ورشات الفنانين، القدس   סדנאות האמנים, ירושלים

תעלת המים המתוקים
THE SWEET WATER CANAL
قناة المياه العذبة

Art Cube Artists' Studios, Jerusalem

תעלת המים המתוקים
THE SWEET WATER CANAL
قناة المياه العذبة

ISBN 978-965-7655-12-2
9 789657 655122

תעלת המים המתוקים

הילי גרינפלד

قناة المياه العذبة

هيلي غرينفيلد

סדנאות האמנים
Artists' Studios

תעלת המים המתוקים
הילי גרינפלד

אוצרת: הדס גלזר
יולי – אוקטובר 2017

סדנאות האמנים, ירושלים
ניהול: לי היא שולוב
יועצת אמנותית ואוצרת תכנית שהות האמן הבינלאומית: מעין שלף
מפיקה: טל שני
הפקה: סדנאות האמנים

קטלוג
עיצוב: נועה סגל
טקסט: הדס גלזר
עריכה עברית: שירלי ערן
תרגום לאנגלית: מאיה שמעוני
תרגום לערבית: יסמין דאהר
צילום: נועם פריסמן

תערוכה
הקמה: דניאל אייכנברגר, מיכאל לב, הילי גרינפלד, עבי נגרי
תאורה: מיכאל לב
צביעה: וואל קוניבי ומוסטפא קוניבי
וילונות: קבסו
עבודות נגרות: סט-אפ, שי אלקיים
ויטרינה: סטודיו OBA, עמרי בן ארצי

תודה לכל מי שייעץ לנו לאורך הדרך:
אביחי צברי, מיכאל לב, ירון אדל, ד"ר יוני מנדל, ד"ר שמואל מאירי, איל שגיא ביזאוי, עבי נגרי, ישראל גרינפלד, רבקה גובר, אולריקה קרלסון, סוזן אלכסיס קולינס, נירית נלסון, אורית ממרוד

תודה מיוחדת למרצה-צייר הישראלי, ולצייר המצרי האלמוני ששימש כמקור השראה

חברי הוועד המנהל: דניאל פויכטונגר (יו"ר), קרן אבלו, דפנה גוטמן, אולגה טריפ, מיה מוצ'בסקי פרנס, צחי שניצר

סדנאות האמנים, ירושלים נוסדה הודות לתמיכתן הנדיבה של קרן ג'ורג' וג'ני בלוך, קרן ד"ר גאורג וג'וזי גוגנהיים וקרן אדולף ומרי מיל, ופועלת בסדנאות האמנים בסיוע קרן לויד, באמצעות הקרן לירושלים

התערוכה התאפשרה הודות לתמיכתם הנדיבה של:
אסיילום ארטס, ויה סברה וקרן יהושוע רבינוביץ' לאמנויות תל-אביב

© סדנאות האמנים ירושלים, 2017
מסת"ב: 978-965-7655-122

תעלת המים המתוקים

בעת מלחמת יום כיפור, חייל ישראלי ששירת עם הכוחות שחצו את תעלת סואץ שוטט על גדות תעלת המים המתוקים,[1] בסמוך למטעי המנגו. הבתים שבאזור התעלה כבר היו עזובים זה זמן מה, וייתכן כי נטשו עוד בימי מלחמת ההתשה. החייל, שנכנס לאחד מהבתים באזור, מצא על שולחן עבודה מספר אובייקטים: שני רישומים, בובת חמור קטנה וכוס לקפה שחור. הוא חשק באובייקטים וברישומים הקטנים, ומתוך רצון אינסטינקטיבי להציל אותם מפני הרס, ובניגוד לפקודות צה"ל שאסרו על ביזת רכוש אזרחי, לקח אותם אתו בחזרה ארצה, כמזכרת מהמלחמה.
אין זה מפתיע שדווקא הוא, שפעל מתוך הערכה וסקרנות כלפי הציורים והחפצים שמצא, הפך לצייר מפורסם ולמרצה באקדמיה הישראלית לאמנות. לפני מספר שנים, הילי גרינפלד הייתה סטודנטית של אותו צייר. כשראה את העבודות שלה, נזכר בדברים שלקח, וחשף בפניה את הציורים והמזכרות. סגנונה של הילי הזכיר לו את סגנונו של הצייר המצרי והוא הופתע מכך שאמנית ישראלית מציירת באופן דומה לצייר אלמוני ממצרים שחי בשנות השבעים. הייתה זו הפעם הראשונה שבה קיבלה רפרנס לאמן ממדינה שכנה, והדבר הדגיש לה את החסר בקשרים תרבותיים בין ישראל לשכנותיה.

***

הרפרנס

התערוכה 'תעלת המים המתוקים' נולדה מתוך הרפרנס שקיבלה גרינפלד מהמרצה, כמו גם כתגובה להנחתו כי קשר בינה לבין צייר מצרי הוא מפתיע. הרפרנס היה יוצא דופן, בעיקר משום שלימודי האמנות בישראל מבוססים על תאוריות מערביות, וממעטים להתייחס ולהפנות לאמנים ויוצרים ממדינות ערב השכנות. המבט הישראלי, המוסט מערבה, מייצר עיוורון כלפי עושרן של תרבויות האסלאם השכנות, ותודעה כוזבת של אי מערבי במזרח התיכון. המבט על תרבויות ערב מצטמצם במידה רבה ללימודי מזרחנות וטרור, והן אינן מהוות חלק מהנרטיב השולט. זאת למרות שמוצאם של ישראלים רבים הוא מארצות ערב, ערבים מהווים כ-20% מהאוכלוסייה בישראל, וישראל נמצאת במזרח ולא במערב.

לעומת הריחוק המאפיין את היחס לאמנות ולתרבות של המדינות השכנות בהווה, אמנות מצרים העתיקה מופיעה כבר בפרקים הפותחים את ספרי תולדות האמנות המערבית, והיא נלמדת כאחת מהתרבויות העתיקות והעשירות בתולדות האנושות. הניכוס של תרבות מצרים העתיקה להיסטוריה של ארצות המערב הוא אחד משלל פעולות פוליטיות, אוריינטליסטיות ואירופוצנטריות, שננקטו החל מהמאה ה-16, והתגברו עם כיבושי נפוליאון באפריקה. בתקופות הכיבוש הצרפתי, ולאחר מכן הבריטי, פרחה ה'אג'יפטולוגיה' – תורת לימודי מצרים העתיקה,

שכללה חפירות ארכאולוגיות, גילוי אוצרות ולבסוף שינועם למוזיאונים באירופה, מתוך אמונה בזכותם הטבעית של האירופאים להחזיק ולשמר את האוצרות האלו.[2] גם בספרי תולדות האמנות, המייצרים נרטיב לינארי להתפתחות אמנות המערב, החשיבות הרבה המיוחסת לתרבות העתיקה, היא מהלך המנכס את הפאר המונומנטאלי של מצרים הקדומה כמקור שממנו התפתחה האמנות המערבית. אותו חייל/מרצה, שסיפר כי פעל בהשפעת הקסם שהשרו עליו הרישומים והאובייקטים, ומתוך רצון להציל אותם מפני הרס, הדהד בפעולתו את ההנחות והטיעונים ששימשו להצדקת הביזה בתקופת הקולוניאליזם.

בתגובה לפעולתו השנויה במחלוקת ולרפרנס יוצא הדופן שקיבלה, גרינפלד הופכת את החיבור בינה לבין האמן המצרי לפנטזיה על דיאלוג אמנותי אתו, שנובע מסקרנות ומכמיהה לחיבור אנושי עם יוצרים מאזור הסהר הפורה.

***

הוויטרינה

שני רישומים, בובה של חמור וכוס לקפה שחור הם האובייקטים שלקח החייל מהבית שעל שפת התעלה, ויחד הם מהווים אוסף אקלקטי המייצג את דמותו המסתורית והאקזוטית של הצייר המצרי. האובייקטים שמורים בתוך ויטרינה, משל היו חלק מתערוכה אתנוגרפית בנושא מצרים המודרנית. התצוגה המוזיאלית מעניקה הילה של אותנטיות וחשיבות לחפצים המשויכים לצייר המצרי, וקובעת את ההיררכיה בינם לבין האובייקטים אותם מייצרת גרינפלד, המונחים ב'טבעיות' בתערוכה על גבי 'אמצעי תצוגה ביתיים'.

השימוש בפרקטיקת תצוגה מוזיאלית לא רק מדגיש את חשיבותם של האובייקטים שנבזזו כמקור אותנטי, אלא גם מהווה אמצעי פיגורטיבי להעמדתם לצד חפצים שנבזזו ממצרים העתיקה, ומוצגים בוויטרינות במוזיאונים במערב.[3] מוזיאונים משתמשים באמצעי התצוגה כמתודה לארגון ידע ולהמחשת סיפורים, ובאמצעותם נוצרת משמעות קולקטיבית. האופן שבו הקהל לומד על האובייקטים הוא דרך עיני המוזיאון, המהווה מערכת סגורה בעלת חוקים והיררכיות משלה. בשל השימוש במתודות איסוף, מיון, קטלוג, ועריכה, גוף הידע שמייצג המוזיאון משקף תפיסות שאינן הולמות בהכרח את כוונותיהם המקוריות של יוצרי האובייקטים. אחד הנרטיבים שאינו מיוצג בתצוגת האוצרות נוגע לאופן שבו הגיעו הפריטים לידי המוזיאון. הפרובננס[4] של נכסי התרבות אינו חלק מהנרטיב הרשמי, למרות שאפילו מחקר קצר יחשוף מידע היסטורי בעייתי ושנוי במחלוקת על מוצאם של האוצרות ועל החלפת הבעלות עליהם. [5]

המוזיאון הבריטי, המשמש מוטיב חוזר בעבודתה של גרינפלד,[6] הוא דוגמה מובהקת למוסד המתהדר באוסף עצום של אוצרות עתיקים מרחבי העולם, בטכנולוגיות השימור המתקדמות שרכש, ובהנגשת המידע לאזרחי כל העולם. המוזיאון מהווה עד היום מקור גאווה לממלכה, למרות שהחלק הארי של האוסף הגיע לבריטניה בתקופה הקולוניאליסטית. מוזיאון שכזה, המייצג סדר וארגון, הוא בעצם פורע סדר, מנקודת מבט אחרת; באמצעות הטיית השיח והצפת עובדות היסטוריות על המוצגים – מניין הגיעו בעולם, בני כמה שנים הם, ומה היה שימושם במקור, מטשטש המוזיאון את האלימות שבניכוס התרבותי. למרות שהתקופה הקולוניאליסטית תמה, הגמוניית המערב נמשכת, ומוזיאונים, כגון המוזיאון הבריטי, מסרבים להחזיר את האוצרות שנבזזו בשל הסכנות שאורבות לאוצרות הללו בארצות מוצאם.[7]

ביזת חפצים ואוצרות אינה מסתכמת רק במעשה פיזי, אלא כוללת גם הכפפה של תרבות מסוימת לתרבות השלטת. יחד עם זאת, ולמרות שביזה היא עניין של יחסי כוחות, היא יכולה לייצג גם פעולה פרטית של הטענת אובייקט בזיכרון. במובן זה, מעשה הביזה של החייל ששוטט על יד תעלת המים המתוקים נבדל מציד האוצרות המאורגן. פעולתו של החייל אמנם מהדהדת את אותן השקפות שעוצבו בידי התפיסה האוריינטליסטית, על רשותו ואחריותו של המערב לגזול חפצים ממדינות אחרות, אך המניע שלו לביזה נבע מתוך אינסטינקט של הערכה אסתטית לציורים ורצון להגן עליהם. הפעולה שלו הייתה יצירת מזכרת אותנטית מהמלחמה, פעולה מינורית המתקיימת בתוך הקשר היסטורי. סוזן סטוארט כתבה כי יצירת מזכרת נובעת מהצורך לשמר את הזיכרון מעבר להתרחשותו בהווה, ולשמש גשר מן העתיד אל העבר, אל המקום שבו האקזוטי, הפסטורלי והאחר מתקיימים. לאורך השנים ועם דעיכתו של הזיכרון החי, המזכרת מחליפה את הזיכרון של הגוף בזיכרון של אובייקט המשמש כשריד לניסיון, ורווי במשמעויות פרטיות שלעולם לא ייחשפו במלואן.[8] וכך, כפי שאובייקטים במוזיאונים זוכים להכרה אוניברסלית בערכם לאנושות, גם חפצים הנאספים בצורה פרטית משמשים כעקבות של העבר ונושאים משמעות קולקטיבית ופרטית.

***

שולחן ועליו אובייקטים נחשקים לביזה

החפצים המוצגים בתוך הוויטרינה הם 'קוד חזותי' לתערוכה. הרישומים של הצייר המצרי חושפים השפעות מגוונות כגון הארכיטקטורה המקומית, מסורת רישום אירופאית ואף השפעות מציורי מצרים הפרעונית. הנוף ברישום מוסר מידע על האזור הסמוך לתעלת המים המתוקים; גדר מעוטרת, סירת דיג קטנה, עצי דקל ומנגו, בתים, מסגד ואוהל צבאי. בסמוך לציורים מונחים בובת החמור שנתפרה מעור ובדים, וכוס קפה מעוטרת עם צלוחית תואמת.

האובייקטים והפסלים שבתערוכה מתבססים על המידע החזותי הגלום באובייקטים ששייכים לצייר המצרי. בנוסף להם, גרינפלד משתמשת באיקונוגרפיה המזוהה עם מצרים העתיקה, אך מבוססת בפועל על מזכרות ומוצרי צריכה שנקנו בחנות המוזיאון הבריטי. לכל אלמנט שכזה, לדוגמה בובת החמור או פסלון אנוביס הניצב על במת הירוגליפים, היא מייצרת תבנית, המאפשרת לה ליצוק רפליקות. הרפליקות עשויות פלסטיק, גבס, אפוקסי, לבד, פיגמנטים, טחב מלאכותי וצבעי אקריליק ושמן. היא יוצרת הכלאות בין היציקות, והן הופכות לרפליקות חד פעמיות – אלו הם ה'אובייקטים הנחשקים לביזה'. האובייקטים מונחים על גבי השולחן המשוחזר, המדפים, הקשת והמשרביות, והם מופיעים כחלק מהתרחשות קטנה – אזור מקושט ומתוחם בו קובצו יחד מספר אובייקטים נחשקים לביזה לסצנה בלתי אפשרית. אחד מהאובייקטים הנחשקים לביזה, העתק שבור של כוס הקפה, כוסה בפיגמנטים ומתוכו צומח עץ דקל מפלסטיק, עוטה חזות מפוברקת של פסלון עתיק או של דגם מיניאטורי ומופרך של פנטזיה אוריינטליסטית. הוא קטן ועדין, ניתן להרימו ולשים אותו בכיס מבלי שאיש ישים לב. האובייקטים הנחשקים לביזה, שהונחו בחלל כבדרך אגב, נועדו לעורר את יצר הביזה אצל המבקרים עצמם – האפשרות לקחת באין מפריע דבר השייך למקום אחר, להתיק אותו מסביבתו המקורית ולנכס אותו לאינוונטר החפצים האישי. הבוזז, המנכס לידיו את אחד האובייקטים, הוא גם מי שבכוחו להכתיב את הסיפור החדש שאותו יספר האובייקט.

בלבו של החלל מוצב שולחן העבודה של הצייר המצרי. השולחן, ששוחזר בהשראת הציורים, הוא דוגמה לרהיט המשלב השפעות בריטיות וצרפתיות. עיצוב השולחן מבוסס על הרישומים וכולל עיטורים המאפיינים את נופי תעלת המים המתוקים. הכיסא שואב אלמנטים דקורטיביים מחלונות המסגדים באותו רישום. שחזור שולחנות עבודה, פרקטיקת תצוגה האופיינית למוזיאונים לאומיים והיסטוריים, נוקטת לרוב ביחס לדמות היסטורית ידועה – פוליטיקאי, סופר, משורר וכו'. חדרי העבודה המשוחזרים משרטטים נרטיב על אותה דמות וחושפים פרטים אינטימיים על חייה ועל העשייה שלה. אמצעים אלה הופכים את הדמות ההיסטורית בעת ובעונה אחת לאחד האדם, אך גם לדמות בלתי מושגת המוקפת הילה. לעומת אלו, אישיותו ופועלו של הצייר המצרי נותרים עלומים, ושולחן העבודה שלו אינו מייצג דמות היסטורית מוכרת, אלא מכונן בעצמו את דמותו האפשרית והמסתורית של הצייר, ומשמש כאובייקט של תשוקה בפני עצמו. גרינפלד, אשר תופסת שולחנות עבודה כטריטוריית יצירה, מעניקה לצייר האלמוני מקום בו יצירתו תוכל להתקיים, אך באופן אבסורדי, השולחן שלו הופך למצע של אובייקטים נחשקים לביזה.

–

באמצעות שילוב פרקטיקות של 'סטוריטלינג' (storytelling) ואמצעים מוזיאליים, אמנותיים וטקסיים, גרינפלד עושה מחווה לצייר המצרי,

ומייצרת מיתוס סביב דמותו העלומה. דרך הסיפור הפרטי היא מעלה סוגיות הנוגעות ליחסי ישראל ומצרים ולכמיהה ליחסים תרבותיים ואזוריים. היא מעמידה יחד סוגיות היסטוריות מתקופות שונות הנוגעות למלחמות ולניכוס תרבותי, ולכוחם של מוזיאונים לשקף את ההיסטוריה ולעצב נרטיבים.

בצל המחווה שלה, היא מותירה את זהותם של שני הציירים תחת מעטה מסתורין – זה שציוריו נלקחו, וזה שלקח את הציורים. בכך, היא נוטלת לידיה את השליטה ומנסחת סיפור חדש מנקודת מבטה. גרינפלד לא רק מעלה את הכמיהה לחיבור תרבותי-אזורי, ומותחת ביקורת על המציאות הקולוניאליסטית המשתמרת בישראל ובאירופה, אלא מצביעה על השניות שבה הגזל והביזה מתקיימים יחד עם השימור וההצלה, אותן פעולות שהיא נוקטת בעצמה.

הדס גלזר

1. תעלת המים המתוקים, ידועה גם בשם תעלת איסמאעיליה, והיא מספקת מים מתוקים ליישובים הסמוכים לתעלת סואץ.
2. אדוארד סעיד, אוריינטליזם, 1995, עמודים 45–44, הוצאת עם עובד.
3. עיצוב הוויטרינה בתערוכה מבוסס על ויטרינה מהתצוגה המצרית במוזיאון הבריטי, גלריית מצרים המוקדמת, אוסף ריימונד ובברלי סאקלר, חדר 46.
4. באנגלית Provenance, מתייחס לתיעוד כרונולוגיית הבעלות של אובייקט היסטורי, ארכאולוגי או אמנותי.
5. הנאורות לא הטילה ספק בזכותם הלגיטימית של ארכאולוגים וסוחרי עתיקות לעקור ממקומם פפירוסים, מצבות או מומיות. במחשבה שהייתה 'אירופוצנטרית ביסודה, מעולם לא נתפס מעשה זה כגזלה; להפך. הטענה הייתה, שעמים אלה אינם יודעים ואינם מבינים את ערכם של האוצרות שבקרבם' (אלה שוחט, מצוטט בתוך: עמית גיש, אקס ליבריס: היסטוריה של גזל, שימור וניכוס בספרייה הלאומית בירושלים, 2014, הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמוד 19).
6. בשנת 2016 הציגה גרינפלד תערוכת יחיד בשם 'הבריטיש מיוזיאום' במוזיאון רמת גן. התערוכה עסקה בתצוגת רפליקות חד פעמיות המבוססות על קלמר בצורת סרקופג שנקנה במוזיאון הבריטי בשנות השמונים.
7. גיש, עמוד 17.
8. Susan Stewart, On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection, 1993, Duke University Press, pages 132-133.

משמאל:
תקריב מתוך משרבייה, **אובייקטים נחשקים לביזה**, בטכניקה מעורבת

من اليسار:
لقطة عن قرب للمشربية، **تحف مغرية للنهب**، بتقنية مختلطة

Mashrabiya detail, **Coveted Objects for Plunder**, mixed media

סדנאות האמנים
Artists' Studios

قناة المياه العذبة
هيلي غرينفيلد

قيّمة المعرض: هداس غلازر
تموز - تشرين الأول ٢٠١٧

ورشات الفنانين، القدس
ادارة: لي هي شولوف
مستشارة فنيّة وقيّمة برنامج الاقامة
الفنية الدولية: معيان شيليف
منتجة: طال شني
إنتاج: ورشات الفنانين

كتالوج
تصميم: نوعا سيغال
نصّ: هداس غلازر
تحرير لغوي للعبرية: شيرلي عيران
ترجمة للانجليزية: مايا شمعوني
ترجمة للعربية: ياسمين ضاهر
تصوير: نوعام بريسمان

المعرض
إنشاء: دانييل ايخنبرغر، ميخال ليف،
هيلي غرينفيلد، افي نيجري
طلاء: وائل قنيبي ومصطفى قنيبي
ستائر: كابسو
أعمال النجارة: سيت-اَب، شاي الياكيم
إضاءة: ميخال ليف
نافذة العرض: استوديو OBA، عمري بن ارتسي

نوّد أن نشكر كل من دعم هذا المشروع:
افيحاي تسابري، ميخال ليف، يارون ايدل،
د. يارون من، د. شموئيل مئيري، ايال ساغي
بيجاوي، آفي نيجري، يسرائيل غرينفيلد،
ربيكا غوبر، اولريكا كارلسون، سوزان الكسيس
كولينز، نيريت نلسون، اوريت ممرود

شكر خاص للمحاضر-الرسام الإسرائيلي،
وللرسام المصري الذي أمدني بالإلهام

أعضاء اللجنة الادارية: دانيال فويختونجر
(الرئيس)، كيرن أبلو، دفنا جوتمان، أولغا تريب،
مايا موتشافسكي برنس، تساحي شنيتسر

تأسست ورشات الفنانين، القدس بفضل
الدعم السخي من صندوق جورج وجيني بلوخ،
صندوق د. جورج وجوزي جوجنهايم
وصندوق أدولف وماري ميل
وتعمل ضمن ورشات الفنانين بدعم من صندوق لويد،
بواسطة صندوق القدس

اقيم هذا المعرض بفضل الدعم السخي من قبل:
اسايلوم آرتس، فيا صبرا، ومؤسسة يهوشاع
رابينوفيتش للفنون في تل ابيب.

© ورشات الفنانين القدس، ٢٠١٧

ISBN: 978-965-7655-122

قناة المياه العذبة

خلال حرب أوكتوبر، وبعد عبور الجيش الإسرائيلي قناة السويس، خرج جندي إسرائيلي ليتجوّل على ضفاف قناة المياه العذبة،[١] قرب بساتين المانجو. كانت البيوت في منطقة القناة مهجورة، ولربما انها كانت كذلك منذ حرب الاستنزاف. لدى دخوله أحد البيوت، وجد بعض الأغراض على طاولة: رسمتان، دمية صغيرة لحمار وفنجان قهوة. أعجب بهذه الأشياء، ورغبة منه بإنقاذها من الدمار، وخلافا لأوامر الجيش التي تحظر نهب ممتلكات المدنيين، حملها معه عند عودته الى البلاد، كتذكار للحرب.ليس من المستغرب، ان يُصبح هذا الرجل، دون غيره، والذي تصرف مدفوعا بفضوله وتقديره لهذه الرسومات والأغراض التي وجدها، رساما شهيرا وأستاذ فن في الأكاديمية الإسرائيلية. تتلمذت هيلي غرينفيلد لديه قبل بضعة سنوات. عندما رأى أعمالها تذكر الأغراض التي أخذها معه، وكشف لها عن التذكار والرسومات. لقد ذكّره أسلوب هيلي بأسلوب الرسام المصري، وفوجئ ان فنانة إسرائيلية ترسم بأسلوب مشابه لرسام مصري مجهول الهوية، عاش في سبعينيات القرن. لقد كانت هذه أول مرة يُذكر فيها فنان من دولة مجاورة كمرجعية فنيّة، مما أظهر لها هشاشة العلاقات الثقافية بين إسرائيل وجاراتها.

***

مرجعية

وُلد معرض «قناة المياه العذبة» من المعلومات التي حصلت عليها غرينفيلد من المحاضر، ومن ردة فعله حول غرابة وجود علاقة تربط فنها برسام مصري. المرجعية كانت استثنائية، نظرا لأن دراسة الفنّ في إسرائيل تعتمد على نظريات غربية، ونادرا ما تُشير إلى فنانين ومبدعين من الدول العربية المجاورة. النظرة الإسرائيلية، المُوجهة للغرب، تتعامى عن ثراء الثقافات الإسلامية المجاورة، وتُنتج وعيا زائفا عن وجود جزيرة غربية في الشرق الأوسط. ينحصر الإهتمام بالثقافة العربية والإسلامية إلى حد بعيد بدراسات الاستشراق والإرهاب، وهذه ليست جزءا من الخطاب الثقافي السائد. هذا على الرغم، من أن إسرائيليين كُثر، ينحدرون من أصول عربية، ويشكل العرب ٢٠٪ من السكان في إسرائيل، وتقع إسرائيل في الشرق وليس في الغرب.

على خلاف الجفا المُميّز للعلاقة مع فنون وثقافة الدول الشقيقة في الوقت الحاضر، نجد أن الفنّ المصري القديم يتصدر كتب تاريخ الفنّ الغربي، ويُدرّس بإعتباره واحد من أقدم وأغنى الثقافات في تاريخ البشرية. إستيلاء الغرب على ثقافة مصر القديمة هي احدى الوسائل السياسية

والإستشراقية، المُستخدمة منذ القرن السادس عشر، والتي شهدت إزديادا ملحوظا مع إحتلال نابوليون لأفريقيا. خلال فترة الإحتلال الفرنسي، ومن بعده البريطاني، إزدهر «علم المصريات» – علم يختص بدراسة مصر القديمة، ويشمل الحفريات الأثرية، إكتشاف الكنوز والتحف الثمينة، وأخيرا ارسالها للمتاحف في أوروبا، إيمانا بحق الأوروبيين الطبيعي بإمتلاك هذه الكنوز.[2] كتب تاريخ الفن، والتي تسرد تطوّر الفن الغربي بشكل طولي، لا تعطي اهمية للثقافة القديمة فحسب، وإنما تقوم بالإستيلاء على ثراء مصر القديمة وعظمتها الثقافية، وإتباعها للفنّ الغربي، وكأنه مصدر تطورها. الجندي/المحاضر، والذي ادعى انه فعل ما فعل مدفوعا بسحر الرسومات والأشياء التي وجدها، ورغبة منه بإنقاذها من الدمار، إستعمل نفس المبررات التي إفترضها من برروا نهب الإستعمار. وردا على فعلته المثيرة للجدل، وعلى المرجعية التي حصلت عليها غرينفيلد، فقد حوّلت التشابه بين أعمالها وأعمال الفنان المصري إلى علاقة خيالية وحوار فني، يستند إلى فضول وإرتباط إنساني مع مبدعين من منطقة الهلال الخصيب.

***

نافذة عرض

رسمتان، دمية لحمار وفنجان قهوة، هي الأشياء التي أخذها الجندي من البيت على ضفة القناة، وتُمثّل سويا شخصية الفنان المصري، الغامضة والغريبة. تُحفظ هذه الأغراض داخل نافذة عرض، وكأنها جزء من معرض في متحف إثنوغرافي حول مصر الحديثة. يُضفي العرض المتحفي هالة من الأصالة والأهمية على الأغراض التي تعود للرسام المصري، وتُحدِّد مكانتها بشكل هرمي مع الأغراض التي صنعتها غرينفيلد، والموضوعة «بألفة» في المعرض على وسائل عرض «بيتية». إستخدام وسائل عرض متحفية، لا يُسلط الضوء فحسب على أهمية الأغراض التي سُرقت كمصادر أصلية، وإنما ايضا يُشكل وسيلة مجازية لوضعها إلى جانب القطع الأثرية التي نُهبت من مصر القديمة، والمحفوظة في نوافذ عرض زجاجية في متاحف أوروبية.[3] تستخدم المتاحف أسلوب العرض كمنهج لتنظيم المعرفة وتجسيد القصص، وخلق معنى مشترك. يتعرف الجمهور على هذه الأغراض من خلال عيون المتحف، والذي هو عبارة عن نظام، لديه قواعده الخاصة، مغلق، وهرمي. وبسبب إستخدام أساليب الجمع والفرز، الفهرسة والتحرير، فإن الهيئة المعرفية التي يقدمها المعرض لا تعكس بالضرورة النوايا الأصلية لصُناع الأغراض المعروضة. احدى الروايات التي لا نجدها في المتحف، هي كيفية وصول الكنوز الى هناك. تاريخ مِلكية الأغراض، التي تعود لثقافات شتى، لا يُشكل جزءا من الرواية الرسمية، رغم ان بحث بسيط بإستطاعته أن يكشف لنا عن معلومات تاريخية إشكالية، ومثيرة للجدل، حول أصل الكنوز واستبدال ملكيتها.[4]

المتحف البريطاني، عنصر متكرر بأعمال غرينفيلد،[5] هو مثال واضح لمؤسسة تتباهى بإمتلاكها لمجموعة هائلة من الكنوز القديمة من مختلف أنحاء العالم، وتتباهى ايضا بتقنيات الحفظ المتقدمة التي طورتها، وبإتاحتها المعلومات للمواطنين من العالم كله. ما زال المتحف مصدر فخر للملكة إلى يومنا هذا، رغم ان غالبية مجموعته وصلت بريطانيا خلال فترة الإستعمار. متحف كهذا، والذي يُمثّل درجة من التنظيم، هو في واقع الأمر مخل بالنظام، من وجهة نظر أخرى؛ بواسطة حرف الخطاب عن مساره، والكشف عن الحقائق التاريخية التي تخص المعروضات فيه – من أين أتت، عمرها وإستعمالاتها الأصلية، يحاول المتحف التعتيم على عنف الإستيلاء الثقافي. وعلى الرغم من إنتهاء الفترة الإستعمارية، فإن هيمنة الغرب ما زالت مُستمرة، ومتاحف، كالمتحف البريطاني، ترفض إعادة الكنوز المنهوبة إلى أصحابها الأصليين خوفا من المخاطر المحدقة بها هناك.[6]

لا ينحصر نهب التحف والكنوز على الأفعال المادية فحسب، بل يشمل ايضا إخضاع ثقافة ما للثقافة السائدة. تعكس عمليةِ النهب علاقات القوة، ورغم ذلك، فبإمكانها أن تُشكل خطوة فردية بإتجاه شحن الأغراض بذاكرة. بهذا المعنى، فإن فعل السرقة الذي اتى عليه الجندي المتجول على ضفاف قناة المياه العذبة، يختلف عن أعمال السرقة المنهجة التي تطال كنوز الشعوب. رغم ان ما قام به الجندي يُحاكي التصورات الإستشراقية، حول إجازة الغرب سرقة ونهب أشياء من دول اخرى، ولكن ما دفع الجندي للقيام بذلك هو تقدير جمالي للوحات، نبع عن رغبته بالمحافظة عليها؛ تذكار أصلي للحرب، عملية بسيطة هي جزء من سياق تاريخي. كتبت سوزان ستيوارت أن إنتاج التذكار ينبع من حاجة الحفاظ على الذاكرة لمدة تتجاوز أحداث الوقت الحاضر، وليكون بمثابة جسر من المستقبل الى الماضي، الى مكان تواجد الشيء الغريب، الريفي، والمختلف. على مرّ السنين، ومع تضاؤل الذاكرة الحيّة، يستبدِل التذكار ذاكرة الجسد بذاكرة غرض، مُشبع بمعانَي شخصية لن تُكشف بكاملها ابدا.[8] وهكذا، وكما تحظى الأغراض في المتحف على تقدير كوني بقيمتها للبشرية، تُستخدم الاغراض التي تم جمعها بشكل فردي كآثار للماضي وتحمل معاني جماعية وفردية.

***

طاولة وعليها أغراض مُغرية للنهب

الأغراض المعروضة في النافذة الزجاجية هي «شيفرة بصرية» للمعرض. بالإمكان إستنباط تقاليد فنية مختلفة أثّرت في لوحات الفنان المصري، مثل الهندسة المعمارية المحلية، تقاليد النسخ الأوروبية، وتأثير للوحات مصر الفرعونية. تمنحنا الطبيعة في الرسمة معلومات حول المنطقة الموازية لقناة المياه العذبة؛ سياج مزينة، قارب صيد صغير، أشجار المانجو والنخيل، بيوت، مسجد، وخيمة عسكرية. إلى جانب اللوحات، نجد دمية لحمار صُنعت من الجلد والقماش، وفنجان قهوة مزخرف على صحنه.

تستندُ المنحوتات في المعرض على المعلومات البصرية الكامنة في أغراض الرسام المصري. وبالإضافة اليها، تستخدم غرينفيلد علم دراسة الأيقونات المرتبط بمصر القديمة، ولكنها في واقع الأمر تستند على التحف التذكارية، والسلع الاستهلاكية، التي تم شراؤها من متجر المتحف البريطاني. صممت غرينفيلد لكل واحد من هذه العناصر، على سبيل المثال دمية الحمار او تمثال أنوبيس الواقف على مسرح من الكتابة الهيروغليفية، قالبا ليتثنى لها إنتاج نسخة طبق الأصل عنه. هذه النسخ مصنوعة من بلاستيك، جص، إيبوكسي، أصباغ، عفن اصطناعي، واكريليك وزيت. تتداخل الأشكال التي صبّتها الفنانة في القوالب، وتصبح هذه بدورها نسخا بالإمكان التخلص منها – تحف مغرية للنهب. هذه الأغراض موضوعة على طاولة أعيد بناؤها، وألواح خشبية، ومشربيات وقنطرة، وتظهر كجزء من وقائع ثانوية – منطقة مُزيّنة ومحصورة جُمعت بها كل الأغراض المُغرية للنهب في مشهد مستحيل.

أحد هذه الأغراض المغرية للنهب، نسخة مكسورة لفنجان قهوة، مُغطى بالألوان، زُرعت فيه شجرة نخيل من البلاستيك، ليبدو كتمثال قديم، او نموذج مُصغّر ومُزيّف لخيال إستشراقي. صغير وهشّ، بالإمكان وضعه بالجيبة دون أن يلحظ أحدهم ذلك. التحف المغرية للنهب، والتي وضعت في مساحة العرض وكأنها وصلت إلى هناك صدفة، تهدف إلى إثارة غريزة السرقة لدى الزوار – إمكانية أخذ غرض ينتمي لمكان آخر، دون عوائق، إقتلاعه من بيئته الأصلية، وإضافته لمتلكاتك الخاصة.

Display case: decorated porcelain coffee cup and saucer, unknown provenance,1970s; felt and leather donkey doll, UK, 1950s; pencil drawings on cardboard, Ismailiyah, Egypt, circa 1973

نافذة العرض: فنجان قهوة وصحن خزف مُزيّن، مصدر مجهول، سنوات السبعين؛ دمية حمار مصنوعة من جلد، المملكة المتحدة، سنوات الخمسين؛ رسم بقلم رصاص على كرتون، الإسماعيلية، مصر، ١٩٧٣ تقريبا

ויטרינה: כוס קפה וצלחת מחרסינה מעוטרת, מקור לא ידוע, שנות השבעים; בובת חמור מעור ולבד, הממלכה המאוחדת, שנות החמישים; רישומי עיפרון על קרטון, איסמאעיליה, מצרים, 1973 לערך

السارق، والذي يستحوذ على احد هذه التحف، هو ايضا من لديه القدرة على إملاء رواية جديدة للغرض.

في قلب مساحة العرض، نجد طاولة الرسام المصري. الطاولة، والتي أعيد بناؤها بوحي من اللوحات، هي مثال لقطعة أثاث تجمع ما بين التأثيرات البريطانية والفرنسية. يستند تصميم الطاولة على أسلوب الزخرفة الذي ميّز منطقة قناة المياه العذبة، أما الكرسي فيحاكي عناصر الزخرفة الموجودة على شبابيك المساجد من تلك الرسمة. إعادة بناء الطاولات، هي ممارسة نموذجية للمتاحف القومية والتاريخية، والتي تعتمد بالغالب على شخصية تاريخية معروفة – سياسي، كاتب، شاعر وما إلى ذلك. حجرات العمل التي يُعاد بناؤها، تسرد رواية عن تلك الشخصية، وتكشف تفاصيل حميمية عن حياتها وأفعالها. تحوّل هذه الوسائل، الشخصية التاريخية إلى إنسان عادي، ولكنها في ذات الوقت، تحيطه بهالة، جاعلة منه كائنا صعب المنال. وبالمقابل، فإن شخصية الرسام المصري وفنّه ستبقى مجهولة، وطاولته لا تشي بشخصية تاريخية معروفة، ولكنها تُشكّل شخصية غامضة ومحتملة لرسام مصري. غرينفيلد، والتي تتعامل مع المكتب كمنطقة إبداع، تمنح الفنان المجهول مكانا ليُبدع فيه، ولكن، وعلى نحو عبثي، تتحوّل طاولته إلى منصة لتحف مغرية للنهب.
من خلال دمج ممارسة "رواية القصة" والأساليب المتحفية، الفنيّة والنصيّة، تحاول غرينفيلد ان تخلق أسطورة، بطلها هو الرسام المصري مجهول الهوية. تثير غرينفيلد، من خلال هذه القصة الشخصية، قضية العلاقة بين اسرائيل ومصر، وتوقها لعلاقات ثقافية في المنطقة. تجمع بين قضايا تاريخية متعلقة بالحرب والإستيلاء الثقافي، والقوة التي تملكها المتاحف في إظهار التاريخ وتصميم الروايات.

تُحافظ الفنانة على غموض فيما يخص هوية الرسامين – ذاك الذي أُخذت منه لوحاته، وذلك الذي أخذ اللوحات. هكذا، تُأخذ زمام الأمور بيديها، وتصوغ قصة جديدة من وجهة نظرها. لا تُثير غرينفيلد التوق لعلاقات ثقافية في المنطقة، وتنتقد الواقع الاستعماري المستمر في اسرائيل وأوروبا فحسب، وإنما تُشير ايضا الى تلك اللحظات حيث نجد السلب والسرقة إلى جانب الحِفاظ والإنقاذ، أفعال تأتي عليها هي بذاتها.

هداس غلازر

---

١. تُعرف قناة المياه العذبة، بقناة الإسماعيلية، وتُزوِّد سكان القرى المجاورة لقناة السويس بمياه الشرب.
٢. إدوارد سعيد، الإستشراق، ١٩٩٥، ص٤٤–٤٥، عام عوفيد.
٣. يعتمد تصميم نافذة العرض على تصميم نافذة العرض في الزاوية المصرية في المتحف البريطاني، غاليري مصر القديمة، مجموعة ريموند وبيفرلي ساكلر، غرفة ٦٤.
٤. «لم يشكك عصر التنوير بالحق المشروع لعلماء الآثار وتجار الآثار بإقتلاع التحف، ورق البردي او المومياوات. بطرق تفكيرهم والتي وضعت اوروبا في مركز العالم، لم ينظر بتاتا لهذا العمل كسرقة؛ بل على العكس. كانت حجتهم ان هذه الشعوب لا تفقه ولا تعرف قيمة الكنوز التي لديها» (إيلا شوحط، ذكريات مُحرّمة: نحو فكر متعدد الثقافات، ٢٠٠١، ص٣٠٠ في كتاب غيش عميت، اكس ليبرز، عام عوفيد، ص١٩).
٥. أقامت غرينفيلد عام ٢٠٠٦ معرضا فرديا بعنوان «برتيش ميوزيوم» في متحف رمات غان. تناول المعرض إنتاج نسخ عن مقلمة على شكل تابوت، تم شراؤها من المتحف البريطاني بسنوات الثمانين.
٦. غيش عميت، اكس ليبرز: تاريخ من السلب، الصيانة والإستيلاء في المكتبة الوطنية في القدس، ٢٠١٤، عام عوفيد، ص١٧.
٨. Susan Stewart, On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection, 1993, Duke University Press, pages 132-133

Installation view

شكل العمل الإنشائي

מראה הצבה

Hand carved wood mashrabiyas, industrial paint and **Coveted Objects for Plunder**, laser cut and hand carved wood desk, wood platform and shelves

مشربية من خشب مقصوص يدويا، طلاء صناعي و**تحف مغرية للنهب**؛ طاولة مقصوصة بواسطة الليزر، منصة ورفوف من خشب

משרביות עץ בחיתוך ידני, צבע תעשייתי ו**אובייקטים נחשקים לביזה**; שולחן עם חיתוכי לייזר, במה ומדפים מעץ

Desk with **Coveted Objects for Plunder**, mixed media

طاولة وُضعت عليها **تحف مُغرية للنهب**، تقنية مختلطة

שולחן עם **אובייקטים נחשקים לביזה**, טכניקה מעורבת

Coveted Object for Plunder
Plaster, felt, artificial hair, gold and metal threads, rock, acrylic and oil paint

تحفة مُغرية للنهب
جبس، لباد، شعر اصطناعي، خيوط من ذهب ومعدن، حجر، ألوان اكرليك وزيت

אובייקט נחשק לביזה
גבס, לבד, שיער מלאכותי, חוטי זהב ומתכת, אבן, צבעי אקריליק ושמן

Coveted Object for Plunder
Plaster, colored sand, plastic palm, and pigments

تحفة مُغرية للنهب
جبس، رمال ملوّنة، شجرة من بلاستيك وأصباغ

אובייקט נחשק לביזה
גבס, חול צבעוני, עץ פלסטיק ופיגמנטים

Mashrabiya detail, **Coveted Objects for Plunder**, plastic, plaster, and wood

لقطة عن قرب للمشربية، **تحف مُغرية للنهب**، بلاستيك، جبس وخشب

תקריב מתוך משרבייה, **אובייקטים נחשקים לביזה**, פלסטיק, גבס ועץ

Painting and relief on tile, mixed media

ציור ותבליט על אריח, טכניקה מעורבת

رسم وزخرفة على بلاط بتقنية مختلطة

Installation view

شكل العمل الإنشائي

מראה הצבה

Arch detail
Plastic, felt, drawing, wood shelf, colored sand, pigments, lamp, manipulated lighting

لقطة عن قرب للقنطرة
بلاستيك، لباد، رسم، رف خشبي، إضاءة مُعالَجة، رمال ملوّنة أصباغ، مصباح

תקריב מתוך קשת
פלסטיק, לבד, רישום, מדף עץ, חול צבעוני, פיגמנטים, מנורה, תאורה מטופלת

Arch
Metal frame, artificial grass, golden concrete blocks, spray paint, and industrial paint

قنطرة
إطار معدني، عشب إصطناعي مُعالج، طوب مُذهّب، ألوان رشّ وطلاء صناعيّ

קשת
שלד מתכת, דשא מלאכותי מעובד, לבני בטון מוזהבות, צבעי ספריי וצבע תעשייתי

Pillar detail

لقطة عن قرب للعمود

פרט מתוך עמוד

Pillar
Wood shelves with lotus pattern; **Coveted Objects for Plunder**, mixed media

عمود
رفوف خشبية مزخرفة بقوالب أزهار اللوتس؛ **تحف مغرية للنهب** بتقنية مختلطة

עמוד:
מדפי עץ עם בגימור עיטורי לוטוס, **אובייקטים נחשקים לביזה** בטכניקה מעורבת

Museum gift shop. For each such element, like the donkey doll or the figurine of Anubis on a hieroglyph-covered plinth, she produces a mold that allows her to create replicas. The replicas are made of plastic, plaster, epoxy, felt, pigments, artificial moss, and acrylic and oil paint. Connecting the replicas, she hybridizes them, and in effect turns them into singular replicas – the "coveted objects for plunder." The objects are placed on the reconstructed furniture associated with the Egyptian painter: the desk, shelves, arch and mashrabiyas, and appear as a part of a small setting – a decorated and demarcated area where several coveted objects for plunder were assembled into an impossible, alluring scene.

One of the coveted objects for plunder – a plastic palm tree that grows from a broken replica of the coffee cup – adopts the guise of an antique figurine or a fanciful miniature model of an Orientalist fantasy. Small and delicate, it can be surreptitiously pocketed without anyone noticing. The coveted objects for plunder, placed casually around the gallery, are meant to trigger in the visitors the impulse to plunder – to take something that belongs to a different place, remove it from its original surroundings, and appropriate it to one's private inventory of objects. The plunderer, who appropriates these objects, is also the one who can dictate the new narrative and given context of the object.

The Egyptian painter's desk stands at the heart of the installation. Inspired by the paintings, the reconstructed desk is an example of a piece of furniture that incorporates British and French influences. The design of the desk is based on the drawings and combines decorations typical of the Sweet Water Canal area, the chair draws decorative elements from the windows of mosques in the drawings.

Desks reconstruction, a display practice typical of national and history museums, is usually attributed to famous figures who left their mark on history. Reconstructed desks delineate the narrative of that figure, divulging intimate details from its life and work. These means simultaneously transform the historical figure into an ordinary everyman, but also into an unattainable figure, surrounded by an aura. In contrast, the personality and work of the Egyptian painter remain unknown, and his desk does not represent a famous historical figure, but rather shapes the painter's mysterious figure, while acting as an object of desire in its own right. Greenfeld, who views desks as territories of creation, provides the anonymous painter a place where his art can exist, but absurdly, his desk becomes a stand for coveted objects for plunder.

Conflating storytelling practices and museal, artistic, and ritualistic means, Greenfeld creates a tribute to the Egyptian painter, weaving a myth around his nameless figure. Through the private story she raises issues that concern Israel-Egypt relations and the yearning for cultural and reginal contacts. She turns the spotlight towards historical issues that touch on wars and cultural appropriation and the power of museums to reflect history and shape narratives.

In the shadow of her tribute, the identity of both painters remains shrouded in mystery – the one whose paintings were taken and the one who took the paintings. With that, she assumes control and formulates a new story from her own perspective. Greenfeld not only introduces the yearning for a cultural-regional connection and criticism on the colonialist reality maintained in Israel and in Europe, but also points to the duality in which plunder and looting coexist alongside preservation and salvage – the very same actions she carries out herself.

Hadas Glazer

1. The Sweet Water Canal, also known as Ismaïlia Canal, carries fresh water to the settlements near the Suez Canal.
2. Edward Said, Orientalism, 1995, Am Oved Publishing, pp. 44-45 (in Hebrew).
3. The design of the display case in the exhibition is based on a display case from the Egyptian galleries at the British Museum (room 64, Early Egypt Gallery, The Raymond and Beverly Sackler Gallery).
4. "Enlightenment did not question the legitimacy of archeologists and antique dealers to displace papyruses, tombstones, or mummies. In what was essentially Eurocentric thought, this act was never perceived as robbery; on the contrary. The claim was that these people do not know and do not understand the value of the treasures they hold." (Ella Shohat, quoted in: Amit Gish, Ex-Libris: Chronicles of Theft, Preservation, and Appropriating at the Jewish National Library in Jerusalem, 2014, The Van Leer Jerusalem Institute and Hakibbutz Hameuchad, p. 19 [in Hebrew]).
5. In 2016 Greenfeld held a solo exhibition titled **The British Museum** at Ramat Gan Museum of Israeli Art. The exhibition centered on the display of singular replicas based on a pencil case in the shape of a sarcophagus, purchased at the British Museum gift shop in the 1980s.
6. Gish, p. 17.
7. Susan Steward, On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection, 1993, Duke University Press, pp. 132-133.

population in Israel, and Israel is located the East and not in the West.

In contrast with the disconnect characteristic of the relation to today's art and culture in the neighboring countries, the art of ancient Egypt appears already in the first chapters of Western art history books, and is studied as one of the ancient and rich cultures in human history. The appropriation of ancient Egyptian culture to Western history is one of a myriad political, Orientalist, and Eurocentric actions that started in the 16th century and expanded with Napoleon's conquests in Africa. The French, and later British occupation was the heyday of Egyptology – the study of ancient Egypt, which included archeological excavations, discovery of treasures, and finally – their transportation into European museums, in the belief in Europe's natural right to keep these treasures.[2] In addition to the prominence they give to the ancient, monumental culture, in their construction of a linear narrative to the evolution of Western art, art history books also appropriate the cultural wealth and grandeur of ancient Egypt to Western art as its origin.

The soldier/lecturer, who recounted that he was driven by his fascination with the drawings and objects and a desire to save them from destruction, resonated the assumptions and arguments used to justify plunder in the colonial period.

In response to his controversial action and the unusual reference she was given, Greenfeld turns the link between her and the Egyptian painter into a fantasy about an artistic dialogue with him, motivated by curiosity and a yearning for a human connection with an artist from the Fertile Crescent region.

The Display Case

Two drawings, a donkey doll, and a Turkish coffee cup and saucer — the objects taken by the soldier from the house along the Canal compose an eclectic collection that outlines the mysterious and exotic figure of the Egyptian painter. The objects are kept in a display case, as if they were exhibits in an ethnographic museum of modern Egypt. The museal display confers an aura of authenticity and significance on the objects attributed to the Egyptian painter, establishing hierarchy between them and the objects created by Greenfield, which are placed "naturally" in the exhibition on "domestic display means." The use of museal display practices not only underscores the significance of these objects as authentic originals, but also serves as a figurative means for placing them alongside objects plundered from ancient Egypt, presented in display cases in Europe.[3] Museums use means of display as a method of arranging knowledge and illustrating stories, constructing a collective meaning. The manner in which the public learns about the artifacts is through the eyes of the museum, which is a closed system with its own rules and hierarchies. Due to the use of collecting, sorting, cataloging, and editing methods, the body of knowledge that the museum represents reflects perceptions that do not necessarily coincide with the original intentions of the makers of these artifacts. One of the narratives that is not represented in the display of antique treasures concerns the question of how these artifacts came to the possession of the museum. The provenance of these treasures is not a part of the official narrative, although even a brief investigation will uncover the problematic and controversial historical information about the origin of the treasures and their ownership.[4] The British Museum – a recurring motif in Greenfeld's work[5] – is the ultimate example for an institution that boasts an enormous collection of ancient treasures from all over the world, the advanced conservation technologies it acquired, and making the information in it accessible to people from all around the world. The British Museum is a source of pride for the kingdom to this day, although the majority of its collection came to Britain during the colonial period. A museum of this sort, which stands for high standards of order and organization, in fact carries out a disruption of order from a different perspective; by shifting the discourse and presenting historical facts about the artifacts – where they came from geographically, what was their age, and what was their original function – the museum mitigates the violence inherent to cultural appropriation. While the colonialist period has ended, the hegemony of the West is maintained, and museums like the British Museum refuse to return the plundered treasures, due to the dangers posed to these treasures in their countries of origin.[6]

Beyond a mere physical act, the plunder of artifacts and treasures is also the subordination of a certain culture to the dominant culture. At the same time, and while plunder is a matter of power relations, it can also represent a private action of imbuing an object with a memory. In that sense, the act of plunder conducted by the soldier who wandered along the banks of the Sweet Water Canal is distinguished from an organized treasure hunt. The action of the soldier does echo the same views shaped by the Orientalist perception of the West's right and responsibility to take objects from other counties, but his motivation for plundering came from an instinct of aesthetic appreciation of the paintings and a desire to protect them. His action was the creation of an authentic memento from the war, a minor action that takes place within a historical context. Susan Stewart wrote that the creation of souvenirs stems from the need to preserve memory beyond its present iteration, and serve as a bridge from the future to the past, to the place where the exotic, pastoral, and the other resides. Over the years, as the living memory fades, the souvenir replaces the memory of the body with the memory of an object that acts as a residue of the experience, imbued with private meanings that will never be fully uncovered.[7] And so, just as artifacts in museums gain universal recognition in their significance for civilization, objects collected privately also serve as traces of the past, carrying both the collective and private meaning.

***

A Desk with Coveted Objects for Plunder

The objects presented in the display case serve as a visual code for the exhibition. The drawings of the Egyptian painter reveal diverse influences: the local architecture, European drawing traditions, and even influences of ancient Egyptian paintings. The landscape in the drawing conveys information on the area surrounding the Sweet Water Canal: a decorated fence, small fishing boat, palm and mango trees, houses, a mosque, and a military tent. The leather and textile donkey doll and a decorated coffee cup and saucer set are displayed next to the paintings.

The objects and sculptures in the exhibition are based on the visual information embodied in the objects that belong to the Egyptian painter. In addition to these, Greenfeld uses iconography associated with ancient Egypt, which is in fact based on souvenirs and consumer goods bought at the British

סדנאות האמנים
Artists' Studios

The Sweet Water Canal
Hili Greenfeld

Curator: Hadas Glazer
July-October 2017

Art Cube Artists' Studios, Jerusalem
Director: Lee He Shulov
Artistic advisor and curator of the International Residency Program: Maayan Sheleff
Producer: Tal Shanny
Production: Art Cube Artists' Studios

Catalogue
Design: Noa Segal
Text: Hadas Glazer
Hebrew copyediting: Shirly Eran
English translation: Maya Simony
Arabic translation: Yasmeen Daher
Photography: Noam Preisman

Exhibition
Mounting: Daniel Eichenberger
Lighting: Michael Lew
Painting: Wael Qunaibi, Mostafa Qunaibi
Curtains: Cabasso
Woodwork: Setup, Shay Elkayam
Display case: Studio OBA, Omri Ben Arzi

Thank you to everyone who helped and advised us along the way:
Avihai Tsabari, Michael Lew, Yaron Edel, Dr. Yonatan (Yoni) Mendel, Dr. Shmuel Meiri, Eyal Sagi-Bizawi, Avi Negri, Israel Greenfeld, Rebecca Guber, Ulrika Carlsson, Susan Alexis Collins, Nirith Nelson, Orit Mamrud

Special thanks to the Israeli painter-lecturer, and to the anonymous Egyptian painter who served as a source of inspiration

Board of Directors: Daniel Feuchtwanger (chairman), Keren Abelow, Daphna Guttman, Maya Muchawsky Parnas, Tzachi Shnitzer, Olga Tripp

Art Cube Artists' Studios was founded thanks to the generous support of the Georges and Jenny Bloch Foundation, the Dr. Georg and Josi Guggenheim Foundation, and the Adolf and Mary Mil Foundation, and operates with the support of the Lloyd Foundation through the Jerusalem Foundation

The exhibition was made possible thanks to the generous support of Asylum Arts, Via Sabra, and Yehoshua Rabinovich Foundation for the Arts, Tel Aviv

© Art Cube Artists' Studios ISBN: 978-965-7655-122

THE SWEET WATER CANAL

During the Yom Kippur War, an Israeli soldier who served in the forces that crossed the Suez Channel wandered along the banks of the Sweet Water Canal,[1] near the Mango orchards. The houses in the Canal's area have been standing empty for a while, possibly abandoned already in the War of Attrition. The soldier entered one of the houses, where he found several objects on a desk: two drawings, a small donkey doll, and a Turkish coffee cup. He coveted the small objects and drawings and felt an impulse to save them from destruction. And so, against IDF orders that forbid plunder of civilian property, he took them with him back to Israel, as mementos from the war.

Little surprise then, that he, who was driven by appreciation and curiosity for the paintings and objects he found, became a famous painter and lecturer at an Israeli art academy. Several years ago, Hili Greenfeld was a student of that painter. When he saw her works, he recalled the paintings and mementos he had taken, and shared them with her. Greenfeld's style reminded him of the Egyptian painter's, and he was surprised that an Israeli artist painted in a style reminiscent of an anonymous Egyptian painter from the 1970s. This was the first time that she was given a reference to an artist from a neighboring country, which stressed to her the absence of cultural ties between Israel and its neighbors.

***

The Reference

The exhibition **The Sweet Water Canal** was born from the reference suggested to Greenfeld by her teacher, and in response to his assumption that a connection between her and an Egyptian painter is surprising. The reference was unusual, mostly because art studies in Israel are based on Western theories, and seldom reference and examine artists from the neighboring Arab countries. The Israeli gaze, which looks to the West, engenders blindness to the wealth in Arab cultures, and a false self-perception of a Western island in the Middle East. The interest in Arab and Islamic cultures is largely reduced to Oriental studies and counter-terrorism studies, and they are not a part of the dominant cultural narrative. This, despite the fact that many Israelis hail from Arab countries, Arabs constitute 20% of the

THE SWEET WATER CANAL

Hili Greenfeld