

פברואר, 2017

עבודת אדמה – חומרי הזמן ביצירתו של אוסמה סעיד

עמי שטייניץ

פורסם בקטלוג התערוכה, עבודת אדמה, הגלריה העירונית לאומנות עפולה, 2018

בין הזמנים

בסתיו שנת 1981 הגיע אוסמה סעיד למערב ברלין והתקבל ללימודים בבית הספר הגבוה לאמנות בעיר החצויה. סעיד נולד בשנת 1957 בגליל התחתון, בבית בוץ בעל קירות עבים, במרכז הקדום של הכפר נחף. מציאות חיים חצויה, בגרסתה הערבית יהודית, פלסטינית ישראלית, מסורתית מודרנית, מוכרת לו עוד משחר ילדותו. הבית גבל במסגד הכפר ובקומה הראשונה, תחת דיוטת השינה, כונסו חיות המשק במשך הלילה. סעיד זוכר את סבתו נושאת אותו על גבה, מתגודדת בסמטאות הצרות יחד עם חברותיה, ששוחחו ביניהן וכיבדו אותו בתאנים. מורשת כפרית וחומרית זו עברה שינוי ניכר, שכן זמן קצר לאחר מכן עברה המשפחה מבית הטיט לבית אבן חדש שנבנה בטכניקת יציקת הבטון המודרנית.

התפתחות הכפר הפלסטיני והפיכתו לעיר קשורה בישראל בנְכֶפֶה שהתחוללה בעקבות מלחמת 1948. פליטות, הפקעת אדמות והמעבר ממשק חקלאי לעבודה שכירה היו גם גורלה של משפחת סעיד (קימרלינג 149). סבו מילט שלושה מילדיו הבוגרים לסוריה עד יעבור זעם. בתום המלחמה נסגרו הגבולות בין ישראל לשכנותיה, שובם נמנע, והם השתקעו בחאלב שבסוריה (ג'מאל, 48). אוסמה לא הכיר את דודיו, אך צערה של סבתו וייסורי המצפון של סבו צרבו בתודעתו את מוראות המלחמה.

ביתה החדש של משפחת סעיד נבנה בשולי הכפר בין שדות ובוסתנים סמוך לכביש עכו-צפת. מעברו הדרומי של הכביש נוסדה ב-1964 העיר היהודית כרמיאל. המעבר מבית הבוץ במרכז הכפר לבית מודרני ששכן מול עיר יהודית הנבנית בהשראת הסגנון הבינלאומי

באדריכלות, סימן את המרחק המתהווה בין תרבות חומרית בעלת זיקה מסורתית לטבע לבין סביבה עירונית, מודרנית, המשנה לחלוטין את מחזור החיים.

בילדותו הקיפו את הבית שדות ועצים וסעיד נהג לשרטט במקלות ובאבנים צורות על פני האדמה, להשתטח על רגבי תלמים ולחוש אותם מקרוב. "האדמה הייתה הנייר הראשון שלי" מספר סעיד, "והרגשתי שלם עם המגע הזה. כשביקשתי להרגיש טוב רשמתי על האדמה דמויות וצורות פשוטות [...] חרטתי אותן וטיפסתי על עצי הזית והרימון כדי לצפות מלמעלה ולהחליט מה ראוי לשנות ולתקן. בהתחלה ניסיתי לרשום את פני אמי שנעדרה הרבה מהבית בגלל עבודת השדה. ציירתי חיות, כלב או חתול, וצורת עלה התאנה משכה אותי. ניסיתי לדייק ולהעתיק את הטבע. בכפר לא היו באותם ימים משחקי ילדים כמו לגו ומכוניות והעסקתי את עצמי בחוץ, בבוך [...] בבית הספר כינו אותי הילדים, הצייר, והמורה למתמטיקה, צייר חובב, העניק לי יחס מיוחד [...] זכיתי להכרה בכישרוני ומדי פעם נשים בכפר ביקשו שארשום למענן את קווי המתאר של דמויות על בדים שרקמו" (סעיד).

בתקופת לימודיו בבית הספר התיכון, במחצית שנות השבעים, התנסה סעיד לראשונה בלימודי אמנות. בעיתון אל־אתאחד פורסמה מודעה על אודות שיעור אמנות בהנחיית עבד עאבדי שייערך בכפר יאסיף. אל־אתאחד, עיתון התנועה הקומוניסטית שנוסד בשנת 1944 ומ־1965 מלווה את מפלגת רק"ח־חד"ש, היה העיתון הראשון בערבית שהחל לציין מאורעות חשובים בתולדות המיעוט הפלסטיני בישראל (העין השביעית). הדמויות המרכזיות בעיתון היו מנהיגיה הערביים של המפלגה הקומוניסטית הישראלית, בהם תופיק טובי, אמיל חביבי ואמיל תומא (כספי, כבהא). סעיד קרא את העיתון בנערותו, נחשף לשירה של מחמוד דרוויש, סמיח אל קאסם ואחרים, ולעבודותיו של הצייר עבד עאבדי (סעיד). עאבדי נשלח בשנת 1964 מטעם המפלגה הקומוניסטית הישראלית ללמוד עיצוב גרפי ואמנות בבית הספר הגבוה לאמנויות של דרזדן בגרמניה המזרחית ושהה שם שבע שנים (בן צבי, 2010, 43). בין השנים 1972 – 1982 שירת כעורך הגרפי של אל־אתאחד וכתב העת הספרותי אל־ג'דיד. בעיתונות ובספרים שולבו יצירות אמנות של עבאדי ואמנים כמו בורהאן קרקותלי הסורי (סעיד), שהפגישו בין כתיבה לאמנות חזותית וכוננו שיח זהות שנערך בין הטקסט

לייצוג החזותי הסימבולי (בולאטה, 1990, בן צבי, 2009, 64). הקורס שהעביר עאבדי התמקד בציור טבע דומם ובהעתקה מהטבע בצבעים ובעיפרון (סעיד).

רכישת יסודות הציור האקדמי ויצירת ריאליזם חברתי בסגנון מופשט פיגורטיבי, כפי שפורסם בעיתון אל-אתחאד, תאם את תפיסת ההוראה והאמנות בגרמניה המזרחית ובגוש המדינות הקומוניסטיות (Abdullah, 15). מולם נצבו מגמות של אמנות מופשטת ומושגית שהתפתחו לאחר מלחמת העולם השנייה באמריקה ובאירופה המערבית וזכו למעמד בין-לאומי שהתעצם עם התפרקות ברית המועצות בשנות השמונים (Abdulla, 28).

במרץ 1976 הוכרז בישוב הפלסטיני בישראל יום שביתה כללית ונערכו הפגנות מחאה בעקבות ההחלטה להפקיע 20,000 דונם מאזרחים ערבים בגליל. במהלך ההפגנות התעמתו כוחות צבא ומשטרה עם המפגינים, רבים נפצעו ושישה בני אדם נהרגו. סעיד השתתף בחלק מהמחאות והכיר את תהליך הקמת אנדרטת הזיכרון שתכננו עבד עבאדי וגרשון קניספל ונחנכה בסכנין במרץ 1978 (בן צבי 2010). אירועים אלה חידדו אצל סעיד את ההכרה שאמנות אינה מתמצית בכישורי העתקה והוא התחיל לעסוק בכיבוש ובפליטות שהכיר מהבית בנחף (סעיד). בשנות השבעים ביטא עדיין הריאליזם החברתי ממד של שליחות כשעסק במאבק לצדק ולשוויון שניטש בין הסוציאליזם לקפיטליזם, אך הקשר של האידאולוגיה הסוציאליסטית לדיקטטורות שהלכו וקרוסו רוקן אותה מתוכן.

הדור הצעיר של אמנים פלסטינים בישראל, שהחל את לימודי האמנות בראשית שנות השמונים, לא פנה ללימודים במדינות הגוש המזרחי. אי לכך הוא נחשף יותר להשפעה של האמנות המודרנית שנהנתה יותר מחופש והותירה מרחב לביקורת ואפשרה פתיחות יצירתית. אף על פי שבתי ספר לאמנות בישראל ובמערב אינם מבטאים את הזהות התרבותית הערבית (בן צבי, 2009, 63) פנו אמנים כמו עסאם אבו שקרה, פאריד אבו שקרה ואוסמה סעיד ללמוד באקדמיות הללו, שאפשרו התנסות אמנותית רחבת יריעה. "כבר בבית הספר התיכון", מספר סעיד, "החלטתי להיות אמן ודחיתי כל אפשרות לעסוק במקצוע אחר [...] כשסיימתי את לימודי שלח אותי אבי להיבחן לתפקיד מנהל סניף בנק ברקליס

שעמד להיפתח בכפר, ונבחרתי לתפקיד. ידעתי מתמטיקה ואהבתי לקרוא וזה העניק לי השכלה כללית רחבה. קראתי ספרים מאת מקסים גורקי, פיודור דוסטויבסקי וספרות ערבית. לאבא, שעבד כמורה, היתה ספרייה גדולה ונוסף על כך השאלתי ספרים גם מספרייה ניידת. הכרתי את הספרים של תאופיק אל חכים, נג'יב מחפוז, איחסאן עבדל קודוס, אחמד אמין, גרסיה מרקס, ויקטור הוגו וארנסט המינגוויי ואת השירה של גרסיה לורקה ופבלו נורודה. כשנפתח סניף הבנק בנחף התפטרתי מעבודה בבנק מפני שבחרתי להיות אמן. מנהל הבנק בעכו קרע את מכתב ההתפטרות, ניסה לשדל אותי וגם בבית לחצו עלי. ברחתי ליפו והתגוררתי עם חברים שעבדו במסעדות עד שעברתי לירושלים וניסיתי בלא הצלחה להתקבל ללימודים באקדמיה לאמנות בצלאל."

בירושלים פגש סעיד את תולדות האמנות המודרנית. הוא בילה שעות ארוכות במוזאון ישראל, בחן לראשונה עבודות מקוריות של פיקסו, בראק, מודיליאני ושגאל, התרשם מהיחס המודרני המגוון לדמות הפיגורטיבית ורכש את ספר תולדות האמנות הראשון שלו, תולדות הציור המודרני מאת הרברט ריד, שיצא לאור בעברית בשנת 1971. כך למד על אמני האקספרסיוניזם הגרמני ועל חברי קבוצת הגשר, אוטו מולר, אמיל נולדה, קרל שמיט רוטלוף וארנסט לודוויג קירשנר. הצבעים המוזרים והחזקים, עבודת המכחול החופשית, הישירות, תמצות קווי המתאר של הדמויות וביטויי הנוף הרשימו אותו. אחד המקומות הראשונים בהם ביקר כשהגיע לברלין היה מוזאון קבוצת הגשר ברובע דאלם שבעיר.

אמנות בעיר מחולקת

מניפת האמנות המודרנית הרחבה, מקומו של הריאליזם החברתי בתוכה, הקו החוצה בין מזרח למערב ובין בחירה אישית לחובה חברתית נחקקו בו עוד טרם בואו לברלין. סעיד הגיע קודם לפרנקפורט ופגש בה במקרה את בורהאן קרקוטלי, שאת עבודתו הכיר מהעיתון אל-אתאחד. קרקוטלי המליץ בפניו ללמוד אצל מרוואן קסאב באשי, גם הוא ממוצא סורי. באשי הגיע לברלין המערבית כבר ב-1957, למד ואחר כך לימד בבית הספר הגבוה לאמנויות בעיר. סעיד קיבל את עצתו, נסע לברלין ולמד אצל מרוואן במשך שש שנים. התרבות והשפה

הערבית המשותפת הקלו עליו בכניסתו אל עולם האמנות בגרמניה שבה פעל מרוואן כבר שנים ארוכות. הן פתחו לו דלת לפגישות עם יוצרים ערבים, חלקם גולים, כמו המשורר אדוניס והסופר עבד אל רחמן מוניף ועזרו לו לפתח את דרכו האמנותית.

ברלין החצויה לא דמתה לפריז, שם חשב סעיד ללמוד בתחילה. מלחמת העולם והשמדת העם שחוללו הגרמנים הותירו את העיר החצויה כשריד מוחשי לאסון שניפץ את חלום המודרניות, הקדמה והנאורות. העיר הפכה למוקד של מלחמה קרה בין מערב למזרח, בין סוציאליזם לבין קפיטליזם, חברה חופשית ודיקטטורה. סעיד נקלע לברלין ברגע היסטורי מיוחד של מודרניות שוקעת ופוסט מודרניות מתגבשת (Huyssen, 1984, 7-8). לאחר מלחמת העולם השנייה התעמתו המזרח הקומוניסטי והמערב הדמוקרטי בשאלת השיקום. במזרח גרמניה יצאו נגד המודרניזם המערבי המנוון, והריאליזם החברתי הוכרז כסגנון האנטי־פשיסטי הרשמי (Huyssen, 2010, 216). במערב גרמניה ביקשו למנוע חזרה ללאומנות, ראו באמנות מזרח גרמניה הטוטליטרית גורם מדכא ושילילי, ואת האמנות הבין־לאומית, נעדרת סימני המקום מבית המופשט האמריקני תפסו כגורם חיובי (שטיאסני). חולשתו הגוברת של הגוש המזרחי בשנות השבעים והשמונים נטלה מהעימות על חלום המודרניות את ההתגוששות בין שני צדדים, אך הותירה נעלם קיומי עמוק יותר בכל האמור בסוגיית השלטון המודרני. בשעה שמיתוסים בתרבות הפרה־מודרנית אכפו מסורות ממניעים של ריסון חברתי, החלום המודרני – הפוליטי, התרבותי והכלכלי – ביטא שאיפה אוטופית למציאות חברתית שדוחקת צורות קיימות. חלומות עולמיים אלה הפכו למסוכנים כאשר אנרגיות שהם הניעו גויסו על ידי הכוחות השולטים לפעולה נגד הציבור שאותו למעשה הם נועדו לשרת (Buck Morris x-xi).

התקופה הראשונה לשהותו של סעיד בברלין הוקדשה ללימודים ולביקורים במוזאונים ובתערוכות. בגלריה הלאומית החדשה לאמנות פגש את עבודותיהם של מָטיס וסזאן ובשנת 1984 נערכה במקום תערוכה רטרוספקטיבית גדולה של מקס בקמן. היחס המגוון לדמות הפיגורטיבית והאמצעים החופשיים של ביטוי חומרי, שהרשים אותו כבר בירושלים, מילאו

אותו באנרגיות ודחפו אותו לפרץ של יצירה, שהפך אצלו להתרחשות בפני עצמה. הממדים הגדולים של העבודות שבהן התנסה דרשו משיכות מכחול, מסות חומריות, משטחים גדולים, עוצמה, עדינות, שכבות עבות ודלילות שקופה, רישום, צבע, על נייר ועל בד תוך שימוש בחומרים מצויים, במכחולים, במקלות, בעבודת ידיים ובפיסול.

הצמא לשפע של אמנות דמה ללהיטות כאוטית, אך היווה שיבה לחומריות שאפיינה את עבודות האדמה בתקופת ילדותו - שיבה להנאה ממגע עשיר בחומר, לקשר בין חומר, מסורת, קרבה לטבע ולאנושיות שהם מבטאים. האמנות הפכה לשדה פעולה חומרי, המדמה את הרגבים שהעניקו מצע לדמויות שרשם בילדותו. הקווים השחורים, שתחמו שטחים בציורי הטריפטיך של בקמן, הישירות והנהייה לטבע של ציירי קבוצת הגשר, המסה הצורנית של סזן, משטח הצבע האדום של מטיס, המתח הפנימי ושבירת הצורות בעבודות של אפל ואסגר, חברי קבוצת הקוברה, תנועת הגוף בציורי הפעולה של ג'קסון פולוק, ווילאם דה קונינג, שטחי הצבע של ברנט ניומן ומרק רותקו מאסכולת ניו יורק, הציור של פרנסיס בייקון האנגלי, הנאו־אקספרסיוניזם הגרמני של אנسلم קיפר וגאורג בזליץ, ידיד של מרוואן, ועבודות קלסיות של ג'וטו וטיציאן, יצרו אצל סעיד חיבור חדש, פוסט מודרני, בין מסורת לקדמה. חיבור המאפשר לו לגעת בכאב המודרני ולהתבונן בעתיד האנושי באמצעות קרבה מושגית בין חומר למסורת.

התערוכה הנוכחית מבקשת להאיר מזווית רטרוספקטיבית את ההתפתחות החומרית המחזורית שבה מפגיש סעיד בין חומריות לחומרי החיים, בין כאב לבין אנושיות, בין הפוליטי למטאפיזי, בין מסורת קדם־מודרנית לתהייה פוסט־מודרנית. העבודה בחומר מבטאת ביצירתו תנודה אטית ולא מהפכנית, מושגית ומעשית של "עבודת האדמה". תנודה הפועמת בין תלמי המשמעות הרגשית, החושית, החושנית, ההיסטורית, התרבותית והקיומית של מגע יד האדם בחומר ומעוררת אחריות קמאית כלפיו. תנועה שעוברת מציור בחומר לצירוף של חומרים, לפיסול וכעת למייצבים (סעיד).

בשנת 1987 עבר סעיד מהסטודיו באקדמיה לסטודיו גדול בבניין ברובע קרויצברג שגבל באותה העת בחומת ברלין. רובע הספר משך אליו מהגרים, סקוואטרים ומובטלים צעירים. הרובע הצטייר בתקשורת וגם בקרב הציבור כמקום מאיים משום שהתרכז בו ארגוני שמאל קיצונים ותושבים זרים, רובם עובדים מטורקיה. לצד הצורך בעובדי כפיים עורר הרובע פחד קמאי מפני זרים, שעירב תחושות שנעו בין עברייני לקרבן והעלו באוב רוחות רעות מן העבר, שהכבידו על גיבוש זהות חברתית הומוגנית במערב גרמניה (MacDougall, 168-175). "ברלין", מספר אוסמה, "לא היתה עיר גרמנית טיפוסית. חיו בה הרבה אמנים צעירים מכל העולם, האוריינטציה הייתה שמאלית ונערכו הפגנות רבות. אחרת לא הייתי מחזיק שם מעמד. בתחילת שנות השמונים לא נתקלתי בנאו־נאצים והכרתי רק אנשי שמאל, מהגרים טורקיים וזרים אחרים. הגרמנים שהכרתי התביישו במעשי הנאצים וכיבדו זרים. לא שמעתי את המילה אווסלנדר (זר) וידעתי מה היה העבר של העיר הזאת. כשהגעתי לברלין ביקרתי בטופלס ברג, הר עיי החורבות שפונו, בצ'ק פוינט צ'רלי וצפיתי בסרטים על מחנות הריכוז ועל אמנים שנרדפו בידי הנאצים. בברלין למדתי על השואה ועל ממשות חברתית-פוליטית מורכבת ביותר." (סעיד).

הסטודיו המרווח אפשר לסעיד ליצור סדרה של עבודות גדולות ולפתח את החומריות המושגית של עבודתו. אחת העבודות הראשונות משנת 1988 נושאת את הכותרת "ילד" ומצביעה על המהלך האמנותי שמתחיל סעיד לפתח. הדמויות בציורים אינן מצינות אדם מובחן אלא כל אדם. לעומת אסתטיקה של פרטים חיצוניים, המייצגת דמות מסוימת, פונות הדמויות בעבודות של סעיד אל אסתטיקה פנימית עלומה, שמגע עמה נדרש לביטוי בשטח צבע. אדם שלעתים אי אפשר להבחין במינו המוגדר, אם הוא גבר או אישה. "כאשר נתלים בפרטים חיצוניים כמו למשל לדקדק בנוסח התפילה, מגיעים למוסר כפול. מי שמקפיד על הקנקן מאבד את מה שבתוכו. דת עבורי היא מושג מופשט המשקף תוכן פנימי שפועל לטובת הכלל במטרה למנוע נזק" (סעיד).

זמן וזמניות

בברלין גילה סעיד את תלמי הרגש, המחשבה והטכניקות של חומרי האמנות. אך זיכרון הילדות של הסב, הסבתא, הכפר והמסורת הם החומרים החיוניים ביותר שנזרעו בו, הם מקור קורות החיים, הסיפורים העממיים והמיתולוגיות (סעיד). ציור הילד מסמל את הנתב הפוסט-מודרני שסעיד חוצה. נקודת המוצא החיונית להבנת הביטוי העכשווי נטועה לדידו בעבר, שאינו רק נחלת ההיסטוריה אלא חיות שאובדנה בין גלגלי הקדמה פועלת כאות אזהרה בשירות העתיד של האנושות. הילד בציור ניצב בכניסה לבית הטיט ולידו ניצב עץ זית. הציור עוסק בילדות ולא בילד אישי, אך מדובר בציור אוטוביוגרפי העולה מהזיכרון (Huysen, 2006, 7-8). את בית הטיט של ילדותו עיטרה סבתו בפריטים שהביאה מהשדה. בחורף, כששב ממשחקי האדמה פשט את בגדיו ושטף את עצמו לפני כניסת הבית כמו בטקס היטהרות. הבוץ שהסיר מגופו בידי הצטבר לרגליו. את אזור כפות הרגליים בציור עיבד סעיד באצבעותיו, נוגע לא נוגע בשפת האמנות בתחושות עבר ובאמונת עתיד. דמעה מבצבצת מעינו של הילד העירום הניצב בפתח הבית המסורתי לצד עץ זית, ביטוי משותף לשורשים ולתקווה. "אילו ידע עץ הזית מי נטעו, היה השמן הופך לדמעות" כתב מחמוד דרוויש על אור ששורשיו נובעים מעבר (Darwish, 1964, 26). החומריות המחזורית, קדומה ועכשווית, משתקפת באיזון עדין בין טבע לתרבות שמצוי בהפרה מתמשכת של שיווי משקל. פסל הפלח הזקן, יציקת ברונזה משנת 1989, וציור הילד מציעים בברלין, מול אקולוגיה מודרנית, טכנולוגית, שוצפת ומערערת, קצב קדמוני קשוב, פרי מסורת כפרית שנע במעגל החיים בין טוהר ילדות לחוכמת הזקנה (Huysen, 1995, 5). ציור הילד משלב אפר, שריד פחם שבברלין שימש לחימום, ופיגמנטים של צבעים מעורבבים באקריליק תעשייתי: אפר הפחם, הזפת, הגֶפֶת ושרידי חיות נוגעים ביחסים המתערערים בין אדם לחומר. הפחם והזפת מציינים פגיעה אקולוגית במשאבי הטבע ותאוות בצע. הגֶפֶת ושרידי החיות נוגעים במחזור חיים הולך ונעלם, ומטילים ספק בחלופה המודרנית שלו. ובלשון המשורר, "סְבִי הַשָּׁפִים מְשַׁנְתוּ כְּדִי לְאֶסֶף עֵשְׂבִים מִכְּרָמוֹ הֶהְרוּס תַּחַת הַכְּבִישׁ הַשָּׁחַר [...] (דרוויש, 47). התנגשות המודרני והקדום בשירו של דרוויש מציינת מפגש בלתי נמנע של העולם הערבי עם תוצריו של עולם שנתפס כראשון. לנרטיב הפלסטיני יש מקום מיוחד במהלך זה

מפני שמסורתו נטמעה בחריפות יתרה בקרבו של העולם הראשון, העולם המוביל. "הנכבה", מספר סעיד, "העניקה לאמנות הפלסטינית עומק אנושי מפותח בהשוואה למדינות ערב האחרות מפני שנוצרה פזורה פלסטינית שחשופה לכיוונים רבים באמנות העולמית אך נפגשת באותה נקודה. לכל אחד יש משפחה שאיבדה משהו - ואני אחד מהם. זו הרוח שנשאה אותי מהכפר שבו נולדתי ללימודי אמנות, לחיים בברלין עד 1998, ומשם חזרה לנחף שהפכה ליישוב מודרני. אינך דומה לאדם שנולד וגדל במקום אחד. אתה נמצא בתנועה בלי לדעת מה ילד יום. לא חושבים על כך בשגרה אבל מדובר בתחושת נוודות פנימית"(סעיד).

האובדן פורם את מסורת החיים ואת שרשרת הזיכרון בבחינת "הנה קאן הנה זמן אין לו, איש לא מצא קאן איש שיזכר כיצד יצאנו פרום מהדלת, ומתי נפלנו מהאֶתְמוֹל, ונִשְׁבַּר הָאֶתְמוֹל לְרִסְיִים עַל הָרֶצֶפָה [...] "(דרוויש 19). התיעוש המודרני כיסה על חכמת הקיימות של עבודת האדמה. הקדמה פעלה בשרירות והנאורות החמיצה תבונה שבעל פה שעברה ונרקמה מדור לדור. חלקיקיה הפזורים נוהים כעת אחר תפנית תרבותית בתמונת הזיכרון. הפגיעה הסביבתית אינה רק בגוף אלא בעיקר ברוח שאבדה - כמו בציור פוסידון מ-1991 - את דרכה בים החיים. הסופר עבד אל רחמן מוניף ראה בצמיחת הרומן הערבי המודרני תגובה תרבותית לתבוסות הערביות מול המודרניות כפי שהתבטאה מאז 1948 (Yahya, 43). הפרק הפותח את ספרו, ערי המלח, מתאר עידן קדם מודרני, טרום מדינתי, שבו קהילה בדואית מקיימת חיי מסורת פשוטים ושלום סביבתי עם נווה המדבר שבו שכנה עד גילוי הזהב השחור. הרומן מתאר את השינוי החברתי הטראומטי שדחף קהילות מדבר מסורתיות להתגורר בערים מנצלות והפך יריבויות שבטיות מסורתיות לחוקים של דיקטטורות. מוניף עזב בראשית שנות השמונים את בגדד ועבר לגור סמוך לפריז, שם מצאו מקלט יוצרים ערבים רבים (Hafez, 10-11). הוא עשה זאת על מנת שיוכל לכתוב את ספרו בצורה חופשית. מוניף כתב מאמרים על אמנות פלסטית והיה בקשר רב־שנים עם מרוואן. ממחצית שנות התשעים איירו ציוריו ורישומיו של מרוואן את כריכות ספריו. בשנת 1992 הוזמן מוניף לברלין

לקרוא מספריו וביקר בסטודיו של מרוואן שהביא אותו לסטודיו של סעיד, תלמידו לשעבר (Yahya, 106-107).

שלוש עבודות חדשות מ-2016 מוצגות בתערוכה תחת הכותרת, "זר בעיר המלח", והן מהוות מחווה למוניף ולהקשר המודרני של אמנות העולם הערבי והמזרח התיכון. הזר, כותרת אחת מעבודותיו המוקדמות של סעיד, והזר בעיר המלח, נפגשים עם מיטת סדום, כותרת אחד המיצבים שנבנו במיוחד לתערוכה. מיטת סדום כוללת מורשת אנושית לסד של מודרניות, דיקטטורות ותאוות כוח. האמן הוא הזר, שיצירתו רושמת חיי גלות בתוך גלות. גלות באירופה המודרנית וגלות ממדינות המשטרה במזרח התיכון. גלות הדולה ממעמקי העבר אתוס אנושי, קדם-מודרני, בשירות כאוס פוסט-מודרני המידרדר אל מלחמת אזרחים כמו בסוריה. בחאלב מצאו ב-1948 שלושת דודיו של סעיד מקלט וכעת נאלצו להימלט ממנה. שני ציורים מ-2016 מופיעים בתערוכה תחת הכותרת "שמים מעל חאלב". למרות הממד האישי של היצירות הללו מזוקקת מהומת המלחמה לדמות דקיקה בהשראת פסליו של ג'אקומטי. הקו הדחוק שמביע את הדמות בציור נדחס בין שני שדות צבע מופשטים. אלה יוצרים את תחושת הרחובות החרבים באמצעות שטחים מעובדים במשיכות צבע כבדות המזכירים מופשט מטופל בעבודותיו של גרהרד ריכטר (Harten, 284-287). ג'אקומטי, ריכטר והחזרה לציור בשנות השבעים והשמונים הם כלים מודרניים שבאמצעותם פורם סעיד באורח פוסט-מודרני נוסחאות החוצצות בין עולם ראשון לעולם שלישי.

דמויות רפאים

ההקשר המודרני של האמנות התבסס על התאמה קרובה בין האוונגרד כמנסח שפת אמנות חדשה לבין התרחשותו בשירות מוקדי תרבות מסוימים (Huysen, 40, 1984). התהליכים שהתוו את היצירה של קבוצה מסוימת ושפת אמנות עולמית מודרנית משולבים בכרך המערבי כמוקד שליטה גלובלי וכמטרופולין המעצב תפיסה של קדמה ופוער פער בין מצב דברים "גבוה", חדש, לבין מצב דברים "נמוך", שולי לכאורה. בהתפתחות שפת האמנות המודרנית במסגרת האירו-אמריקנית, המכונה "העולם הראשון", כרוך ההישג התרבותי

בעליונות כלכלית ובקוטביות חברתית בין מדינות העולם הראשון והעולם השלישי. הפער בין מדינות העולם הישן למדינות שזכו לעצמאות רק במאה העשרים חיזק מודל יחסים קולוניאלי בין מדינות מוקד למדינות חסות. הצורך הכלכלי והמבני של המדינות החדשות להתאים את עצמן לאורחות שלטון מודרניים הביא לחיקוי גם בתחום הממסד התרבותי. היתרון הכלכלי של המדינות המובילות בשנות החמישים והשישים של המאה העשרים לצד אוונגרד שדגל באמנות למען אמנות האפילו על הגישור התרבותי בין המדינות המפותחות למדינות המתפתחות. המיצוי הפנימי של השפה המודרנית מצד אחד והתפתחות הזהות העצמית של המדינות החדשות מצד אחר הפרו את האיזון המודרני ופתחו אפשרות למערכת הקשרים שונה. כישלון האוטופיות המודרניות והירידה בערך המהפכני של האוונגרד החלישו את הריכוזיות המסורתית שהתפתחה בעידן המודרני ויצרו תהייה פוסט-מודרנית (Huysen, 9, 1984). הטופוגרפיה החדשה של היצירה העכשווית חייבה השתלבות שונה בנסיבות הסוציו-גאוגרפיות היסטוריות בעולם הגלובלי. תהליך הגדרת האמנות איבד את התלות המערבית המוחלטת ונקשר במציאות עולמית חדשה – חברתית ומדינית. הנסיבות החדשות של היצירה האמנותית הכתיבו מהלך הפוך לקצב הצמיחה המודרני. בליבת הזמן המואץ של קדמה וחדשנות רוחשים כל העת תהליכים של התפרקות, שבירה והאטה. במקום מוקד רעיוני אוניברסלי מתרחש ביזור מבני. הקודים התרבותיים פועלים בדיסהרמוניה תוך שימוש רב-גוני במכלול של זמנים היסטוריים. השפה המודרנית נפרמת ומצטרפת כאפשרות למרחב יצירה גלובלי שבו קצב מהפכני מאבד מכובד משקלו לטובת זמן אבוד ושוליים שהודחקו. הדימוי העכשווי של שוליות איננו עוד של קבוצות קטנות אלא של שוליות רחבה, סמי-פריפריאלית, שפעילותה התרבותית המודרנית מוסטת מהשפתנות המודרנית (סרטו, 37 – 45).

הקוטביות בין המדינות המפותחות למדינות המתפתחות פועלת במצב מתמיד של חיכוך כלכלי וחברתי. חיכוך שאוצר בקרבו עימות בין חזק לחלש ובין מוקד לפריפריה. השינויים הכלכליים והדמוגרפיים, תולדת אותו חיכוך, מכוננים מצב סמי-פריפריאלי, שבו יחידים וקבוצות במקומות שונים בזירה המודרנית שוזרים מטען חברתי, פוליטי ותרבותי שהולם

מציאות פוסט־מודרנית. הפרופיל הסמי־פריפריאלי קשור בעיקר להגירה, לנוודות ולתנועה ממצב של עולם שלישי אל מודרניזם גלובלי (שטייניץ). האוניברסליות החדשה של היצירה העכשווית קשורה בדיאלקטיקה עדינה בין אני מקומי לבין מצבור המידע הכולל של תולדות האמנות. התפנית בהגדרת מוקדי אמנות מרכזיים משנה את היחסים בין המקומי לבין־לאומי ואת הזיקה בין נישא לנחות. אלה מתארגנים בהקשר של ביקורת העולם הראשון ואפשרויות חדשות להציג תכנים שמקורם בעולם השלישי. הקוטביות המאפיינת מצב סמי־פריפריאלי מתבטאת ברגישות שנושאת עולמות מודרניים וקדם מודרניים. רגישות החוצה שדות פוליטיים ומעבדת את משמעותם על סמך ניסיון אישי בתחושת השוליים הסמויה שאזורי הביניים הסמי־פריפריאליים מקיימים לאורך זמן.

התבוננות זו מעניקה למצב הסמי־פריפריאלי תפקיד בשינוי הדרגתי של תחושת זמן החדשנות והקדמה המודרניים ותפנית בפער הסוציולוגי, הפילוסופי והתרבותי שנוצר. מרחב הזמן הסמי־פריפריאלי מכיל הרכבי תפיסה חלופיים המציגים רכיבים היסטוריים ורכיבים סביבתיים שסותרים את האינטנסיביות והיעילות המודרנית ומצרפים אליהם זהויות שאיבדו ממשקלן בשלב המודרני. בשל כך הפוסט־מודרניות אינה מבטאת עוד התפתחות במאבק מודרני פנימי. הרגישות הפוסט־מודרנית העכשווית שונה ממודרניזם ואוונגארדיות בכך שהיא מעלה שאלות היסטוריות על אודות מסורות תרבותיות ושימורן (Huyssen, 48, 1984). התייצבות מול תכתיבי רצף וקצב כפי שעורך סעיד בחומרי האמנות ב"עבודת האדמה", מאששת תכונות שנשמטו בשלב המודרני ומאפשרת הקשבה לקטעי מציאות מודחקים שהמשיכו את קיומם בטריטוריות העולם השלישי ובשכונות מהגרים בערי הכרך המערביים. אסרה אוֹזִירֶק בספרה על הנוסטלגיה למודרני בחיי היומיום ובפוליטיקה בטורקיה, מציינת כיצד התפתחות המודרניות יצרה פרשנויות מגוונות בקרב קהילות ואזורים שונים. למרות הגוונים הרבים שנוצרו למודרניות מנעה אמונה מרכזית אדוקה בנוסח מקובע שלה שיח פרשנויות בין פריפריות שונות. אוֹזִירֶק מציעה כחלופה "מודרניות נוסטלגית" המשוחררת ממודרניות מגויסת מחד, ואינה חותרת לפירוקה מאידך (Özyürek, 19). דגם סמי־פריפריאלי

זה מכוון לפרספקטיבות ארעיות הנובעות מהשראה ארוכת זמן של השפעות תרבותיות והיסטוריות – מקומיות ובין-לאומיות, מערביות ומזרחיות, עתיקות ועכשוויות.

סוּוּטלנָה בּוּיִם הַצִּיעָה לַתּפּוּס נּוּסְטִלְגִיָה בִּיקוּרְתִּית מִסּוּג זֶה לֹא כִּאֲנִטִי־מוֹדֵרְנִית אֲלֵא כִּאֲיּוֹגֶף שֶׁלָּהּ. מֵעַקֵּף שֶׁאִינּוּ מִבְּטֵל שֶׁאִיפֵּה אוֹטוֹפִית אֲלֵא מַחּוּלֵל תּפְנִית בִּהֲבִנַּת מִבְּנֵה הַזְּמַן הַמְּדוּמִיִּין שֶׁלָּהּ. תּפְנִית הַתּוֹפֶסֶת זְמַן לֹא כִּמִּיצוּי תְּכִלִּיתִי בִּשְׂרִוֹת קִדְמָה וּשְׁלֵמוֹת, אֲלֵא כִּשְׁלִיב רִב־גּוֹנִי שֶׁל צִירוּפִים. הַמֵּעַקֵּף שֶׁעָלִיו מִצְבִּיעָה בּוּיִם מִבְּטָא סוּג שֶׁל נּוּסְטִלְגִיָה רִפְלֶקְטִיבִית, מִיִּחְלַת, שֶׁאִינָה עוֹסֶקֶת בִּהֲשֵׁבֶת מִצִּיאוֹת לִקְדָמוֹתֶיהָ. בִּיטוּיָה מוֹפִיעִים בְּתִיאוֹרִים שֶׁל שִׁכְבוֹת זְמַן, הִרִיסוֹת וּפְגָעִים הַמֵּעִידִים עַל סְתִירָה קִיִּימַת בְּמוֹדֵרְנִיּוֹת בֵּין חֲדָשְׁנוֹת וְנִאוֹרוֹת מִחַד גִּיסָא לְהִרְסוֹת קִיִּצוֹנִית מֵאִידֶךְ גִּיסָא (Boym, 2001:30, 45). אֵת הַצִּיּוֹרִים "מִנוֹסָה" 1989, "כְּרוֹת" 1990, וְסִדְרָה שֶׁל צִיּוֹרֵי עֲצִים גְּדוּעִים עוֹרֵךְ סְעִיד בְּבֵרְלִין עֵרֵב הַאיִחוּד וְלֵאחֲרָיו. נּוּסְטִלְגִיָה לְגֵרְמָנִיָה הַמְּזִרְחִית לְשַׁעֲבֵר, שֶׁהִתְפַּתְּחָה מֵאֵז 1989, מְעִידָה עַל הַקֶּשֶׁר בֵּין נּוּסְטִלְגִיָה לְקִרְעִים בְּחַיִּים הַאִישִׁיִּים וְהַקּוֹלֶקְטִיבִיִּים (Abdullah, 2012: 208). בְּשָׁנוֹת הַשְּׁמוֹנִים וְהַתְּשָׁעִים בְּבֵרְלִין מִתְעַצֵּמַת הַתּפְנִית הַפּוּסֵט־

מוֹדֵרְנִית שֶׁמִּתְפַּכַּחַת מִמֵּהִפְכָּנוֹת מִדְּחִיקָה וּפּוֹנָה אֶל מִמֵּד הַיִּסְטוֹרִי גְּלוּבִּלִי יוֹתֵר (Huyssen, 1995, 1). הַתּפְתָּחוֹת זֶז מֵאִפְשֶׁרֶת לְסְעִיד לְהַטְמִיעַ בְּצִיּוֹר עִכְשׂוּי מִשְׁמַעוֹת אֲנוּשִׁית אוֹנִיבֵרְסִלִּית שֶׁמְקוֹרָה בְּאוּבְדָן בְּמִזְרַח הַתִּיכוֹן. הָעֵרֵךְ הַחֲבֵרְתִּי שֶׁל נּוּסְטִלְגִיָה טִמּוֹן בִּיכּוֹלֵת לִיַּצֵּב תְּחוּשֵׁת זְמַן הַמְּסִיִּיעֵת לְגֶשֶׁר עַל פְּנֵי שֶׁבֵר, לְשֵׁאת הוּוֹה מְעוֹרֵעֵר וְלֵהִתְמוֹדֵד עִם עֵתִיד מְעוֹרְפֵל (Davis, 1979: 49). בְּשָׁנַת 1940, בְּעַת מִנוֹסָתוֹ מֵהִנְאֻצִּים, כּוֹתֵב וּוֹלְטֵר בְּנִימִין תְּזוֹת עַל מוֹשֵׁג הַיִּסְטוֹרִיָּה. אֲנִגְלוֹס נּוּבּוֹס (מֵלֶאךְ חֲדָשׁ) הַמוֹפִיעַ בְּרִישׁוֹם מֵאֵת פּוֹל קִלִּי, מִתּוֹאֵר בְּתִזּוֹת כִּמְלֶאךְ הַמִּתְקֶשֶׁה לְהִסָּב אֵת פְּנִיו מִחִזִּיּוֹן שֶׁאוּחֵז בְּמִבְטוֹ. עֵינָיו וּפִיו הַפְּעוֹרִים, נִזְעָקִים לְמִרָאָה אִסּוֹנוֹת עֵבֵר שֶׁהוֹלְכִים וְנִעֲרָמִים לְרִגְלָיו בְּלִי הָרֶף. הַמְּלֶאךְ מִבְּקֶשׁ לְעֲצוֹר, לְהַעִיר אֵת הַמֵּתִים וְלִתְקַן אֵת הַשְּׁבֵרִים, אֵךְ סְעֵרָה הַנוֹשֵׁבֶת מִגֵּן עֵדָן, נוֹשֶׁפֶת בְּאִלִּימוֹת בְּכִנְפֵיו, הוֹדֶפֶת אוֹתוֹ כִּשְׁגָבוּ אֶל הָעֵתִיד בְּעוֹד עֵרְמַת שְׁבֵרֵי הָעֵבֵר לְרִגְלָיו מִמְשִׁיכָה לְהִיעָרֵם עַד לֵב הַשְּׁמַיִם. סְעֵרָה זֶז הִיא בְּבוֹאָתָהּ שֶׁל הַקְּדָמָה (Benjamin, 257-258). הַמוֹדֵרְנִיּוֹת, מִצִּינַת בּוּיִם, הַתְּחִלָּה

באוטופיה והסתיימה בנוסטלגיה. אמונה אופטימית בעתיד איבדה את משמעותה בעוד נוסטלגיה, לטוב ולרע, שורדת ובאורח עלום נותרת עכשווית. נוסטלגיה איננה בבחינת געגועים למקום בלבד, אלא ביטוי של הבנת ממד הזמן והמרחב כאפשרות לחצות את קווי ההפרדה בין "מקומי" לבין "בין-לאומי". נוסטלגיה נדמית כגעגוע למקום אך מבטאת כמיהה לזמן שונה. זמן של ילדות ושל קצב חלומות איטי יותר (Huyssen, 1995, 3-5). במובן הרחב נוסטלגיה מורדת בתפיסת הקדמה של הזמן המודרני. נוסטלגיה מגלמת שאיפה להפוך את הזמן למיתולוגיה אישית או קולקטיבית המאפשרת לנוע בו הלוך ושוב כמו תנועה במרחב, ומסרבת להיכנע ללינאריות הבלתי חוזרת שלו. העבר בנוסטלגיה אינו ייצוג של עבר אלא ביטוי של זמן טוב יותר, זמן אטי יותר – זמן שהוא מחוץ לזמן הנמדד באמצעות לוחות שנה. נוסטלגיה אינה רטרופקטיבית בלבד וצופה במידה זהה את פני העתיד. פנטזיות העבר מעוצבות על ידי צורכי ההווה ומשפיעות ישירות על תמונת העתיד (Boym, 2007: 7-8).

"עבודת האדמה" ביצירתו של סעיד מופיעה כחומריות אמנותית הנוצרת בראשית דרכה בגרמניה המחולקת ומתאחדת בהמשך ומתקשה להיות מחוברת באמת. מהלכים היסטוריים, שזמן ליניארי אינו חושף את מורכבותם. בסוף שנות השמונים מבקר אדוניס, המשורר הסורי שעקר לפריז ב-1985, בסטודיו של סעיד בברלין. אדוניס החליט "להעדיף גיהינום של גלות על גיהינום של חיי יומיום" ונע בין געגועים. נוסטלגיה עכשווית, כותבת בוים, משמעה געגועים לבית וסלידה ממנו (Boym, 2007: 16). ביוני 1967, לאחר התבוסה, פרסם אדוניס כתב האשמה חריף נגד המחשבה הערבית החדשה והוגיה:

"אני מאשים את דמות הרפאים הזאת, שאנחנו קוראים לה 'המחשבה הערבית בת זמננו', שאני חלק בלתי נפרד ממנה, באימפוטנטיות ובבורות. היא אינה יודעת דבר, לא ערבי ולא לא ערבי [...] היא איננה אלא שפחה של הונאה פוליטית, שפחה של מפלגה ומפלגתיות [...] שפחה של ממון ואינטרסים [...]"

קריאת שבר זו מבטאת אכזבה מהבית הערבי, אך גם ניסיון לעצב מקום חדש בציוויליזציה המודרנית. בשנת 1971 בעת ביקור בניו יורק כתב אדוניס את השיר "קבר למען ניו-יורק"

שבו התייחס לעיר כמטפורה לציוויליזציה מודרנית הכותשת ורומסת את נפשו של האדם וצופה סערה שתנשב ממזרח ותכלה אותה. אדוניס לא מקבל דיכטומיה בין מזרח למערב, וטוען כי בשניהם יש שפע של יצירות מופת. ערכה של יצירה אינו נמדד בגבולות, זאת בלי לפגוע בגוונים המיוחדים שזמן ומקום מחוללים ביצירה עצמה. אדוניס מתנגד לאלה שדוחים את המערב אך לא נמנע מביקורת כלפיו:

"עלינו לדחות את המערב רק באשר הוא מקיים אידאולוגיה קולוניאלית. לדחות את המיכון ואת הטכנולוגיה שלו אין פירושו לדחות את התהליך האינטלקטואלי שהוליד אותם. אנו מתנגדים לאופן שבו כופים עלינו את הטכנולוגיה הזאת [...]"

אדוניס ראה ביצירתיות חלק מהותי של המזרח ומנגד את היכולת המערבית כטכנית במהותה. כך שלמעשה, לטענתו, מקורותיה של ההתקדמות היצירתית במערב הם מזרחיים. בביקור בסטודיו של סעיד בברלין מתבונן אדוניס ב"עבודת האדמה" שלו ומעניק לו ספר שירים מעוטר בחתימת ידו. מחשבתו של אדוניס מעניקה משמעות נוספת, מזרחית מערבית, ל"עבודת האדמה" שעורך סעיד כנוסטלגיה רפלקסיבית, המשנה את תקתוק הזמן המודרני. כותב אדוניס: "יכולת טכנית היא התקדמות בשעתוק דגם ידוע. יכולת יצירתית אינה התקדמות טכנית [...] זוהי נביעה – גילוי אינ־סופי של מהות. מנקודת המבט של יכולת היצירה [...] במובן התרבותי העמוק והאנושי ביותר, אין שום דבר במערב שלא נלקח מן המזרח. הדת, הפילוסופיה, השירה (אמנות בכלל) – כל אלו הן מזרחיות במקורן וכמוהם כל היוצרים בתחומים הללו, מאז דנטה ועד היום. סימן ההיכר הברור של המערב הוא היכולת הטכנית ולא כשרון היצירה. לכן מנקודת מבט תרבותית, אנחנו יכולים לומר שהמערב הוא בנו של המזרח, אלא שמדובר בתינוק שניטש על ידי הוריו: סטייה, ניצול, שליטה, קולוניאליזם, אימפריאליזם; במילים אחרות, מרד באב. יתר על כן, המערב אינו מסתפק עוד במרד אלא רוצה להרוג את האב [...] מטעם זה היצירות הגדולות של המערב [...] חרגו מן המישור הטכני אל המישור האחר, כלומר הן מזרחיות בנביעתן [...]" (אדוניס, 18–55).

ביבליוגרפיה:

- אדוניס, (2013) מפתח פעולות הרוח, מערבית: ראובן שניר, הצאת קשב לשירה.
- בן צבי, ט. (2009), גברים בשמש, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית.
- בן צבי, ט. (2010), עבד עבאדי, חמישים שנות יצירה, גלריה לאמנות אום אל פאחם.
- ג'מאל, א. (2009), בתוך בן צבי, ט. גברים בשמש, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית.
- דה סרטו, מ. (2012), המצאת היומיום, רסלינג.
- דרוויש, מ. (2000) למה עזבת את הסוס לבדו, מערבית: מוחמד חמזה ע'נאים, אנדלוס.
- העין השביעית, לקסיקון מקוון.
- בולאטה, כ. (1990), אמנים ישראלים ופולסטינים: מול היערות. קו 10, עמ' 170 – 175.
- כספי, ד. כבהא, מ. (2001), מירושלים הקדושה ועד המעיין, פנים - תרבות חברה וחינוך, גיליון 16-מרץ 2001.
- סעיד, א. (2016), ראיון מוקלט לקראת התערוכה, עבודת אדמה – חומרי הזמן ביצירתו של אוסמה סעיד, בגלריה העירונית עפולה, אפריל-יוני, 2017.
- קימרלינג, ב. מגדל, י.ש. (1999), הפולסטינים עם בהיווצרותו, כתר.
- שטיאסני, נ. (2014), אמנות במזרח גרמניה (GDR): הדרת שדה האמנות המזרח-גרמני מהשיח של תולדות האמנות, היסטוריה ותאוריה: כתב העת המקוון – בצלאל, גיליון 29, ינואר, 2014.
- <http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/1376936935/1386322548>
- שטייניץ, ע. (1991), מקומי-בינלאומי: תהליך הגדרת האמנות בטריטוריות העולם השלישי. משרד התרבות, קטלוג התערוכה שייצגה את ישראל בביאנלה של סאן פאולו.

Abdullah, H. (2012), *New German Painting, Painting, Nostalgia & Cultural Identity in Post-Unification Germany*, A thesis submitted to the Department of Sociology of the London School of Economics for the degree of Doctor of Philosophy London.

Benjamin, W. (1968) *Illuminations*, Schocken Books.

Boym, S. (2001), *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Boym, S. (2007), *Nostalgia and Its Discontents*. *The Hedgehog Review*, pp. 7-18.

Buck-Morss, S. (2000), *Dreamworld and Catastrophe: the Passing of Mass Utopia in East and West*, MIT Press.

Darwīsh, M. (1964), *Olive Leaves, Awraq al-Zaitoun*, Beirut, Dar El-Awdah (in Arabic).

Davis, Fred. (1979), *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press; London: Collier Macmillan.

Hafez, S. (2006), *Munif, a Bio-History*, *The New Left Review* 37, January-February 2006.

Harten, J. (1986), *Gerhard Richter, Paintings*. DuMont Buchverlag.

Huyssen, A. (1984), *Mapping the Postmodern*. *New German Critique*, No. 33, Autumn, pp. 5-52.

Huyssen, A. (1995), *Twilight Memories*. Routledge.

Huysen, A. (2006), Nostalgia for Ruins, Grey Room, No. 23, Spring, pp. 6-21, The MIT Press.

Huysen, A. (2010), German Painting in the Cold War, New German Critique 110, Vol. 37, No. 2, Summer.

MacDougall E.C. (2011), Cold War Capital: Contested Urbanity in West Berlin, 1963-1989. A Dissertation submitted to the Graduate School-New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey.

Özyürek, E. (2006) Nostalgia for the Modern: State Secularism and Everyday Politics in Turkey. Duke University Press.

Yahya, M. Ed. (2007) Writing a Tool for Change, Abd al Rahaman Munif Remembered, The MIT Electronic Journal of Middle East Studies, Vol. 7, spring.