונות על השטחים וקשורה בהסדרים מדיניים, ציורי נוף הם פן אחד של תהליך רב שנים ביחסי אדם, חברה, טבע, יחסים המצטיינים בניצול, דיכוי וניכוס. באמנות ישראל, משנות ה-60 של המאה ה-20 וביתר שאת בעשורים האחרונים, שאלות של זהות וטריטוריה זכו לייצוג מורכב חוצה מערכות סמנטיות באמצעות ייצוגי המפות וסימני גבול בעבודות שנעשו בתחומים שונים. "המפות הנופיות" מסמנות תחום ביניים, ז'אנר היברידי בין מפה וציור נוף. הן נותנות ויזואליזציה לקונפליקט בין זהויות לאומיות ותרבויות חזיוניות, שמסרבות להתאים עצמן למרחבים מדומיינים של המפות הפוליטיות. ניתן לראות במפות הנופיות ז'אנר בו נפגשים התיאוריה, הביקורת והיצירה.

בהיסטוריה המקומית של ייצוגי הנוף והטריטוריה, המפות הנופיות היו לביטוי של קונפליקט בין שתי אפיסטמות ובו בזמן ייצוג של הקונפליקט הטריטוריאלי בין ישראל לפלסטינים. נמצא שבאופן עוקב למדי להתפתחותו של מוטיב הנוף באמנות הציונית, גם באמנות הפלסטינית הנוף כמוטיב משמש בתפקיד מרכזי בהבניית זהות לאומית. הופעת המפות הנופיות בשנים האחרונות הפכה לתופעה נרחבת ומובחנת מצוורי הנוף הן בשדה האמנות בישראל והן באמנות פלסטינית. מאמר זה יתמקד ביצירותיהם של אמנים יהודים ופלסטינים היוצרים ומציגים בישראל וינסה באמצעות בחינתן של מפות נופיות להתבונן בשינויים שחלו בשנים האחרונות בשאלת המקום בשדה האמנות בישראל, שדה המנהל שיח נוקב בשאלות נוף וטריטוריה מאז היווסדו בראשית המאה ה-20.

מילות מפתח: ייצוג; טריטוריה; נוף; מיפוי; זהות לאומית

מבוא

דימויי מפות הם מוטיב מוכר בתולדות האמנות לאורך השנים ממפת מידבא (ירדן, המאה ה-6 לספירה), מפות החול האינדיאניות בדרום ארצות הברית, דרך יצירותיהם של ציירים אירופיים מהמאות 16 וה-17 כוורמיר (Vermeer), הולביין (Holbein) ורבים אחרים. אולם משנות ה-60 של המאה ה-20 ריבוי המופעים השונים של דימויי מפות באמנות בת הזמן הלך וגבר (Harmon, 2009). כחלק ממהלך זה, 'המפות הנופיות' שיתוארו במאמר זה סימנו תחום ביניים בין הייצוג הקרטוגרפי לציורי, תחום שהלך והתגבש במקביל במקומות שונים בעולם ומצא ביטוי גם באמנות המקומית בישראל. זהו ז'אנר היברידי המתקיים בין מפה וציור נוף, בין פעולת המיפוי ופעולת הצגת חווית הנוף והפנורמה הנופית. נדמה שקטגוריה זו, אשר לה שורשים הן בתולדות האמנות והן בקרטוגרפיה, נותנת ויזואליזציה לקונפליקט בין זהויות לאומיות ותרבויות חזיות, שמסרבות להתאים עצמן למרחבים מדומיינים של המפות הפוליטיות ואף עשויות לבטא "התנגדות והתקה, סכסוך וצער" (Harmon, 2009, 19). מפות נופיות אלה מתאפיינות בעקרון השיבוש, החותר תחת המערכת הסימנית וחושף את המיפוי כייצוג של כיבוש המרחב. בעשורים האחרונים, הן בשדה האמנות בישראל והן באמנות הפלסטינית (כולל אמנים חיים בישראל, ברשות ובדיאספורה הפלסטינית) הופעת המפות הנופיות הפכה לתופעה נרחבת ולתחום בו נפגשים התיאוריה, הביקורת והיצירה.

אין שנה ואין עשור בישראל שבהם לא הוצגו תערוכות שעסקו בנוף, אם בציור, אם בצילום או בכל מדיום אחר. עם זאת, בראשית המאה ה-21, הייתה תחושה בקרב מבקרי אמנות שיש דעיכה מסוימת של ז'אנר זה שמצאה ביטוייה בכתבה בעיתון הארץ (2002) "סוף הנוף הנעלם". המבקרת דנה גילרמן תהתה האם מדובר בסתימת הגולל על ז'אנר ציור הנוף באמנות בישראל, וזאת "לעומת פריחתו באמנות הפלסטינית" (גילרמן, 2002).¹ בכתבה זו ובנוספות באותה תקופה (צור, 2002; שפי, 2002), בחיפוש אחר ציורי הנוף שימשיכו את מסורת הציור הארצישראלי, המעיטו המבקרים בחשיבותו של ז'אנר ביניים, בין נוף וטריטוריה, שהוא המפות הנופיות. כפי שנראה בהמשך, כבר במהלך שנות ה-70 ולאחריהן, שאלות של זהות וטריטוריה זכו לייצוג מורכב חוצה מערכות סמנטיות באמצעות ייצוגי המפות וסימני גבול. עבודות אלה נעשו בתחומים שונים: ציור, מיצגים (Performances), מיצבים (Installations), צילום, וידיאו-ארט, עבודות טקסטיל, קולאז', ולאחרונה גם באמנות דיגיטלית ובמחול.² התערוכה המוזיאלית הראשונה שהעמידה את המפגש הקרטוגרפי-אמנותי בין האסתטי לפוליטי הייתה **גבולות** שהתקיימה ב-1980 במוזיאון ישראל, באצירת סטפני רחום, שציננה נקודת מפנה ביחס לשאלות נוף וטריטוריה בקרב אמנים ישראלים בכלים בין-תחומיים. היא נתנה ביטוי לעיסוק המושגי של אמנים צעירים בשאלות של שפה וחברה, תוך התמודדות עם חווית חיים בחברה מרובת זהויות וחסרת גבולות מחד, ומאוימת בתחושות מצור מאידך (רחום, 1980).

ב-1991 הוצגה במוזיאון ישראל תערוכתה של האוצרת שרית שפירא, **מסלולי נדודים**, שניסחה מחדש את היחסים בין היהודים לטריטוריה על פי המודלים הפילוסופיים שמקורם בהגותם של ז'יל דלז ופליקס גאטרי (Deleuze & Guattari) וכן אדמונד ז'אבס (Jabes). התערוכה עצמה הייתה למיפוי מחדש של יצירות ידועות כגון נמרוד (1939) של יצחק דנציגר וגם הציגה עבודות חדשות שהצביעו על נדודים והגירה כאופציה נוספת וביקורתית נגד הטריטוריאליזציה של התודעה היהודית על-ידי הציונות המודרנית

¹ יש לציין שדווקא במהלך השנים האחרונות התקיימו תערוכות מרכזיות של ציירי נוף כגון מיכאל קובנר (תערוכות יחיד משכן לאמנות עין חרוד, 2008), אלי שמיר (תערוכת יחיד מוזיאון תל אביב, 2009) וכן הוצגו תדיר עבודותיהם של הצלמים שרון יערי וגלעד אופיר אשר הנוף עומד במרכז יצירתם.

² למשל רננה רז, "קראו לנו ללכת", קווארטט, 25 ד', עבודת המחול שהועלתה לראשונה ב-2002. העבודה עוסקת בסמלים הקלישתיים של התרבות הישראלית ובטקסים הקולקטיביים שלה. מפת ארץ ישראל (מפת הכיתה) משמשת כתפאורה שעליה מקרינים דימויים וכאביזר במה איתו רוקדים, מניפים כדגל או ככלי נשק (רז, 2002).

והתגלמותה בין היתר בייצוגי הנוף הארצישראליים המסורתיים (שפירא, 1991). בשנת 2002, אותה שנה שבה הופיעה הכתבה של גילרמן, חנך גדעון עפרת כאוצר ראשי את חלל התצוגה **זמן לאמנות** בתל אביב, ולרגל האירוע נפתחה תערוכה **שיבת ציון: מעבר לעקרון-המקום** ובה הוצגו יצירות שיוגדרו בהמשך כמפות נופיות לצד תמונות נוף במלוא תפארתן כשל אלי שמיר, 'עמק ישראל' (2002 שמן על בד, 200X300 ס"מ). אם כן, לא רק שהנוף לא נעלם אלא שהוא זוכה להגדרות מחודשות ואחת המרתקות שביניהן הן המפות הנופיות.

מאמר זה יתמקד ביצירותיהם של אמנים יהודים ופולסטיניים היוצרים ומציגים בישראל וינסה דרך בחינתן של מפות נופיות להתבונן בשינויים שחלו בשנים האחרונות בשאלת המקום בשדה האמנות בישראל, המנהל שיח נוקב בשאלות נוף וטריטוריה מאז היווסדו בראשית המאה ה-20.

רקע תיאורטי: הנוף והמפה - ייצוגים בקונפליקט

לציורי הנוף ולמפות יש היסטוריה תרבותית נפרדת אשר במהלכה נתפסו כשני סוגי ייצוג שונים של המרחב, ועם זאת שניהם ביטאו מהלך של מירחוב הטריטוריה, קביעת ממדי השליטה, העצמה והסמכות על המרחב (קדוש ותחוקה, 2005, 34). מירחוב הטריטוריה הוא פועל יוצא של הבניית הנוף הפיזי, של קביעת צביונו אשר שב ומממש אותו כמקום סימבולי. בעוד הטריטוריאליזציה של המרחב היא קביעת ריבונות על השטחים וקשורה בהסדרי מדיניים, המירחוב פועל בתחום הסימבולי לא פחות מאשר הממשי. מכאן שציורי נוף הם פן אחד של תהליך רב שנים ביחסי אדם, חברה, טבע. יתר על כן, לטענתו של מיטשל, ציורי הנוף מעבר להיותם זיאנר אמנותי הם "מדיום ליחסי חליפין בין האנושי לבין הטבעי, בין העצמי לבין האחר" (מיטשל, 2009, 17).

במונחים של רוב תורות התקשורת ושל השכל הישר, מפה היא הפשטה מדעית של הממשות. המפה רק מייצגת משהו שכבר נמצא "שם" אובייקטיבית. בהיסטוריה שתיארתי התהפך היחס הזה. המפה הקדימה את הממשות המרחבית, ולא להפך. במילים אחרות, המפה שימשה דגם למה שהתיימרה לייצג ולא הייתה דגם שלו. היא נעשתה כלי אמיתי להגשמה של היטלים על פני כדור הארץ (תונגצאי, אצל אנדרסון, 2000, 210).

הקרטוגרפיה ככל טקסט אחר היא סלקטיבית וקריאתה פרשנית (בר גל, 2004). ככל טקסט תרבותי אחר גם המפה היא כלי להעברת מסרים אידיאולוגיים. למרות ייחוסן המדעי של המפות בהיררכיית הייצוגים, הן "ייצוגיים סלקטיביים של העולם לא פחות מצויר הנוף ואף יותר אפקטיביות מהם במלאכת ההסתרה של הנדבכים האידיאולוגיים והתעמולתיים המתגלמים בהן" (Monmonier, 1996). עם כניסתן לתמונה של האימפריות הגדולות ושל מדינות הלאום, נופים ומפות שמשו כמכשיר ליצירת זהות חדשה בין אנשים למקומות, בבחינת "האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו" כמילות השיר הידוע של שאול טשרניחובסקי. ומאחר שנוף המולדת הנו תבנית בעצמו, נמצאו המפה והנוף כמסמנים של אותו מסומן (מיטשל, 2009, 19).

במסורת הציויר האירופי, היחסים בין אדם ונוף מושתתים על קיומם של הצופה היחיד והאובייקט הנצפה מנקודת תצפית אחת. אנו עדים לשתי תפיסות חזותיות שונות במקורן: זו הצוירת וזו של המיפוי. הנוף נצפה מנקודה אחת ומתורגם למערכת פרספקטיבית שמניחה את קיומו של הצופה האחד העומד במרחק הנכון לשם שחזורה של האשליה המרחבית. הצויר הוא מעין חלון אל המציאות, והפרספקטיבה הקווית, המדעית, לפי ניסוחו של אלברטי³, מכוננת תמונת עולם רציונאלית, המכירה את הקטגוריות אובייקט וסובייקט, מכוננת אותן ומסדירה את היחסים ביניהן. זו אינה תמונת עולם פלורליסטית, המכירה מספר נקודות מבט ומספר צופים בו-זמנית. הצופה נותר כביכול מחוץ לתמונה והיא, באשר נבנית ביחס אליו,

³ ליאון בטיסטה אלברטי (Alberti) 1404-1472 היה אמן, אדריכל ותיאורטיקן מן החשובים ברנסנס האיטלקי. בחיבורו "על הצויר - Della Pittura" קבע את הכללים של הפרספקטיבה המדעית-קווית וכן את ההגדרה שהצויר הוא חלון.

הופכת בכך למכלילה אותו בתוכה. אם כך, נוף וצופה מניחים זה את קיומו של זה. יתר על כן, בעוד נוף זקוק לצופה המביט מנקודת תצפית קבועה, המפה קוראת לקריאה אקטיבית, לסובייקט פעיל המפעיל אותה, המוציא אותה מן הכוח אל הפועל, במעברים הדדיים בין המושגי לגופני, בין הראייה לתנועה. לזיקה הזו יש קשר לעובדה שפעולות המדידה וסימון הטריטוריה שתורגמו לסימנים גרפיים וקני מידה בעזרת השרטוט של המיפוי נולדו מתוך מידות 'גופניות': רגל, אמה. "המיפוי שראשיתו במדידה הוא השלכת הגוף על המרחב" (בר-אור, 2007, 59). בהקשר זה, טוען בועז נוימן, בספרו 'תשוקת החלוצים' (נוימן, 2009), שדלז וגואטרי, אשר הוזכרו לעיל בהקשר לתפיסות הדה-טריטוריאליזציה, מטשטשים את ההבדל בין 'טריטוריה' לבין 'גוף'. הטריטוריה תמיד גופנית כפי הגוף תמיד טריטוריאלי. למעשה, מדובר במה שניתן לכנות "גיאוגוף" (Geo-Body) (נוימן, 2009, 94). מכאן, שהמיפוי והייצוג הקרטוגרפי של טריטוריה נתפסים על ידי אמנים עכשוויים כייצוג של יחסים יותר מאשר כדימוי לעצמו. יחסים בין גוף וטריטוריה במובן הפנומנולוגיה ובמובן הפוליטי (Harmon, 2009, 15).

בשנות השמונים החל גם שיח תיאורטי חדש אודות הנוף. תכנונו האדריכלי של הנוף, עיצובו וייצוגו, עמדו במרכז מחקרים תרבותיים שראו בו אחד מהצמתים הקריטיים ביותר בו נפגש הממשי עם המדומיין. בעקבות מיטשל (Mitchell, 2002), ווד (Wood, 1992) וקוסגרוב (Cosgrove & Daniels, 1988; Cosgrove, 1984) ואחרים, הטוענים שדימוי הנוף הם מכשיר אידיאולוגי ותצורה היסטורית, הנוף נחשף ו'חישוף' מגלה את מערכות הכוח שעיצבוהו. הנוף נתפס כשותף פעיל במערכת יחסים של עיצוב הדדי בין האדם, הווייתו ותודעתו. הוא אינו יותר שיקוף של טבע תמים והיולי אלא מתגלה כמלאכה מורכבת שבה רבה ההסוואה וההסתרה. התהליך הציורי ותהליך המיפוי של הנוף משקפים אפוא שתי מערכות אפיסטמולוגיות שונות. השוני ביניהן מצביע על האופנים שדרכם אנו מכירים את העולם וכן על השלמה-הנגדה ביניהם "הגיאוגרפיה של הארץ בסופו של דבר היא הגיאוגרפיה של השכל המשיג" (Watson in Alpers, 1983, 125) או כפי שטוען הפילוסוף קסיי (Casey) "הגוף-החי הוא המספק את 'תחושת החיות' לנוף הנתון" (Casey, 2005, xvii).

ייצוגו של הקונפליקט ישראל-פלסטין, נופים ומפות

במהלך ההיסטוריה המקומית של ייצוגי הנוף כטריטוריה נמצא שבאופן עוקב למדי להתפתחותו של מוטיב הנוף באמנות הציונית-לאומית, לנוף גם באמנות הפלסטינית תפקיד מרכזי בהבניית זהות לאומית (אנקורי, 1990; Ankori, 2006; Boullata, 2009). בזיקה לתהליכים אלה המפות הנופיות התפתחו כביטוי לקונפליקט בין שתי אפיסטמות ובו בזמן כייצוג של הקונפליקט הטריטוריאלי בין ישראל והפלסטינים.

בין ידיעת הארץ לנוף ציוני

התנועה הציונית ראתה עצמה כתנועה של שיבה אל המקום, מקום גיאוגרפי ובה בעת מקום טרנסצנדנטלי "אלוהים מקומו של העולם ואין העולם מקומו" (בראשית רבא). מקום שהוא נמצא-נעדר זקוק לייצוג, לסימנים. נופי ארץ-ישראל שהיו דימויים שכיחים בשירה העברית המתחדשת היו לקרקע גידול של 'העברים החדשים' (עפרת, 2002), אך המתח בין המציאות הפיזית לבין הנוף הנצפה מבעד לאידיאולוגיה לא פסק אלא הועצם על-ידי החינוך הציוני. החינוך היה למנוף אדיר להבניית זהות ישראלית חדשה. יעקב ברור, מחבר ספרי לימוד לגיאוגרפיה בשנות ה-20-30 ראה בהבנת התנ"ך והמשנה ערך עליון בגיאוגרפיה, כבסיס לקשר שבין העם בעבר להווה בארץ-ישראל. הוא קישר בספריו את המפה, את הטיול ואת צילומי האוויר לכדי מכשיר הוראה. הטיול, הסיור, המסע הועמדו במרכז ההווה הציונית עוד משחר ימיה של הציונות (אבישר, התש"ס). הטיולים וידיעת הארץ חיזקו את המבט בנוף מתווך מפות והמפות היו לאיקונה לאומית בדומה לזו שהתנוססה על חזית ה'פושקע' - הקופסה הכחולה של קק"ל - ש"לא היוותה

רק כלי לאיסוף כספים, אלא הפכה מראשית דרכה לאמצע חינוכי חשוב להפצת התודעה הציונית ולחיזוק הקשר של עם ישראל עם אדמת מולדתו" (kkl site, 2008).

בספרה **דולי סיטי** (1992), מתארת אורלי קסטל-בלום באופן קיצוני את הפלישה של המרחב הלאומי לתוככי הבית והגוף, את סימונו של היחיד בגופו ובתודעתו על ידי המפה והטריטוריה.

לקחתי סכין והתחלתי לחתוך פה ושם. שירטטתי על הגב את מפת ארץ-ישראל בתקופת התנ"ך כפי שזכרתי אותה וסימנתי את כל הערים האלה של הפלישתים, כמו גת ואשקלון, וציירתי בלהב את הכנרת, ואת הירדן הנשפך לים המוות שמתאדה נוו-סטופ". מראה מפת ארץ ישראל המשורטטת בחובבנות על גבו של התינוקי, העבירה בי צמרמורת של עדנה [...] התבוננתי בגב החתוך: זאת היתה מפת ארץ ישראל, לא היה אפשר לטעות בכך (קסטל-בלום, 1992).

בדומה לקלישאות אחרות שקסטל-בלום מטפלת בפירוקן בספר זה כגון האם היהודיה, יחסינו אל הארץ והאם הישראלית, מפת הארץ המשורטטת בבשר החי מתגלה במלוא הטירוף שהיא עלולה לעורר אצל אוהביה. מתוך כל אלה לא מפתיע לגלות שבאמנות החזותית שהתפתחה בארץ-ישראל אנו עדים לתהליכי רה-טריטוריאליזציה של גוף ושל הנוף (נוימן, 2009). תהליכים אלה התפתחו בד בבד עם הדרישה לציור מקומי ארצישראלי, פרי עיצובו של היהודי (העברי) החדש. במהלך המחצית הראשונה של המאה ה-20 ובאופן אינטנסיבי ביותר בשנות ה-50, הנוף היה לאחד המוטיבים המרכזיים באמנות בישראל. נופי המולדת היו לייצוג חזותי של החזון הציוני-הלאומי ושל מימוש.

הנוף, הצבע, והאור עברו תהליך של ניכוס לאומי ונטענו בסימבוליקה של המפעל הציוני. למרות ההבדלים הסגנוניים בין הציירים שפעלו בישראל בעשורים הראשונים של המאה ה-20, ניתן לומר בהכללה שיצירותיהם של זאב רבן, ראובן רובין, נחום גוטמן, ציונה תגיר, ישראל פלדי ואחרים, משקפים אידיאה של נוף ומבנים אותו כמשאלה יותר מאשר כשיקוף מציאות. הנוף היה לכלי קיבול של השלכה אידיאית בסגנונות שונים. אם כציור קלסיציסטי, פרימיטיביסטי או אקספרסיבי, ציור נוף בארץ-ישראל היה ציור 'ציוני' וכוון יחסי קניין ובעלות על הארץ ואוצרותיה, דרך אימוץ וסיגול של ז'אנרים ודפוסי קומפוזיציה אירופיים (Manor, 2005). גם ציורי הנוף הרוטטים והליריים שאפיינו את היצירה של אמני תנועת 'אופקים חדשים' (בלס, 1980) כגון זריצקי, שטרייכמן וסטימצקי לא חמקו מהמקום, אלא המציאו אותו כמקום מודרני (מבחינת החתירה להפשטה) ובכך הצטרפו למגמות הפרוגרסיביות והממזגות של עידן 'כור ההיתוך' במדינת ישראל הצעירה. המבט הפנורמי או המתווך דרך חלון וסורג יצרו לא פעם הקבלה מסוימת בין הרשת הקומפוזיציונית לבין מלאכת הסימון והמיפוי. עם זאת, עיוורונם של אותם הציירים כלפי סימני הנוף ושרידי הכפרים מדגימים היטב את הראייה האינסטרומנטלית והאידיאולוגית שהיו ספוגים בה גם כאשר הכריזו באמת ובתמים שעל האמנות להיות אוטונומית ואוניברסאלית (טרקטנברג, 2005). כתגובה למהלך זה ב-1993-1994, האמן לרי אברמסון (1954-) צייר מחדש את הנוף שעליו הביט יוסף זריצקי (1891-1985) בציורו את נופי צובה בין 1970 ל-1985. אברמסון הביט בנוף וראה גם את שרידי הכפר הנטוש צובה (Tsooba) וחפש דרך להתייחס לנוף הפיזי וההיסטורי. על כל ציור שסיים הדיבק דף מעיתון 'חדשות' ואחר-כך כשהוריד אותו נשאר שני עותקים של הציור - המקורי ועל העיתון - שניהם יחד משמשים כמטאפורה לקיום האמביוולנטי של שרידי הכפר הנטוש. כך הוא שימר את כפל המבט: הנוף הטבעי מעל והנוף ההיסטורי מתחת.

מפות הופיעו בכרזות ובאריחים דקורטיביים כבר אצל אמני בצלאל (מישורי, 2000). עם פריחתה של האמנות המושגית בשנות ה-70 של המאה ה-20 מתרבות המפות (גינתון, 1998): דגנית ברסט (1949-), בסדרת **מפות א"י עם גוש מעוין** (1976), צבע התזה על מפת ביה"ס), פנחס כהן גן (1942-), **נגיעה בגבול** (מיצג מתועד 1974) ועבודותיהם של מיכה אולמן (1939-) ואביטל גבע (1945-) כפי שהתבטא בפרויקט **מצר-מסר** (1970), מיצג מתועד של החלפת אדמות בין יישוב יהודי וערבי). במהלך שנות ה-80 מפות

'מצוירות' הופיעו אצל אמנים כגון דוד ריב (1953-) **דיוקן עם קו ירוק** (אקריליק על בד, 1980), מיכאל סגן כהן (1944-1999) (**מפה**, 1980, אקריליק על בד, 135 X 102), עצמון גנור (1960-) (גנור, 2002). אמנים אלה הרבו לעסוק במפות והטרימו את ה'זיאנר' של מפות נופיות (מאור, 2003).

אולם הפרויקט הנרחב ביותר היה זה של מיכאל דרוקס (1940-) שיצר גוף עבודות שכינה **דרוקסלנד** וביניהן דיוקנו העצמי המתואר כמפה כשעל ראשו כתוב 'שטחים מוחזקים'. תודעתו של האדם בתבנית נוף מולדתו במלוא המשמעות הפוליטית הנושאת אמירה זו. גליה בר-אור אשר חקרה את מכלול עבודתו של דרוקס טוענת ש"פעולתו החתרנית של דרוקס בעבודות המיפוי דומה בעיקרון לפועלו בתחום הווידיאו והמדידה". **בדרוקסלנד** האדם עצמו הוא נושא המרחב והמרחב נתפס כגוף וכנוף (בר-אור, 2007).

מה שרואים מכאן לא רואים משם: נופי פלסטין

המאבק הטריטוריאלי שניהל היישוב היהודי בארץ ישראל שהביא ב-1948 להקמתה של מדינת ישראל וליישובה על ידי עולים וניצולי שואה יהודים גרמו לשינוי דרסטי של הנוף וסימניו עבור האוכלוסייה הערבית המקומית. הקמת המדינה היה עבור הפלסטינים הנפכה. פלסטינים רבים גורשו מבתיהם למחוזות פליטות ונוצר מיעוט ערבי בתוך המדינה היהודית. למיעוט זה היו מפות פיזיות וסימבוליות מתנגשות. יתר על כן, 'הנרטיבים של האחרים' היו רבים ושונים אלה מאלה: אלה שנשארו במקום, אלה שבנו את כפרם מחדש לא במקום, אלה שבכלל היו לפליטים או גולים (גימאל, 2009). מכאן שבמקביל לתהליכים שתוארו לעיל, הנוגעים בעיצוב התרבות הציונית-לאומית ויחסה לארץ, נופיה ומפותיה, לא פסקו הפלסטינים מלהביט על הארץ ונופיה מתוך כמיהה טריטוריאלי-לאומית משלהם אשר מצאה ביטוי בשירה, בספרות ובאמנות הפלסטית, כפי שניסח זאת מחמוד דרוויש: "'המולדת נולדה בגלות וגן העדן נולד מאימת ההיעדרות'" (דרוויש, 2006).

למרות השוני, באופן עוקב למדי להתפתחות מוטיב הנוף באמנות הציונית, הופיע הנוף באמנות הפלסטית בשלביה המעצבים, כמוטיב מרכזי המבנה זהות לאומית (Boullata, 2009, 249-275). בולטה גם מתאר את מקומו של צמח הצבר בנוף הפלסטיני כמסמן גבולות בין חצרות הבתים והשדה, והאופן השונה אך מקביל שציירים ערבים ויהודים נכסו אותו ביצירותיהם, למן ראשוני הציירים הפלסטינים המודרניים כגון צייר האיקונות הביזאנטיות ניקולה סייג (1863-1942), שאף סלל את הדרך לציור חילוני ועד ואליד אבו שקרה (1946-) ואסם אבו שקרה (1961-1990) ששיח הצבר מהווה מוטיב מרכזי יצירותיהם. העימות הפוליטי והמאבק הטריטוריאלי מוצא הד ותעודה באמצעות ייצוג תרבותי-חזותי של הנוף (שמשון, 2007) (Boullata, 2009, 186). ציירים פלסטינים כפי שהצביעו על כך גנית אנקורי, כמאל בולטה ואחרים, התייחסו לאותה חלקת ארץ שאותה פיארו אמני הנוף הארצישראלים והישראלים. כמותם, גם הם נסחו את הנוף במושגי מולדת. בעשותם כך יצרו איקונוגרפיה לאומית מובחנת, אשר מקורה בדימוי טבע מקומי, בחיי הכפר ואף תוך האנשת הנוף כאם גדולה: האומה (אנקורי, 1990; בולטה, 1990). בין האמנים הפלסטינים שפעלו משנות ה-50 וציורי הנוף היו לאייקון בתרבות הפלסטית. ניתן לציין את איסמאיל שמוט (1930-2006), אברהים גאנס (1938-2002), גיונמה אל-חוסייני (1932-) (בגלות) וכן אמנים שהחלו פעילותם משנות ה-60 וה-70 (בישראל ומחוצה לה) כמו נביל אנני (1943-), סלאח אל-אטרש, סולימן מנסור (1947-) ומאחר יותר מונה חאטום (1952-) ואחרים שדימוי מפות ומפות נופיות היו כבר לאחת מדרכי הביטוי המזוהים עמם (אנקורי, 1996; בן צבי, 2009).

התרבות החזותית הפלסטית שופעת דימוי מפות ומפת פלסטין היא אייקון לאומי. דימוי היהלום של מפת פלסטין נתפס כדימוי המולדת, והופעתו בפוסטרים, באנרים ופרסומים שונים בצבעי ירוק, אדום, שחור של הדגל הלאומי שכיח ביותר (Ankori, 2006, 150).

ב-1996 יצרה האמנית מונה חאטום (אנגלייה-פלסטינית, ילידת בירות) את יצירתה **Present Tense** שהוצגה לראשונה בירושלים המזרחית בגלריית 'אנדיאל'. היבטים גופנים, חושניים וקונספטואליים עמדו בבסיס המיצב המורכב שכלל כעשר עבודות. המפה שהייתה אמורה להתקבל כתוצאת של הסכמי אוסלו (1993), כלומר שטחי הרשות הפלסטינית ושטחי B ו-C בדרגות שליטה שונות סומנו על ידי חרוזים אדומים ש'קישטו' את הגוף הטריטוריאלי הפלסטיני, המבותר במעברים ובמחסומים, אשר שורטט על חפיות סבון שכס (NABLUS) הידוע בריחו הטוב. על מנת ליצור את העבודה היה עליה לשחזר את ייצור הסבון, ובכך העבודה נגעה במערך שלם של חיים, תוך שיחזור תנאי הייצור שקדמו לכבה, ובייצוגם האיכותי במפה (Ankori, 2006, 151-154).

סולימן מנסור, אשר למד בבצלאל בין 1970-1967, הנו כיום אחת הדמויות המרכזיות בשדה האמנות הפלסטינית. אחרי 1980, החל מנסור בנוסף לסגנונו כצייר פיגורטיבי להתנסות בעבודות אדמה, בוץ מיובש, קש, ורדי-מייד (חפצים מצויים). ב-2006 מנסור הגיע לתערוכה בגלריה בכפר תמרה. שם הציג עבודות ברזל מצוירות. תהליך יצירת הדימויים באמצעות חומצות איפל את השכבות העליונות של המתכת, על שכבות מכורסמות אלה צוירו בהקפדה אילן יוחסין ומסלולי ההגליה של המשפחה. היו אלה ייצוגים של נופי זיכרון ומפות מנטליות על מצע (ברזל מאופל) ששידר בו בזמן הרס וכוח הישרדותי. בעבודות אחרות של מנסור, הנופים נושרים כפיסות של מפה שהתקלקלה או אדמה שהתייבשה והתבקעה עד כילוניה. נדמה שמעמדם המיתי של המפה ונופי פלסטין והאנשתם מתכתבים עם דמותה של ציון העיר וציון האומה במגילת איכה וכתבי הנביאים. ניתן לומר בהכללה שבאמנות הפלסטינית הנוף נוכח במידה רבה מאוד, הן במבע רומנטי-לאומי או מודרניסטי באשר ליחסי עם-אומה-אמנות והן על ידי אסטרטגיות פוסט-מודרניות. הנוף מגלם תביעה לבעלות מרחבית בטרם מימושה הפוליטי מחד ומפה מנטלית של זיכרון וכמיהה מאידך. בתוך המורכבות הזו פועל למשל האמן והאדריכל חנא פרח פֶּרַח בְּרָעַם אשר הציג ב-2010 (גלריה 'זוכרות', תל אביב) תצוגה נרחבת של עבודותיו. במהלך השנים יזם פרויקטים אמנותיים שונים בשטח הכפר בְּרָעַם שממנו גורשה משפחתו יחד עם כל תושבי הכפר ב-1949 תוך הבטחה להחזירן אליו (מגט, 2000). בעבודותיו נוכחים הן הנוף והן המפה ושניהם זקוקים לתיקון ושיקום. תצלומי נוף המקום ושרידי הכפר, תחריטים ומודלים אדריכליים וטופוגרפיים מהווים גוף עבודה שמציע ייצוגים שונים של תיקון ושיקום הזיכרון. אלו עבודות המתפקדות ברמה מושגית-אמנותית וכן כאפשרות לצעדים ממשיים לשיבה, ומהוות ייצוג נוף ומפה קוגניטיבית.

מפות קוגניטיביות, טוען יובל פורטוגלי, קשורות לייצוג פנימי של המרחב ברמת הפרט, במישור הקולקטיבי ובאשר להיסטוריה של הקולקטיב. כך ניתן להצביע על קשר הגומלין בין הייצוג החיצוני לייצוג פנימי. כפי ש"התנהגותו של האדם במרחב נגזרת לא רק מן המבנה האובייקטיבי של המרחב (כפי שמיוצג במפה קרטוגרפית רגילה) אלא במידה רבה מתמונת המרחב כפי שהיא מצטיירת בהכרתו, דהיינו מן המפה הקוגניטיבית שלו" (פורטוגלי, 1999), כך ייצוגה האמנותי מושפעת ממנה. אותה תמונה פנימית של המרחב היא סוג של נוף מדומיין. כמו כן, מפות קוגניטיביות קולקטיביות עשויות לכלול מרחבי זיכרון או מרחבי תשוקה. מכאן, שהמפות הקוגניטיביות, שהן פועל יוצא של יחסי אדם-מרחב, מהוות את הקרקע עליה מופעלות פרקטיקות המיפוי של המפות הנופיות.

בין הנוף למפה : מפות נופיות

לנגד עינינו מתגלה קיומו של שדה ששחקניו משתייכים אליו בעל כורחם : קורפוס מסועף של מפות נופיות של ישראל-פלסטין שנוצר על ידי אמנים בישראל, בפלסטין ובדיאספורה. בשדה זה משמשים בערבוביה תמונות ראי במהופך, דימויי צל והדהוד הדדי. מתוך שדה רחב זה, כמקרה בוחן, יובאו בהמשך מספר עבודות של אמנים יהודים-ישראלים ופלסטינים הפועלים בשדה האמנות בישראל. עבודות אלה מייצגות מהלך רחב בהרבה מכפי שניתן להתייחס אליו במאמר זה, מהלך אשר הולך ומתנסח תוך היבחנות מהופעתן המוקדמת של מפות קרטוגרפיות באמנות הישראלית והפלסטינית. המפות הנופיות הללו חושפות שלוש פרקטיקות עיקריות כפי שהגדירה זאת אירית רוגוף : עיצוב מחדש (re-mapping) ; חישוב עד שיבוש המיפוי (un-mapping) ; מיפוי נגדי ומתריס (counter mapping) (Rogoff, 2000). נדמה שפרקטיקות אלה מגיבות לא רק לתהליכים היסטוריים, תרבותיים ואמנותיים, שבמקרה הישראלי קשורים קשר עמוק להתיישבות הציונית ולמצב הגיאופוליטי באזור (המכונה 'שיח הקונפליקט בין ישראל ופלסטין') אלא גם כאמור למפות מנטליות, למבני עומק מיתיים ולסימניהם שעל פני השטח.

אחת מהדוגמאות המובהקות לטיפול במיתוס הטריטוריאלי הן עבודותיו של גל וינשטיין (1970-). מאז מיצב הרצפה במוזיאון הרצליה (2001) - **עמק יזרעאל** ועד לעבודותיו : **נהלל** (2006) במוזיאון חיפה, **חתך** (2007) במוזיאון פתח תקווה לאמנות ו**מראה מקום** (2007) בגלריה לאמנות, אוניברסיטת חיפה, דימויי המפות קמים לתחייה אירונית, פיוטית ומהורהרת המשתפת את הזיכרון, המבט, והגוף הפועל במרחב של הצופה (דירקטור, 2007). וינשטיין חוזר ומכונן מציאות מדומה, בין טופוגרפית לנופית. מציאות מדומה שבה מתקיים מעין משחק, שבו חילופי התפקידים מאפשרים לנו להתייחס מבחוץ ומבפנים למפותיו, למה שהן מייצגות כיום או למה שהן ייצגו בעבר.

בעבודתו **עמק יזרעאל** (0.03X14X19 מ') פיסות שטיחים סינתטיים ירוקים וחומים בנו עבורנו את המפה הנופית של העמק, כמרחב ריק מאדם, אוטופיה סטרילית הפועלת בו זמנית על קדושת המקום כדימוי מכונן של 'דת העבודה' החלוצית, מעין 'של נעליך מעל רגליך - כי המקום אשר אתה עומד עליו, אדמת קודש הוא' (שמות ג' 5) ועד לחילולו כדקורציה משרדית עשויה מחומרים המזמינים דריכה ושימוש, וניקוי יבש ללא שרידים של לכלוך, זיעה, דם. עמק יזרעאל חסר זיכרונות, חסר יכולת לקלוט תהליכים. רק במה. או ליתר דיוק בימה. גם בעבודתו בביתן הלנה רובינשטיין, **עמק החולה** (2005, 18.62X13.80 מ') בחירת החומר משמעותית ביותר : לוחות סינתטיים (MDF) ייצרו בחיתוך מתוכנן על פי הגדלתו של דימוי צילומי מוכר. היה זה 'העמק הגווע' שקבעה מצלמתו של פיטר מירום (מירום, 1960) כייצוגה ה'בימתית' של האדמה המתבקעת של עמק החולה המיובש. אצל וינשטיין, הלוחות הסינתטיים המרכיבים את העבודה מסרבים לאפשרות של התרפקות רגשית על הנופים שאינם 'החולה' מתגלה בכפל הפנים ובחוסר התוחלת שלו : כאייקון הניצחון האולטימטיבי של כיבוש האדמה מחד וככישלונו הצורב והזועק ביותר מאידך. הם פועלים בתפר בין 'הדיוק שבמדע', כפרפרזה למשל של בורחס (Borges, 1966) לבין דיסנילנד כסוג של כאשליה או תפאורה מרוקנת ומתעתעת. וינשטיין מציע מפות נופיות כמיצב רצפה, הנפרש לרגלי המתבונן וממאן להזמינו להיכנס. נוף, שנכשל בכוונה בתפקידו הפנורמי וגם מחבל בדמיון המרחב. **בעמק יזרעאל** ו**בעמק החולה**, וינשטיין משתמש בדימוי האיקוני-תרבותי של הנוף עצמו תוך שהוא משחק בין מיפוי (mapping) וחישוב (un-mapping) : מסיר את המפה מעל הנוף וכך הוא מתגלה ביופיו הפתייני ובו בזמן מכסה את הנוף ומשטיח אותו על ידי דימוי המפה. מפות שמעמידות בספק את המותר והאסור, "לדרוך או לא לדרוך?", מפות שמשבשות כל מרחק אסתטי או מדעי. הנוף שהונדס על ידי התרבות אינו זוכה לרהביליטציה רומנטית אלא להנדוס חוזר, מפה של סימולקרה (simulacra). הפיסול של וינשטיין קשור קשר עמוק למקום של הדימויים הנופיים בתרבות החזותית בישראל, הן בצילומי אלבום שתפסו מקום מרכזי על המדף של הישראליות, הן כפוסטרים, גלויות, צילומי אוויר והן בציורי הנוף המוקדמים.

אריאן ליטמן כהן, ילידת שוויץ היא אמנית אשר מרבה לעסוק בסוגיות של נוף, מפה ומבט. היא בחרה לא להתייחס לנוף הקדם-לאומי אלא לנוף שעוצב בעקבות המפעל הציוני. בשונה מגל וינשטיין, בחלק מעבודותיה מפות הארץ והארץ עצמה מתכתבות עם דימויי 'ארץ הקודש' בעבור העולים לרגל אליה, ובכלל המבט הנו מבחוץ במופגן. באחת מתערוכותיה המוקדמות **ארץ לבנה**, בבית האמנים בירושלים ובמשכן לאמנות בעין-חרוד (2001) הופיעו תצלומי אוויר של האזור בו נמצאת החורשה שנשתלה לזכר סבה, פעיל ציוני משוויץ. מאחר שהחורשה הופקעה כאזור צבאי, היא מסומנת במפות הרשמיות ככתם עיוור. המחיקה, הפכה ליסוד מכוון בעבודותיה בסדרה זו, היוצרות מפות נופיות המשקפות מציאות פיזית ומנטלית של הדרה ומחיקה, שליטה וכיבוש. אין כאן כל כיתוב 'שטחים מוחזקים' כבעבודה של דרוקס ואין כאן שימוש במפות כבסיס ליציאה לקראת מסע אישי-ביוגרפי. הכתמים הלבנים מתכתבים עם סוג אחר של מבט, של זיכרון חזותי. הכתמים לא מבקשים אחר הקשר פוליטי ישיר אלא חושפים את ההדרה המוסווית. ניתן לראות את מוטיב ה-'camouflage' כרומז על הקשרים צבאיים אך יותר מכל על המיפוי כמסכה ולא כגילוי. היא דנה במפה כסוג של הטעייה והסוואה לעומת ערך האמת המדעי המיוחס לה. כל אלה בהקשר מקומי-לאומי. צילומים אלה יוצרים סוג של מפה אך גם בהחלט דימוי נופי על ידי הצבעוניות והקומפוזיציה הכוללת של הסדרה. הם דנים בפעולת המיפוי וכן בזיקה בין מיפוי ותנועה, התנועה המותרת מצד אחד, ומצד שני הגישה האסורה. הפן הגופני, הפיזי, נרמז דווקא בחסימת התנועה אל השטח (סלע, 2001). בעבודה שהוצגה במסגרת ערב מיצגים של קבוצת סלמנקה "הערה 8" על בתי ספר ובתי חולים, בסוף נובמבר 2004, הציגה ליטמן כהן מיצג-מיצב מצמרר **STORAGE 1** בעליית הגג של בית הספר הסקוטי בירושלים. שם צוות של מתנדבים לבושים חלוקים ומסכות ביצעו ניתוח כירורגי של מפת ישראל בבית חולים שדה צבאי. איברי המפה המנותחים עברו מעין ניסיונות שיחזור וטיפול על ידי צוותים רפואיים כשהסביבה דמתה למחנה פליטים לאחר הפגזה גרעינית. מחזה אפוקליפטי שהשחקן הראשי בו: מפת הלאום. ה-Counter-mapping מקבל בעבודות אלה ביטוי ברור, יתכן שאף ברור מדי (Ariane Litman-Cohen, 2008).

פריד אבו שקרה (1963-) מביא את הגופניות והתנועה, שנכחו גם אצל אריאן ליטמן-כהן, למרכז הדיון במיצג **סוחב** שזכה לכמה גרסאות ופיתוח מאז הצגתו לראשונה בגלריית הקיבוץ ב-2003. דמות אמביוולנטית של מוציא להורג או קורבן, המגולם על ידי האמן, מכין עצמו להליכה וסחיבה של לוחיות זיהו של מכוניות (שבצבעיהם מסמנים את שטחי מדינת ישראל ושטחים שנכבשו אחרי 1967 וכיום הם חלק מהרשות הפלסטינית). הדמות מתלבטת ארוכות עד שיוצאת למסע. היא מהססת בעומדה על הקו הירוק (קו שביתת הנשק 1949)⁴ שמשורטט על הארץ (תמיר, 2003). בעבודת הווידאו **הפנמת חושים-עבדוללה** (2005) המתעדת מיצג שצולם בשוק של עכו, האמן שחצי גופו העליון ערום, מנסה ללכת על 'הקו הירוק' כשידיו עמוסות לוחיות זיהוי. הליכתו בתוך ההמון המתקהל סביבו הופכת אותו למובל ומוביל. המפה צומצמה לכדי 'הקו הירוק' בלבד שהיה זה מכבר להטבעה גופנית של זהותו החצויה. הנוף הנו נוף עירוני, דחוס ומתוח. אפשר לראות בעבודה זו העצמה גופנית של יצירה מוקדמת מ-1992 של דוד ריב - **דיוקן עם קו ירוק**, שבה תודעת הקונפליקט הטריטוריאלי היא המכוננת את הדיוקן.⁵ ראוי להתעכב על דימוי של עבדוללה המגולם על ידי האמן: פלאח חסון, ש"עיקר מהותו במשא האצור של זעם ותשוקה

⁴ אלבן ביאוסה (Biaussat) אמן צרפתי יליד 1970, הקים ב-2005 פרויקט נופי בתמיכת הקרן לאמנות עכשווית 'אל מעמלי' במזרח ירושלים. בעבודתו זו The Green(er) side of the line נתן האמן ממשות חזותית לקו ירוק על ידי מתיחה של סרטים ירוקים בעלי רוחב שונה ומחומרים שונים לאורך קילומטר בנקודות שונות (באום אל פחם, על הגלבוץ ועוד) וביניהם תלה גם בלונים ירוקים שסימנו בנוף את קו הגבול. הנוף הממשי שסומן הקרין צל ירוק על הסביבה. הרוח שיחקה בסרטים ובבלונים והאפקט היה של גבול חי הממחיש את המלאכותיות של גבולות במרחב. הנוף "אירח" את המפה וכך הצליח האמן להצביע על יחסים חדשים בין נוף, מפה ובני אדם (Alban Biaussat).

⁵ יש כאן גם פרפרזה לציורו של אנרי מאטיס - דיוקן מאדאם מאטיס עם הפס הירוק (1906) ובכך הצבעה על החדירה המתמדת של הממד הפוליטי באסתטי וחוסר יכולתו-רצונו לייצר אמנות כמו זו של מאטיס.

שהוא נושא. הוא נתפש במונחים של הפריה ורבייה, רפה מוח החותם באצבעו ומשכיר כוח גווי" (שקד, 2007). אם כן, זהו הסטריאוטיפ שהחברה הישראלית היהודית יצרה בעבור הערבי, כחלק מנוף המקום הטבעי-הקדמוני. גוף שמייצג טבע, טבע ששורטט מחדש על ידי החלוקה הטריטוריאלית על ידי הקו הירוק. עבור פריד אבו שקרה, עבדוללה הוא זיכרון המבקש ממשות, אייקון של נוכח-נפקד.

עבודת הווידאו של מרוות עיסא (1970-) ועדי בן חורין, **ברעם-בירעם** (2005) מתייחסת לזיכרון אינדיווידואלי וקולקטיבי הנמצא בין השניים. זיכרון שיצר מיתוס טריטוריאל ומפות מנטליות מתנגשות. היצירה עוסקת בכתם עיוור במפה שכוסה והוסתר על ידי סימן חדש בנוף. גם עיסא, כחנא פרח, היא בת למגורשי כפר בְּרָעֵם. בן חורין הינו דור שני לתושבי קבוץ ברעם, שעלה לקרקע ב-1949 סמוך לחורבות הכפר הנטוש. מרוות עיסא ועדי בן חורין חופרים בשטח הביניים בין בית הקברות של בְּרָעֵם ליער ולגן לאומי ברעם. רק צליל הנקישות של את החפירה נשמע ברקע. הם, בנים של היסטוריות שלתוכן נולדו, מדברים אותן בשתיקתם. שותפים למעשה חדירה לנבכי נוף קדוש ולמרחב אסור (החלק הגובל בין שרידי הכפר לגן הלאומי הנו שטח צבאי סגור), שותפים להסגת גבול פיזי ונפשי בין שני מרחבים מיתיים. למרות מעשה החפירה, השחקן הראשי הוא פני השטח; עליו מוקרנים הנרטיבים השונים בעברית ובערבית, המספרים סיפורים שונים, מה שהזיכרון הקולקטיבי הישראלי והפלסטיני בחרו לספר. הנרטיב המיתי גובר, והחפירה, שכביכול אינה מגלה דבר, חושפת את המנגנון התודעתי שלא נקבע על-פי המעמקים ההיסטוריים אלא על ידי סימונם הייצוגי בשפה. כישלון הגילוי הממשי הוא הצלחת הגיסטה המושגית. עבודת וידאו זו, רותמת את האמצעים האסתטיים של תמונה, תנועה, קול וחזרתיות כדי לתהות על מלכודות הזיכרון. המיצג המצולם והחוזר ב'לופ' משרטט מפות מנטליות שבהן אנו מתהלכים תדיר, נשמעים להוראותיהן וחוזרים על עקבותינו מבלי לנסות דרכים חילופיות.

הכיצד ניתן לראות בעבודה זו 'מפה נופית'? אם כן, דווקא במקום שהנוף חומק והופך לטריטוריית מריבה שגבולותיה נקבעים ונמחקים על ידי נרטיבים מתנגשים, רק הפעולה הגופנית המשותפת של חפירה וחשיפה נראית כאופציה של counter-mapping. אנטי-מיפוי שנעשה במשותף ובנפרד, שעדיין אין בכוחו לבנות או לשרטט מחדש את הנוף ואת המפה.

סיכום

המאמר בחן את התפתחותן של 'המפות הנופיות' כקטגוריה ייחודית מתוך השדה הרחב של השקות בין נוף, גוף וקרטוגרפיה. ז'אנר היברידי זה, הצומח מתוך הקונפליקט בין סוגי ייצוג שונים, נוף מזה ומפה מזה, מצליח לחבר ביניהם אך אוצר בתוכו את הקונפליקט. ואולי מתוך כך 'המפות הנופיות' מייצגות נאמנה את הקונפליקט בין ישראל ופלסטין, כייצוגו של מקום מסוכסך, פיזי ומנטלי.

הז'אנר הזה, אשר הולך ומתרחב, נדון כאן באמצעות תיאור, ניתוח ופרשנות של מספר דוגמאות מצומצם בלבד. מפות זכרות, מפות מכסות, מפות מגלות, מפות רקומות, מפות סבון, מפות כמרבד או רצפה מוצגות ללא הרף בשנים האחרונות בהקשר של תמונת נוף מקומי כדוגמת הביאנלה הרביעית לקרמיקה **טריטוריה וזהות** (2007) במוזיאון ארץ ישראל, האוצר דוד כנפו, והתערוכות **נוף חתום** (2008), **גן בעיר** (2009) במוזיאון פתח תקווה לאמנות באצירת סיגל ברקאי. דימויי מפות התופסים מקום אפילו כתכשיט מתריס, דוגמת הסיכות המסוגננות והמופשטות של עינת לידר, המייצגות מפות של כפרים ערבים שאינם קיימים עוד. בתערוכתה "הסדר הושב על כנו" (2008) שהוצגה בגלרית פריסקופ בתל אביב הוצגו שש סיכות שכל אחת מהן מייצגת חלק אחר של מפת תל אביב יפו, כאשר במרכז כל סיכה כפר ערבי שאינו קיים עוד: סומייל, שיח מוניס, סלמה, מנשייה, ג'מאסין ואבו-כביר. המפה הייתה לדימוי מיתי ומעשה המיפוי התפרש על מדיה שונים ובעיקר גלש מעבר למבט (שהוא מכוננו של נוף הציור) אל הפעולה, אל התנועה, המסע. מפות מנטליות ומפות נופיות, מפות שייכות ונופי זהות, נפגשו וחשפו את היותם הבניות הטוענות לניכוס של טריטוריה. שאלות של זיכרון גופני ושל היסטוריות מצטלבות מקבלות משנה תוקף

נוכח מציאות מתמשכת של סכסוך טריטוריאלי, המתכונן כמרחב מסומן בחומה, מחסומים, הגבלות של חופש פעולה, עקירת יישובים, הרס בתים וחוזר-חלילה.

פול ויריליו (Virilio, 1991) טען בהתבסס על המונח נוף באנגלית LAND-(E)SCAPE שהנוף הנו מישור הבריחה, היציאה מתוך, מרחב בהתהוות או התרחשות מרחבית.

מכאן שהמעברים בין מפות לבין נופים הרחיקו לכת מחזונות לאומיים לסוגיהם, מקונפליקט הייצוג ואף מייצוגו של "הקונפליקט" כפשוטו. המפות הנופיות כייצוג היברידי הן ייצוג ביניים של המקום, שפרקטיקות הפירוק, חישוף, העמדה מחדש ומיפוי-נגדי מייצרות דימויים פתיינים מחד ומאחוריהם ומערערים מאידך. קיומן תלוי ברשת התרבותית ובהתכתבות החזותית בתוך ההיסטוריה המקומית. כשלא רק האדם "תבנית נוף מולדתו" אלא אף הנוף באורח דיאלקטי תבנית האדם, תשוקותיו וכיבושיו במרחב.

ביבליוגרפיה

- אבישר, ע' (אדר התש"ס). "תכניות ידיעת הארץ, הסיור ותיירות השורשים מתש"ח עד תשמ"ח בחינוך הלאומי ציוני". חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה. רמת גן: אוניברסיטת בר אילן.
- אנקורי, ג' (1990). מעבר לחומה, קו 10 (יולי 1990): 163-169. קו (10), 169-163.
- אנקורי, ג' (1996). מיפוי מולדת באמנות ישראלית ובאמנות פלסטינית. *משקפיים* (27), 39-33.
- בולטה, כ' (1990). אמנים ישראלים ופלסטינים: מול היערות. קו (10), עמ' 170-175.
- בלס, ג' (1980). *אופקים חדשים*. תל אביב: פפירוס ורשפים.
- בן צבי, ט' (2009). גברים בשמש. ב- חנא פרח כפר ברעים, & טל בן צבי, *גברים בשמש* (עמ' 65-62). הרצליה: מוזיאון הרצליה.
- בר-אור, ג' (2007). *מיכאל דרוקס: מסעות בדרוקסלאנד*. עין חרוד: המשכן לאמנות.
- בר-גל, י' (2004). על הקיר תלויה מפה: מפות הקרן הקיימת לישראל לצרכי חינוך ותעמולה. (יורם בר גל, נורית קליאוט, ואמציה פלד, עורכים) *מחקרים בארץ ישראל ספר אביאל רון*, 247-259.
- ג'מאל, א' (2009). מאבק על הזמן וכוחה של הזמניות: יהודים ופלסטינים במבוכ ההיסטוריה. ב- חנא פרח כפר ברעים וטל בן צבי (עורכים), *גברים בשמש* (עמ' 54-44). הרצליה: מוזיאון הרצליה.
- גילרמן, ד' (2002). סוף הנוף הנעלם. *הארץ* ד, 1, 26.2.2000. תל אביב.
- גינתון, א' (1998). "העיניים של המדינה", *אמנות חזותית ללא הגבלות*. תל אביב: מוזיאון תל אביב.
- גנור, ע' (2002). *אטלס*. תל אביב: אמנות לעם.
- דירקטור, ר' (2007). *גל וינשטין מראה מקום*. חיפה: הגלריה לאמנות, אוניברסיטת חיפה.
- דרוויש, מ' (2006). *פי חדר'רת אל גיאב*. עמאן.
- סרכטנברג, ג' (2005). *בין לאומיות לאמנות כחינוך שדה האמנות בתקופת היישוב ועד ראשית המדינה*. ירושלים: הוצאת הספרים מאגנס, האוניברסיטה העברית.
- מאור, ח' (2003). *נופים מסומנים: נוף-מקום באמנות העכשווית בישראל*. באר שבע: הגלריה לאמנות ע"ש אברהם ברון, אוניברסיטת בן גוריון בנגב.
- מיטשל, ו. גיי. טי. (2009). *נוף קדוש*. (לארי אברמסון, עורך, & רונה כהן, מתרגמים) תל אביב: רסלינג.
- מגט, א' (2000). *בירעם קהילת זיכרון מגויסת*. גבעת חביבה: המכון לחקר השלום.
- מישורי, א' (2000). *שורו הביטו וראו: איקונות וסמלים חזותיים ציונים בתרבות הישראלית*. תל אביב: עם עובד.
- מירום, פ' (1960). *שירת האגם הגווע*. תל אביב: דבר.
- נוימן, ב' (2009). *תשוקת החלוצים*. תל אביב: עם עובד.
- סלע, ר' (2001). *ארץ לבנה או בעקבות היער האסור 1967-2001*. ירושלים: בית האמנים.
- עפרת, ג' (2002). *שיבת ציון מעבר לעיקרון המקום*. תל אביב: מקום לאמנות.
- צור, ע' (2002). *יריד הגירויים*. הארץ. תל אביב: הארץ. תרבות וספרות, 6.7.2002, עמ' ה' 3
- פורטוגלי, י' (1999). *יובל פורטוגלי, מרחב, זמן וחברה בארץ ישראל הקדומה*. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- קסטל-בלום, א' (1992). *דולי סיטי*. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- קדוש, ר' ותחוקה ט' (2005). *תרבות אדריכלית, מקום, ייצוג, גוף*. (רחל קדוש, & טלי תחוקה, עורכים) תל אביב: רסלינג.

שמשון, עי' (2007). אבק ומאבק, בשיר מחול, עיסא דיבי ועודד שמשון. *אבק ומאבק*. גלריית אום אל פחם.
רו, ר' (2002). *קראו לנו ללכת*. פסטיבל הרמת מסך, תל אביב.
רחום, סי' (1980). *גבולות*. ירושלים: מוזיאון ישראל.
שפי, סי' (2002). המרחק הלא נכון. *הארץ*, 24.5.2002, ד 7, תל-אביב.
שקד, שי' (2007). *מיהו עבדוללה? בתוך Dead Letter Office - פריד אבו שקרה*. תל אביב: בית האמנים.
שפירא, שי' (1991). *מסלולי נודים*. ירושלים: מוזיאון ישראל.
תונגצאי, וי' (2000). *קהילות מדומיינות*. (בנדיקט אנדרסון, עורך) תל אביב: אוניברסיטה פתוחה. שפי, סמדר. 5 (24)
(2002). המרחק הלא נכון. *הארץ*. הארץ.
תמיר, טי' (2003). פריד אבו שקרה, סוחב. *דף תערוכה*. גלריית הקיבוץ, תל אביב.

- Alpers, S. (1983). *The Mapping Impulse in Dutch Painting. The Art of Describing*. 125
- Ankori, G. (2006). *Palestinian Art*. London: Reaktion Books.
- Borges, J. L. (1966). " *Del rigor en la ciencia*", *Etcetera*. Buenos Aires: Emece.
- Boullata, K. (2009). *Palestinian Art 1850-2005*. London, San Francisco, Beirut: Saqi.
- Casey, E. S. (2005). *Earth-Mapping: Artists Reshaping Landscape*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cosgrove, D. (1984). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Totowa, NJ: Croom Helm.
- Cosgrove, D. & S. Daniels. (eds.) (1988). *The Iconography of the Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harmon, K. (2009). *The Map as Art: Contemporary Artists explore Cartography*. New York: Princeton Architectural Press.
- Manor, D. (2005). *Art in Zion, The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*. London and New York: Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (2002). *Landscape and Power*. Chicago: Chicago University Press.
- Monmonier, M. (1996). *How to lie with maps*. Chicago: Chicago University Press.
- Rogoff, I. (2000). *Terra Infirma, Geography's Visual Culture*. London: Routledge.
- Virilio, P. (1991). *Un Paisaje de Acontecimientos*. Buenos Aires Barcelona, Buenos Aires Barcelona y Mexico: Paidós.
- Wood, D. (1992). *The Power of the Maps*. New York and London: Cooper-Hewitt Museum of Art; Guilford Press.

kk1 site(n.d.)

אוחזר ב-20.5.2008 http://www.kkl.org.il/kkl/hebrew/nosim_ikaryim/al_kakal/kupa/bluebox.x#tdTitle3

אוחזר ב-1.8.2010 <http://www.albanbiaussat.com>. *alban biauussat*. (n.d.).

אוחזר ב-1.8.2010 <http://www.ariane-litman.com> (2008) *Ariane Litman-Cohen*

"Mapping-landscape": Imagery of Place and Territory in the works of Israeli-Jew and Palestinian Artists in Israel in the last decades

Yael Gilat

"There has always been art in cartography" (Harmon, 2009,10) but since the 1960's questions of identity and territory have been given a complex representation across semantic systems through representations of maps as art in the global and in the local field of art. This phenomena has taken place in different areas of visual art: performances, installations, photography, video-art, textile work, collage, digital art and paintings.

Around the 1990's it became clear that mapping-landscapes or maps as landscape are a kind of "field in between". This distinct genre remarkably increased in both the Israeli and the Palestinian art in the last years. The paper focuses on a small but representative group of art works of Israeli-Jew and Palestinian artists who live and work in Israel. Their works present a range of different approaches and meanings but they share same basic paradigms: These maps have disorganized the symbolic system and uncovered mapping as a representation of the taking over of space.

These "Hybrid Maps as Landscape" gave visualization to split national and cultural identities, refusing to match themselves to imaginary spaces. They present in different ways the mapping and body branding system which are present during the process of identity construction within territorial conflict. One can say that all these works are maps that have been metaphorically enlisted into the "fight" against mapping, a fight which recognizes the cartographic and art rules of landscape representation, the local history of landscape and territory representations, and out of all these doubts mapping in general, including its alternative mode.