

"מתחת לסלע צומחת לפלא": דימויי פרחי־בר באומנות העכשווית בישראל בראי ההיסטוריה

שחר מרנין־דיסטלפלד

המכללה האקדמית צפת ואורנים – מכללה לחינוך

התקבל במערכת: 16.3.2021; אושר לפרסום: 14.9.2021

מאמר זה עוסק בדימויי פרחי־בר בתרבות החזותית הישראלית מתקופת היישוב העברי ועד ימינו. דימויים אלה שימשו "אובייקטים תרבותיים" שעזרו לעצב זהות לאומית דרך הופעתם על גבי בולים, שטרות כסף, פרסומים של מוסדות ציוניים בישראל ומגדירי הצמחים. מטרת המחקר היתה לפענח דימויי פרחי־בר אלה ולהתחקות אחר המשמעות המיוחסת באומנות בישראל, נוכח ההיסטוריה שלהם בתרבות הישראלית, תוך בחינת יצירתם של שמונה אומנים – שישה יהודים ושניים ערבים – הפועלים בשדה האומנות העכשווי. על יצירותיהם הוחל ניתוח חזותי בכלים המקובלים בתחום, בשילוב ראיונות עומק עם האומנים. נוסף לכך, תרמו תאוריות מלימודי תרבות, המשלבות סמיוטיקה וגישה ביקורתית בתר־קולוניאלית להבנת הדימויים. הממצאים מראים שהאומנות העכשווית מקיימת דו־שיח מורכב עם פרחי־הבר כסמלים לאומיים, תוך פירוק ובנייה מחדש של דימויים אלה וניסוח מסר ביקורתי במגוון חומרים, טכניקות וסגנונות אומנותיים – רישום, ציור, תחריט, הדפס, צילום, קולאז' ומיצב. מילות מפתח: תרבות חזותית בישראל, אומנות ישראלית, פרחי־בר, צינות, אומנות ולאומיות, אובייקט תרבותי.

"Underneath a rock it miraculously grows": An Historical Perspective of Wild Flower Images in Contemporary Israeli Art

Shahar Marnin-Distelfeld, Zefat Academic College and Oranim College of Education

This article deals with wild flower images in the Israeli visual culture from the Israeli Settlement (Yishuv) period until today. These images served as "cultural objects" shaping a national identity through their appearance on stamps, bank-notes, posters and postcards, produced by Zionist organizations as well as in botanical guide books. The study aimed to decode wild flower images in Israeli art, while examining this historical approach towards them. This was done by analyzing the artwork of six Jewish and two Arab artists currently active in the Israeli art scene. The methodology combined visual tools and interviews conducted with the artists. In addition, cultural studies' theories relating to semiology and post-colonial thought were also integrated in the analysis. Finding show that contemporary artists regard wild flower images as national symbols, while exploring their complexity. They deconstruct them in different materials, techniques and media: drawings, paintings, engravings, photography, collage or installation, formulating a critical message. **Key Words:** Israeli visual culture, Israeli art, wild flowers, Zionism, art and nationality, cultural objects.

מבוא

פרחי־בר הפכו במרוצת השנים לדימויים רווחים בתרבות הישראלית. בראשית ימי הצינות הם נקשרו לארץ הישנה־חדשה שהעולים שבו אליה בתום שנות גלות ארוכות, על מנת לגאול את אדמתה ולהכירה על בוריה. לימוד פרחי־הבר השתלב בייסוד ענף הבוטניקה, ואיוריהם של הפרחים הפכו נדבך חשוב בתהליכי לימוד וחינוך ביישוב העברי (מישורי 2000). גם מוסדות ציוניים וגופים חינוכיים ותרבותיים במדינת ישראל הצעירה השתמשו בדימויי פרחי־הבר כדי לבסס את הקשר בין האוכלוסייה היהודית והארץ: מורים לטבע לימדו על צמחיית הארץ, עודדו ילדים לאסוף פרחים ולייבשם

(גרומסן 2008); כמו כן הונפקו שטרות כסף (Sheffi and First 2019); בולי דואר (מישורי 2000); (Marnin-Distelfeld 2019); נבחרו ועוצבו סמלי יחידות צבאיות ויישובים ועליהם דימויי פרחי־בר. הפרחים המקומיים הפכו לסמלים לאומיים של הישראליות, אשר נוכחותם הלכה והתרחבה בשדרות שונות של התרבות העברית, בין אם כדימויים בשירה העברית (מישורי 2000: 261–262, 267–268; גולן 2010) או כדימויים חזותיים. בהמשך המאמר תיסקר בשיטתיות הופעתם של דימויים חזותיים של פרחי־הבר מסוף המאה ה־19 ועד ימינו.

מאמר זה מבקש להתמקד בדימויי פרחי־בר כפי שהם מופיעים באומנות העכשווית בישראל. מטרתו לבחון את הקשרים המשתקפים ביצירות העכשוויות אל פרחי־הבר כסמלים לאומיים היסטוריים, אשר השתרשו בתרבות הישראלית ואף היו למייצגי הישראליות עצמה. בחינה זו מושתתת על ניתוח חזותי (Rose 2012) המתייחס לדימויים כאל טקסט ראשוני שבו טמונות משמעויות שיש לפענח. אל הניתוח החזותי מתווספים ראיונות עומק עם האומנים ותאוריות מתחום לימודי התרבות והסמיוטיקה.

ברשימה המוקדשת לתערוכתו של מוש קאשי כתבה דנה גילרמן (2016): "הפרקטיקה של ציור צמחי הארץ, שהייתה נהוגה בראשית המדינה ובראשית הציונות ומזהה איתה, חוזרת בשנים האחרונות לאומנות העכשווית עם טוויסט שאפשר להגדירו כנוסטלגיה מפוכחת". ניתוח היצירות במאמר זה יעמוד על הגדרה זו של "נוסטלגיה מפוכחת", הכוללת למעשה יחס דו־ערכי אל פרחי־הבר: נוסטלגיה ותחושת שייכות והתרפקות על עבר תמים מחד גיסא, והתפקחות וביקורת על משמעותם התרבותית של פרחי־הבר בחברה הישראלית מאידך גיסא. על דו־ערכיות זו עמד גם אליק מישורי (2000: 277), כשבחן את הסדרה 'ח"י רקפות' של משה גרשוני מראשית שנות ה־80 וטען כי הרקפת, כסמל שגור מן העבר, עברה שינוי ואינה עוד הפרח הנחמד והוורוד מתרגמו של קיפנים. מישורי מסכם: "צמחי ארץ ישראל, ששימשו בתחילת הדרך סמל לאהבת הארץ ולהשתייכות אליה, משמשים גם סמל פסימי לגבי אותה אדמה המצמיחה אותם והגובה מחיר כבד מהתושבים שהתערו בה". המחקר הנוכחי ממשיך ובוחן אבחנה זו באומנות העכשווית בעשרים השנים האחרונות. הטיעון המרכזי, אם כן, גורס כי: (1) דימויי פרחי־בר באומנות העכשווית משקפים מודעות מצד האומנים למשמעותם הסמלית בהיסטוריה של ישראל, (2) אומנים אלה מביעים באמצעות פרחי־הבר יחס דו־ערכי אל הסמליות הלאומית־ישראלית: נוסטלגיה ושייכות מצד אחד, וביקורת הקשורה ליחס הישראלי למרחב ולסכסוך הישראלי-פלסטיני מן הצד השני.

בעשורים האחרונים הוצג מספר רב של תערוכות אשר התמקדו בדימויים בוטניים.¹ הדימויים הנוצרים בסגנונות ובמדיה מגוונים – ציור בצבעי מים, רישום, הדפס וצילום – נשארים קריאים מבחינה בוטנית,

¹ תערוכות בולטות בנושא צמחים שהוצגו בשנים האחרונות: דם הכלנית וכתם הכרום (אוצרת: תמר מנור־פרידמן, מוזיאון ישראל, 2004); מפברואר עד מאי/נורית גור־ליביא (קרני) (אוצרת: אסתי רשף, גלריה לאומנות ישראלית מרכז ההנצחה); שירת העשבים/שמואל חרובי (מוזיאון ישראל, 2006); עכובית הגלגל וחברת העשבים הרעים/רלי דה פריס (2009); רישומים מהואדי/נעם רבינוביץ' (אוצרת: רות שדמון, בית אורי ורמי נחושטן, קבוץ אשדות יעקב, 2013); מאגיה נטורליס (P8 2013); ח'י, צומח, דומם (אוצרת: נטע הבר ומיכל שכנאי יעקבי, כפר יהושע, 2014); פרחים בשחור ובכחול/אסתר כהן (אוצר: אריה ברקוביץ', בית האומנים, תל־אביב, 2015); פלורה פלשתינה/נורית גור־ליביא קרני (מקום לאומנות, 2016); פרחי־בר וחרקים בארץ ישראל/אליעזר זוננשיין (מוזיאון ישראל ומוזיאון בר־דוד, אוצר: אבי איפרגן, 2016); בוטניקה/לארי אברמסון (סדנאות ההדפס, 2016); מגדירים (אוצרת: חיים מאור וקורס אוצרות, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב וגלילית טרומפלדור, 2016); A CAPPELLA / מוש קאשי (גלריה נגא, 2016); פלוריוגראפיה (אוצרת: רותם ריטוב, גלריה זוזו, 2017); שיעור מולדת: בוטניקה באמנות (אוצרת: עמליה ברזילי, בית

108-109) השפה, ובנוגע למחקר זה, שיום פרחי־הבר בעברית, צריך להיות מובן כיצירת משמעות משותפת עבור דוברי העברית בהקשר לטבע שסביבם. וגנר טוען כי השפה בעצמה היא כלי המקבע את מה שנתפס כמקובל ומובן מאליו על ידי הכלל, ובמקרה זה, הפרחים בעלי השמות העבריים החדשים כמטפורות לתחייה לאומית (מישורי 2000: 261). תהליך השיום של פרחי־הבר בעברית ארך שנים, תוך אימוץ שמות לקוחים ממקורות שונים: תנ"ך, משנה, תלמוד, כתבים מימי הביניים ומתקופת ההשכלה, חידושים של מורים לטבע ולעברית במושבות העלייה הראשונה והשנייה, שמות עממיים בהשפעת השפה הערבית, שמות שטבעו אנשי אקדמיה ו שמות שניתנו על ידי ועד הלשון ואחר כך האקדמיה ללשון העברית (רוזנברג 2018).

חדירתם של שמות עבריים לצד דימויי פרחי־הבר, התיכה את הדימוי החזותי והשם (הטקסט המילולי) לכדי יחידה חזותית אחת, אשר השתרשה מבחינה תרבותית כחלק מעולם הדימויים הישראלי. כפי שנראה בהמשך, אומנים עכשוויים רבים מתייחסים למשמעות הזו של דימוי חזותי ושם הצמח בשפה הכתובה כאל דימוי אחד המייצג עולם מושגים מן העבר (זנדברג 2016). בניתוח יצירתם של שמונה אומנים ישראלים ננסה לברר כיצד נתפסים דימויי פרחי־הבר לאור האבחנות הסמיוטיות־תרבותיות האלה של לאש, בארת, וגנר ואחרים לגבי הדימוי כמסמן ולגבי הערכים המסומנים הקשורים בו.

נקודת ראות נוספת לבחינת משמעותו של פרחי־הבר באומנות העכשווית קשורה בסכסוך הישראלי-פלסטיני, המלווה את חיינו כבר שתי מאות. אומנים רבים מגיבים עליו כאשר נושאים כמו שטח, מקום ונוף תופסים בהם נתח נכבד (שפרבר 2013). המונח שטבע אלבר ממי (2004: 54-55) "הכובש בעל הרצון־הטוב" בספרו **דיוקנו של כובש** מספק מסגרת לבחינת דימויי פרחי־הבר ביצירותיהם של אומנים עכשוויים בישראל. הוא מנתח את התהליך שעברו האירופאים הקולוניאליסטים – מההרפתקה של הכיבוש, דרך המבוכה של הכובש ועד ההשלמה עם הכיבוש ועם הקולוניזציה (ממי 2004: 59-60). באופן דומה לאבחנתו של ממי, מתאר מירון בנבנישתי בספרו **נופים קדושים Sacred Landscape** את היחס הדואלי שלו כיהודי לאדמת הארץ. כך הוא כותב: "מיום שאני זוכר עצמי נעתי בין שני נתיבי תודעה, מצוי בתוך נוף שבמקום שיהיו לו שלושה ממדים, יש לו שישה – שלושה ממדים של מרחב יהודי אשר מונחים על בסיס שלושה ממדים של מרחב ערבי" (Benvenisti 2000: 1).

לאור אבחנתו של ממי באשר למתח הנוצר בקרב הכובש בין לאומיותו לבין המבוכה שחש כלפי הילידים, ולאור אבחנתו זו של בנבנישתי לגבי ממדי הנוף, תיבחן האומנות העכשווית העוסקת בפרחי־בר כמסמני הנוף בישראל. תוך כדי התבוננות ביצירות והקשבה לדבריהם של האומנים על אודות יצירתם, תצוף סוגיית א־ההנחות והמבוכה ביחס לאוכלוסייה הערבית (Marnin-Distelfeld 2019: 181). הגדרתה של גילרמן "נוסטלגיה מפוקחת" באשר ליחסם של אומנים עכשוויים לפרחי־בר ביצירתם, תיבדק לאור הדימויים החזותיים עצמם המעוררים שאלות אתיות ופוליטיות.

פרחי־בר בתרבות בישראל – סמל התחייה הלאומית

אירורים של צמחים ופרחי־בר ראשיתם בימי הביניים, עת שימשו הצמחים כמרפאים (הירשפלד 2006: 20-21; רוזן 2013; Desmond 1986). ספר הצמחים המאזר הראשון, אשר בו צייר המאייר האנונימי את הצמחים מהתבוננות ישירה, מתוארך לראשית המאה ה־15, תקופת הרנסנס (רוזן 2013). סוגה זו הפגישה בין האומנות לבין המדע, ביוצרה דימויי צמחים מדויקים להפליא, אך בה בעת גם אסתטיים

מבחינה אומנותית (מישורי 2000: 264; הירשפלד 2006: 20–25). האיור הבוטני הסתמך על טכניקת התחרית ועל טכניקת צבעי המים, ושילב בין ידע ושיטות מדעיות של לימוד, מיון, קיטלוג ושיום לבין שיטות אומנותיות שעניינן עיצוב הקומפוזיציה, הצבעים והאופן שבו משולבים הדימוי החזותי של הצמח ושמותיו בכמה שפות. במאה ה־17 שיתופי פעולה בין מדענים לבין אומנים היו פוריים, וספרים המתארים את הטבע באזורים רבים באירופה הודפסו. בין 1740 ל־1840 – תקופה המכונה "תור הזהב" של הבוטניקה – התגלו ותועדו מינים בוטניים רבים (Ben-Ari 1999: 603).

פרחי־בר נקשרו לפלשתינה החל באמצע המאה ה־19, כאשר עולי רגל נוצריים הגיעו לבקר במקומות המוזכרים בכתבי הקודש (פירסט 2012: 29; זהבי 2016). פרחי־הבר נאספו ויובשו, זוהו עם מקומות מסוימים בתנ"ך ונאגדו באלבומים דקורטיביים שנמכרו לצליינים (גרסמן 2008: 129). אלבומים ומזכרות אחרות עם פרחי־בר מארץ הקודש יוצרו בירושלים ובמקומות אחרים בעולם. חלק קטן מהם הוקדש לפרחים המזוהים עם המסורת היהודית ונמכר ליהודים, כמו אלבום הפרחים שיצר זאב יעבץ ב־1892 והיה מבוקש בקרב קהילות יהודיות מחוץ לארץ. מנהג זה, הקושר בין תחיתו של עם לבין האדמה עליה הוא יושב והטבע, איננו נחלתה של התרבות העברית והישראלית בלבד. בארצות אירופה השונות פרחי־בר מזוהים עם רגש לאומיות (Dahl 1998; Elias 2008). תפיסה זו הקושרת בין לימוד הטבע, החי והצומח לבין השייכות והבעלות על הטבע, על השטח, חדרה בהדרגה למוסדות הציוניים (אורן 2016: 22; הירשפלד 2006: 29).

תחיתו של הלאום היהודי בארץ ישראל הייתה כרוכה ביצירת קשר ממשי בין היהודים החיים בארץ לבין המרחב הפיסי – האדמה, החי והצומח (חכם 2013: 56). הבוטנאי אפרים הראובני, תכנן הקמתם של מוזיאון וגן לצמחי המקרא, ובהצעה פירט את חזונו: "בבואנו אפוא להתיישב בארץ עתידנו, לעבדה ולשמרה, עלינו גם לחקרה, ללמדה ולדעתה. ובראש המדעים העוסקים בחקירת המולדת תופסות בלי ספק תורת האדמה ותורת הצמחים את המקום החשוב ביותר..." (מצוטט אצל מנור־פרידמן 2006).

כחלק ממרכיבי הטבע, נקשרה הצמחייה הטבעית, ה"פלורה" (Flora) לתהליכים של בינוי אומה ועיצוב תחושת הלאומיות תוך טיפוח שייכות אליה. איורים בוטניים, המלווים בכיתוב מדעי ובשמות הצמחים בלעז כמו גם בעברית, תפסו מקום חשוב בפרויקט הלאומיות העברית בתקופת היישוב ובישראל הצעירה (אורן 2016: 23; הירשפלד 2006: 29–30; רוזנברג 2018). פרח הבר היה המסמן, בעוד השייכות והבעלות על ארץ ישראל הייתה הערכים המסומנים. הרפרנט היה מוסדות הציונות, ובכללם מוסדות חינוך, עיריות, חברות מסחריות וכדומה אשר ביססו את הקשר בין המסמן לבין המסומן. כך הפך פרח הבר לעניין תרבותי, אשר נעשה בו שימוש נרחב בחיי היום־יום ובמערכות הממסדיות ביישוב העברי (Lash 2013).

במוסד החשוב 'בצלאל' השתלבו לימודי צמחיית הארץ והפיכת דימויי הצמחים לחלק מהאיקונוגרפיה הציונית בתוכנית הלימודים. סטודנטים נהגו לצאת לגבעות ירושלים, לקטוף פרחים, לייבשם ולציירם (מנור־פרידמן 2006: 11–12). פרחי־הארץ הפכו לסמל האידיליה הארץ־ישראלית שאפיינה את סגנון בצלאל בעשורים הראשונים של המאה ה־20. סגנון זה בא לידי ביטוי באיוריו של שמואל חרובי לאנציקלופדיה שתוכננה לצאת לאור על ידי אפרים וחנה הראובני (מנור־פרידמן 2006: 7), פרויקט שהוא הראשון מסוגו הקושר את הבוטניקה המקומית עם הלאומיות העברית באופן שיטתי, מה שאריאל הירשפלד כינה "בוטניקה לאומית" (הירשפלד 2006: 29–30).

מסורת מדריכי הבוטניקה המאוירים החלה עם הוצאתו לאור של המדריך הראשון ב־1931 אשר נכתב על ידי אלכסנדר איג, מיכאל זהרי ונעמי פיינברון־דותן (רוזנברג 2018) ואויר על ידי ד' אופיה. אחריו יצא לאור ב־1949 ואחר כך שוב ב־1952 מדריך נוסף, הפעם עם איוריה של רות קופל, שאיירה כמה מדריכים וספרי בוטניקה עד מותה בסוף שנות ה־60. בשלושת העשורים הראשונים של מדינת ישראל שגשגה סוגת האיור הבוטני. המאיירים החשובים ביישוב ובישראל הצעירה היו: אהרון הלוי (1887–1957), שמואל חרובי (1897–1965), רות קופל (1920–1969), אסתר הובר (1922–1993) וברכה אביגד (1919–2016). ברכה אביגד היא המאיירת שתרמה את המגוון והמספר הרב ביותר של איורים בוטניים במהלך שנות עבודתה הארוכות.² היא איירה שבעה מדריכים שכתבו בוטנאים שונים, הממפים אזורים נרחבים מן הארץ. סגנון האיורים שלה, בדומה לאיוריה של רות קופל, התאפיין בדיוק ריאליסטי בצבעים ובמרכיבי הצמח והפרח המשולבים באסתטיקה אומנותית הנשענת על מסורת האיור הגרמנית, ממנה שאבה השראה, כמו באיור של נורית אסיה (איור 1). הצמח הוצג על דף לבן, כדיוקן ייצוגי, כששילבי הצמיחה והקמילה ניכרים באיור. שמות הצמח בלטינית ובעברית, ולעיתים גם באנגלית, נכתבו בתחתית הדף וחתימת המאיירת השתלבה באיור עצמו בקרבת הצמח.



איור 1: ברכה אביגד: נורית אסיה, צבעי מים על נייר, תאריך לא ידוע, באדיבות הגן הבוטני, האוניברסיטה העברית, ירושלים

המחקר הבוטני צעד יד ביד עם הציונות בלימוד הטבע והסביבה והטמעתו של הלימוד הזה בשדה המדעי ובקרב הציבור העברי כאחד באמצעות חינוך הילדים והנוער. תפיסת עולם זו רווחה במוסדות

² לקריאה נרחבת על יצירתה של ברכה אביגד ראו: ברכה אביגד (2001); Marnin-Distelfeld and Carmel-; Hakim (2019).

החינוך ביישוב העברי והיה מנת חלקם של מוסדות ציוניים שפעלו לחיזוק הקשר בין יהודי הארץ לבין יהודי הגולה. "קרן היסוד" החלה ב־1951 את "מפעל הפרח" – שליחת גלויות ועליהן פרחים מיובשים לילדי הגולה, לחיזוק הקשר עימם (גרומסן 2008: 130). הורים, מדריכים ומורים נרתמו לעידוד הנוער לאסוף ולייבש פרחי־בר, מפעל שהצליח מאוד והתקיים עם סוף שנות ה־60. גם חברות מסחריות, כמו "תלמה", השתמשו בייבוש הפרחים כפעילות פנאי מועדפת על ידי הילדים שמטרתה הייתה למשוך אותם לרכוש מרגרינה (פירסט 2012: 41). הצומח והחי נתפסו כמקשרים בין העבר להווה כיוון שזוהו ככאלה המוזכרים בתנ"ך, וכמפצים על הפער ההיסטורי של הגלות (Zerubavel 2005: 117). ספרי ילדים יצאו לאור כשהם מקרבים את הטבע הארץ־ישראלי לעולמם של הילדים, באמצעות סיפורים, אגדות ואיורים (מישורי 2000: 266–267).³

פרחי־בר אורו והודפסו גם על בולים ושטרות כסף בהפקת בנק ישראל, והפכו דימויים רווחים במערך החזותי של סמלי יישובים ויחידות צבאיות, למשל הרקפת המצויה על סמל קריית טבעון (איור 2א), וכלנית מצויה על תג אוגדה 91 של עוצבת הגליל (איור 2ב). דימויי פרחי־הבר הפכו ברבות השנים למרכזיים בשדה התרבות החזותית הישראלית וכמגלמים תחושת שייכות לאומית (Sheffi and First 2019: 3). לאומיות זו המתבססת באמצעות שימוש יום־יומי בשפה בעלת משמעות מכונה על ידי ביליג "לאומיות בנאלית" (Billig 1995: 15). היא זו המאפשרת לאומות לטפח תחושת שייכות לאומית לא רק באמצעות טקסים רשמיים ושפה רשמית גבוהה אלא גם במציאות של החיים הפשוטים ובנוף התרבותי המקיף אותנו.



איור 2: הפרחים הפכו לדימויים רווחים במערך החזותי של סמלי יישובים ויחידות צבא: א) סמל קריית טבעון; ב) תג אוגדה 91 – עוצבת הגליל

הלאומיות הבנאלית הזו, שבה המובן מאליו טומן בחובו רגש שייכות לאומי המתבסס בעזרת הטמעתה של שפה חזותית, השתרשה לאורך השנים גם בשל המאבק נגד קטיפת הפרחים שניהלו רשות שמורות הטבע והחברה להגנת הטבע מאמצע שנות ה־60 ועד שנות ה־80 של המאה ה־20. איורים של פרחי־בר

³ למשל: א' שלמון (1950). פרחי ארצנו בעונתם, תל־אביב: הוצאת ב. ברלוי; ל' קיפניס (1951), צמחי, פרחי, תל־אביב: הוצאת נייט.

הודפסו בצבע על גבי כרזות שביקשו לחנך את הילדים והנוער להפסיק לקטוף אותם. במאבק ציבורי זה, שהופנה לאוכלוסייה היהודית, תפסו איורי פרחי־הבר של ברכה אביגד חלק משמעותי בעיצוב התודעה התרבותית הקולקטיבית באשר למעמדם ולמשמעותם של פרחי־הבר עבור "כולנו" (פירסט 2012: 39–40). בבתי הספר היהודים, דוגמת גימנסיה הרצליה, עוצבו כיתות הלימוד כחדרי פלאות עמוסים בפריטים מעולם הטבע (חכם 2013: 54). תלמידים שינו שמות הצמחים בעברית והגדירו אותם בשיעורי ביולוגיה. ידיעתם הייתה חלק משולב מאתוס ידיעת הארץ, אשר היווה קוד תרבותי לישראליות הראויה. לפחות שני דורות של "צברים" גדלו כשסביבם דימויים צבעוניים של פרחי־הבר המוגנים, אשר לאחר חקיקת חוק הפרחים המוגנים ב־1964 זכו למעמד סמלי בתרבות הישראלית.

הפרחים המוגנים סימנו גם את הצורך שלנו, להגן על עצמנו. הפרחים הפכו בשפה למסמני הישראליות היהודית, דבר שבא לידי ביטוי מובהק בשירה ובפזמונאות העברית (מישורי 2000: 262, 267–268; גולן 2010: 78–79; אסף 2013). "הכלניות" היו חיילי הצנחנים, "פרחי הגן" היו לחיילים שאסור לקטוף. גם בימינו נמשך השימוש הלשוני בפרחים כמסמנים אותנו. בשירו של דורון מדלי מ־2019 הוא כותב "אבותינו שורשים ואנחנו הפרחים".

כאן ראוי לציין את הקשר העתיק בין פרחים לבין מוות שראשיתו במיתולוגיה היוונית (מישורי 2000: 270). פלורה, אלת הפרחים היוונית, הייתה נשואה לזפירוס, רוח המערב ומוליד הפרחים, אשר העניק לאשתו גן פרחים שהיו בעבר דמויות אנושיות והפכו לפרחים לאחר מותם. הפרח הפורח בגנה של פלורה, הפך סמל לחיים חדשים שנוצרו לאחר המוות, בתהליך של השתנות המבוסס על עונות השנה בטבע. הפרחים גם כמסמני החיים שלאחר המוות, ואף כמסמני המוות עצמו. הקשר המטפורי בין פרחים למוות התבסס בתרבות המערב, וזכה לביטויים מגוונים בנצרות; אל הציונות הוא חדר בתקופת מלחמת העצמאות והשתרש מאז. "דם המכבים", הפך סמל לחיילי צה"ל שנפלו במלחמות ישראל, ומדבקות עם דימויו מעטרות עד ימינו את החולצות הלבנות של משתפתי טקסי הזיכרון (נאור 2020).

בעשורים האחרונים נשחק מעמדם של פרחי־הבר כסמלים לאומיים, או הפך פחות מורגש בתרבות היום־יום. מנהג ייבוש הפרחים כמו גם איורי המגדירים הפכו לנוסטלגיה רחוקה. דווקא בשדה האומנות החזותית תופסים דימויי פרחי־בר מקום מרתק. אומנים עוסקים בהם, תוך דו־שיח מרתק עם אופי האזור הבוטני ומשמעותו הסמלית הלאומית בתרבות הישראלית. לעומת האומנים היהודים, מגלים האומנים ערבים החיים בישראל, פחות עניין בדימויים כאלה. מסורת האזור הבוטני, בהיותה מערבית, לא הפכה חלק מתרבותם של ערביי הארץ, וזיהויה עם הציונות ויישוב הארץ הרחיק עוד יותר את רצונם של הערבים לראות בפרחי־הבר מסמני הנוף שלהם.

סיבה נוספת למיעוט העיסוק בדימויי פרחי־בר באומנות הערבית נובעת מגישתה הבלתי אמצעית של האוכלוסייה הערבית אל הטבע – מניצול צמחים ופרחים בחיי היום־יום, בין אם למאכל או לרפואה. צמחי־בר חשובים ומרכזיים, אשר תושבי הארץ נהגו לקטוף במשך מאות שנים הם הזעתר (אזוב) והעכוב (עכובית הגלגל) (אגבריה 2018). סביב צמחים אלה מתנהל מאבק בן עשרות שנים בין מדינת ישראל לבין התושבים הערבים המשתמשים בהם שימוש ביתי, ובכך עוברים על חוק שמירת הצמחים המבקש לאסור קטיפתם. מאבק זה הבלוי אותם כמסמלים את החברה הערבית בהקשר הבוטני. אולם, צמחים נוספים קנו את מקומם כסמלים ערביים־פלסטיניים לאורך ההיסטוריה כמסמני הנוף הפלסטיני: עץ הזית, עץ התפוז ושיח הצבר (בן־צבי 2014; Abufarha 2008; Boullata 2001). בשונה

מהעצים והשיחים שצוינו, מסמל פרח הפרג, המכיל את שלושת צבעי דגל פלסטין (אדום, לבן, ירוק) את המאבק לשחרור פלסטין (Abufarha 2008: 360). יש לציין שנכחותו באומנות הפלסטינית פחותה מנכחותם של דימויי הצמחים שהוזכרו לעיל. בהמשך יוצגו אומנים ערבים-פלסטינים עכשוויים העוסקים בדימויי פרחי-בר, ותידון המשמעות שהם יוצקים לדימויים הללו.

אומנות ישראלית עכשווית בהשראה בוטנית

בעשרים השנים האחרונות הוקדשו תערוכות קבוצתיות ותערוכות יחיד לא מעטות לאומנות בהשראה בוטנית בגלריות ובמוזיאונים בישראל. מאפיין מרכזי המשותף ליצירותיהם של אלה שנבחרו למחקר זה הוא העובדה כי הפרח המתואר ניתן לזיהוי ודאי מבחינה בוטנית ואינו דימוי כללי או מופשט של פרח. מאפיין זה חשוב להבנת הדו-שיח בין היצירה בהווה לבין דימויי פרחי-בר טעוני משמעות שרווחו בהיסטוריה של התרבות הישראלית. המגדיר הבוטני המאיר האחרון יצא בראשית שנות ה-90 ומשנות ה-80 ואילך איורי פרחים על כרזות ומשחקים הוחלפו בצילומים. מהלך זה תואם לכניסתו ההדרגתית של מדיום הצילום ללב העשייה האומנותית הישראלית. אלבומי פרחים מצולמים, כדוגמת אלה של שי גינות, למשל, הפכו את צילום הטבע והפרחים לז'אנר מקובל בתרבות הישראלית, שעיקרו היקסמות והנאה אסתטית יותר מאשר אידאולוגיה לאומית.

העניין המחודש בפרחי-הבר כסמלים לאומיים הפך בעשורים האחרונים נחלתם של אומנים פלסטיים. בשדה האומנות הישראלי קיימים כעשרים אומנים יהודים, ואומנים ערבים בודדים, אשר דימויי פרחי-בר תופסים חלק ניכר מיצירתם. פרק זה מתמקד בשישה אומנים יהודים כאלה, ובשני אומנים ערבים-פלסטינים. המשותף לאומנים היהודים הוא קיום זיקה רעיונית וחזותית הניכרת ביצירתם למסורת איור פרחי-הבר ולמעמדם הלאומי בתקופת היישוב וראשית ימי המדינה. פרחי-הבר מתפקדים ביצירתם כ"אובייקטים תרבותיים" (Lash 2013: 5) – הם משקפים את אבות הטיפוס ההיסטוריים שלהם ובה בעת מהווים אמצעי ניגוח ביקורתי בידי יוצריהם בנוגע לסוגיות של זהות ושייכות למקום, שלטון ושמירת הטבע, ובכך מאמצים חלק מן התאוריות הבתר-קולוניאליות אשר עוסקות ביחסי כוח סביב השייכות למרחב.

יומן בוטני: נורית גור-לביא (קרני) ואליעזר זוננשיין

יצירותיהם של נורית גור-לביא (קרני) (נ. 1952) ושל אליעזר זוננשיין (נ. 1968) העוסקות בפרחי-בר חולקות גישה אינטימית כלפי הפרחים, ההופכים למסמני זיכרונות ילדות ומגלמים תחושת שייכות חזקה. אצל שניהם ניכרת גישה האומן/אומנית החוקר/ת את הטבע המקומי, הקרוב, כמעין פעולה מקבילה ליצירה האומנותית עצמה (עפרת 2020; רוזן 2013). היצירה האומנותית שלהם נדמית למעין יומן שבו מוטמע מידע תיעודי בשילוב עם חומרים אישיים נוסטלגיים, אקטואליים ותרבותיים. פעולת היציאה אל הטבע והמפגש הבלתי אמצעי עם הפרחים מתועדים בספרה הביוגרפי של המאיירת הבוטנית, ברכה אביגד (2016–1919) כגישה מקצועית ואותית כאחת. אביגד הרגישה שעל מנת להצליח לצייר את הפרח "נכון" היא צריכה לחוש אליו קרבה רוחנית, וסיפרה כי היא הייתה נוהגת לשאת תפילה בלבה שתצליח לציירו תוך שמירה על כבוד הפרח (Marnin-Distelfeld and Carmel-). (Hakim 2019: 134)

נורית גור־לביא (קרני) החלה לעסוק בדימויים של פרחי־בר לפני כעשרים שנה. לפני כחמש שנים ראה אור ספר האומן שלה *פלורה פלשתינה*, המוקדש לדימויים של פרחי־בר בטכניקות מגוונות של שמן, צבעי מים, תחרית וציור על עץ. פרחי־הבר מהווים עבור האומנית דימוי קרוב מבחינה פיסית ונפשית, "אומנות קרובה הביתה", כפי שהיא עצמה הגדירה זאת (ריאיון עם האומנית 2018). המפגש עם פרחי־הבר כמוהו כמפגש אינטימי בינה לבין פיסת נוף, קרובה או רחוקה, המתועד באמצעות איור צבעוני ריאליסטי ואקספרסיבי גם יחד, המלווה לעיתים קרובות בכיתוב שם הפרח, מקום ותאריך מציאתו.

ב-2006 רשמה וציירה גור־לביא פרחים וכתבה טקסטים קצרים וספונטניים על לוח שנה שהוקדש למשוררים עבריים בהוצאת "אמנות לעם", אשר ביקשה להפיץ את התרבות העברית בקרב העם. על הדף של יונה וולך ושירה "בעיות זהות" ציירה אירוס ארגמן (איור 3). הבחירה לצייר פרחי־בר על גבי לוח שנה המוקדש לשירה העברית טומנת בחובה משמעות המהדהדת את כותרת השיר הנבחר "בעיות זהות". פרחי־הבר כסמלי הישראליות מגלמים עבור האומנית תחושת שורשיות, זיכרונות וגעגוע הקשורים גם אל אימה שגדלה קרוב לטבע בכפר יהושע, ועם כל זאת מגלמים פרחי־הבר גם כאב הטומן בחובו צער על צמצום שטחי הטבע לטובת 'שלמת הבטון והמלט' של פיתוח בלתי נלאה, מה שהופך את הפרחים ל"שורדים", ואת פעולת הציור לפעולת הצלה סמלית (ריאיון עם האומנית 2018). פרחי־הבר שוב אינם סימנים לאותו המסומן. נראה שהמילים "ציפור מה את מזמרת, מישהו אחר מזמר מגרונה" יכולות להתפרש כביטוי למציאות שהשתנתה בנוף הארץ ובמצבם של הפרחים סביבנו. על הדף משורבטים משפטים קצרים, מספרי טלפון וחלקי מידע הקשורים בחיי היום־יום. איורי האירוסים משתלבים, אפוא, בעדויות פרזואיות. במקום פרחי־הבר הייצוגי, ששמותיו המדעיים ממסגרים אותו על הדף, מופיעים הפרחים באיור מרושל, מוטמע בעדויות כתובות של מארג חיים שלם. הפרח 'מונך' ממעמד של איור מדעי וסמל לאומי לדימוי משורבט על לוח שנה שעבר זמנו, אף כי לא בטלה משמעותו. היצירה המתקבלת משקפת עירוב בין ייצוגים של זהות לאומית (שירה עברית, פרחי־בר) לבין ייצוגים אישיים וחסרי ערך קולקטיבי.

עבור גור־לביא הפרחים אינם רק דימויים יפים, כי אם גם טעונים. טביעת ידה ניכרת באיוריה לא רק בסגנון הייחודי, כי אם גם בשילוב של טקסט בכתב ידה המאובחן, המופיע כמעט בכל יצירה. היא כותבת את שם הפרח, לעיתים קרובות לצד טקסט אישי שלה. חתימת שמה, נורית, כשמו של הפרח המוכר, מופיעה אף היא. הכיתוב המרושל, הספונטני, היום־יומי של האומנית לצד התיאור הקריא מבחינה בוטנית של הפרח, גם אם הוא נבול, מחייב את הצופה



איור 3: נורית גור־לביא (קרני), אירוס ארגמן ליונה וולך, 2006, צבעי שמן ועיפרון על דף של לוח שנה, 50X34 ס"מ

להתייחסות מיוחדת אל היצירה: הזיהוי הבוטני של הפרח, צבעיו הריאליסטיים ותיאור מצבו הטבעי מבחינת שלב הפריחה או הנבילה – כל אלה מבססים קונטציה (זיקה ערכית) תרבותית ברורה לגבי היסטוריית האיור הבוטני ומעמדו של דימוי פרחי-הבר כאובייקט תרבותי. ביצירה אינוונטר אביב (איור 4) 'שותלת' האומנית את הפרחים שקטפה בחוץ על גבי נייר לבן מאורך ומלבני, היוצר מעין שדה. דיוק בוטני איננו העיקרון המנחה ולמרות זאת הפרחים מצוירים כך שהקריאות הבוטניות נשמרות. זהו סגנון ציור חופשי וספונטני בצבעי מים, כמיטב מסורת האיור הבוטני. אולם, האומנית פורעת את הצורה המדויקת והמוקפדת שמאפיינת את האיור הבוטני ומפזרת את הפרחים על פי דרכה. החופש היצירתי טומן נימה ביקורתית המתבטאת הן בשיבוש הסדר החזותי הנכון של האיור על ידי כיתוב מרושל ואישי, והן בבחירה לצייר את הפרח גם בשלב נבילה וקמילה, ולא רק בשיא תפארתו כנהוג באיור הבוטני.



איור 4: נורית גור-לביא (קרני), אינוונטר אביב, צבעי מים על נייר, 2014, 45X15 ס"מ

רון ברטוש (2016: 24) טוען כי גור-לביא חותרת תחת האובייקטיביות השקרתית של פרחי-הבר הבוטניים, אשר סימלו את הציונות כתנועה לאומית ערכית. פעולת ה'שתילה' של האומנית את פרחיה על הנייר יכולה להתפרש כפעולת הצלה סמלית מהרס הפיתוח והבנייה שלא תמיד מתחשבים בערכי שמירת הטבע. חוסר הרגישות כלפי הטבע מקעקע את סמליותו הלאומית של פרחי-הבר, שבעבר הועלה על נס. עבור גור-לביא, נכדתם של חלוצים ציוניים, ובת של צברים שגידלו אותה לאהבת הארץ, מהווים פרחי הבר טריטוריה רגשית הנקשרת לזיכרונות ילדות ולאידאולוגיה של מדינת ישראל הצעירה. אולם בה בעת, באמצעות פרחי-הבר היא גם מנסחת מחדש ערכים שעל ברכיהם התחנכה. אם להשתמש במושגיו של באתר, גור-לביא מבקשת להתנער מהמיתולוגיה הנקשרת בפרחי-הבר ה'ציוניים' ולחזור אל הבלתי-אמצעיות של הפרח בשטחי הבר (באתר 2003).

אליעזר זוננשיין (נ. 1968) יצר פרויקט דומה לזה של גור-לביא במסורת האיור הבוטני (והזואולוגי). זהו ילקוט המכיל חמישים ותשעה לוחות המוקדשים לחרקים ולפרחי-הבר החיים בישראל, וסדרה נוספת שעליה גם טקסט ודימויים חזותיים אחרים (איפרגן 2016). זהו מארז דומה לילקוטים שהופקו בעבר על ידי מערכת החינוך והעיריות בישראל, למשל כזה שברכה אביגד איירה עבור עיריית חיפה (ריאיון עם האומנית 2014). כמו במקרה של גור-לביא, ההשראה ממקורות העבר הותירה אצל האומן מרחב יצירתי שלתוכו נוצקו צורות ותכנים המערערים על אבות הטיפוס שלהם. זוננשיין עבד על הפרויקט כארבע שנים שבמהלכן חקר כל חרק ופרח בניסיון לשלב מידע מדעי, קטעי פולקלור, זיכרונות ילדות

מביתו בכרמל וכמובן דימויים חזותיים פרי יצירתו. שני מרכיבים משמעותיים מקשרים כל לוח או דף לז'אנר המדעי: דימוי מרכזי של חרק או פרח ושמו של החרק או הפרח הכתוב בלעז, בעברית ובערבית.

מטרת הפרויקט של זוננשיין הייתה להכיר טוב יותר את הפרטים בטבע כדי להצליח "לצייר נוף בעיניים עצומות", כפי שהוא מעיד (ריאיון עם האומן 2018). הפרויקט מורכב מ"פרחים וחרקים שאספתי מסביב צילמתי, ייבשתי, סרקתי, פרקתי, הרכבתי, צרבתי...", מסביר האומן. כל אחד מהלוחות בפרויקט מציג דימויים מקוריים בשילוב עם טקסטים אישיים, מידע מדעי ותרבותי באופן 'אקלקטי'. כדי שכל המתבוננים בלוחות יחושו קרבה לטבע (ברזילי 2018: 14). הוא יוצר נוף דימוי המשלב דימויי טבע ריאליסטיים עם שינויים גרפיים ודיגיטליים. בנתחו נופים הנוצרים באמצעי המדיה החדשים, מעיר ניסים גל (Gal 2009) כי דימויים של נופים פסקו מלשחזר עבורנו את הנופים המוכרים לנו מהמדיה היום-יומית. נופי המדיה החדשים מורכבים וקשים לפיענוח. שטח האדמה שוב אינו נראה כפי שהתרגלנו לחשוב עליו, ולעיתים אין כל הגיון "טבעי" בנופים הללו. זוננשיין מעצב גם הוא נופים מומצאים, שבהם מרכיבי החרק והפרח עוברים שינויים מפתיעים ועל-טבעיים. מושגים כמו שטח, מקום, שליטה ושאיכות אינם מגולמים עוד בדימויי פרחי-הבר כפי שהיינו רגילים אליהם באיורים ההיסטוריים המשמשים עבור האומן והצופים נקודת התייחסות תרבותית.

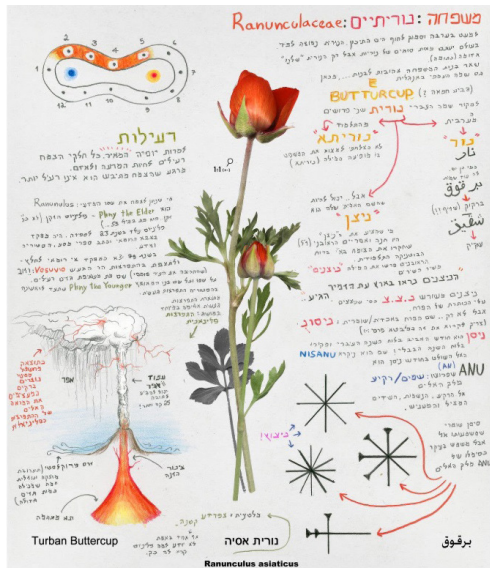
מאמץ מיוחד הושקע על ידי האומן למצוא את שמות המינים של הפרחים והחרקים בערבית. לשם כך הוא שיתף פעולה עם מכריו דוברי הערבית והם עזרו לו במציאת שמות בערבית (ריאיון עם האומן 2016). הרצון לכלול שמות בערבית לצד השמות בעברית ובלטינית, היא כשלעצמה עמדה פוליטית מצד האומן, היכולה להתיישב עם אבחנתו של אלבר ממי (2004: 56–57) כלפי הכובש בעל-הרצון הטוב. שמות ערביים נעדרו מרוב רובם של מדריכי הצמחים שראו אור בארץ ישראל המנדטורית ובמדינת ישראל הצעירה. זוננשיין ביצירתו מיישם שינוי בכך שהשמות הערביים לחרקים ולצמחים מייצרים זיקה בין הטבע לבין המיעוט דובר הערבית החי בישראל.

חשוב לציין, עם זאת, שבכרזות שהפיקו גופי שמירת הטבע בארץ, כן מופיעים שמות פרחי-הבר בערבית לצד השמות העבריים משנות ה־70 (כרזה מוקדמת שנמצאה מתוארכת לשנת 1978)⁴ ומשנות ה־80 תורגמו גם כותרות הכרזה לאנגלית ולערבית: פרחי-בר מוגנים, צא לנוף אך אל תקטוף!. עובדה זו יכולה להעיד על כוונתה של מדינת ישראל להפנות את המסר של הגנת הטבע גם כלפי האוכלוסייה הערבית.

הפרחים של זוננשיין משנים את עורם באחת ממסמני עליונות ושליטה על הטבע ועל האוכלוסייה הערבית שחיה בארץ טרם הציונות, למסמני הרעיון של חיים משותפים של יהודים וערבים על האדמה אותה הם חולקים. האומן, הן בתהליך האומנותי שלו והן בתוצאה הסופית משנה את פרחי-הבר כסמל הציוני לסמל רב-תרבותי.

בלוח נורית אסיה (איור 5) מופיע במרכז צילום של הפרח עם שני כפתורים בשלבי פריחה שונים. מסביבו תרשימים שונים, פרי יצירתו של האומן, העוסקים ברעילות חלקי הצמח, ובפירוק הלשוני

⁴ באתר בידספיריט מצויה כרזה שהופקה לכבוד שבוע שמירת הטבע והנוף בינואר 1978 ועליה שמות הפרחים בעברית, בערבית ובאנגלית. <https://il.bidspirit.com/ui/home/?lang=he> פריט 274: כרזת נייר הגנה על פרחי הבר, ב־1980 הופיעו גם הכותרות בתרגום לערבית. אפשר לצפות בכרזה באתר רשות הטבע והגנים: מרב לבל (2 בפברואר 2021). פרחים מוגנים – צא לנוף אך אל תקטוף. רשות הטבע והגנים.



איור 5: אליעזר זוננשיין, נורית אסיה, 2015, טכניקה מעורבת

של שמו בעברית ובערבית למשמעויות הנגזרות מן השם לפי חוט המחשבה של האומן. בחלקו העליון של הלוח איור כמו־מדעי שאינו מראה את איברי הצמח אלא צורה האמורה להדגים את זמני הפריחה ביחס לשעות היום. העיקרון המנחה בעיצובו של הלוח הוא דמיונו של האומן ובחירותיו המושגיות והאסתטיות. השפעת מסורת המגדירים והאיורים הבוטניים של ראשית המדינה ניכרת היטב בשילוב שמות הפרח בשלוש שפות בחלק התחתון של הלוח, אולם הקומפוזיציה בשלמותה מציבה מערך ידע ותפיסה סובייקטיביים לחלוטין של הצמח. בכך מנוגדים עיקרון האובייקטיביות המדעית ועיקרון חופש הסובייקט לחוות את הטבע, ומתבצע פירוק של מבני הידע המוכרים. הנגדה זו שומטת את הקרקע

מתחת להייררכיה המציבה תדיר את המדעי מעל האישי־החווייתי. בהיכנסו לנעלי המדען והמאייר גם יחד, קובע זוננשיין, כי היכרות עם הטבע משמעותה שילוב של ידע מדעי, תרבותי וחוויה אישית ובלתי אמצעית.

בין דימוי לרקע, בין טבע לתרבות: לארי אברמסון ואסתר כהן

את יצירותיהם הבוטניות של לארי אברמסון (נ. 1945) ואסתר כהן (נ. 1972) אפשר לבחון באמצעות חקר היחסים המובנים מהן, בין דימוי לרקע ובהתאמה בין טבע לתרבות. הבוטניקה, מעצם הגדרתה כענף מדעי, הפגישה מיום היוולדה בין הטבע לבין האדם אשר חקר, קטלג והגדיר אותו. אברמסון וכהן עוסקים בדימויי פרחי־בר בעיקר תוך חקר המפגש ביניהם לבין היבטים תרבותיים הנוגעים בהמשגת הנוף ובאידיאלוגיות המגולמות בניסוח הטבע והנוף. אצל שניהם ניכר הדו־שיח עם מסורת האיור הבוטני מההיסטוריה הישראלית, ודימויי הפרחים, למרות סגנונות רישום וציור שונים מנוסחים מתוך הבנה בוטנית.

בסדרות בהן מתמקד מאמר זה קיים מתח מובנה נוסף, והוא בין דימוי פרחי־הבר לבין הרקע שעליו הוא מודפס או מצויר. הרקע – אצל אברמסון גיליונות עיתון ואצל כהן מפות – מאתגר את תפיסתנו באשר למידת החשיבות שלו לעומת הדימוי (Zerubavel 2015: 27). העיתון והמפה מהווים שניהם מסמכים תרבותיים המאגדים ידע בררני ומפיצים אותו בקרב האוכלוסייה. היחסים המכוננים בין דימויי פרחי־הבר לבין העיתונים והמפות, המשמשים להם רקע, קוראים לנו לבחון את האופן שבו אנו תופסים את יחסי הדימוי והרקע ובכך מעלים את שאלת המתח בין הטבע לתרבות, בין הטבעי למלאכותי, ובין המציאות לבין הצורך או היכולת לייצגה באמצעות האומנות.

לארי אברמסון נולד בדרום אפריקה ועלה עם משפחתו לישראל ב־1961. בשנות עבודתו הארוכות שב ועסק בדימויי הצמחייה המקומית, ויצירות רבות שלו מוקדשות לנושא זה. דימויי צמחים החלו להופיע ביצירתו בסוף שנות ה־70 והתרחבו והתפתחו במקביל לעיסוקו האינטנסיבי בטכניקת ההדפס החל משנות ה־80 (גורדון 2016). ב־1993 יצר ספר אומן בשם **פלורה** שכלל עשרה תצריבים של צמחים שגדלו בקרבת סדנת ההדפס בה עבד, ונשאו אופי מחקרי בהשראת מסורת האיור הבוטני המערבי. בשנת 2016 יצא ספר־אומן שלו תחת הכותרת **בוטניקה**, המאגד דימויים מרכזיים מתוך סדרות שיצר לאורך השנים, הקשורות בצמחים: 1967 (הארץ) מהשנים 2011–2012, צמחיית ארץ ישראל (על פי רות קופל) משנת 2012 והסדרה *Das kleine Blumenbuch (after Rudolf Koch)* מ־2014.

אירנה גורדון (2016: 6) כותבת על יצירתו של אברמסון: "ההתבוננות במכלול מנכיחה מערך צורני ורעיוני מהודק שביסודו הפלורה, כלומר הצמח על פרחיו, גבעוליו, שורשיו, עקבותיו, צלו וצלליותיו, המהווה מפתח לחשיבה על הקשר בין האורגני למלאכותי באומנות ועל האפשרות שלה לפעול ולהיות נוכחת בחיים מבחינה ביקורתית, תרבותית והיסטורית". באמצעות דימויי הצמחים בוחן אברמסון את הקשר בין הטבע לבין התרבות. חיותם של הצמחים משמשת את אברמסון לתהוות על תוקפו של ייצוגם (המת) באומנות. נראה כי דווקא נוכחותם התמידית, היום־יומית של הצמחים, המשמרים מעין הגיון פנימי שאינו תלוי החלטה אנושית כלשהי, היא זו המגרה את האומן לעסוק בייצוגיהם, לנסות לשמרם כמסמני הטבע או הנוף. אך אצל אברמסון הם מסמנים ישות קטועה במתכוון.

הניסיון להציע קריאה חדשה של המיתולוגיזציה הלאומית שנקשרה בפרחי־הבר בישראל בא לידי ביטוי בסדרה המונה חמישים עבודות תחת הכותרת **צמחיית ארץ־ישראל** (על פי רות קופל) שבה הדפיס אברמסון צלליות שחורות של איוריה של קופל שיצאו לאור בספר **צמחיית ארץ ישראל** בצוירים ב־1949 (איור 6). הצלליות הודפסו על רקע צבעי תכלת וורוד שמרח האומן על גיליונות עיתון הארץ מימי מלחמת ששת הימים, שנשמרו במזוודה על ידי אביו (היילברנר 2016: 106). מבחינה חזותית מהווה סדרה זו תמונת נגטיב לאיוריה של קופל. בעוד שאיוריה צוירו בצבעוניות הריאליסטית (Marnin-Distelfeld and Gorney 2019) השתמש אברמסון בצלליות שחורות, בעוד שהאיורים הודפסו על דפים לבנים, הודפסו הצלליות על גבי עיתונים שגם הצבע המרוח עליהם אינו מעלים כליל את נוכחותם. בעוד האיור הבוטני של קופל משלב דיוק פרטני עם נטייה להצגת הפרח במלוא הדרו, בקומפוזיציה הרמונית וצבעונית (Marnin-Distelfeld and Gorney 2019), מהווה הצללית של אברמסון רמז למותו של הפרח כמסמן, ובהתאמה – לאובדנו של המסומן. אברמסון גם משבש את ההיגיון התפיסתי שלנו, והופך את היוצרות, בכך שהדימוי הופך שחור ואילו הרקע בהיר. מן הרקע מבצבץ טקסט העיתון הלוכד את תשומת הלב ומהווה עוגן של משמעות, שממנו לא ניתן להתעלם, כפי שקורה לעיתים עם רקע (Zerubavel 2015: 23, 27). אברמסון משבש את ה"חיברות של תשומת הלב" (Zerubavel 2015: 63) אשר מבוססת על האופן שבו הורגלנו כקהילה ישראלית לחשוב על פרחי־הבר ועל סמליותו בתרבות הישראלית. הפרשנות שניתנה לסדרה זו ולסדרה שהוצגה איתה 1967 (הארץ) אכן ראתה בהן ביטוי לחורבנה של האוטופיה הישראלית, ולאובדנה של ארץ ישראל הטובה והישנה (היילברנר 2016: 107).



איור 6: לארי אברמסון, ימין: אירוס הארגמן, שמאל: רקפות. מסדרת צמחיית ארץ ישראל, 2012, צבע שמן והדפס רשת על גיליונות עיתון

גיליונות עיתון הארץ מן התקופה שקדמה למלחמת ששת הימים, מגלמים בסדרות צמחיית ארץ-ישראל ו-1967 (הארץ) את האידאולוגיה שרווחה בישראל ושהובילה למלחמה ולתוצאותיה. מריחת צבעי השמן על העיתונים כמוה כהצהרת התנגדות לאג'נדה המגוללת בהם, מחאה שלאחר מעשה, המשאירה את ה"אשמים" בזירת הפשע. צלליות הפרחים המחליפות את מרכזיותו של הטקסט העיתונאי ומכסות עליו בשכבה נוספת, מוכיחות כי מה שהיה הוא לא מה שיהיה מעתה; פרחי-הבר אינם יכולים עוד להעיד על הישראליות הטובה כי אם על צדדיה ה'שחורים'. הצלליות תואמות לתחושת המבוכה שבה אחוז כביכול 'הכושב' בעל-הרצון 'הטוב', תחושה אותה מתאר אלבר ממי (2004: 55). שכן, פרחי-הבר כמסמלי הזהות הישראלית, הפכו לאחר הכיבוש של שנת 1967 לסמלים שנויים במחלוקת הנקשרים לסכסוך שבין הפלסטינים לישראלים, הניכר במציאות חיינו. מנקודת מבטם של הערבים הפלסטינים הפכו פרחי-הבר והצומח בכללותו למייצגי הסכסוך, בהיותם אסורים לקטיפה ולשימוש על פי חוקי המדינה (אגבריה 2018).

אסתר כהן (נ. 1972), היא אומנית ישראלית המתגוררת ויוצרת בתל-אביב. עבודותיה עשויות כתכשיטים: רישומים עדינים ומדויקים להפליא, בעלי איכויות קישוטיות שבהם תופסים פרחי-הבר מקום נרחב. הפרחים דומים למציאות בפרטיהם ובגודלם, מה שהופך אותם לקריאים מבחינה בוטנית למרות צבעיהם, השחור והכחול, המצויירים בעט כדורי – טכניקה המזוהה עם כהן. האומנית יוצאת אל הטבע כדי לתור אחר הפרחים, מצלמת אותם, ומציירת אותם בסטודיו מתוך התבוננות יסודית בצילומים. כהן מעריצה את המאירות הבוטניות מההיסטוריה של ישראל, ואיוריהן מונחים לפניה בסטודיו כמקור השראה (ריאיון עם האומנית 2016). פרחים עבודה הם זיכרון ילדות מתוק, שכן בתור ילדה נהגה משפחתה לצאת לטייל או לערוך פיקניקים בטבע.

פרחי־הבר נפגשים ביצירותיה של כהן עם מציאות עכשווית או תרבותית כלשהי. כך בדיפטיך *צוק איתן* (איור 7), הנושא שמה של המלחמה שהתרחשה בין ישראל לבין הפלסטינים ברצועת עזה בקיץ 2014, המבוסס על פורמט עגול וכולל תיאורי נוף של חופי תל־אביב ועזה. כהן עיצבה את הדיפטיך כך שהפרחים והקוצים נדמים כדמויות אנושיות המתבוננות בנוף הרחוק. העיגולים מזכירים עיניות משקפת, שדרך ניתן להשקיף מתל־אביב על חוף עזה ולהיפך ולראות את ההפגזות על עזה ואת שיגורי הרקטות על תל־אביב. בעיגול המציג את ישראל, נראים השמיים כמרחב דרמתי של קווים מצטלבים. בקדמת הציור נראים קוצים יבשים, המייצגים את תושבי עזה המתבוננים על ישראל. בעיגול השני הדרמה מתרחשת בעיר עצמה, ועשן הפיצוצים מעל הבניינים הוא הדימוי המרכזי. בקדמת הציור מתוארים פרחי כלנית מצויה, העומדים וכאילו צופים במתרחש בעזה. הכלנית נבחרה ב־2013 לפרח הלאומי של ישראל, אך לא תמיד הייתה מזוהה עם הלאומיות העברית.

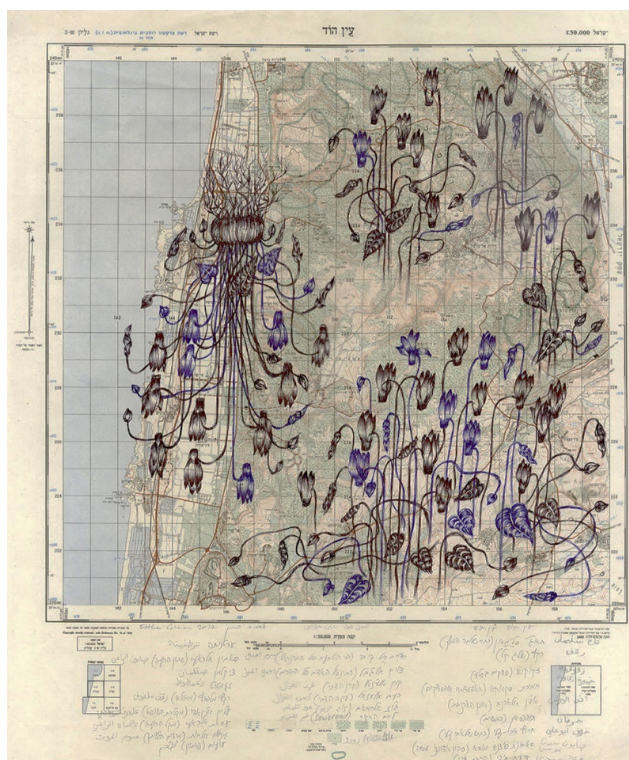


איור 7: אסתר כהן, צוק איתן – דיפטיך, 2014, עט כדורי על נייר, קוטר 34 ס"מ

הכינוי "כלניות", שנולד בימי היישוב המנדטורי כוון דווקא כלעג לחיילים הבריטיים שחבשו כומתות אדומות, והתבסס על שירם של נתן אלתרמן ומשה וילנסקי, שכלל לא עסק בחיילים, כי אם בהתחדשות ובמחזוריות הטבע (מישורי 2000: 272). ייתכן שיחס דו־ערכי זה לכלנית משתקף גם בציורה של כהן: הכלניות מצוירות כמורכנות ראש, כשהן מייצגות את אלה שלא הצליחו לזקוף את גוּם נוכח פעולות המבצע הצבאי מצד ישראל (ריאיון עם האומנית 2019). בזמן המבצע נשמעה ביקורת עיקשת מצד ישראלים רבים כלפי מדיניות הממשלה, הלך־רוח מייאש שאולי ניתן למצוא לו הד בכמילתן בטרם עת של הכלניות השפופות. הקוצים בעיגול השני מגלמים את מצבם הקשה של תושבי עזה נוכח הפגזות צה"ל. הם מרמזים גם על זר הקוצים בו הוכתר ישו בדרכו לצליבה, ובכך מדגישים את סבלם של תושבי האזור. הכלניות והקוצים נדמים כקבוצת אנשים המשווים זה עם זה.

עבודות רבות של כהן מפגישות את דימוי פרחי־הבר עם המציאות בתיווך מפות גאוגרפיות ישנות הכתובות בשפות שונות – אנגלית, עברית וערבית. מפה גאוגרפית היא לעיתים סוכנת אידאולוגיה (גילעת 2010: 71), כאשר היא משקפת ג'נדה פוליטית של מי שיצר אותה לצרכיו. שמות הרקפת

עין הוד/עין חוד הוא שמה של יצירה המתמקדת באזור הכפרים עין הוד-עין חוד (איור 8). ב-1948, במהלך מלחמת העצמאות נטשו תושבי עין חוד את כפרם, כשהם משאירים אחריהם את בתיהם ורוב מטלטליהם. על שרידי עין חוד נבנה כפר אומנים בשם עין הוד ולאחר זמן מה שבה ונבנתה בסמוך לה עין חוד הערבית. כהן מקדישה את היצירה להכרה בנרטיב הפלסטיני, ועוסקת בחוויית הבריחה בדרך פואטית. ביצירה זוכה הרקפת להתייחסות ברמה הבוטנית וגם ברמה הפוליטית-תרבותית. מנקודת המבט הבוטנית מתואר הצמח (בצד שמאל) כשהוא הפוך, עם הפקעת מנותקת מן האדמה וכאילו מרחף באוויר. הרקפת, אחד מסמלי הישראליות והציוניות הבולטים, אולי בהשפעת תרגומו של ליון קיפניס ל"שיר הרקפת" (מישורי 2000: 267-268), הופכת כאן סמל לפליטים של עין חוד. בחלקה התחתון של היצירה מופיעים עשרים וחמישה שמות של הרקפת בשפה הערבית, כתובים בתעתיק עברי. הרשימה המעניינת הזו היא עוד מחווה של כהן, המנסה להתחקות אחר מקומה של הרקפת בתרבות הערבית באמצעות היכרותה האישית של שמות הרקפת, המעידים גם על שימושיה בידי הערבים החיים באזור (ריאיון עם האומנית 2019).



איור 8: אסתר כהן, שמות הרקפת עין הוד/עין חוד, עטים על נייר, 2017, 70X65 ס"מ

הניגוד בין תיאורה הראליסטי אך גם החופשי והקישוטי של הרקפת לבין רשמיותה של המפה, מזכיר שפרח-הבר יכול להתפרש כנרטיב אלטרנטיבי המספר את סיפורו של האזור, בדומה למה שמציעה סוזן סליומוביץ' (Slyomovics 1998: 1-2) להשתמש ב "מפות מבוססות זיכרון" כמקור היסטורי המעיד

על הפרספקטיבה של הפלסטינים העקורים. כפי שהיא מראה בספרה, המפות הללו אוצרות בחובן מידע אחר מאשר זה שהופק במפות הישראליות. כיוון שמפות מבנות בעלות על שטח, הן מקבעות עמדות פוליטיות (Slyomovics 1998: 8–9). הפרויקט ההיסטורי של סליומוביץ' להחיות מפות שצוירו על ידי אנשים, במקום להמשיך לקרוא מפות רשמיות, דומה לפרויקט האומנותי של כהן לספר את סיפור האזור באמצעות ציוריה הבוטניים על גבי המפה. דמיון נוסף בגישותיהן של שתי הנשים הללו הוא החשיבות שהן מייחסות לתרבות שבעל־פה לעומת ההיסטוריה הרשמית הכתובה כאמצעי תקף ללמידה על העבר; גם ההיסטוריונית וגם האומנית נשענות על ראיונות עם אנשים כדי להבין תהליכים היסטוריים ותרבותיים. פעולתן של ההיסטוריונית והאומנית חותרת תחת הידע ההגמוני ומציעה נקודת מבט חלופית להבנת האזור והאנשים החיים בו.

בספרונוף מקודש מתאר בנבנישתי את מצבה של האדמה הפלסטינית אחרי 1948 ואת תהליך המיפוי של שטח זה וטוען, שהיתה זאת "פעולה חשובה של עליונות פוליטית – אמצעי בידי משרטט המפות להצדיק את טענותיו בדבר ערכים חברתיים וסימבוליים, המעוגנות תחת 'אובייקטיביות מדעית' (Benvenisti 2000: 13).

ביצירתה של כהן מתוארים פרחי־הבר כמתעלמים מסדרן של המפות (ורנר 2015), אשר הופכות למצע צורני ואסתטי מעניין. הפרחים הופכים לדימוי המרכזי, המסתיר חלקים מן המפה, וכך מציעה האומנית לבחון את הנוף מחדש באמצעות דפוסי מסמנים ומסומנים חדשים שהיא עצמה מנסחת.

האופן שבו היא מציירת את הפרחים על המפות, כביכול ללא התחשבות בקווי המפה עצמם, גורמת להם להיטען בחופש קיצוני, כזה שאינו מתחשב בהחלטות האדם. פעולת הרישום על המפה היא במובן מסוים גם פעולה של מחיקה וביטול (ורנר 2015). הפרחים משבשים סדרי עולם כפי שהם באים לידי ביטוי בשרטוט המפה, ומציעים עצמם כדימוי מרכזי חלופי לסדרים אלה. בכך משתנה המדרג שמציבה המפה, ההופכת מצע לשיטוטים אישיים של האומנית, הספוגים בזיכרונות ילדות ובחוויות שחוותה בטבע. הידע האובייקטיבי, לכאורה, המגולם במפה, שוב אינו עליון על החוויה האישית־רגשית של הטבע כפי שהיא מתבטאת בציורי הפרחים.

פרחי־בר ושדה הקרב: אורי גרשט ומיכל שכנאי יעקבי

שני האומנים אורי גרשט (נ. 1967) ומיכל שכנאי יעקבי (נ. 1967), עוסקים בתוך מכלול יצירתם בדימויים מעולם הטבע. שניהם עושים מהלך של דקונסטרוקציה, לא רק באופן הממשי המפרק את דימוי הפרח אלא בעיקר בפירוק הפרשנות המקובלת, המיתולוגית, הנטועה בתרבות הישראלית, על הפרחים. תיאור וניתוח המהלך הזה מתמקד בסדרת הפרחים המתפוצצים שהוצגה, בין היתר בתערוכה "ארץ שברירית" של גרשט, ובמיצב "קטיף" של מיכל שכנאי יעקבי, שהוצג בתערוכה "כתר פלסטיק לבן". בשני הפרויקטים ניכרת מחויבות עמוקה של האומנים לייצוג הפרחים כך שזיהויים הבוטני יישמר למרות פעולות הפירוק, ההרס וההרכבה מחדש שהאומנים מבצעים בהם.

אורי גרשט אומנם חי ויוצר בלונדון שנים ארוכות, אך הזיקה הישראלית שלו, כיליד הארץ ומי שגדל בה, והעובדה כי הוא מציג לעיתים בארץ הופכת את יצירתו רלוונטית למחקר זה. "גרשט מסביר: כל העבודות שלי יונקות מהקשרים תרבותיים ישראליים. תמיד יש מטענים פוליטיים בעבודות שלי, וזה לא קשור למשטר זה או אחר. תמיד יש שאלות פילוסופיות שמעסיקות אותי אבל אני מנסה להתרומם

מעל האנקדוטי ולדבר על משהו יותר אוניברסלי" (לוזיה 2018). ב־2005 הציג סדרת צילומים בשם "הפרחים", אשר צולמה בצדי דרכים בלונדון ובסביבתה. בצילומים נראים פרחי-הבר מציצים מתוך העשבייה שסביבם, כאילו היה זה מראה נוף טבעי. לשתיים מן היצירות בסדרה זו קרא האומן "שדה קרב", וייתכן ששדות קרב ישראליים, קוצניים, עלו בזיכרוננו גם בזמן שהתבונן בנופים לונדוניים רחוקים. בסדרה זו הסביבה האורבנית אינה נוכחת, ואילו הפרחים ברורים מבחינה בוטנית, ומזוהים מיד כמוכרים גם בנוף הישראלי. צילום בחשיפה ארוכה יצר מראות מטושטשים, בחלקם הגדול מעוררים תחושה של שמש אביבית וקיצית שורפת, ובכל מקרה הנוף זוכה לממד פסטורלי (Chandler 2015: 14). לסדרה זו קדמו שתי סדרות נוספות, האחת של עצי זית שצולמו בגליל והשנייה של ברושים שצולמו במקומות שונים בארץ, מה שמחזק את מרכיב הזהות הישראלית של גרשט, החוזרת להדהד ביצירתו.

ב־2018 הציג גרשט את התערוכה "ארץ שברירית" – סדרת צילומים של פרחי-הבר הנראים מתפוצצים ומתפרקים על רקע אטום, לעיתים שחור (איור 9). הוא הסביר: "כרגע אני עסוק בפרחים ובזהות לאומית. מתחילת המאה ה־19 הלאומיות המתפתחת באירופה מתבטאת גם באמצעות מגדירי פרחים, שהופכים פרחים מקומיים לכאלה שיש להם חלק בזהות והאתוס הלאומי. מעניין הניכוס שנעשה לפרחים עדינים ושבריריים כדי לגבש עם" (לוזיה 2018). כפי שניתן ללמוד מדבריו של גרשט, עבודותיו משקפות דיאלוג מודע עם מסורת האיור הבוטני אשר קשרה בין מדע הבוטניקה לבין ביסוס הלאומיות הישראלית. באווירה תרבותית זו שבה גדל, נטמע בו קשר זה כ"לאומיות בנאלית" (Billig 1995).

ביצירותיו הוא מאתגר קשר זה מבלי לטשטש את העקבות התרבותיות שלו מן העבר. כפי שניתן לראות



איור 9: אורי גרשט, רקפת 2018, D01, צילום על נייר ארכיבי, 100X80 ס"מ, מתוך הסדרה "ארץ שברירית"

ביצירה *רקפת 2018 D01* (איור 9) גרשט מנציח רגע שבו הצמח מתפרק לחתיכות קטנות, דבר המתאפשר באמצעות טכנולוגיה משוכללת, ובה בעת הוא נשאר מזוהה באופן ברור מבחינה בוטנית. ניכר כי הפיצוץ הורס רק את הפרח עצמו, שאבקניו הצהובים מתפזרים סביבו, בזמן שהעלים והפקעת נשארים שלמים. גרשט מדגיש כי הוא מביא את הפקעות מהארץ, מגדל אותן בלונדון ובפעולות ההרס אינו פוגע בהן. כך הוא מחולל הרס רגעי וזמני, אך מאפשר למחזור הטבעי שלהן להמשיך להתקיים. צילומי הפרח המתפוצץ על רקע שחור מאיים מהווים ניגוד נוקב לתיאור הפרח במלוא הדרו על רקע לבן, כנהוג באיור הבוטני. בכך קורא האומן לבחינה מחודשת של ניכוס הפרח כסמל לאומי. אם כבר לקשר לאומיות ופרי-הבר, ההקשר מוליד בקרב האומן תחושת מציאות אלימה. "בסדרה

המוצגת כעת, חשבתי על הדימוי של פרח שהוא על סף הכחדה במקום שעסוק כל הזמן בהישרדות, המתח של היכחדות והישרדות..." (לוזיה 2018).

הפרח המתפוצץ, אם כן, יכול להתפרש כמסמן כפול: גם את המציאות הישראלית המסוכסכת ונפיצה, וגם את הקשר הסמלי, בינו לבין הלאומיות העברית והישראלית שהתגבשה לאורך ההיסטוריה. שכן, הפירוק אינו עוסק רק בדימוי או ייצוג כפי שהוא התקבע בתודעה התרבותית כי אם גם בפירוק היחסים והקשרים שנתפסו כשלמים וחד־ממדיים באשר לדימוי זה. נראה שזאת הסיבה שגרשט משאיר את רוב איבריו של הצמח בלתי פגועים, ומציב אותו במרכז היצירה כדימוי מרכזי, וכן שהוא מעוניין לקיים את הדו־שיח האסתטי והתוכני עם דימויים דומים מן העבר.

אם אצל גרשט מעלה הפרח המתפוצץ דימוי למלחמה והרג, אצל מיכל שכנאי יעקבי זוכה משמעות זו לטיפול נרחב במיצב בשם "קטיף" שהוצג ב־2019, וכלל כנושא מרכזי בית גידול תעשייתי, מעין חממה, בתוכו מוצבים פרחי דם־המכבים עשויים מבטון, צינורות פלסטיק וכדורים צבועים באדום (איור 10). שכנאי יעקבי, עוסקת ביצירתה בחקר וביקורת העצמים הקשורים בתרבות ההנצחה הישראלית. בתור 'יתומת זה"ל' – מונח המנכס את השכול הפרטי למרחב הלאומי, היא מערערת על מה שבעיניה הוא פולחן השכול וקידוש המיליטריזם הגברי. בתוך כך, היא מפרקת ובונה מחדש דברים אשר קיבלה במהלך השנים ממשרד הביטחון כשי לכבוד חגי ישראל, על מנת לבנותם מחדש באופן המגלם ביקורת, בדרך כלל כזו הנושאת צד אירוני (למשל, מכתבים משר הביטחון למשפחות השכולות אותם היא משבשת במתכוון או מטבעות המקבלים צורה חדשה). גם בפסלי דם־המכבים שיצרה עבור המיצב טמון מהלך של ניפוח סמל מיתולוגי לאומי ובנייתו מחדש באור גלגני החותר תחת ערך הקדושה המיוחס לפרח בהופכו לסמל לאומי.



איור 10: ימין: דם המכבים על מדבקת יום הזיכרון. מרכז: מיכל שכנאי יעקבי, דם המכבים (פרט מהמיצב "ליטוף"), 2019, טכניקה מעורבת, 78X26 ס"מ. שמאל: פרט מהמיצב "ליטוף", 2020. צילום: מיכל שכנאי יעקבי.

בתקופת היישוב העברי, המציא הבוטנאי, אפרים הראובני, את השם "דם המכבים" לצמח בעל הפרחים הכדוריים. המילה "דם" מופיעה כבר בשמו הלטיני, והמילה "מכבים" מעצימה את הקשר

ההיסטורי הלאומי. השם התקבל על ידי "ועד הלשון", נכנס למגדירי הצמחים ויוחס בימי מלחמת העצמאות לחיילים שנפלו בקרבות. דימויו של הפרח, בסמוך למבצר יחיעם החרב, נחקק על בול ביום העצמאות בשנת 1954, כחלק מסדרת בולים שהופקה על ידי דואר ישראל (מישורי 2000: 274). בשנת 1955 נקבע דימוי "דם המכבים" כסמלו של יום הזיכרון לחללי מערכות ישראל (נאור 2020). ההשראה לאימוץ פרח אדום כסמל לנופלים מקורה במיתוס היווני על אדוניס, והמשכו במנהגים נוצריים (מישורי 2000: 271). הבריטים במלחמת העולם הראשונה, הפכו את פרח הפרג האדום סמל לנופלים, ובעקבותיהם גם האוסטרלים (Elias 2008). דימויו של דם המכבים, רווח עד ימינו על מדבקות וסיכות שמשותפי טקסי הזיכרון עונדים על חולצותיהם (איור 10).

הרעיון להציב פרחי דם-המכבים גדולים, הגדלים כביכול בחממה – בית גידול מלאכותי, ניצבים זה לצד זה, נדמה כביקורת נוקבת על ילדינו הגדלים בארץ, כשהם מוגנים, כביכול, אך בה בעת מיועדים לשמש חיילים בבוא היום. את הפסלים יצרה שכנאי באמצעות יציקת בטון, חיבור צינורות פלסטיק וריסוס צבע, פעולה חתרנית בפני עצמה, שכן, חומרים אלה מנוגדים לטבעיותו, פגיעותו, שברירותו וברות החלוף של הפרח עצמו. הבטון מתקשר לביצורים, הרכבת הצינורות נדמית כהרכבה של נשק, וריסוס הצבע האדום על הכדורים מעלה אסוציאציות של הקזת דם. נראה כי המהלך האומנותי של שכנאי יעקבי קרוב לזה של גרשט; שניהם מפרקים את הפרח כדימוי או כאובייקט ומציעים גרסה צורנית חדשה שלו, המקבלת גם ערך סמלי חדש המקעקע את הערך הסמלי המקורי. דם-המכבים העדין והיפה הפך לגרסה דוממת ומוגדלת הן של הפרח במקור הן של הפרח כדימוי על מדבקת יום הזיכרון. הניגוד בין האסתטיקה החדשה לבין מראהו של הפרח העדין בצורתו הטבעית, יוצר פער לגלגני כלפי עצם המהלך המסורתי של קביעת סמלים, קל וחומר, כאשר פרח תמים וניטרלי הופך לסמל פולחן המוות במלחמה.

מהלך דומה המנתץ את הקשר בין מסמן למסומן בנוגע לפרחי-הבר ומשמעותם התרבותית מוכר מההיסטוריה של האומנות הישראלית. הפרחים, אשר בימי ראשית המדינה נתפסו כדימוי לנופלים בקרב (כפי שהדבר מתבטא, למשל, בשירו של חיים גורי "הנה מוטלות גופותינו" (מישורי 2000: 272), הוצגו החל משנות ה-60 וה-70 באורח שונה. סדרת התחריטים של משה גרשוני 'ח'י רקפות', למשל, הציגה רקפות כדימוי גס וסוער, אשר מעורר רגשות מעורבים ומציב מורכבות, המכילה גם תחושת פסימיות לגבי האדמה המסוכסכת שעליה אנו חיים (מישורי 2000: 277).

פרחי-בר ביצירתם של אומנים ערבים-פלסטינים בישראל: פריד אבו-שקרה וכרים אבו-שקרה

אומנים ערבים בישראל ממעטים לעסוק בדימויים של פרחי-בר, בהשוואה לאומנים יהודים. עובדה זו לא צריכה להפתיע אם לוקחים בחשבון שמסורת האיור הבוטני מקורה בתרבות המערב, וכניסתה לתרבות הישראלית נעשתה על ידי עולים יהודים בראשית הצינונות, שהביאו עימם מסורת זו. נוסף לסיבה זו, ייתכן שההקשר הציוני-לאומי של פרחי-הבר בתרבות הישראלית הרחיק את האומנים הערבים מאותם סמלים שכה בנחישות ליוו את הרנסנס הלאומי הישראלי.

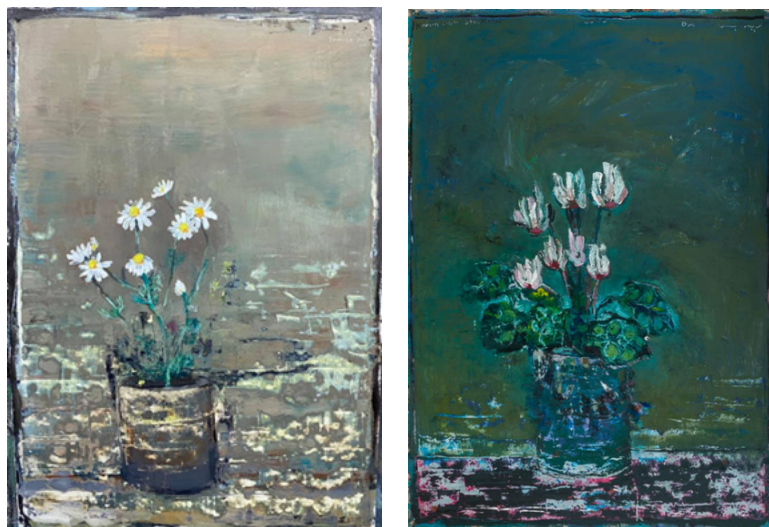
נדירותם של דימויי פרחי-בר באומנות הערבית העכשווית בישראל בולטת נוכח העיסוק הבולט של אומנים ערבים לאורך ההיסטוריה וגם בימינו בדימויי נוף. ציורי נוף היוו מראשית האומנות הפלסטינית ועד ימינו סוגה רווחת מאוד, כשנוף פלסטיני/ארץ ישראל מתואר רבות על עצי הזית, התפוז ושיחי



איור 11: פריד אבו־שקרה, מנופי הארץ, 2015, צבעי מים, בולים וחותמות על נייר, 17.5X23.5 ס"מ

הצבר המסמלים את העם הפלסטיני (בן־צבי 2014: 147; Abufarha 2008). מהאומנים הבודדים בחברה הערבית שעוסקים בפרחי־בר אפשר לציין את פריד אבו־שקרה (נ.1963), בסדרה **מנופי הארץ** (איור 11), שבה מחולקים הדפים לחלק עליון ועליו נוף הארץ בצבעי מים, ולחלק תחתון בו מודבקים בולים ומוטבעות חותמות דואר ישראל. הנוף מוצג כקולאז' של ביטוי אישי ופיוטי המתבטא בציור המים הרך והפסטורלי, יחד עם בולי הדואר המייצגים את הממסד הישראלי. בשמי הנוף היפה טסים מטוסים המשחירים את השמיים ומאפילים על הארץ, ובחלק התחתון נוכל למצוא כלי מלחמה, דיוקנו של הרצל, מקומות תיירותיים, נקודות התיישבות מרכזיות באתוס הציוני וכן צמחי־בר ופרחים. ניכר כי אבו־שקרה מנגיד את הטבע היפה ואף הפראי, למדינת ישראל, המיוצג גם על ידי פרחי־הבר. בכך הוא מבסס ביקורת על עיצוב הנוף במרחב המשותף הן ליהודים והן לערבים.

ביצירתו של כרים אבו־שקרה (נ. 1982), מצוירים פרחי־הבר בעציצים, תלושים מן האדמה וקרובים לבית (איור 12). תיאורם קריא מבחינה בוטנית, והם מצוירים בצבעיהם האמיתיים על רקע גוונים עזים, כך שמתקבל ביטוי חושני ומלא רגש. היופי מפתה, אך אין בו די. אבו־שקרה שותל את פרחי־הבר בעציצים בקרבת הבית כדי שיהיה נוח להשתמש בהם למאכל ולרפואה. זאת מאחר שחוק הפרחים המוגנים אינו מאפשר לקטוף פרחים אלה בטבע, ובכך מאלץ את האוכלוסייה הערבית שמשתמשת בהם מדורי דורות, לגדלם בנפרד. בריאיון הוא אומר: "האדמה – שני צדדים תובעים עליה בעלות, הצמח או הפרח צומחים מתוך האדמה. הצמח חשוב לאדם, הוא מזין אותו, בלי הצמח אין לאדם מה לאכול. כשאתה לוקח את הצמח מהאדמה ושם אותו בעציץ אתה מתרבת את הטבע, מנתק אותו מכור מחצבתו. הצמחים והפרחים מעלים אצלי זיכרונות למה שסבא וסבתא שלי היו עושים איתם, זיכרונות של טעמים של תבשילים. הצמחים והפרחים שאני מצייר הם לא רק יפים הם גם מזינים. היום שאני יוצא לטבע נשארו לי רק הזיכרונות – אסור לגעת, אסור לקטוף, מותר רק להסתכל..." (ריאיון עם האומן 2020). אבו־שקרה מעיר פן מורכב ביחסי אדם־טבע שהינו תלוי־תרבות, ומאתגר את רעיון הסדרתם בידי המדינה וחוקיה. במשך מאות שנים קטפו תושבי הארץ הערבים את צמחי הבר, במיוחד את העכוב והזעתר, בעיקר לצורכי מאכל (אגבריה 2018: 497). החל מ־1977 ומ־2005 הפכה קטיפתם של הזעתר והעכוב (בהתאמה) לעבירה ובכך הפכו קוטפי צמחי הבר לפורעי חוק אשר במעשיהם משחיתים מה שהמדינה קבעה כערך טבע מוגן.



איור 12: כרים אברשקרה, 2020. ימין: רקפת, שמן על נייר, 70X100 ס"מ. שמאל: קחון, שמן על נייר, 50X70 ס"מ

תפיסה זו, המרומזת בצמצומו של פרחהבר לעצמים אצל אברשקרה, משקפת אישביעות ותסכול הנוגעים לתחושת השייכות שלו כערבי-פלסטיני למרחב ולנוף. העציץ, העומד מנותק מהקשר, ובתוכו פרחהבר, מסמן מעין טריטוריה לימינלית בין טבע לבין ציוויליזציה, ניסיון לשחזר קרבה אל הטבע שאבדה (ריאיון עם האומן 2021). השימוש החופשי במכחול ובשכבות הצבע המרוחות ברישול מכוון מחדד את תחושת סערת הרגשות האוחזת באומן נוכח מושא הציור.

סיכום

מאמר זה דן בפרחיהבר כסמלים לאומיים בתרבות ובאומנות הישראלית (מישורי 2000: 261–277) ומתמקד בדימויי פרחיהבר באומנות העכשווית בישראל. סקירת היחס אל פרחיהבר מראשית הצינות ועד ימינו אנו מגלה כי הם נתפסו ועדיין נתפסים כסמלים לאומיים, המגלמים את ערכי השייכות למרחב הארץ-ישראלי, לאדמה ולטבע. פרחיהבר הפכו בתקופת היישוב העברי למסמני הטריטוריה של ארץ ישראל, והעיסוק בהם פיצה על שנות גלות ארוכות, בהיותם עדות להמשכיות עם ישראל מתקופת התנ"ך ועד לימינו אנו. סמליות לאומית זו הפכה את פרחיהבר ל"אובייקטים תרבותיים" (Lash 2013) אשר מוסדות היישוב העברי השונים השתמשו בהם כדי לחזק את הקשר של היהודים בארץ אל אדמתם, כמו גם לחזק את הקשר בינם לבין יהודי הגולה (גרוסמן 2008). מוסדות חינוך, עיריות וחברות מסחריות השתמשו בפרחיהבר כדי לעודד איסוף, ייבוש ולימוד שמות הפרח בעברית, וענף הבוטניקה התרחב לחנך את הציבור הרחב, היהודי, על אודות מיני הצמחים והפרחים המקומיים דרך הפצת מגדירים שהקיפו את כל אזורי הארץ (פירסט 2012; Marnin-Distelfeld and Carmel-; Hakim 2019). בתוך כך הפכו האיוורים הבוטניים והצורות הגרפיות של פרחיהבר נפוצים בחיי היום-יום של ישראל הצעירה, והשתרשו באיקונוגרפיה המקומית. שילובם בתרבות החזותית של חיי היישוב והמדינה הצעירה עזר לבסס את הקשר של תושבי הארץ ויהדות התפוצות עם מולדתם ההיסטורית והמתחדשת.

לאחר עשרות שנות קטיפת פרחים, הוביל מפעל שמירת הטבע לשינוי התנהגות נורמטיבית בקרב האוכלוסייה בארץ, ופרחי־הבר הפכו (בחלקם) מוגנים (פירסט 2012). המסר של ההגנה על פרחי־הבר גם חיזק את הסמליות שהחלה בתקופת מלחמת העצמאות לפיה זהו הפרחים עם הנופלים בקרבות (מישורי 2000: 274). פרחי־הבר היו לסמל מיתולוגי (בארט 2003) של הישראליות עצמה.

בעשורים האחרונים פחתה נוכחותו של פרחי־הבר בחינו: הטבע הצטמצם והיציאה אליו אף היא אינה נחלתם של תלמידים כפי שהייתה בעבר. גם האיור הבוטני כסוגה אומנותית־מדעית איננו משמש עוד במגדירי הצמחים. אף על פי כן, משמעותם של דימויי פרחי־הבר השתרשה בתרבות הישראלית באופן כה חזק, עד כי אומנים שבים ועוסקים בהם.

במאמר נדונו יצירותיהם של שישה אומנים יהודים ושני ערבים פלסטינים היוצרים בישראל. כל אחד מהם עוסק בפרחי־בר ביצירתו, תוך זיקה אל העבר ואל העולם האסתטי והאידיאולוגי שהניב את דימויהם של פרחי־הבר בתרבות הישראלית לאורך השנים. מאפיין מרכזי בבחינת יצירתם של האומנים הנבחרים הוא העובדה שחרף המגוון הסגנוני, דימויי הפרחים ביצירתם ניתנים לזיהוי מבחינה בוטנית. הקרבה הצורנית המובהקת לאיורים הבוטניים מן העבר, או לדימויים הגרפיים המוכרים מן ההיסטוריה הישראלית, היוו בסיס לניתוח היצירות. המטרה הייתה לפענח את משמעויותיהם של דימויי הפרחים בניסוחיהם החדשים לאור הזיקה והדו־שיח עם העבר.

ממצאי המחקר מגלים שדימויי פרחי־הבר באומנות העכשווית בישראל משקפים יחס דו־ערכי, המשלב תחושת שייכות או ערגה אל טבע נוסטלגי מימי הילדות, עם תחושות ביקורת הנובעות ממצאות חיינו המורכבת, שבה מצויים היהודים והערבים במחלוקת ממושכת. יצירותיהם של נורית גור־לביא (קרני) ושל אליעזר זוננשיין חשפו גישה קרובה אל הטבע, ונוהג איסוף הפרחים ותיעודם, כמעין יומן. אצל גור־לביא הפרחים מצוירים בסגנון חופשי תוך כתיבת שמם בעברית בכתב יד, לצד טקסטים נוספים. שילוב הדימוי החזותי והתמלילי הכתוב מזכיר את האיורים הבוטניים המהווים עבודה מקור השראה. דימויי פרחי־הבר מנוסחים בתווך שבין נוסטלגיה לבין אי־נחת ביחס למרחב הטבעי ההולך ונרמס. זוננשיין, בילקוט החרקים ופרחי־הבר עיצב לכל מין דף ובו עולמות ידע ומחשבה אישיים המתערבבים באופן לקטני (אקלקטי), ולא דווקא על פי הגיון מדעי. הזיקה לאיור הבוטני מקבלת תוקף באמצעות שמות הפרח המופיעים בארבע שפות, כולל ערבית, שלא הופיעה במגדירים הארץ־ישראליים. השפה הערבית המופיעה בילקוט האומנותי של זוננשיין מבטאת הצהרה אידאולוגית המודעת לכך שהטבע שייך לכולנו.

יצירותיהם של לארי אברמסון ואסתר כהן מציגות זיקה רעיונית ישירה בין פרחי־הבר לבין המציאות הפוליטית. אברמסון מדפיס דימויים איקוניים של איורים היסטוריים בצבע שחור על דפי עיתון צבועים, וכהן רושמת בעזרת עט כדורי פרחי־בר על מפות גאוגרפיות. שניהם חותרים תחת תוקף הסמליות הלאומית המיוחסת לפרחי־הבר בתרבות הישראלית, ומערערים על דפוס תרבותי זה. אצל אברמסון הפכו פרחי־הבר הצבעוניים למצבות שחורות של עצמם ויחד עם הצבע השחור נבלעו גם הערכים שפרחים אלה מייצגים כביכול. אצל כהן מכסים פרחי־הבר חלקים מן המפה, כחותרים תחת תקפותה האובייקטיבית. הפרחים טומנים בחובם תום ופראות טבעית המנוגדים לניסיונות האדם ל'משטר' את המרחב. אצל אברמסון, כהן, כמו גם אצל גור־לביא וזוננשיין ניכרת תחושת ההסתיונות מן הסמליות הלאומית של פרחי־הבר ושאפיפה לנסח מחדש את יחסם הדו־ערכי אל הפרחים: קרבה ושייכות מחד

גיסא, אינחת ומבוכה כלפי מה שהם מייצגים בתרבות הישראלית, מאידך גיסא. בכך מהדהדת יצירתם באבחנתו של אלבר ממי בדבר "הכובש בעל הרצון הטוב" (ממי 2004).

אורי גרשט ומיכל שכנאי יעקבי עוסקים בפרחי־הבר תוך ניסוח ביקורת נוקבת על הקשרם למציאות של סכסוך מתמשך ומלחמות. גרשט רואה לעיתים בשדות פרחי־בר שדה קרב, והוא אף מבצע פעולות המשחיתות חלקים מן הפרחים; הם מתפוצצים, ובכך מתריסים על עצם הרעיון המחדר בין שברירות הטבע לבין תוקפנות האדם. אצל שכנאי יעקבי, המציבה פסלי בטון ופלסטיק של פרחי דם־המכבים בחממה תעשייתית, כאילו מגודלים לקראת העתיד, מלווה אירוניה את הערעור על הסמליות הקושרת בין החייל שנפל לבין הפרח, סמליות ששורשיה הלאומיים בימי מלחמת העצמאות.

בעוד שאומנים יהודיים בישראל מרבים להתייחס לפרחי־בר ביצירתם, מעטים האומנים הערבים שעושים זאת. פריד אבו־שקרה מנסח תמונת נוף הארץ המורכבת מתיאור פסטורלי, ומדימוי פרח־בר על בולים, בסמוך לדימויים תרבותיים אחרים מהציונות. אבו־שקרה מייצר ניגוד בין היכולת לחוות את הנוף כטבעי ושלו לבין המציאות הישראלית שבה הפך הנוף למסמן הציונות והישראליות היהודית בלבד. כרים אבו־שקרה, בציירו פרחי־בר בעציצים, מופרדים מסביבתם הטבעית, מציף את סוגיית החיכוך בין החוק להגנת ערכי טבע החל על צמחי־בר בישראל לבין קטיפתם המהווה נדבך תרבותי מסורתי עבור האוכלוסייה הפלסטינית. שני האומנים הללו מספקים נקודת מבט ביקורתית על הסמליות הלאומית של פרחי־הבר בתרבות הישראלית.

נראה כי האבולוציה של סמליות פרחי־הבר בתרבות הישראלית נמצאת כיום בשלב מרתק של בחינה מחדש. האומנות החזותית מציבה את המורכבות הטמונה במשמעותם, שהיא תוצר התמורות שעברו על החברה בישראל מימי ראשית הציונות, עת זכו הפרחים לשמות עבריים, ועד ימינו.

מקורות

- אביגד, ב' (2001). סיפור על מרחקים קרובים: אוטוביוגרפיה. ירושלים: הוצאה עצמית.
- אגבריה, רביע (2018). "מאבק עכוב מזעתר": על צמחי המאכל מהמטבח הפלסטיני וחוקי הגנת הצומח בדין הישראלי. בתוך: י' תירוש וא' גרוס (עורכים), *לחם חוק: עיונים במשפט ואוכל*, 497–533, תל־אביב: אוניברסיטת תל־אביב.
- אורן, ש' (2016). על תרבות ולאומיות ושאר־רוח בצמחים. בתוך: א' ברזיר (עורכת), *המגדירים מגדירי החי והצומח בראי האמנות העכשווית בישראל*, 21–28, באר שבע: אוניברסיטת בן־גוריון בנגב.
- איפרגן, א' (2016). *פרחי בר וחרקים בארץ ישראל / אליעזר זוננשין*. מוזיאון בר־דוד לאמנות ויוזאיקה.
- אסף, ד' (16 באוקטובר 2013). *פרנסות של יהודים: פרחים מיובשים מהר סיני*. עונג שבת (עונ"ש).
- בארת, ר' (2003). הרטוריקה של הדימוי. בתוך: א' פרידלנד (תרגום), ת' ליבס ומ' טלמן (עורכות), *תקשורת כתובות: מקרא, כך וא*, 271–259, תל־אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- בן־צבי, ט' (2014). סברה, ייצוגי הנכבה באמנות הפלסטינית בישראל. תל־אביב: רסלינג.
- ברזילי, ע' (2018). *שיעור מולדת: בוטניקה באמנות*. כפר סבא: בית האמנים.
- ברטוש, ר' (2016). פלורה פלשתינה: פרחי ארץ־ישראל ביצירתה של נורית גור־לביא (קרני). בתוך: ר' ברטוש (עורך), *פלורה פלשתינה*, 19–27, הוצאה עצמית.

- גולן, א' (2010). גבריות, נשיות ומשא הזהות: שאלות על מיניות וזהות בספרות העברית. תל-אביב: עקד.
- גורדון, א' (2016). פלורה קטועה: האלגוריה הבוטנית ביצירתו של לארי אברמסון. בתוך: בוטניקה, 6-17, ירושלים: סדנת ההדפס.
- גילעת, י' (2010). 'מפות נופיות' ושאלת הטריטוריה: דיון ביצירותיהם של אמנים עכשוויים יהודים ופלסטינים בישראל. דברים, 3, 70-81.
- גילרמן, ד' (8 במארס 2016). זיכרון של צמח – כמו צמח בר תערוכת ציורי הצמחים של מוש קאשי מוסיפה ממד פוליטי לעבודותיו. בסיס לאמנות ותרבות, מגזין.
- גרסמן, ח' (2008). ד"ש עם פרח מארץ מולדת: לתולדות הקשר הציוני בין ילדי הארץ לילדי הגולה. קשר, 37, 128-133.
- היילברונר, ע' (2016). '1967' של לארי אברמסון: מבט ביקורתי על ארץ ישראל הישנה והטובה. בתוך: בוטניקה, 106-117, ירושלים: סדנת ההדפס.
- הירשפלד, א' (2006). בוטניקה של התגלות. בתוך: ת' מניור-פרידמן (עורכת), שירת העשבים: ציורי שמואל חרובי ל"אוצר צמחי ארץ-ישראל" מאת אפרים וחנה הראובני, 19-42, ירושלים: מוזיאון ישראל.
- ורנר, ש' (7 בספטמבר 2015). פרחים בכף ידה. ערב רב.
- זהבי, ע' (2016). צמחי הבר המיובשים באלבומי מזכרות כמייצגי ארץ הקודש. כלנית: כתב עת לצמחי ישראל, מספר 3.
- זנדברג, א' (6 באפריל 2016). התפקיד המרכזי של מגדירי החי והצומח בתולדות הציונות. הארץ.
- חכם, מ' (2013). התנין של 'הרצליה': חדרי טבע ואמנות בגימנסיה. בתוך: ג' רז (עורך), ימי הגימנסיה: הגימנסיה העברית 'הרצליה', 1905-1959, 48-63, תל אביב: מוזיאון ארץ-ישראל.
- לוזיה, ד' (1 באוקטובר 2018). אורי גרשט יורה בפרחים: "הרס הוא גם נקודת התחלה אופטימית". ynet.
- מישורי, א' (2000). שורו הביטו וראו איקנות וסמלים חזותיים ציוניים בתרבות הישראלית. תל-אביב: עם עובד.
- ממי, א' (2004). דיוקנו של הכובש. בתוך: י' שנהב (עורך), קולוניאליות והמצב הפוסט-קולוניאלי, 47-82, ירושלים: הקיבוץ המאוחד.
- מנור-פרידמן, ת' (2006). שירת העשבים. בתוך: ת' מנור-פרידמן (עורכת), שירת העשבים: ציורי שמואל חרובי ל"אוצר צמחי ארץ-ישראל" מאת אפרים וחנה הראובני, 7-18, ירושלים: מוזיאון ישראל.
- נאור, ע' (21 באפריל 2020). "דם המכבים עוד נוזל בעורקים": כיצד הפך הפרח הקטן לסמל יום הזיכרון? הספרנים, בלוג הספרייה הלאומית.
- עפרת, ג' (4 בדצמבר 2020). האמן כחוקר טבע. המחסן של גדעון עפרת ארכיון טקסטים.
- פירסט, ב' (2012). מורפולוגיה של שינוי תרבותי: מסע ההסברה להצלת פרחי-הבר כגורם משפיע על עיצוב המרחב. אופקים בגאוגרפיה, 78, 26-47.
- קיפניס, ל' (1951). צמחי, פרחי. תל-אביב: הוצאת נידט.
- רוזן, י' (20 בנובמבר 2013). *Magia Naturalis* אמנים ישראלים חוקרים את הטבע.
- רוזנברג, א' (2018). כיצד ניתנו שמות עבריים לצמחי ארץ ישראל. כלנית, כתב-עת לצמחי ישראל, מספר 5.
- שלמון, א' (1950). פרחי ארצנו בעונתם. תל-אביב: הוצאת ב. ברלוי.

- שפרבר, ד' (2013). היחסים בין היהדות והאסלאם ביצירתן של שלוש אמניות דתיות. *זהויות*, 4, 91–121.
- Abufarha, N. (2008). Land of Symbols: Cactus, Poppies, Orange and Olive Trees in Palestine. *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 15(3), 343–368.
- Ben-Ari, E. T. (1999). 'Better than a Thousand Words': Botanical Artists Blend Science and Aesthetics. *BioScience*, 49(8), 602–608.
- Benvenisti, M. (2000). *Sacred Landscape*. trans. Maxine Kaufman-Lacusta, Berkeley: University of California Press.
- Billig, M. (1995). *Banal Nationalism*. SAGE Publications Ltd.
- Boullata, K. (2001). Asim Abu Shaqra: The Artist's Eye and the Cactus Tree. *Journal of Palestinian Studies*, 30(4), 68–82.
- Chandler, D. (2015). [Searching in the Ruins of Memory: Ori Gersht and the still photograph](#). In: *Ori Gersht: History Reflecting*, 1–19.
- Dahl, G. (1998). Wildflowers, Nationalism and the Swedish Law of Commons. *Worldviews: Environment, Culture, Religion*, 2, 281–302.
- Desmond, R. (1986). *Wonders of Creation: Natural History Drawings in the British Library*. London: British Library.
- Elias, A. (2008). War and the visual language of flowers: an antipodean perspective. *War, Literature & the Arts: International Journal of the Humanities*, 20(1–2), 234–250.
- Gal, N. (2009). Place and Time in Digital Landscapes: Critical Jewish Resonance in Contemporary Israeli New-Media Art. *Journal of Jewish Identities*, 2(2), 21–49.
- Lash, S. (2013). *Sociology of Postmodernism*. London: Routledge.
- Marnin-Distelfeld, S. (2019). Images of Wild Flowers in Israeli Visual Culture: Representations of a Troubled Land. *Images*, 12(1), 180–202.
- Marnin-Distelfeld, S., and E. Carmel-Hakim. (2019). The Art of a Woman—the Story of a Nation. *Nashim*, 24, 123–145.
- Marnin-Distelfeld, S., and E. Gorney. (2019). Why Draw Flowers? Botanical Art, Nationalism and Women's Contribution to Israeli Culture. *Anthropology of the Middle East*, 14(1).
- Rose, G. (2012). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. New-York and London: Sage.
- Sheffi, N., and A. First. (2019). Land of Milk and Honey: Israeli Landscape and Flora on Banknotes. *National Identities*, 21(2), 191–211.
- Slyomovics, S. (1998). *The Object of Memory: Arab and Jew Narrate the Palestinian Village*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Wagner, R. (1982). *The Invention of Culture*. Chicago and London: The University of Chicago press.
- Zerubavel, Y. (2005). Transhistorical Encounters in the Land of Israel: On Symbolic Bridges, National Memory, and the Literary Imagination. *Jewish Social Studies*, 11(3), 115–140.

Zerubavel, E. (2015). *Hidden in Plain Sight: The Sociology of Irrelevance*. New-York: Oxford University Press.

ראיונות

ריאיון עם נורית גור־לביא (קרני), כפר יונה, מרץ, 2018

ריאיון עם אסתר כהן, תל אביב, אפריל, 2019

ריאיון טלפוני עם אליעזר זוננשיין, אוגוסט, 2018

ריאיון עם מיכל שכנאי יעקבי, קרית טבעון, ינואר, 2019

ריאיון בין מיכל שכנאי יעקבי וסטודנטיות במכללת תל־חי עם כרים אבו־שקרה, דצמבר, 2020.

ריאיון עם כרים אבו־שקרה, אום אל־פחם, מרץ 2021

ד"ר שחר מרנין־דיסטלפלד, מרצה במכללה

האקדמית צפת ואורנים – המכללה לחינוך

smarnin@gmail.com