

בית הספר לאמנות המדרשה  
המכללה האקדמית בית ברל

## **ביטוייה של טראומת הישראליות**

### **בעבודותיהם של אבו שאקרה, אופיר וארד**

מאת: דן פלד  
מנחה: גלעד מלצר  
שנה: 2009

## תוכן עניינים

3.....	מבוא
3.....	ישראליות בין גרמניה ופולסטין
5.....	סמלים לאומיים כצלקות פוסט טראומטיות
7.....	טראומה לאומית וביטוייה באמנות
8.....	ניתוח הטראומה הלאומית בישראל דרך עבודות האמנים
9.....	עאסם אבו שאקרה
10.....	הצבר בצירוי של אבו שאקרה
12.....	גלעד אופיר
13.....	חומות קיקלופיות
13.....	נקרופוליס
15.....	בועז ארד
17.....	שימוש בדמותו של היטלר לצורך חקירה עצמית
18.....	שלבים בהתפתחות התפיסה של ארד את דמותו של היטלר
20.....	מקומה של אמנות בתהליך ריפוי אישי וחברתי
21.....	ניתוח יצירות האמנים במסגרת תהליך הריפוי האישי והחברתי
22.....	זיהוי הטראומה והתעמקות בבעיה
23.....	שבירת הטאבו והנגשת הטראומה
25.....	התמודדות עם הטראומה בקנה מידה אישי והשלמה עם הטראומה
29.....	סיכום
29.....	רשימה ביבליוגרפית
32.....	רשימת תמונות

## מבוא

בעבודה זו אנתח את יצירותיהם של שלושה אמנים ישראלים אשר כל אחד מהם מתייחס ביצירותיו להיבט שונה בחברה הישראלית. האמנים מנכסים בעבודותיהם **סמלים** בעלי מטען חברתי היסטורי בניסיון לבטא טראומה אישית שלהם. הצפייה בעבודות האמנים יצרה אצלי אסוציאציה ויזואלית ורעיונית למושג צלקת וזהו המושג אותו החלטתי לחקור בהתייחסות לסמל. ההשערה עליה אני מתבסס היא שהעיסוק של האמנים בסמלים אשר יש להם אופי לאומי מעיד על קיומה של **טראומה חברתית** עמוקה אשר ביטויה באמנות הינו רק קצה הקרחון. אני מייחס לסמל תכונות של צלקת כיוון שהוא משמר בתוכו את הפצע שיצר אותו. הצלקת מסמנת פצע שהגליד, אולם במקרים שבחרתי הפצע לא נרפא ותחת הסימן הישן הוא ממשיך לעצב את החיים שלנו כיחידים וכחברה.

האמנים שליצירותיהם אתייחס הם: עאסם אבו שאקרה וצירי הצבר, גלעד אופיר וסדרת והתייחסותו לארכיטקטורה הישראלית ובוועז ארד והעיסוק האובססיבי שלו בדמות אדולף היטלר. אמנים אלה אינם מקבלים את הסמל כפשוטו ומתעמתים עם המורכבות שלו. פעולת האמנות שלהם נובעת מהתבוננות מחודשת בסמל ומבחינה של הנושאים המרכיבים אותו מנקודת מבטם האישית והסובייקטיבית. בעזרת ניתוח עבודותיו של כל אחד מאמנים אלו אמפה את הגורמים הטראומטיים ש"פוצעים" את ההוויה הישראלית ובבדיקה משותפת שלהם אנסה לבחון את מקום האמנות בתהליך הריפוי של החברה בישראל.

## ישראליות בין גרמניה ופולסטין

מדינת ישראל קמה על רקע השואה ומלחמת העולם השנייה. השבר שנותר לאחר המלחמה היווה את התמריץ הגדול להקמת המדינה מהר ככל האפשר מתוך הצורך הברור של העם היהודי בבית לאומי. קובעי המדיניות במדינה החדשה שנוסדה היו פליטים מאירופה, בני ותוצרי התרבות המערבית, תרבות שבצילה התפתחה תורת הגזע ולאחריה הניסיון להשמדת העם היהודי. ההחלטה להקים מדינה בפרק זמן קצר ככל שניתן הייתה במידה מסוימת תוצאה של פאניקה והתייחסה לצורך המיידים להקים מרכז יהודי עצמאי, היא לא כללה בחינה ביקורתית ועמוקה של העקרונות עליהם תושלת המדינה שתקום. לאחר שקמה מדינת ישראל הועלתה גאולתם של קורבנות השואה על נס ושימשה, במודע או שלא במודע, לגורם שמצדיק החלטות פוליטיות ומדיניות בישראל. במידה מסוימת ניתן לומר שזיכרון הקורבנות אשר "במותם ציוו לנו מדינה יהודית" עבר תהליך של הקרבה מחודשת, אידיאולוגית, מבלי שרצונם של אותם קורבנות ואמונתם או אי אמונתם במדינה יהודית בארץ ישראל נבדק מעולם<sup>1</sup>.

גם במידה שחלה הסכמה עם הקביעה כי זיכרון השואה מחייב את הקמתה של מדינה יהודית, מעולם לא נבדק הקשר בין זהות הקורבן שאימצה לעצמה המדינה החדשה ובין ההתנהלות הפוליטית והחברתית באותה מדינה. במאמר "על המשולש המתוח שבין גרמנים, ישראלים-יהודים ופולסטינאים", מעלה דן בר-און טענה בדבר סוגיית יסוד בסיסית: "מדינת ישראל נוסדה על בסיס הפחד והאימה שנטעו הנאצים בקרבנו, אך מעולם לא ננקטה עמדה רשמית של המדינה כנגד גרמניה", בר-און מפתח את הטענה ושואל: "איך קרה שמעולם לא השבנו מלחמה כלפי הגורם שכמעט והשמיד אותנו?", לאן הופנו האנרגיות השליליות אשר נובעות מטרואומת ההשמדה". לטענתו של בר-און הטרואומה מעולם לא זכתה להיפתר, היא ממשיכה לפעום בחברה הישראלית ולהשפיע על היחסים שלה עם הסביבה; כל גורם שנתפס כמאיים לוחץ אוטומטית על כפתור ההשמדה וגורם לתגובה אינסטינקטיבית. תגובה לאיום אינה בהכרח דבר שלילי, אך התגובה הישראלית המאסיבית אינה דיפרנציאלית ולכן אינה בהכרח פרופורציונאלית אל מול איום נתון עימו עליה להתמודד, תגובתה נובעת מפחד לא רציונאלי מהשמדה שמלווה את החברה בישראל כל הזמן. זוהי נבואה שמגשימה את עצמה, ההגנה מפני ההשמדה שהייתה בעבר יוצרת את האויב שעלול להשמיד בעתיד<sup>2</sup>.

על רקע מציאות זו מתפתחת ישראל כחברה פוסט טראומטית המתקיימת תמיד בצל המלחמה; זאת שהייתה וזאת שתגיע. הוודאות היחידה אותה מכירה החברה הישראלית היא בזמן

<sup>1</sup> מ' צוקרמן, *חרושת הישראליות*, הרהורים על השואה - שואה, זיכרון, אמונת, תל-אביב: רסלינג, 2001, עמ' 74-73.  
<sup>2</sup> ד' בר-און, "על המשולש המתוח שבין גרמנים, ישראלים-יהודים ופולסטינאים", סדק, גליון 1, 2007, עמ' 113-107.

התרחשותה של מלחמה והוודאות הזאת הופכת למעין קתארזיס לאומי: "הרי ידענו שהרגע הזה יגיע". הקתארזיס הלאומי מלווה את ישראל גם בתקופות שאין בהן לחימה ויוצר תחושות נלוות של אשמה קולקטיבית בחברה. יחד עם תחושת האשמה קיים ניסיון ברור של החברה הישראלית ליצור חזות חיובית, הן כלפי חוץ והן כלפי פנים. אחד הביטויים של החזות החיובית אותה מנסה ישראל לייצר מתבטא בסמלים הלאומיים של המדינה.

## סמלים לאומיים כצלקות פוסט טראומטיות

לכל מדינה יש סמלים שמייצגים אותה, הסמלים יכולים לכלול דגל, חיה או צמח אופייניים לאזור, מאכל אופייני, המנון וכולי. מטרת הסמלים הלאומיים היא להחצין דבר מה המאפיין את המדינה או את התושבים בה. האלמנט המוחצן יכול להתקשר עם הזהות ההיסטורית ועם מסורות קדומות של הלאום כמו גם עם תכונות אשר העם באותה מדינה מזוהה או מעוניין להזדהות עמן. גם במדינת ישראל ניתן למצוא סמלים לאומיים אשר מייצגים אפיונים אותם מעוניינים תושבי המדינה להבליט. דוגמא לכך ניתן למצוא במגן דוד. סמל זה מתקשר עם העם ועם המסורת היהודית לאורך הדורות, לפי האמונה המסורתית זהו הסמל שהיה מצויר על מגני הלוחמים של דוד המלך ובזמננו הוא מסמן את הצביון היהודי של מדינת ישראל. דוגמא נוספת היא צמח הצבר. הצבר משמש בהקשר הלאומי כמייצג לאופי המחוספס של הישראלי הטיפוסי, אופי אשר כמו בצמח מכסה על פנימיות רכה ומתוקה<sup>3</sup>.

מטרת הסמלים הלאומיים היא להחצין מאפיינים עימם מעוניין העם באותה מדינה להזדהות, אולם באופן לא מודע הבחירה בסמלים פועלת ברובד נוסף ומעלה אל פני השטח טראומות ופחדים אשר מלווים את האוכלוסייה. מגן דוד מסמל את הקשר של מדינת ישראל עם מורשתו הלוחמת של המלך דוד אולם הוא מתקשר גם עם הטלאי הצהוב ממלחמת העולם השנייה ומצביע על חיבור לא מודע בין הזהות הישראלית ובין טראומת השואה וזהות הקורבן של העם היהודי. גם לצמח הצבר יש קונטציות נוספות מעבר לתכונות הפרי שלו. הצבר אשר גדל בארץ ישראל הינו עדות למיקומם של כפרים פלסטינאים, כאלו אשר מתקיימים כיום וכאלה אשר נחרבו בזמן הכיבוש, לעיתים הצבר מהווה שריד אחרון בנוף הישראלי לכפר שהיה קיים בעבר. בהקשר

<sup>3</sup> ע' אלמוג, הצבר – דינקן, פרק ראשון: שיכרון אידיאליסטי, המיתוסים הציוניים, תל אביב: עם עובד, 2004, עמ' 81-67

זה הצבר אינו מייצג ישראליות מחוספסת מבחוץ ומתקתקה מבפנים אלא מנטאליות של עם כובש ומאיים<sup>4</sup>.

מגן דוד והצבר מעידים על האופן הטראומתי שבו הוקמה המדינה. הם חושפים רגשות מעורבים של כאב, פחד, כעס ואשמה. על אף הניסיון שעושה המדינה, לפחות ברובד הגלוי, להתמקד בחיובי וליצור חברה יציבה וחזקה. הבחירה בסמלים מעידה על קיומה של מציאות נוספת אשר מסרבת להרפות מטראומות העבר. הבחירה של מדינת ישראל בסמלים לאומיים דואליים כגון אלו שהוצגו קודם מזכירה סימפטומים של הלם קרב. הלם קרב הינו הפרעה פסיכיאטרית מתחום הפרעות החרדה אשר מתייחסת לאירועים הקשים אליהם נחשפים חיילים במלחמה. הלוקים בהפרעה מגיבים לחוויה בתחושות של פחד וחוסר אונים אשר מלווים אותם גם לאחר סיום הלחימה. על אף שהקורבן הלום הקרב מנסה לדחוק את הזוועות ולהמשיך בחייו, הטראומה ממשיכה לצוץ ולפגוע בתפקודו היומיומי. תופעה של הלם קרב יכולה להתבטא במראות זוועה שממשיכים לצוץ, ריחות וצלילים. הקורבן מנסה לעיתים להכחיש את האירוע שקרה על ידי הימנעות ממחשבות ורגשות הקשורים אליו או להדחיק את האירוע על ידי זלזול מופגן בהיבט הטראומטי שלו והצגתו כמאורע חיובי<sup>5</sup>.

ניתן להדגים כיצד תופעת הלם קרב באה לידי ביטוי בחברה הישראלית בהתייחסות לסמל הצבר כפי שהוצגה בתחילת הפרק: ההתייחסות הישראלית לצבר כסמל ציוני מכחישה, או אינה מתייחסת, לכיבוש ולאלימות ולהרס שמלווים אותו ולעיתים אף מכחישה את עצם קיומם הפיסי של הכפרים הערביים שהיו בארץ. אולם עצם הבחירה בצבר כסמל לאומי ציוני מעידה כי הכיבוש לא נעלם מתת המודע הקולקטיבי ואף הפך לאות קיין אותו מאמץ היהודי-ישראלי על עצמו. על מנת שאות זה יהפוך נסבל מודחקת המשמעות השלילית והאלימה של הסמל והוא מקבל מימד שובב וחיבי.

במבוא לספרה "ברוח בין עולם לצעצוע" כותבת תמר ברגר את הקטע הבא: "מבחינת מעמדו האונטולוגי, המודל הוא טפיל. טפיל משונה, המקדים לעתים את מושאו. משהתממש, משגולם, אין לו עוד תפקיד מורה, והוא נעשה לפריט ארכיאולוגי. אבל חותמו של המושא נשאר מוטבע בו לעולם"<sup>6</sup>. הסמלים הלאומיים בישראל מהווים מודל לתפיסה ולמציאות החברתית בה, הם מכילים את זיכרונות קורבן השואה ותוקפן הכיבוש ומחכים בין שכבות הזיכרון והמודעות הלאומיים שיצרה המדינה לבואו של חוקר - אמן שיחלץ אותם מאילמותם.

---

<sup>4</sup> ע' אלמוג, הצבר – דיוקן, מבוא, תל אביב, עם עובד: 2004, עמ' 33-14  
<sup>5</sup> הפרעת דחק פוסט טראומטית, פתח תקווה: המרכז לבריאות הנפש גהה; הפרעה פוסט טראומטית, ירושלים: המרכז הישראלי לטיפול בפסיכו טראומה. <http://www.clalit.org.il/geha/Content/Content.asp?CID=34&u=219> :  
<http://www.traumaweb.org/content.asp?PageId=31&lang=he>

<sup>6</sup> ת' ברגר, ברוח בין עולם וצעצוע – על המודל בתרבות הישראלית, מבוא, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 8

## טראומה לאומית וביטוייה באמנות

מאז ומעולם השתמשה האמנות בסמלים. כבר בציורי המערות ובפסלוני הפוריות מאותה תקופה ניתן לראות שימוש בסמלים מן הטבע לצורך ביטוי של פריון, שפע ויראת שמים. השימוש בסמלים מלווה את החברה האנושית לכל אורך ההיסטוריה ומתבטא בכל היבטי החיים. גם האמן יוצר לעצמו בעבודתו מערכת של סמלים אותה הוא מפתח. סמלים אלו יכולים לבוא ממקורות פרטיים מאוד, אינדיבידואלים וייחודיים, אולם כמו כל אדם הפועל במסגרת חברתית, האמן מושפע ומגיב גם לסמלים חיצוניים בעלי אופי כוללני יותר.<sup>7</sup>

בספרה של דנה אריאלי הורוביץ "יוצרים בעומס יתר - רצח רבין, אמנות ופוליטיקה" עומדת הורוביץ על טיב הקשר שבין האמן ובין הסביבה בה הוא מתנהל:

"ניתוח קשרי הגומלין, הזיקות וההקשרים שבין האמנות, התרבות, החברה והפוליטיקה הכרחי בראש ובראשונה בשל חוסר היכולת להפריד בין הרבדים השונים האלה. הטענה כאילו ניתן לחקור את האמנות או את הפוליטיקה בנפרד זאת מזאת מאולצת, שהרי הפוליטיקה עמוסה בממדים סמליים והאמנות עמוסה בהתייחסות לפוליטי. חוסר היכולת להפריד בין התחומים מחייב התבוננות אחרת באמנות. לא רק שביכולתה של האמנות להאיר תהליכים פוליטיים, אלא אף להשפיע על הפרט בחברה ואולי אף על התנהלותו בפוליטיקה"<sup>8</sup>.

דוגמא מובהקת המייצגת את הקשר שבין אמנות לפוליטיקה היא הציור "גרניקה" של פיקאסו. בציור זה משתמש האמן במערכת מורכבת של סמלים, חלקם אישיים וחלקם בעלי אופי חברתי, אשר מעבר לערכם האמנותי



תמונה 1: פאבלו פיקאסו, גרניקה, 1937

מציגים מסר פוליטי מובהק. בין יתר הסמלים ניתן למצוא בציור ראש של שור, אם המחזיקה את בנה המת וחייל פצוע האוחז בחרב. ראש השור הינו סמל הלקוח מן התרבות הספרדית ומלחמות השוורים ומייצג עבור פיקאסו את הרוע האנושי. האם ובנה הינם תזכורת לפייטה

<sup>7</sup> M' Edelman, *from art to politics: how artistic creations shape political conceptions*, Chicago: the university of Chicago press, 1995, pp.1.

<sup>8</sup> ד' אריאלי-הורוביץ, יוצרים בעומס יתר - רצח רבין, אמנות ופוליטיקה, התנקשות באמנות: מקרה רבין, ירושלים: מאגנס, 2006, עמ' 3

הנוצרית ולקורבן המקבל על עצמו את הסבל האנושי. החייל הנלחם בחרב שבורה הינו ייצוג לגבורה וללחימה כנגד כל הסיכויים. ניתן לראות כי פיקאסו מעבד בסמלים אלה רעיונות בעלי צביון חברתי ופוליטי ונותן להם ביטוי אישי אשר תואם את השקפותיו ותפיסתו.<sup>9</sup>

גם בעבודות של אמנים ישראלים ניתן לראות התייחסות לפוליטיקה ולחברה, לדוגמא: בעבודה של יהושע נוישטיין משנת 1969 "נעליים" משתמש האמן בחומר גלם בעל קונוטציות טעונות ביותר בקרב הציבור הישראלי, ערימה בלתי נגמרת של נעליים משומשות. נעליים, בעיקר נעליים אנונימיות, מתקשרות בישראל עם השואה ועם מחנות ההשמדה, אולם הנעליים בהן השתמש



תמונה 2: יהושע נוישטיין, נעליים, 1969

נוישטיין לא היו שייכות ליהודים מאירופה אלא לחיילים מן הצבא המצרי, אשר נמלטו מעמדותיהם במהלך כיבוש סיני במלחמת ששת הימים. הדואליות הסמלית של ערימת הנעליים מתקשרת עם מושג שהתפתח בישראל באותם שנים והוא 'השואה והתקומה' עבודתו של נוישטיין בוחרת נקודת מבט שונה מן הנורמה בישראל באותה תקופה ומעלה שאלות על הזהות הישראלית כזהות של קורבן-תוקפן.<sup>10</sup>

עבודתו של נוישטיין מהווה רק דוגמא לעיסוק בנושא שמטריד אמנים ישראלים רבים. כפי שכבר צוין קודם, סוגית הקורבנות והתוקפנות קיימת בזהות הישראלית ומהווה חלק ניכר וחשוב בה. על כן, אמנים רבים מוצאים עצמם עוסקים בסוגיה זו דרך בחינה של סמלים לאומיים, צלקות אישיות וטראומות קולקטיביות.<sup>11</sup>

## ניתוח הטראומה הלאומית בישראל דרך עבודות האמנים

בעבודה זו יוצגו וינתחו עבודותיהם של שלושה אמנים: עאסם אבו שאקרה, גלעד אופיר ובוועד ארד. דרך עבודותיהם של אמנים אלו תיחקר הזהות הישראלית מההיבט: קורבן - תוקפן. הבחירה באמנים נובעת מדרך העבודה שלהם, בעבודתם הם מגרדים ומקלפים את המשמעות הגלויה של הסמלים וחושפים את פצע הישראליות שבהם. הפעולה אותה מבצעים האמנים היא

<sup>9</sup> ר. מרטין, מלחמתו של פיקאסו, פרק 3 – תמונות נשפכות מאצבעות, תל אביב: אופוס, 2005, עמ' 78-66.  
<sup>10</sup> א. מישורי, תולדות האמנות: מבוא כללי, פרק י': הפיסול במאה ה-20, מאפיינים ושיטות עבודה, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2000, עמ' 422-423.

<sup>11</sup> א. מישורי, תולדות האמנות: מבוא כללי, פתח דבר, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2000, עמ' יא-יג.



פרטית, העיסוק שלהם הוא בצלקת, באוסף החוויות האישי אשר מגדיר ותוחם את זהותם, אולם עבודתם נוגעת בשאלות רחבות יותר ומעלה נקודות למחשבה על ישראליות, על יהדות ועל זהות בכלל.

העיסוק בעבודותיהם של עאסם אבו שאקרה, גלעד אופיר ובוועז ארד נובע מהעניין שהם מעוררים באופן בו הם מתמקדים בסמל אחד ובדרך בה הם בוחרים לטפל בו. הסמל שבחרו משקף עבור אמנים אלו מכשול בחיבור שלהם עם עצמם ודרך הטיפול בו הם בונים ומחדדים את זהותם שלהם. העיסוק של האמנים בסמלים נובע מחקירה פנימית עמוקה. הם אינם מחפשים (לא באופן ישיר) להביע אמירה הנוגעת בנושאים חברתיים גלובליים, אך אופן הטיפול שלהם בסמל מעלה שאלות מורכבות וקשות על החברה הישראלית והם מציעים זוויות ראייה שונות, אך לא מנותקות, על החברה:

אבו שאקרה הוא אמן ערבי ישראלי בעל מודעות פוליטית וחברתית למצבם של בני עמו, אופיר הוא בן לניצולי שואה שחי את חייו בצל האימה של הוריו וארד הוא צבר, אשכנזי שגדל בשכונה מזרחית, מנותק מהמורשת ומההיסטוריה של משפחתו. שלושת האמנים עוסקים למעשה בסוגיית הזהות שלהם, זהות שנמחקה כתוצאה מישראליותם. האמנים מגיעים מתחומים שונים של האמנות: אבו שאקרה מצויר, אופיר מצילום וארד מתחום אמנות הוידאו. עובדה זו מאפשרת התייחסות לדרכי התבוננות שונות בתכליתן, זאת בנוסף לזוויות הראייה החברתיות השונות שהם מביאים עמם. בעבודה זו תינתן התייחסות לעבודותיו של כל אמן בנפרד ולאחריה יבוצע ניתוח משותף של עבודות האמנים.

## עאסם אבו שאקרה

עאסם אבו שאקרה נולד ב-1961 למשפחת אמנים באום אל פאחם. בן דודו, האמן ואליד אבו שאקרה, היה מי ששכנע אותו ללכת בדרכו כאמן. ב-1982 עבר לתל אביב ובין השנים 1982-6

למד בבית ספר קלישר לאמנות, בו גם לימד בין השנים 1987-8. ב-5/4/1990 נפטר אבו שאקרה מלוקימיה. אבו שאקרה היה בן 29 במותו. עוד בחייו אבו שאקרה נחשב



תמונה 3 ו 4: עאסם אבו שאקרה, ללא כותרת

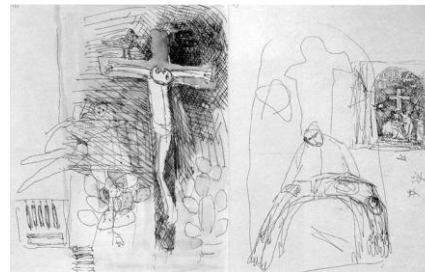
להבטחה גדולה בשמי האמנות הפלסטינית והישראלית ולפני מותו כבר הספיק להציג במספר תערוכות יחיד. לאחר מותו נערכה במוזיאון תל אביב תערוכת רטרוספקטיבה של עבודותיו<sup>12</sup>.



תמונה 5 ו 6: אבו שאקרה, ללא כותרת

עבודותיו הראשונות של אבו שאקרה עסקו

במציאות הערבית ישראלית: ציורי נוף של משוכות צבר ועצי זית. אבו שאקרה דיבר על הערביות שלו, על הקיום השורשי מסורתי של הערבי פה בארץ, כאשר האיום הישראלי הופיע בציוריו בדמות מטוסים טאם אצל אמטאטים כמו שטרייכמן או רובין. הזיקה אל הציור הישראלי המוקדם אפיינה ציירים ערבים בני תקופתו של אבו שאקרה אשר מצאו בסגנון ציור זה את הקשר עם הנוף והאדמה, זאת בזמן שציירים יהודיים, המטוסים שבעבר נתפסו בבירור כמטוסי קרב של חיל האוויר הישראלי הפכו למטוסי נייר אשר נגררים בחוט על הרצפה על ידי דמויות אדם סכמטיות: האיום הישראלי ניצרב בבשר והערבי סוחב עתה את עול הכיבוש בעצמו.



תמונה 7: אבו שאקרה, ללא כותרת

המעבר לתל אביב ולימודיו בבית הספר קלישר, חשפו את אבו שאקרה לאמנות הנוצרית האיקונית והוא החל להתעניין בדמותו של ישו. הניתוק שלו מכפר ילדותו וחיי

בתל אביב, עיר שמהווה את תמצית המודרניזציה הישראלית, יצרו בו תחושה חזקה של זרות מתמשכת וקירבו את אבו שאקרה לרעיון של דמות הנושאת על גבה את סבל האנושות. בציורי העניבות אשר צייר באותה תקופה הוא הביע את אוירת המחנק ואת תחושת הסירוס שחש כערבי פלסטינאי בעיר ישראלית יהודית<sup>13</sup>.



תמונה 8 ו 9: אבו שאקרה, ללא כותרת

## הצבר בציוריו של אבו שאקרה

בעוד התפיסה הישראלית 'צברית' מתייחסת לפרי הצבר, אל קוציו הדוקרים אל מול פריו המתוק, עבור הערבי ייחודו של הצבר הוא בשורשיו - שורשים עמוקים אשר מקנים לו את

<sup>12</sup> Boullata, K., "Asim Abu Shaqra: The Artist's Eye and the Cactus Tree", *Journal of Palestine Studies*, Vol. 30, No. 4 (2001), pp. 68-82

<sup>13</sup> ד' מנור, "עאסם אבו-שאקרה צבר בעציץ", סטודיו, גיליון 11, מאי 1990, עמ' 26-27

היכולת להתמיד ולהיצמד לקרקע על אף מכשולי מזג האוויר והזמן ולשרוד גם בתנאים הקשים ביותר. בעבר, שימש הצבר גדר חיה, מסוכה קוצנית, שהיוותה גבול לכפר הערבי וחלק אינטגרלי מהויזואליות שלו. לאחר המלחמה ב 1948 תושבי רבים מהכפרים עזבו או הועבו. הישובים שנשארו מיותמים הוחרבו או נחרבו עם הזמן ורק משוכות הצבר מעידות על החיים והכפר שהיו קיימים שם בעבר<sup>14</sup>.

דימוי הצבר אצל אבו שאקרה אינו עוסק ישירות בזהות הערבית ישראלית שלו, אלא בעצמו כאדם ובסיפור האישי שלו. הצבר שלו תקוע לעד בעציץ, נעקר



תמונה 10, 11 ו 12: אבו שאקרה, ללא כותרת

מאדמתו ולא יכה עוד שורשים. מיקומו של העציץ בצירוף הוא על עדן החלון, ספק בפנים ספק בחוץ, שייך לא שייך, בודד מאוד. המעבר מן הטבע אל העציץ לא הביא את הצבר לסביבה מציאותית מזוהה, הוא נשאר בשום מקום, סמל לכיסופים שחש אבו שאקרה אל הכפר. בחלק מצירוי של אבו שאקרה הצבר פורח, סמל לחיוניות ולמיניות שמצליחה לפרוח על אף התנאים הקשים, אך יחד עם זאת הוא נשאר בעציץ, מסמל את סוף הצמיחה, את המוות המתקרב<sup>15</sup>.

היותו של אבו שאקרה בחברה יהודית מוסיפה לטרגדיה של חייו האישיים. השתייכותו של אמן ערבי לחברה יהודית, גם אם זו מגוננת ותומכת, אינה יכולה לטשטש את הזרות הטבועה בו. ברגע בו בחר אבו שאקרה לפעול במסגרת הערכים של התרבות המערבית הוא נידון לתלישות תמידית. אבו שאקרה אשר מצייר את הצבר עוד מראשית דרכו האמנותית, הופך בשנתיים האחרונות לחייו מחויב יותר ויותר לאיקונה שיצר - מחלתו חיזקה את הקשר האישי שלו עם דמות הצלוב וצירוי הצבר היוו עבורו חיבור בין ייסוריו האישיים לבין רעיון הקורבן<sup>16</sup>.

בטקסט לתערוכה של אבו שאקרה כתבה טלי תמיר: " באופן בלתי נמנע, הופך שיח הצבר הסבוך לביטוי ציורי של כאב והזדהות ומקבל משמעות ספציפית של זהות גנובה, (האם יכול ערבי להיות צבר?) וסמל של כוח הישרדות עיקש"<sup>17</sup>. הצבר נקרא סברה בערבית שפירושו התמדה, סבלנות, ומהווה ביטוי לסבלנות שזוכה בתגמול. הבחירה בצבר כביטוי למשבר זהות היא טבעית לאור משמעותו הכפולה של הצמח: מחד, זהו סמל ליהודי החדש, ישראלי יליד

<sup>14</sup> ח' הנגבי, "צייר של נרות-נשמה", מעריב, מוסף לשבת, 23/12/94, עמ' 26

<sup>15</sup> ד' מנור, "עאסם אבו-שאקרה צבר בעציץ", סטודיו, גיליון 11, מאי 1990, עמ' 26-27

<sup>16</sup> ד' מנור, "עאסם אבו-שאקרה צבר בעציץ", סטודיו, גיליון 11, מאי 1990, עמ' 26-27

<sup>17</sup> שם, עמ' 26-27

הארץ ומאידך, סמל להיאחזות העיקשת באדמה של הכפריים הערבים, שהצבר הוא חלק בלתי נפרד מנוף מולדתם. משני צידי הסמל, הצבר, על אף היותו צמח בר פראי וקוצני, הוא צמח ידידותי לאדם, אם הוא יודע כיצד להתייחס אליו.

## גלעד אופיר

גלעד אופיר נולד בתל אביב ב 1957. בין השנים 1979-80 למד באוניברסיטת תל אביב במחלקה לאמנות, בין השנים 1980-81 למד באקדמיה לעיצוב ולאמנות בצלאל ובין השנים 1981-86 המשיך את לימודיו בניו-יורק (1981-84 תואר ראשון בצילום ב School of Visual Arts NY, 1984-86 תואר שני באמנות, Hunter Collage NY). אופיר עוסק בצילום והציג בתערוכות רבות, בעיקר בארץ ובניו-יורק<sup>18</sup>.

עבודותיו של אופיר הן לרוב צילומים של מבנים. הבתים שהוא בוחר לצלם הם אובייקטים מודרניסטיים, מבנים פרקטיים אשר בנויים על עיקרון אסטטי ברור וניקיון צורני. גם דרך הצילום של אופיר מתבססת על עקרונות הצילום המודרניסטי. האובייקט בצילומיו מבודד מסביבתו הטבעית ומצולם באמצעים נוקשים של צילום חד וקומפוזיציה מדויקת ומאוזנת על פי חתך הזהב הרנסאנסי. אולם בצילומיו של אופיר נוצרת תוצאה של 'הפוך על הפוך', במקום שהניקיון והדיוק ידגישו את ההיגיון הסימטרי של המבנה, מה שבולט בתמונה הוא הניגוד בין ההיגיון הפשוט של הרכיבים הטכניים ובין התלישות של האובייקט וחוסר התאמתו לסביבה בה הוא בנוי<sup>19</sup>.

בראיון לכתב העת סטודיו מספר אופיר על תהליך העבודה שלו כי הוא כולל בדיקה בשני רבדים: ברובד האחד הוא מנסה לפענח את פעולתו של הדימוי, כיחידה בודדת וכחלק ממערך דימויים המוצגים יחדיו, הוא בוחן את השתנות המשמעות של הדימוי ברצף, תוך ביטוי חוויות ומצבים שונים שמעסיקים אותו. הרובד השני הוא הטיפול באובייקט המצולם, האופן בו משתנה אופיו וטבעו של האובייקט בטרנספורמציה לכלי קיבול למשמעות אחרת והמידה בה נשמרת זהותו הבסיסית. אופיר מחפש אחר השלב בו האובייקט מקבל משמעות חברתית – תרבותית שהיא מעבר להיותו אובייקט זה או אחר. עבודותיו הן דימויים של אובייקטים חידתיים, אשר מקבלים משמעות מטפורית בתהליך ההעברה שלהם לצילום<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Ophir G., *About me.*, (2003) retrieved from:

<http://www.giladophir.com/default.asp?kat=txtPage.asp&page=takanon> at 12<sup>th</sup> may 2009

<sup>19</sup> י. בורנשטיין, *הצילום, העין והמצלמה*, תל אביב: דפוס ורד, 1967, עמ' 143-146

<sup>20</sup> ש' גיורא שוהם, "למונאדות אין חלונות", *סטודיו*, גליון 91, פברואר 1991, עמ' 23-33.

## חומות קיקלופיות

קיקלופ הינו דמות של ענק בעל עין אחת מהמיתולוגיה היוונית. המושג חומות קיקלופיות מקורו בחומה שנבנתה במאה ה-16 לפנה"ס בעיר מיקנה ביוון. בשל גודל האבנים מהם הורכבה, בני התקופה האמינו שרק קיקלופים היו יכולים להקים את החומה ובשל גובהה נאמר עליה שנועדה להגן מפני הענקים הקיקלופים. אופיר מאמץ את המושג בכדי להשוות בין החומות הגדולות והמבוצרות לבין תרבות הבנייה הישראלית, אך הוא מרמז גם על המוגבלות של פעולת הצילום אשר נעשית תמיד דרך עין אחת, העדשה.

בפרויקט "חומות קיקלופיות" אשר הוצג בין היתר במוזיאון תל אביב בשנת 1995 הציג אופיר צילומים של בתים בעת בנייתם. את האובייקטים המצולמים הוא מצא תוך



תמונות 13 ו 14: אופיר, חומות קיקלופיות, 1995

שיטוט באתרי בנייה ברחבי הארץ, אולם האדריכלות אינה מטרתה של התערוכה. הצילומים הם דיוקן קולקטיבי של אנשים המסתירים את פניהם במסכות, כאשר המסכות הן חזיתות הבתים והחומות המקיפות אותם. במקום שמסכת הבית תסתיר את המתגוררים בו ותגן עליהם היא חושפת את פחדיהם ואת אופיים של העוטים אותה.

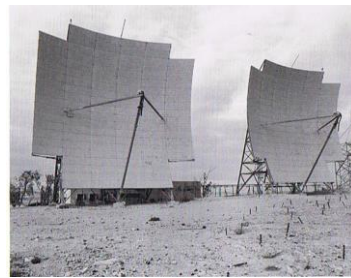
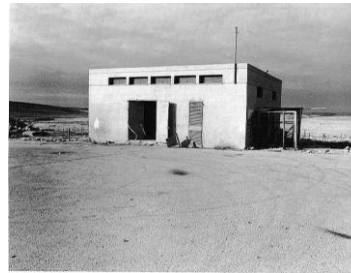
אופיר מפתח בפרויקט זה את המושג "תסמונת מצדה" - מושג שטבע האמן פרופסור רן שחורי בשנות השבעים אשר מתייחס לאלמנטים המבצרים שמאפיינים מבני ציבור ישראליים בני תקופתו. אצל אופיר ההתבצרות והאיום כבר אינם נחלתם של מבני ציבור והם מחלחלים לווילות הפרטיות ולחלומם האישי של האנשים. חלום האושר הישראלי, כפי שהוא מוצג בפרויקט זה, הוא הכלאה של מבצר מוגן היטב וקבר מצרי קדום. דווקא במקום שאמור להוות בית חלומות, פנטזיה אישית של אושר אישי ופרטי, באה לידי ביטוי חרדת המוות ותרבות ההנצחה אשר משותפת לרוב רובם של הישראלים<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> ח' מאור, "החיים בגטו", דבר, דבר השבוע, 04/08/95, עמ' 14-15, 28

## נקרופוליס

בעוד שבפרויקט "חומות קיקלופיות" בחן אופיר את החברה האזרחית בישראל, בפרויקט "נקרופוליס" בוחן אופיר את האספקט הצבאי של המדינה ומציג לצידו של רועי קופר צילומים ממחנות צבאיים נטושים. פירוש השם נקרופוליס הוא "עיר המתים" אולם בצילומיו של אופיר לא

קיימת נוכחות של אנשים, חיים או מתים, והעיר שעולה בתמונות נראית כאילו נוצרה מראש כעיר רפאים. ההתייחסות של אופיר אינה מתמקדת במוות קונקרטי של אנשים, אלא במוות סימבולי של רעיון. השם נקרופוליס: נקר – מוות, פוליס – עיר, בפרויקט זה יכול להיקרא גם כ"מות העיר" או כ"עיר המוות" ואופיר מתייחס בו למוות של האידיאל המודרניסטי ושל עידן התבונה בכללו. הוא מציג את ניצחון האדם על הטבע, האידיאל המנחה את עידן התבונה, ככרוניקה של מוות ידוע מראש<sup>22</sup>.



תמונות 15-20 (מימין לשמאל): אופיר, נקרופוליס

נקרופוליס הינה פרודיה קודרת

על ביטויי האדריכליים של פרויקט הנאורות המערבית. הפרודיה שמציג אופיר היא כפולה. היא מראה לא רק את חורבנו של המחנה אלא גם את העיוות שהיה בו בטרם החורבן והנטישה. התצלומים אינם מציגים את חורבנו של האתוס בלבד, אלא את קריסתו אל תוך עצמו - האתוס שדיבר בשפה של שליטה, סדר, פחד ומוות כלפי סביבתו, מיישם בעבודותיו של אופיר את העקרונות האלו כלפי עצמו<sup>23</sup>.

צילומיו של אופיר והתייחסותו למיתוסים של המודרנה ושל התרבות המערבית יוצרים תחושה של "כל מקום" וניתנים לפרשנות בקונטקסט רחב, בין לאומי. אולם, בקריאה מקומית ישראלית,

<sup>22</sup> ש' שפירא, "בראשית הייתה השארית, על נקרופוליס של גלעד אופיר" נספח לספר הצילומים *from the series necropolis*, תל אביב: גלעד אופיר, 2001.

<sup>23</sup> ש' שפירא, "בראשית הייתה השארית, על נקרופוליס של גלעד אופיר" נספח לספר הצילומים *from the series necropolis*, תל אביב: גלעד אופיר, 2001.

פרויקט נקרופוליס מעלה סוגיות מעניינות וחשובות. הצילומים בתערוכה צורמים לעין, מבני המחנות נראים תלולים ואינם מתחשבים בנוף, החיבור בין האובייקט המצולם לבין הרקע ה"טבעי" בו הוא מוצב אינו ברור ויוצר אורה טעונה לאורך כל התמונות<sup>24</sup>.

במבט נוסף מקבלים הצילומים חוקיות מסוימת, אופיר אינו עוסק בכיעור של המבנים הצבאיים אלא בעיקר באסתטיקה שמכתיבה את הכיעור הזה. צילומיו מתייחסים לאסתטיקה המודרנית בכללה, לדוגמא: עמדת ירי בנויה כמקדש יווני (פרתנון) (תמונה: 15) ומבנים צבאיים מעוצבים כווילות ארכיטקטוניות של לה קורבוזיה (תמונות: 16, 17). התמצות שעושה אופיר לארכיטקטורה המודרנית מחבר בין תקופות ומצבים שהצופה אינו מעוניין לקשר ביניהם. המקלחות הצבאיות (תמונה: 18), לדוגמא, מהדהדות בזיכרון הקולקטיבי בו בעת עם המקלחות המשותפות שנהוגות בקיבוצים, אך גם עם מקלחות הגזים במחנות הריכוז<sup>25</sup>.

אופיר יוצר הקבלה בין האדריכלות הצבאית הישראלית לבין אדריכלות ההשמדה של הנאצים. דוגמאות לכך ניתן למצוא בתמונת המקלחות (תמונה: 18) ובתמונת המכל"ם (תמונה: 19) שצורתו כצלב הברזל של חיל האוויר הנאצי. בפרויקט נקרופוליס אופיר מדגיש את הזרות שבין האובייקט המצולם לבין המקום בו הוא מוצב ושואל האם קיימת בכלל האפשרות להסתכל בצורה לא עוינת או מאוימת מתוך סוג כזה של בנייה.

בארץ בה נתפסים הצבא והביטחון כהכרחיים, פעולותיו של הצבא אינן עומדות לביקורת ולאזרחים לא ניתנת אפשרות אמיתית להשפיע עליהן. נקרופוליס של אופיר מעלה שאלה חשובה: 'מי נתן לצבא את הזכות לפגוע ולצלק את הנוף הישראלי?' השאלה הזאת, שכביכול אינה עוסקת לא באנשים ולא בסוגיה מה מותר ומה אסור לצבא לעשות בחיי אדם, סודקת את שריון הקדושה של הצבא ואת ההילה הקיימת בארץ סביב נושא הביטחון ופותחת פתח לביקורת רחבה יותר על ההחלטות ועל דרכי הפעולה המדיניות והצבאיות (תמונה: 20).

## בועז ארד

בועז ארד נולד בחולון ב-1956. בין השנים 1978-82 למד במכון אבני ובין השנים 1995-96 למד בקאמרה אובסקורה במסגרת הסמינר החדש. ארד הוא יליד ישראל, סביו וסבתו עלו מאירופה כבר בשנות העשרים ואף אחד מבני משפחתו לא חווה את השואה. את ילדותו העביר ארד בחולון, בסביבה מזרחית, ועד גיל מבוגר התבייש להודות במוצאו האשכנזי<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> ג' מלצר, "תמונה צבאית", ידיעות אחרונות, ערוצים, 24/03/2000, עמ' 22

<sup>25</sup> שם, עמ' 22

<sup>26</sup> Arad B., CV,(2006), retrieved from: <http://www.boazarad.net> at 1<sup>st</sup> april, 2009

ארד החל את דרכו האמנותית כצייר וכרשם אולם פריצתו אל עולם האמנות נעשתה בסוף שנות ה-90 כשהחל לעסוק בוידאו. בין העבודות הראשונות שיצר בוידאו הוציא ארד בשנת 1999 סידרה של עבודות אשר טיפלו בדמותו של אדולף היטלר. ארד השתמש בקטעי וידאו של אדולף היטלר כשהוא נואם בפני המונים, פירק אותם וטיפל בהם כך שייצרו משהו חדש<sup>27</sup>.

בעבודה הראשונה בסדרה בשם "[מאה פעימות](#)" (1999) השתמש ארד בקטע בו מצולם היטלר כשהוא מוציא ממחטה מכיסו. ארד שכפל את התנועה הזו והציג אותה כמאה פעמים ברצף. התוצאה שהתקבלה הייתה היטלר מאונן או היטלר מתגרד. ארד הציג בעבודה זו את הדיקטטור הגדול בצורה מגוחכת ולא מחמיאה.

במסגרת הטיפול ברוע' התייחס ארד גם למנהיגים עריצים אחרים כמו סטלין או סדאם חוסיין והוא התמקד בשפמם כמעין מאפיין משותף לרוע האנושי. בעבודה "[שפם](#)" (1999) עשה ארד להיטלר טיפול "קוסמטי-דיגיטאלי" והוריד לו את השפם. מה שנותר הוא אדם רגיל למראה, מגוחך למדי. ארד פיתח את היצירה בעבודה "[מרסל מרסל](#)" (2000) ובמקום השפם המוכר של היטלר הוא יצר שפם דינאמי אשר משתנה במהלך הסרטון. בתהלכות השפמים ניתן לראות את השפם שצייר מרסל דושאן על המונה ליזה, שפמם של סלואדור דאלי, פידל קאסטרו, צ'ה גווארה והרצל- חוזה מדינת היהודים.

בעבודות מאוחרות יותר המשיך ארד לעסוק בצורך, אך מזווית אנושית יותר. בעבודה "[שלווה פנימית גדולה](#)" (2001) הציג ארד ציורי טבע דומם שצייר אדולף היטלר לצד העתקים מדויקים שלהם שצוירו על ידי ארד עצמו. הציורים מלווים בסרטון וידאו בו נראה ארד כשהוא חובש מסכת גומי בדמותו של הצורך ומעתיק ציור שלו. ארד מעיד בסרט שהציור נראה כאילו נוצר מתוך שלווה פנימית גדולה. לטענתו של ארד אם היטלר היה מפלצת אז הגיוני שעשה את מה שעשה ואין סיבה לדון בכך, אך כיוון שמעשיו מעסיקים אותנו גם היום עלינו לבחון דווקא את הצד האנושי שבהיטלר<sup>28</sup>.

בשנת 2007 הציג ארד עבודה בשם "חדרו של צייד הנאצים" בעבודה מוצג לראווה אובייקט שנראה כמו עור, עורו של היטלר, כשהוא פרוס על הרצפה. האובייקט מוצג כפי שנהוג לפרוס עורות של דובים או צבאים בביתו של צייד. על הקירות תלויה תערוכה של צלבי קרס אשר דרך ציורם מרפרפת אל נקודות מרכזיות בתולדות הציור המודרני.



תמונה 30: ארד, חדרו של צייד הנאצים, 2007

<sup>27</sup> ד' גילרמן, "הטראומה והגיחוך", הארץ, 13/09/2001, עמ' ד'4

<sup>28</sup> ג' מלצר, "ארץ קטנה עם שפם", ידיעות אחרונות - 7 ימים, 08/09/2000, עמ' 63-60, 164



## שימוש בדמותו של היטלר לצורך חקירה עצמית

ההתייחסות ההומוריסטית של ארד לדמותו של היטלר שוברת עבור הצופה סוג של טאבו, היא מוציאה את הרוע והסמליות מן הדמות ומציגה את היטלר כאדם אנושי. ביצירותיו חושף ארד את ההשטחה שעושה החברה הישראלית למושג הרוע. הוא יוצר דמות פיקטיבית בצלמו של היטלר והצופה המביט ביצירתו, בין אם הוא מקבל את היצירה ובין אם לאו, חייב להתייחס אל הדמות הניצבת מולו<sup>29</sup>.

ההתעמקות של ארד בהיטלר נוגעת תמיד, בצורה כזו או אחרת, בהגדרת ה'אני' שלו. ארד נובר בדימויים ובאירועים שמכוננים את דמותו שלו, אשכנזי יתום ממסורת, תוך ניסיון לבחון את נקודות השבר ולהתמודד עם הבושה ועם חוסר היכולת שלו להביע את רגשותיו. ארד אינו צאצא של ניצולי שואה, עיסוקו בהיטלר נוגע בבחירה של יהודי אירופה להתכחש לזהותם הגלותית ובניסיון אישי להתחקות אחר זהות זו<sup>30</sup>.

בעבודה "מרסל מרסל" ארד ממוסס את המשמעות של המושג סמל. הקישור שעושה ארד בין פניו של היטלר ובין זקנו של הרצל יוצר מניפולציה שמקשרת בין מלחמת העולם השנייה והשואה ובין התגשמות החזון של מדינה יהודית בארץ ישראל. כאשר מחבר ארד את הדמויות של מוסוליני ושל סטאלין, הוא מעלה שאלה על גורלן של כל האידיאולוגיות הגדולות. בראיון שהתראיין העלה ארד סוגיה מעניינת: "שמת לב שלכל המנהיגים הארכי-רשעים יש שפם ... סטאלין, סדאם חוסיין, נאצר, והאמריקאים היו מוסיפים זקן, ואז גם לנין, מארקס וקסטרו היו ברשימה". ארד מתייחס לפנים האנושיות כאוסף של סמלים, המעבר הקריקטורי בין סמל לסמל מרדד את המשמעות העמוקה שהחברה נותנת לסמלים והופך אותה למגוחכת<sup>31</sup>.

ארד נובר בדימויים ובאירועים שמכוננים את דמותו שלו. בעבודה "שלווה פנימית גדולה" בוחן ארד את נקודות הדמיון בין היטלר ובינו. שניהם גברים, שניהם לבנים ונמוכים ושניהם ציירים. את המסכה בדמות היטלר, בה השתמש בוידאו, קנה ארד כשליווה את תלמידיו מבית הספר תלמה ילין במסע אל מחנות ההשמדה אושוויץ ומיידאנק. ארד מעיד כי בהתחלה היה לו קשה להתבונן בעצמו במראה, אולם זו הייתה דרכו לנסות להתחבר לדמות, למצוא נקודות הזדהות עמה, או כהגדרתו: "הסרט הוא חיפוש אחר טריטוריות משותפות (לארד ולהיטלר) - מסע של טשטוש גבולות"<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> א' אזולאי, "חזרתו של המודחק", סטודיו, גליון 124, יוני 2001, עמ' 66-56.

<sup>30</sup> ד' גילרמן, "הטראומה והגיהוד", הארץ, 13/09/2001, עמ' ד'4.

<sup>31</sup> ג' מלצר, "ארץ קטנה עם שפם", ידיעות אחרונות - 7 ימים, 08/09/2000, עמ' 63-60, 164.

<sup>32</sup> ד' גילרמן, "הטראומה והגיהוד", הארץ, 13/09/2001, עמ' ד'4.

## שילבים בהתפתחות התפיסה של ארד את דמותו של היטלר

במבט ראשון עלולה להיתפס ההתייחסות האובססיבית של ארד לדמותו של היטלר כפרובוקציה. אולם התעמקות בעבודותיו לאורך השנים חושפת תהליך ארוך של בחינה עצמית בטיפול שמבצע ארד דרך דמותו של הדיקטטור, תהליך אשר מתכתב עם החלמה מטראומה גופנית קשה. ניתן לחלק את התהליך לשלושה שלבים עיקריים. בשלב הראשון משתמש ארד בתמונות ארכיון של היטלר, בשלב השני מציג ארד מסכה של היטלר על גופו שלו, השלב האחרון בתהליך בא לידי ביטוי בעבודה בשם "חדרו של צייד הנאצים" (2007) אותה הציג במסגרת התערוכה "ווזוז" ועליה יורחב בהמשך.

**השלב הראשון** בהתעסקות של ארד בהיטלר מתחיל בעבודה "מאה פעימות". בסרט זה מתחיל ארד לבנות דמות, אולם פעולת הגירוד מרמזת על הפרעה כלשהי בדמות שיצר, משהו אינו כשורה בפני העור שלה וארד רוצה לחדור פנימה דרך המעטה. בעבודה הבאה שלו, "שפם", ארד ממקד את מבטו בפניו של היטלר. הפעם ארד תולש מהיטלר את הסממן המאפיין אותו, את השפם, ומצלק אותו בתמורה לצלקת שזה יצר בדמותו שלו, דמות האשכנזי השסועה. בעבודה "מרסל מרסל" מתפתחת אצל ארד גישה חדשה, פחות אלימה, אל פני העור של היטלר. ארד מכסה את הצלקת שיצר בווידיאו הקודם בשפם חדש. בנוסף להחלפת השפם הקודם, הרע, יוצר ארד מפניו של היטלר מסיכה חדשה, ידידותית וקלה יותר לעיכול.

בהתייחסות למושג הצלקת או הטראומה, ארד חש בפציעה כבר בעבודה "מאה פעימות", אולם רק בעבודה הבאה שלו "שפם" הוא מעיז לבחון את הפצע. הצלקת שנגלית לפניו יוצרת ניכור לפנים והזרה בין ארד לבין הדמות שבעבודה ובין הצופה לבין היטלר שבסרט. העבודה "מרסל מרסל" פותחת את הצוהר לשלב הבא בעבודותיו. ארד מביט באותם פנים מצולקות. הפעם הוא פחות שיפוטי, הוא ממשש את הפנים בעזרת השפם החדש שיצר ומזהה את עצמו בדמות שניצבת מולו. לאחר שהוא מקבל את היטלר כחלק מכונן באישיותו, ארד יכול לעבור לשלב הבא בטיפול בצלקת ולהשתמש במסכה בדמותו של הצורר על מנת לחקור ולבחון את דמותו שלו.

**השלב השני** בטיפול בצלקת מתחיל בעבודה "שלווה פנימית גדולה" משנת 2001. בעבודה זו ניתן לראות שינוי בתפיסתו של ארד את היטלר. הוא כבר לא עוסק בפניו של הרוע, אלא מקבל אותם כפי שהם ומשתמש בהם על מנת לבדוק ולבחון את דמותו שלו. כך גם בסרט "לופ - ניצחון של יגאל עמיר" ("[Loop](#)"), בעבודה זו הוא משתמש בפניו של היטלר ובשמו של יגאל עמיר על מנת ליצור מעין היבריד של רוע. עבודה זו מחזקת את השינוי בתפיסתו של ארד, היא מנציחה מעבר מהתייחסות כללית לרוע ומקונטקסט היסטורי מאוד ספציפי, אל התייחסות

לסוגיות שמטרידות את ארד באופן אישי. שעתוק הקונטקסט ההיסטורי מגרמניה הנאצית למציאות הישראלית מהווה חלק משמעותי בהפנמה של השסע. השימוש שעושה ארד בגופו שלו לצורך העלאת סוגיות אלו מאפשר לו לקבל את הרוע כחלק ממנו, הוא אינו נמצא עוד בעמדה בה הוא צריך לדחות פן זה באישיותו.

**השלב השלישי** בתהליך ההתמודדות של ארד עם היטלר בא לידי ביטוי בעבודה "חדרו של צייד הנאצים" (2007). בעבודה זו מציג ארד לראווה אובייקט בדמות עורו של אדולף היטלר כשהוא פרוס על הרצפה כפי שנהוג לפרוס עורות של דובים או נמרים בביתו של צייד (תמונה: 30). על הקירות תלויה תערוכת ציורים של צלבי קרס, מצוירים בטכניקות שונות המיוחסות לזרמים שונים בציור המודרניסטי. העור הפרוס על הרצפה מקנה לחדר אווירה של 'מאורה חמימה וביתית' ומתאפשרת 'התענגות' על הקו הרומנטי בו מצוירים צלבי הקרס - לאחר שהביס את הטבע יכול הצייד להתענג בחדרו החמים על הציורים שמקיפים אותו ועל שלל הצייד אשר שרוע על הרצפה. פשיטת עורו של היטלר מהווה שלב בפני עצמה בתהליך העבודה של ארד. דמותו של היטלר היוותה צלקת כה משמעותית בזאתו של ארד, שלא היה ביכולתו להגדיר את עצמו בלעדיה. עתה, לאחר שהתמודד עם מורכבותה של הדמות ועם ההשפעה שיש לה על אישיותו, ארד יכול להשיל את העור שליווה אותו מראשית עבודתו, הוא ממצא את הדמות ואינו זקוק לה עוד. העור שעל הרצפה אינו תוצאה של פעולת תלישה אלימה אלא סיום הולם לתהליך התרפאות של פצע, זהו גלד, עור מת, אשר מפנה את מקומו לעור חדש. ארד אינו מתנער מן הדמות לחלוטין, צלבי הקרס שתלויים על הקיר מהווים תזכורת לטבעו הרע של האדם אשר מפעם ומחכה לצאת החוצה.

העבודה "חדרו של צייד הנאצים" הוצגה בתערוכה בשם "ווזוז" שערך ארד במרכז קלישר לאמנות עכשווית בשנת 2007. העבודה הוצגה יחד עם עבודות נוספות של ארד כגון: "[גפילטעפיש](#)" (2005) "[עד מתי](#)" (2004) ו"[הבשורה](#)" (2007). עבודות אלה עוסקות בזאתו האשכנזית של ארד. ההתנתקות של ארד מהיטלר פתחה בפניו אפשרויות נוספות לבחינת זהותו האשכנזית, כאלו הנוגעות לארד באופן אישי ואינן צריכות גורם חיצוני "אבסולוטי" שיצדיק את תהליך החקירה שמבצע ארד. פרט לעבודה "חדרו של צייד הנאצים" העבודות שמוצגות בתערוכה נובעות מחוויות אישיות של ארד, לדוגמא: בעבודה "גפילטעפיש" ארד מצלם את אימו כשהיא מכינה את קציצות הדגים המסורתיות, בעבודה "עד מתי" הוא מתייחס לחוויית הניכור האישית שלו כאשכנזי בשכונה מזרחית ובעבודה "הבשורה" ארד אף מכניס את הצופה למיטתו, אל משכנו הפרטי ביותר.

## מקומה של אמנות בתהליך ריפוי אישי וחברתי

מניתוח עבודותיהם של האמנים אבו שאקרה, אופיר וארד, עולה כי האמנות מהווה עבורם מעין תהליך של התמודדות. האמנות שלהם מהווה **מודל** להתמודדות עם מצבים טראומטיים ובעייתיים שמלווים אותם בחייהם. בזמן שבעולם החיצוני רמת השליטה של האמנים בחייהם ויכולתם להתמודד עם הבעיות שמלוות אותם מוגבלת, בפעולת האמנות יש להם שליטה מוחלטת על המתרחש והם יכולים להתמודד ולפתור בעיות שנראות לכאורה בלתי פתירות. בסיפור "האוטו" של תמר ברגר<sup>33</sup>, מתייחסת ברגר לקשר שבין ילד משחק לבין צעצוע. הצעצוע מלמד את הילד כיצד לצבור שליטה בעולם, מאפשר לו לפנטז את מערכות היחסים האידיאליות שלו ולדמיין כיצד יתנהל בעולם כמבוגר:

"הצעצוע הוא מודל, תחליף. הוא 'רק צעצוע', הוא 'לא באמת', הוא העמדת פנים, כמו כל משחק. זה מה שמפתה גם מבוגרים לשחק בו – ממדיו קטנים והוא בר שליטה, הוא לא תובע מחיר, הוא לא מגיש חשבון, אינו מחייב ואינו נמשך הלאה – הוא עולם סגור שיש לו התחלה וסוף ברורים, ואין לו לכאורה השפעה כלשהי על המציאות. זו מתקיימת בנפרד לחלוטין ממנו, ולהיפך."<sup>34</sup>

העיסוק של האמנים בסמלים, צלקות, דומה במשהו למשחק הילד בצעצוע, הוא מאפשר להם להתמודד עם טראומות לא פתורות בתוך מרחב מוגדר של **משחק**. בדומה למשחק, גם לעיסוק בסמל לכאורה אין השפעה על המציאות, אולם בפועל הוא מהווה חלק אינטגרלי מהלימוד כיצד להתנהל בעולם ולרמת ההעמקה בו יש השפעה קריטית על ההתפתחות האישית כמו גם על התפתחות החברה והתרבות.

האוטו אליו מתייחסת ברגר בסיפורה אינו סתם צעצוע. זוהי משאית קרטון, צבועה בצבעי הדגל הפלסטיני – אדום וירוק ושחור דהויים. המשאית נמצאה ליד מחסום דחיית אל בריד מצפון לירושלים על ידי האמנית והצלמת רלי דה פריס, כפי הנראה המשאית הייתה פרי עבודתו של ילד בן חמש או שש תושב השכונה.

הילד המשחק, אפילו יהיה בן חמש או שש, כבר חווה מטען תרבותי, יש לו צלקות שמעצבות אותו ומגדירות לו את זהותו. צעצוע המשאית מראה עד כמה עסוק וטרוד הילד בזהות זו, אולם עיסוק זה נשאר בתוך עולמו של הילד ובחלל שנתר בינו לבין הצעצוע נשארים הפחדים, הכעסים והתשוקות שלא ימומשו.

<sup>33</sup> ת' ברגר, *ברוח בין עולם וצעצוע* – על המודל בתרבות הישראלית, האוטו, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 9-20

<sup>34</sup> שם, עמ' 18

אין זה מקרי שהייתה זאת עין אמן אשר צדה את הצעצוע שננטש במחסום, לאמן המשחק יש תפקיד אמיתי וחשוב בחברה. העיסוק בסמל מן הפן האישי מהווה מעין מיקרוקוסמוס למקום שאותו הסמל תופס בחברה הישראלית. על האמן מוטלת האחריות להצביע על אותם פחדים וכעסים שנשארו כלואים ברווח שבין החברה הישראלית לבין הסמלים שיצרה לעצמה ולשחרר אותה מהתחושה שהמסלול שהוטבע בה אינו ניתן לשינוי.

על מנת לקחת חלק בתהליך הריפוי החברתי האמן מבצע מספר פעולות:

- זיהוי קיומה של טראומה חברתית - לאומית בסמל או אלמנט שמלווה את האמן בחייו
  - התעמקות במורכבותה של הבעיה הניצבת מולו מתוך נקודת המבט האישית של האמן
  - שבירת הטאבו החברתי הנוגע לטראומה אותה חוקר האמן והעלאת הנושא לשיח הציבורי
  - יצירת אוצר מילים ומאגר דימויים ויזואליים שמאפשר לאמן ולצופים להתייחס בהרחבה לנושא
  - התמודדות עם הטראומה במישור האישי תוך נבירה בנבכי נפשו של האמן
  - הרפיה מן האלמנט הטראומתי וקבלת הנושא האמור כחלק אינטגרלי באישיות האמן
- פעולות אלו מאפשרות לאמן ולקהל הצופים לבנות היסטוריה אישית וקולקטיבית שלמה יותר ולקבל את העבר והמסורת כחלק אינטגרלי מאישיותם. כמו כן, ניתוח המציאות שמבצע האמן סולל את הדרך לבחינה ביקורתית של ההווה ומאפשר תכנון מושכל יותר של פעולות עתידיות. ניתוח עבודותיהם של האמנים עסאם אבו שאקרה, גלעד אופיר ובוועז ארד מדגים כיצד באות לידי ביטוי פעולות אלו באמנות ומהי חשיבותם ברמה אישית, חברתית ולאומית.

## **ניתוח יצירות האמנים במסגרת תהליך הריפוי האישי והחברתי**

כל אחד משלושת האמנים בהם מתמקדת עבודה זו עבר תהליך של התמודדות עם הלאומיות הישראלית. הטראומה עמה מתמודד כל אחד מהאמנים היא שונה ונגזרת מהמפגש האישי שלו עם הלאומיות הזו. גם דרך ההתמודדות של כל אמן היא אחרת וההבדל מתבטא בין היתר במדיומים השונים בהם משתמשים האמנים: אבו שאקרה מתבטא בציור, אופיר בצילום וארד בעבודות וידיאו. אולם למרות ההבדלים ביניהם, ישנם שלבים אשר משותפים לשלושת האמנים, שלבים אשר התקיימותם הכרחית, ככל הנראה, בתהליך התמודדות עם טראומה. שלבים אלו, כפי שצוינו קודם לכן, הם: 1. זיהוי הטראומה. 2. התעמקות בבעיה. 3. שבירת הטאבו. 4. הנגשת הטראומה. 5. התמודדות עם הטראומה בקנה מידה אישי. 6. השלמה עם הטראומה.

שלושת האמנים עוברים תהליך של התמודדות. תהליך אשר יכול להיעשות רק במרחק של זמן מההתרחשות הטראומתית. התכנים הטראומתיים עמם מתמודדים האמנים מלווים אותם עוד מילדותם, כבר מהחינוך המוקדם ביותר, בבית ומחוצה לו. המגע הראשוני שלהם עם אותם נושאים התרחש ללא מנגנוני הגנה, הטראומה "קרתה" להם, אולם הם לא היו חלק פעיל בה. עתה, כאנשים בוגרים וכאמנים בעלי הכשרה, כל אחד מהם מגיע מחדש אל החוויה כשהוא מצויד בכלים אמנותיים שיעזרו לו בהתמודדות.

### **זיהוי הטראומה והתעמקות בבעיה**

תהליך ההתמודדות של כל אחד מן האמנים המדוברים החל בזיהויו של "קצה חוט" אשר הפריע לשלמות בזהותו. אותה זהות, זהות אשר כל אדם יוצר לעצמו והיא כביכול שלמה ומהודקת, הינה השריון שמגן עליו מפני העולם. אולם היא גם זו שמגבילה אותו ומונעת ממנו לצמוח ולהמשיך בתהליך הגדילה.

**אבו שאקרה** מזהה את קצה החוט בהתייחסות להווי של הכפר בו גדל. זיכרונות ילדותו מלווים תמיד באיום הישראלי, איום אשר בא לידי ביטוי במטוסים שבצוריו. ההתמקדות בצבר כמסמל של ילדות זו מתחיל שם, בצירי הזיכרון הראשונים. אבו שאקרה מצייר את המטוסים כשפניהם אל הצופה והם מגיחים מעל משוכות הצבר (תמונה: 4). כבר שם, בזיכרון הראשוני הזה עולה הבעייתיות שתלווה את אבו שאקרה לאורך כל חייו. הצבר בציורים אלו הינו מייצג של הכפר, הוא זה שמסביר לנו לאן מועדים פניהם של המטוסים, אך באותה מידה הוא מהווה גם חלק אינטגרלי מהאויב הציוני והוא מלווה את המטוסים בדרכם למטרה, בדרכם אל הכפר של אבו שאקרה.

העיסוק של **אופיר** בטראומה מתחיל בהפרעה ויזואלית. אופיר מזהה קרע בין תרבות הבנייה בישראל ובין הנוף הארצישראלי. בין אם מדובר במבנים ציבוריים, בתים פרטיים או מחנות צבא, הבנייה בישראל אינה מתחשבת בנוף, כובשת אותו ומשאירה בו צלקות. בהיותה חסרת היסטוריה שואלת הבנייה הישראלית את מקורותיה ממסורות הבנייה של אירופה הוותיקה. אולם היא עושה זאת ללא השורשים התרבותיים והגיאוגרפיים שמהווים חלק בלתי נפרד מתהליך ההתפתחות. כתוצאה מכך מאמצת הארכיטקטורה הישראלית את האסטיטיקה המודרניסטית בלי להעמיד אותה כלל בביקורת. העובדה שאופיר הינו בן לניצולי שואה מקשרת את הצלקת הויזואלית שנוצרת בעקבות הבנייה הישראלית עם האסטיטיקה הנאצית אשר נשענת אף היא על הערכים האסתטיים המודרניסטיים.

**ארד** מוצא את הטרואומה של חייו בדמותו של היטלר. תהליך עבודתו מתחיל בהפניית אצבע מאשימה כלפי הרודן. ארד מזהה בהיטלר את הגורם העיקרי להתנהלות הבעייתית שלו בעולם ואת הסיבה לחוסר היכולת שלו לקבל את עצמו. בעבודה "[שעור עברית](#)" (2000) ארד עושה את הבלתי אפשרי, הוא גורם לגזען, לרוצח ההמונים, להתנצל בפני מושא שנאתו. אולם ההתנצלות אינה מספקת אותו וארד מבין כי הבעיה עמוקה יותר וכי היטלר מהווה חלק בלתי נפרד מאישיותו שלו.

זיהוי הטרואומה אצל שלושת האמנים יוצר מעין סיפור של הוויה ישראלית. חווית הישראליות שעולה מן הסיפור הזה היא עגומה בפני עצמה: אבו שאקרה מדבר את טראומת הכיבוש, אופיר מצביע על ארכיטקטורה ישראלית פוגענית ומצלקת וארד מתייחס להיטלר כמעין אב קדמון של דינאמיקת השנאה בישראל.

### **שבירת הטאבו והנגשת הטרואומה**

האלמנטים בהם בחרו האמנים לעסוק נוגעים בנושאים שהשיח הישראלי לא עסק בהם לפני כן. נקודות המבט של האמנים ייחודיות, אולם הן מייצגות ברמה מסוימת מגזרים אשר קולם לא נשמע. העובדה שהעניין הראשוני בנושאים אלו היה אמנותי אפשרה שיחה פחות טעונה בגינם, זאת כיוון שהשדה האמנותי נתפס כמשחקי וכפחות מאיים או מסוכן מהשדה הפוליטי והחברתי. השיח שיצרו האמנים הוליד מערכת של מושגים ותובנות אשר זלגו, ועדיין זולגות גם לתחומים שמחוץ לגבולות האמנות.

במאמר "צייר של נרות נשמה"<sup>35</sup> מתאר חיים הנגבי תערוכת ציורים של **אבו שאקרה** אשר התקיימה בביתן הלנה רובינשטיין חמש שנים לאחר מותו של האמן בשנת 1990 ובה הוצגו ציורי הצבר שלו. הנגבי תאר את התערוכה כשדה נוסף לסכסוך היהודי - ערבי בישראל. הוא התייחס לתערוכה שהתקיימה בחדר הסמוך לתערוכתו של אבו שאקרה, תערוכה בה הוצגו עבודות אמנים ישראלים שעסקו בצבר, אשר הוגדרה כ"תצוגה מלווה לתערוכתו של אבו שאקרה". הנגבי העלה שאלה בקשר לתערוכה הנוספת: "מה הטעם מצאו האנשים אשר על המוזיאון להעניק לצייר הפלסטיני ליווי אמנותי צמוד?!" השאלה של הנגבי נשאלה בנימה צינית – הומוריסטית, אך היא ממוססת ברמה מסוימת את הגבול בין התחום האמנותי ובין התחום החברתי והפוליטי. מעבר לכך שאלתו של הנגבי מצביעה על דינאמיקה שמתבצעת באופן בלתי מודע וכמעט אינסטינקטיבי של שמירה על ה"ישראליות" מפני האיום הערבי. אפילו במרחב לכאורה סטרילי כמו המוזיאון מתקיימת פעולת ניכוס של סמלים פלסטינאים. זוהי התפתחות בשיח הישראלי

<sup>35</sup> ח' הנגבי, "צייר של נרות-נשמה", מעריב, מוסף לשבת, 23/12/94, עמ' 26

באשר לנוגע בכיבוש ובמלחמת ארבעים ושמונה אשר נוגעת במקומות הנאורים והתרבותיים של המדינה ומתייחסת אליהם כאל זירה אלימה במאבק הישראלי פלשתינאי. מחשבה זו לא הייתה יכולה "להתמלל" אלמלא ציורי הצבר של אבו שאקרה.

בפרויקט נקרופוליס **גלעד אופיר** מציג תמונות של מחנות צבאיים. עצם הבחירה במחנה הצבאי כנושא לצילום מהווה שבירה של טאבו. הצבא בארץ ישראל הוא הכרחי, בלעדיו לא הייתה שורדת המדינה אל מול האויבים המקיפים אותה ולכן אין לבקר את קיומו ואת פעולותיו, או כך לפחות הוא נתפס בעיני הציבור הישראלי. אופיר מודע לכוחה של התודעה הקולקטיבית הזו ובוחר לא להתעמת עימה. כתחליף, בוחר אופיר לעסוק בויזואליות של המחנה הצבאי. דרך העיסוק במחנה הצבאי מעלה אופיר שאלות חשובות אשר לא היו יכולות לחדור את מעטה הטאבו אילו היו נשאלות בצורה ישירה. הוא מתייחס למקור התרבותי ממנו שאובה האדריכלות הצבאית, למבט שנכפה על מי שמביט על הנוף מבעד למשקפי המחנה, ליחסים בין המחנה ובין הסביבה בה הוא ממוקם ולצלקות שנשארות בנוף לאחר שמסיים המחנה הצבאי את תפקידו. צילומיו של אופיר מהווים ביקורת חריפה על המוסד הצבאי, אולם הם עושים זאת בלי לגעת כלל בסלעי המחלוקת הקשורים בדיון על הצבא. בצילומים אין אנשים, אין כפרים ערביים ואין התייחסות לתפקידו של המחנה מול האנשים והכפרים. הניקיון בעבודותיו של אופיר מאפשר התייחסות למחנה הצבאי עצמו כאל מנגנון של הרס, לעצמו ולסביבה. השיח שיוצר אופיר הוא כביכול אסטטי גרידא, אך הוא יוצר פלטפורמה לדיון פוליטי וחברתי על נושא שהיה עד כה סגור, מהודק ובלתי נגיש בשיח הישראלי.

במבט מקיף על עבודותיו של אופיר הטיפול בנושא הצבא מתקשר עם טיפול נרחב יותר בסוגיית הבנייה הישראלית. טיפולו של אופיר בתפיסת הבית בישראל מעלה לדיון לא רק את השאלה הצבאית, כי אם את תפיסת העולם השולטת בחברה הארצישראלית בכלל. אופיר מציג את השאיפה המשותפת למרבית הציבור, בית קטן עם גינה, כסטייה ביזארית של יחסי כוח ושליטה וכפחד קדמוני שאין לו עוגן בעולם האמיתי. התייחסות זו של אופיר לארכיטקטורה לא רק שמערערת את תפיסת החיים המוכרת לנו, אלא פותחת בפנינו דרך חדשה ובתולית לבחון את היסודות החברתיים עליהם מושתתים חיינו.

**ארד** עוסק בהיטלר. במבט ראשון מדובר בפרובוקציה, אולם גם אם אלו פני הדברים, הרי שפרובוקציה מעצם הגדרתה נוגעת בנקודות רגישות וקשות. במבט נוסף מתגלה הטיפול בהיטלר כתהליך ארוך ומעמיק. ארד יוצר שיח חדש, אחר לחלוטין מזה שהיה עד כה, על הדמות המתועבת. הוא משתמש בשפת האמנות בכדי לבנות להיטלר דמות חדשה ובדמות שיצר משתמש ארד לצורך התעמקות בדמותו שלו, במוצא שלה ובדילמות המוסריות והאנושיות שהיא חווה. ארד לא היה האמן הישראלי הראשון שהתייחס להיטלר, אך ההתייחסות של ארד מעניינת



מכיוון שהוא לוקח אחריות על הדמות ועל הקשר האישי שלו עם הדמות הזאת. התהליך האישי של ארד עומד בניגוד למושג פרובוקציה. בעוד שפרובוקציה הינה פעולה נקודתית שמטרתה לעורר זעם והתנגדות והיא יוצרת חיץ בין הצופה לבין היצירה, הפגיעות והחקירה העצמית בעבודתו של ארד מאפשרות לצופה להיפתח לשאלות שבמצב אחר היה נסגר בפניהן.

### **התמודדות עם הטראומה בקנה מידה אישי והשלמה עם הטראומה**

האמנים בהם עוסקת עבודה זו אינם קיצוניים בדרך הפעולה האמנותית שלהם, ההתמודדות עם הסוגיות שבחרו נובעת ממקום אישי ומנבירה במעמקי נפשם. יחד עם זאת אין ספק שלעבודותיהם של אמנים אלו יש משמעות שהיא מעבר לגבול האישי והפרטי. האמנותי, האישי והפוליטי מתערבבים בעבודותיהם של האמנים ועל כן לסגירת מעגל בתחום האישי יש משמעות רחבה יותר גם בתחום הפוליטי והחברתי.

קשה לדבר על **אבו שאקרה** במונחים של השלמה כיוון שהאמן נפטר מלוקמיה בגיל מוקדם מאוד. יחד עם זאת, ועל אף שהטרגדיה היא חלק מרכזי בסיפורו של אבו שאקרה, ניתן למצוא נקודת אור בתהליך שעבר. סיפורו של אבו שאקרה הינו סיפור של קורבן. ילדותו מתחילה בצל הכיבוש הישראלי. כבר בציורים בהם מתייחס אבו שאקרה לתקופת ילדותו, הוא מצייר את הכובש, את המטוסים הישראליים, מנקודת מבט של סביל, של מי שאין לו שליטה על מה שנעשה לו (תמונה: 3). מאוחר יותר, כשמתחיל אבו שאקרה ללמוד בתל אביב ונחשף לאמנות הנוצרית, הוא אף מאמץ את דמותו של ישו, הקורבן האולטימטיבי, אשר באה לידי ביטוי בציורי העניבות שצייר (תמונות: 8 ו 9). העניבה הביעה את אוירת המחנק ואת תחושת הסירוס שחש באותה תקופה. אולם העניבה איננה איקונה שמסמלת את אבו שאקרה עצמו אלא את מה שחש שנעשה לו, את אקט החניקה. כלומר, אבו שאקרה נשאר קורבן סביל המצייר את התוקף.

דווקא בשנתיים האחרונות לחייו, התקופה בה גסס אבו שאקרה ממחלת הלוקמיה, חל שינוי בתפיסתו. בתקופה בה אבו שאקרה אינו עוד קורבן של הכיבוש לבדו, אלא גם קורבן של הטבע ושל כורח הנסיבות, הוא מפתח איקונה שאינה נכנעת למודל הקורבני ושיש בה כוח של חיות ועצמאות. הצבר של אבו שאקרה מהווה התעוררות של המקום הפעיל, "העצמי" שלו. בציורי הצבר מצייר אבו שאקרה את עצמו ולא את הצד האחר. הצבר בציוריו אינו האובייקט הפוגע. הוא מצייר על אדן החלון, בין הפנים והחוץ, מסמל את אבו שאקרה עצמו כשהוא תלוי בין לבין, בין פלסטינאי לישראלי, בין פלאח כפרי לאמן עירוני, בין חי למת (תמונות: 10, 11 ו 12). כפי שצוין, בציורי הצבר מנכס אבו שאקרה את הצבר חזרה מן הישראלי אל הפלשתינאי. זוהי פעולה אקטיבית אולם היא איננה אלימה, זו אינה פעולה שמבצע קורבן אך גם לא אחת שיש בה

תוקפנות. אבו שאקרה מצליח על ערש דווי להוציא את עצמו מתוך מעגל האלימות ולהכיר את עצמו כאדם חופשי.

אופיר בוחן בצילומיו את האסתטיקה הישראלית. הוא מעמיד לביקורת את הארכיטקטורה המודרניסטית המאפיינת את הבנייה בארץ, אך הוא משתמש בצילום אשר מסתמך על ערכים מודרניסטיים נוקשים כדי לעשות זאת. הוא מציג אידיאולוגיות ישראליות גדולות כמו הפרחת השממה והיהודי הלוחם כאקט אלים של כיבוש וכמנגנון שמכלה את עצמו, אולם אידיאולוגיות אלו עליהן גדל והתחנך אופיר מהוות חלק בלתי נפרד ממנו. חלום האושר הישראלי מוצג אצל אופיר כפנטזיה נהנתנית וכוחנית אך הוא נמשך אל החלום המעוות הזה באורח קסם. אופיר נמצא ביחסי תלות תמידיים עם האובייקט אותו הוא מבקר ודרך עדשת המצלמה הוא מתבונן ברגשות מעורבים כיצד מושא המחקר כופה עצמו על הנוף. בפרויקטים האחרונים שלו מחפש אופיר דרכים להתמודד עם התופעה הזו, עם הזרות שבין האובייקט והרקע, האופן שבו המבנה מודבק על הנוף ואינו מנסה כלל להשתלב עמו.

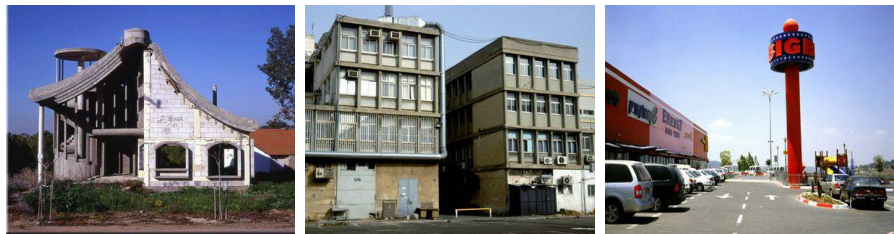
ניתן לראות התפתחות בהתמודדות של אופיר עם התופעה. בתערוכה "עשן" שהוצגה בגלריה גורדון, בה הציג אופיר צילומים של עשן



תמונות 21, 22 ו 23: אופיר, עשן

שצילם בשריפות. בעשן טמון פרדוקס, מצד אחד הוא חוסם את הראייה ויוצר מסך אטום ומצד שני העשן הוא אוויר, ניתן לעבור דרכו. המושג "אובייקט מצולם" מאבד את משמעותו כשמדובר בעשן, הוא חמקמק, חסר צורה ומסתיר את האובייקט הקונקרטי מן הצופה. בצילומים נראה עשן, אך האובייקט הנחקר אינו העשן כי אם פעולת הצילום עצמה. העשן אפשר לאופיר לבחון

את תהליך הצילום ואת האשלייתיות הכרוכה בו, לחקור מחדש מושגים כגון שקיפות ועכירות, אור וחושך



תמונות 24, 25 ו 26: אופיר, באופן שאינו ניתן לצמצום

ולהתעמק בשלבים הכרוכים במעבר מאובייקט לתמונה מצולמת. הבחינה המחודשת של פעולת הצילום סיפקה לאופיר כלים לנסח מחדש את היחסים שבין האובייקט לבין הנוף<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> ג' אופיר, "טיוטה ל"אמנויות השכחה"", *היחידה להיסטוריה ותיאוריה*, בצלאל, גיליון מספר 11, 2008

בפרויקט "באופן שאינו ניתן לצמצום" מצלם אופיר מבנים בעלי אופי בעייתי כפי שצילם בפרויקטים מוקדמים יותר כמו חומות קיקלופיות או נקרופוליס. אולם הפעם נוקט אופיר באסטרטגיה שונה כלפי הצילום. הכללים הנוקשים של האסתטיקה המודרניסטית עדיין מתרחשים בצילומים, אלא שהפעם כללים אלו אינם מופנים כלפי האובייקט המצולם אלא כלפי הצילום עצמו. הבניינים, האובייקטים המצולמים, מנושלים מתפקידם הקודם כנושא והופכים להיות חלק מרקע הצילום, כך שלא ניתן להפריד עוד את הבניין מהנוף שמסביבו. כפיתרון לתלישות שבין הנוף והמבנה, מחליט אופיר ליצור סינתזה בין השניים ולחבר אותם, באופן שאינו ניתן לצמצום.

בסדרת העבודות  
"מעשים וימים"  
(2006) מצלם אופיר  
מבנים ארעיים של  
בדואים בנגב. שם



תמונות 27, 28 ו 29: אופיר, מעשים וימים, 2006

הפרויקט מתייחס לשיר מן המאה השמינית לפנה"ס שנכתב על ידי המשורר היווני הסיודוס. בשיר מסופר על סכסוך משפטי בין הסיודוס, איכר חרוץ ועמל, לבין אחיו פרסוס, מתהולל חסר אחריות, בגין הירושה שהשאיר להם אביהם. הסיודוס הפסיד את הירושה לאחיו והשיר מהווה מסר דידיאקטי שמטרתו ללמד את אחיו אורח חיים הגון. שם הפרויקט מרמז על קשר דומה בין החברה הבדואית הענייה בנגב לבין החברה הישראלית המתירנית והשופעת.

המבנים אותם מצלם אופיר מהווים מעין קוטב הפוך לנושא המעסיק אותו ברבים מצילומיו עד כה, תרבות הבנייה הישראלית. בעוד שהדגש בבנייה הישראלית הוא במאסיביות ובנפח, בהנחה של האובייקט האדריכלי בנוף, צילומי המבנים הארעיים מדגישים יחס אחר בין המבנה לבין הנוף, יחס שבין חומר לחלל. אופן הצילום בסדרה דומה מאוד לאופן בו צולמו המבנים בסדרות הצילומים נקרופוליס וחומות קיקלופיות. הקומפוזיציה היא קומפוזיציה מודרניסטית בלתי מתפשרת והאובייקט האדריכלי ניצב במרכז התמונה. אלא שבסדרה זו התוצאה היא הפוכה, בעוד שבסדרות נקרופוליס וחומות קיקלופיות עברה התחושה שהבניינים משתלטים על הנוף ופוצעים אותו, התחושה שעוברת כאן היא שהמבנים מתמסרים לנוף ושנושא הצילום אינו המבנה עצמו אלא הנוף בו הוא ממוקם. המבנים הארעיים אינם מחוברים לקרקע באופן מוחשי, אולם הם מתייחסים בצורה ישירה למקום בו הם נמצאים ואינם כופים את נוכחותם על הסביבה. הסדרות האחרונות מעידות על שינוי בדרך בה מתייחס אופיר לאמנות. בעוד שבפרויקטים הקודמים, "חומות קיקלופיות" ו"נקרופוליס", מתקבלת התחושה שאופיר מבקר את החברה בה הוא חי ומבצע בחינה פנימית של המרכיבים התרבותיים והחברתיים שמרכיבים את דמותו,

הפרויקטים "עשן" ו"באופן שאינו ניתן לצמצום" מעידים על אסטרטגיה חדשה ועל ניסיון למצוא אלטרנטיבות אמנותיות למרכיבים הבעייתיים בהם עסק אופיר עד כה. בפרויקט עשן חוקר אופיר את פעולת הצילום, פעולה אשר נמצאת מחוץ לגבולות הפריים, בניסיון לפתור את מעגל הקסמים של קורבן ותוקפן בו הוא שבוי, בוחר אופיר לצאת ממסגרת התמונה אל עולם הצילום והאמנות בו הוא מתנהל. היציאה מן המסגרת מאפשרת לאופיר לנסח מחדש בפרויקט "באופן שאינו ניתן לצמצום" את היחסים בין האובייקטים המצולם עם הנוף. בפרויקט "מעשים וימים" הופכת התמונה וליצור סימביוזה של האובייקט המצולם עם הנוף. בפרויקט "מעשים וימים" הופכת הפנייה של אופיר כלפי חוץ ברורה עוד יותר. בניגוד לפרויקטים הקודמים בהם מנסה אופיר למצוא פיתרון מתוך המשאבים החברתיים והתרבותיים אליהם הוא חשוף, צילומי המבנים הבדואים מהווים פנייה גלויה לעזרה מ"האחר". היציאה מן הפנים אל החוץ מהווה שלב חשוב בהתמודדות של אופיר עם הטראומה.

**ארד** עבר בדרכו האמנותית תהליך ארוך עם דמותו של היטלר. סוף התהליך מתבטא בפשיטת עורו של הצורר בעבודה "חדרו של צייד הנאצים". ניתן לחדד את רעיון ההחלמה אצל ארד בהתייחסות למאמר של דנה גילרמן בשם "הטראומה והגיחוך". גילרמן שואלת את ארד את השאלה הבאה: "מאין הצורך להזדהות עם דמות כזאת" (הדמות של היטלר). זוהי תשובתו של ארד:

"אני יכול לנסות להסביר את זה על ידי אירוע שקרה לי בצבא. התגייסתי עם דעות ימניות והתנדבתי לגולני. אני זוכר שהלכתי בקסבה בשכם עם נשק ביד, ודחפתי בגסות ערבי שעבר לידי. הרגע הזה, שבו הפעלתי כוח על מישהו אחר, טלטל אותי. פתאום הרגשתי את המקום של הרוע. מאז הדעות שלי השתנו לגמרי. ראיתי איך ערכי המוסר במלחמה מתפרקים ברגע, ואיך אפשר להיהפך ברגע לכובש אכזר. לא עזבתי את הצבא, אבל הפסקתי לשרת בשטחים מאז. לדעתי, כל אחד צריך לנהל דיאלוג עם הרוע".

בתהליך עבודתו מנהל ארד דיאלוג עם הרוע. הוא איננו מתכחש אליו, אלא מקבל את הרוע כחלק ממנו ואף מאמץ אותו כאלמנט מרכזי בחייו ובעבודתו. כאשר ארד בשל מספיק להיפרד ממעטה הרוע הוא חושף דמות מלאה ורב ממדית. עם השלת דמותו של היטלר מתאפשר לארד להתעמק באישיותו שלו. הוא פונה להתמודד עם מוצא אשכנזי שהיווה עבורו אות קיין לכל אורך ילדותו כפי שמומחש ביצירה "עד מתי", מתחקה אחר מסורות משפחתיות שהצטיירו עד כה כמביישות כמוצג בעבודה "גפילטעפיש" ולומד להכיר ולקבל את עצמו כאדם שלם בעל צדדים חיוביים יותר ופחות.

## סיכום

בעבודה זו נעשה ניסיון לבחון את המושג טראומה ואת האפשרות להתמודד עמה בחברה הישראלית דרך נקודת מבטם של שלושה אמנים ישראלים: עסאם אבו שאקרה, גלעד אופיר ובוטז ארד. שלושת האמנים התמודדו עם משבר כלשהו שמקורו בזאתם הלאומית. סדר הצגת האמנים נעשה בצורה שאפשרה התעמקות הדרגתית במורכבות הטרומה אשר מכוננת את החברה בישראל.

האמן הראשון בו דנה עבודה זו, אבו שאקרה, הינו ערבי ישראלי. הערבי נתפס בחברה הישראלית כ"אחר", ועל כן הבחירה באמן ממוצא ערבי מאפשרת נקודת מבט לכאורה חיצונית על היצירה שלו, ודין אובייקטיבי כביכול על הטרומה. אופיר, האמן השני בו עוסקת עבודה זו, הינו בן להורים ניצולי שואה. על אף מרחק הזמן, אימת השואה עדיין טראומטית לציבור בישראל. ארד, צבר, דור שלישי בארץ, ממוצא אשכנזי, מייצג את האליטה השולטת בישראל ועל פניו אין סיבה שיחשב כקורבן טראומתי.

שלושת האמנים הינם דמויות מייצגות של קבוצות רחבות יותר באוכלוסייה. יחד הם חושפים זהות ישראלית שסועה ומעידים כי הבעייתיות אינה נחלתה של קבוצה מסוימת אלא עובדה קיימת בחברה הישראלית בכללה. האמנים עברו בעבודתם תהליך אישי שבו הם זיהו טראומה, התעמקו בה ובמשך התהליך למדו להתמודד עמה. במישור הרחב יותר, ביצירתם שברו האמנים טאבו חברתי ויצרו נגישות לנושאים שבהם עסקו, נושאים שעד כה לא נידונו בפתיחות.

אבו שאקרה, אופיר וארד מפרקים למעשה את הדימוי שמסמל את זהותם הישראלית. אולם פירוק הסמל מהווה רק חלק בתהליך ארוך ומורכב יותר. הדרך בה סודקים האמנים את הסמל בו הם עוסקים, מאפשרת יצירה של דימוי חדש, שלם ורגיש יותר. האמנים מתייחסים לצד ה"לא סמלי" של הסמל. הם אינם מוותרים על הישראליות שלהם, להיפך, הם מיישירים אליה מבט. בוחנים אותה על כל פניה ומתעמתים גם עם הצדדים השליליים שלה. הקבלה של האמנים את הפן האחר שבאישיותם נותנת מקום למורכבות האנושית, לרב הממדיות ולרגשות האמביוולנטיים אשר קיימים בחברה הישראלית, והם מציעים, כל אחד בדרכו, דרך להתמודד ולקבל את הזהות הישראלית השסועה הזו.

## רשימה ביבליוגרפית

1. אופיר, גיורא. "טיוטה ל"אמנויות השכחה". היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל 11. (2008)
2. אזולאי, אורלי. "חזרתו של המודחק", סטודיו 124. (2001): 56-66
3. אלמוג, עוז. הצבר – דיוקן. תל אביב: עם עובד, 2004.
4. אריאלי-הורוביץ, דנה. יוצרים בעומס יתר - רצח רבין, אמנות ופוליטיקה. ירושלים: מאגנס, 2006.
5. בורנשטיין, יעקב. הצילום. תל אביב: דפוס ורד, 1967.
6. בר-און, דן. "על המשולש המתוח שבין גרמנים, ישראלים-יהודים ופולסטינאים". סדק 1. (2007): 107-113
7. ברגר, תמר. ברווח בין עולם וצעצוע – על המודל בתרבות הישראלית. תל אביב: רסלינג, 2008.
8. גיורא שוהם, שלמה. "למונאדות אין חלונות". סטודיו 91. (1991): 23-33.
9. גילרמן, דנה. "הטראומה והגיחוך". הארץ. 13 ספטמבר 2001: 4
10. גינתון, דויד. "הצבר כמושג, זוהי החלטה". תל אביב, 16 ספטמבר 1988: 24
11. הפרעה פוסט טראומטית. המרכז הישראלי לטיפול בפסיכו טראומה. 16 יוני 2009  
<http://www.traumaweb.org/content.asp?Pagelid=31&lang=he>
12. הנגבי, חיים. "צייר של נרות-נשמה". מעריב, מוסף לשבת. 23 דצמבר 1994: 26
13. מאור, חיים. "החיים בגטו". דבר, דבר השבוע. 04 אוגוסט 1995: 14-15, 28
14. מישורי, אליק. תולדות האמנות: מבוא כללי. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2000.
15. מלצר, גלעד. "ארץ קטנה עם שפם". ידיעות אחרונות, 7 ימים. 08 ספטמבר 2000: 60-63, 164
16. מלצר, גלעד. "תמונה צבאית". ידיעות אחרונות, ערוצים, 24 מרץ 2000: 22
17. מנור, דליה. "עאסם אבו-שאקרה צבר בעציץ". סטודיו 11. (1990): 26-27
18. מרטין, רסל. מלחמתו של פיקאסו. תל אביב: אופוס, 2005.
19. הפרעת דחק פוסט טראומטית. מרכז לבריאות הנפש גהה. 16 יוני 2009  
<http://www.clalit.org.il/geha/Content/Content.asp?CID=34&u=219>
20. צוקרמן, משה. חרושת הישראליות. תל-אביב: רסלינג, 2001.

21. שפירא, שרית. *from the series necropolis*. תל אביב: גלעד אופיר, 2001.

22. Arad, Boaz. *Boaz Arad*. 1<sup>st</sup> april , 2009 <http://www.boazarad.net>
23. Boullata, Kamal. "Asim Abu Shaqra: The Artist's Eye and the Cactus Tree". *Journal of Palestine Studies* 4. (2001): 68-82
24. Edelman, Murray. *from art to politics: how artistic creations shape political conceptions*, Chicago: the university of Chicago press, 1995.
25. Ophir, Gilad. *Gilad ophir*. 12<sup>th</sup> may, 2009 <http://www.giladophir.net>

## רשימת תמונות

תמונה 1. פיקאסו, פאבלו. "גרניקה". 1937. מוזיאון ריינה סופיה, מדריד.

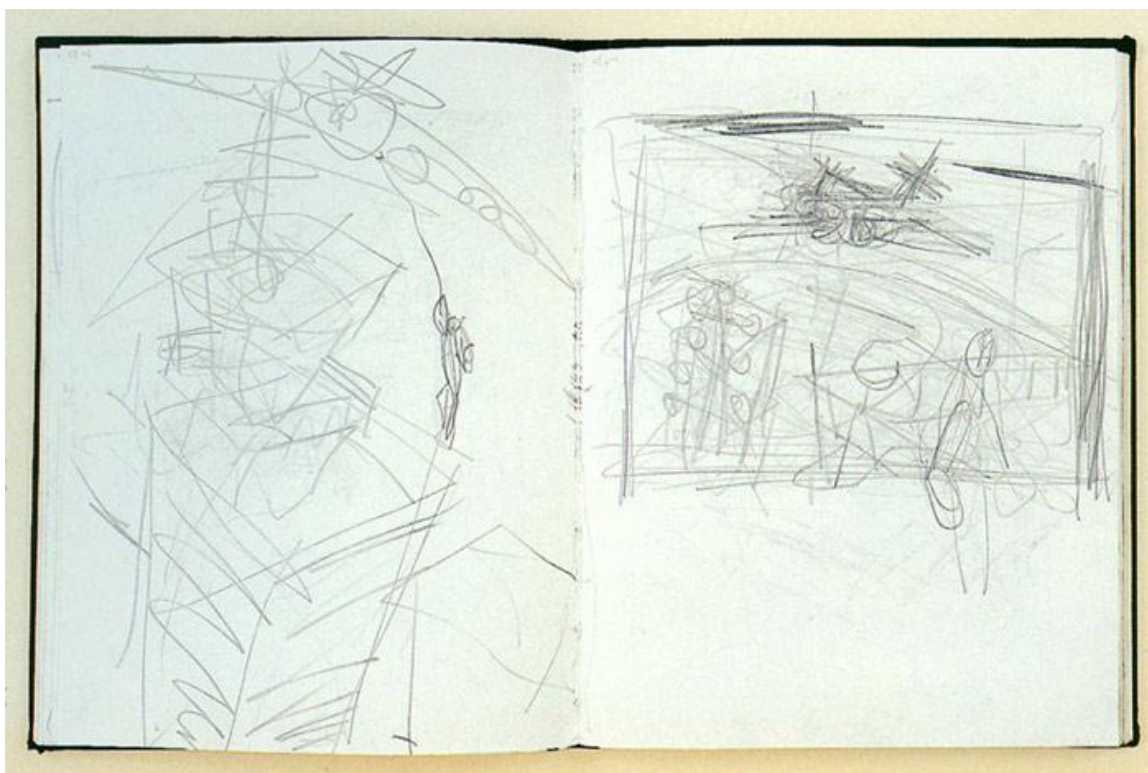


תמונה 2. נוישטיין, יהושע. "נעליים". 1969. בית האמנים, ירושלים.





תמונה 3. אבו שאקרה, עסאם. "ללא כותרת". מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב.



תמונה 4. אבו שאקרה, עסאם. "ללא כותרת". מוזיאון הרצלייה לאמנות, הרצלייה.



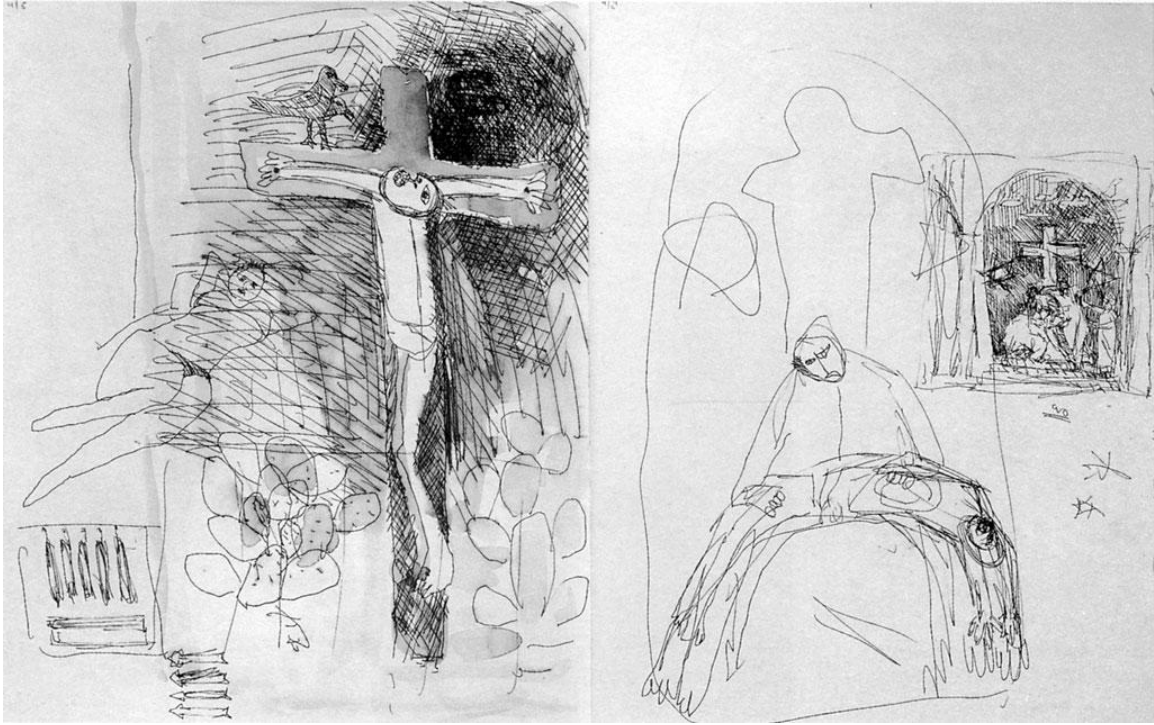
תמונה 5. אבו שאקרה, עסאם. "ללא כותרת", מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב.



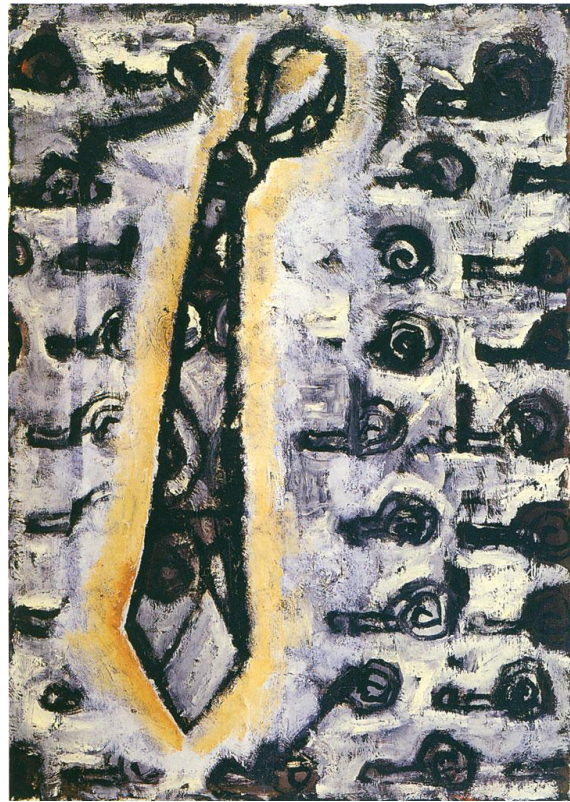
תמונה 6. אבו שאקרה, עסאם. "ללא כותרת". מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב.



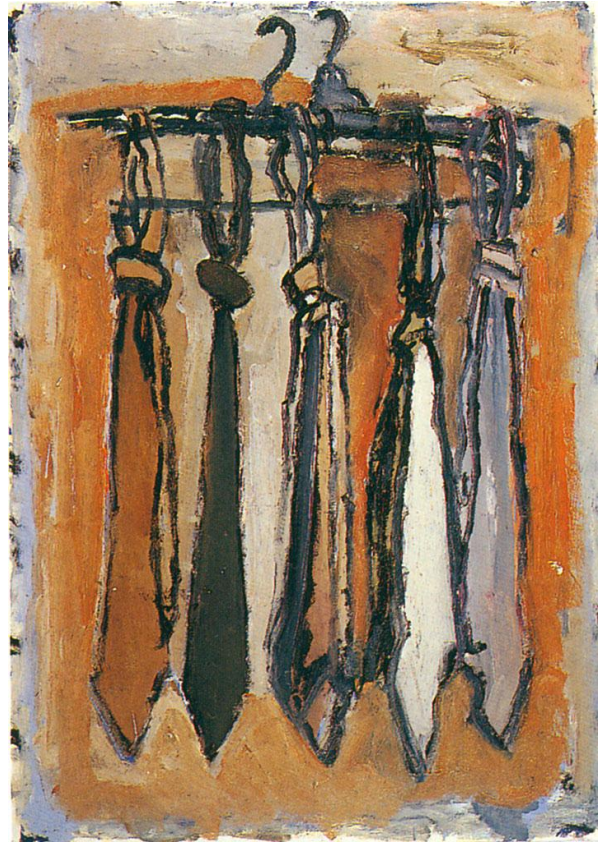
תמונה 7. אבו שאקרה, עסאם. "ללא כותרת". מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב.



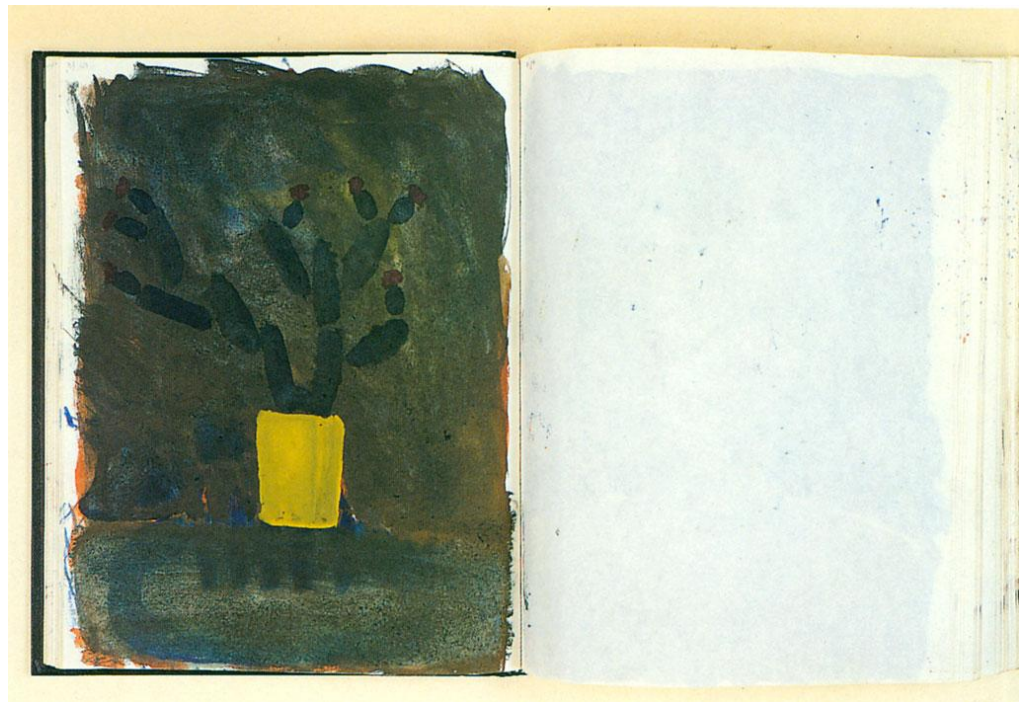
תמונה 8. אבו שאקרה, עסאם. "ללא כותרת". מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב.



תמונה 9. אבו שאקרה, עסאם. "ללא כותרת". מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב.



תמונה 10. אבו שאקרה, עסאם. "ללא כותרת". מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב.



תמונה 11. אבו שאקרה, עסאם. "ללא כותרת". מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב.

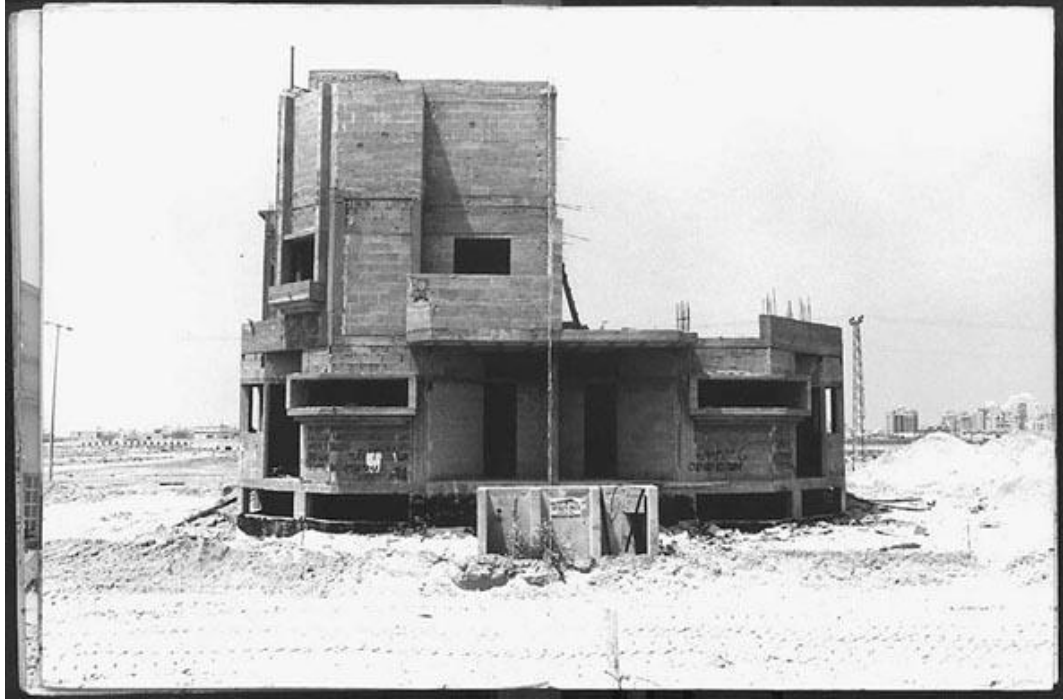


תמונה 12. אבו שאקרה, עסאם. "ללא כותרת". מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב.



**חומות קיקלופיות:**

תמונה 13. אופיר, גלעד. "Village". מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב.



תמונה 14. אופיר, גלעד. "Village". מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב.



תמונה 15. אופיר, גלעד. "ללא כותרת". גלריה נגה, תל אביב.

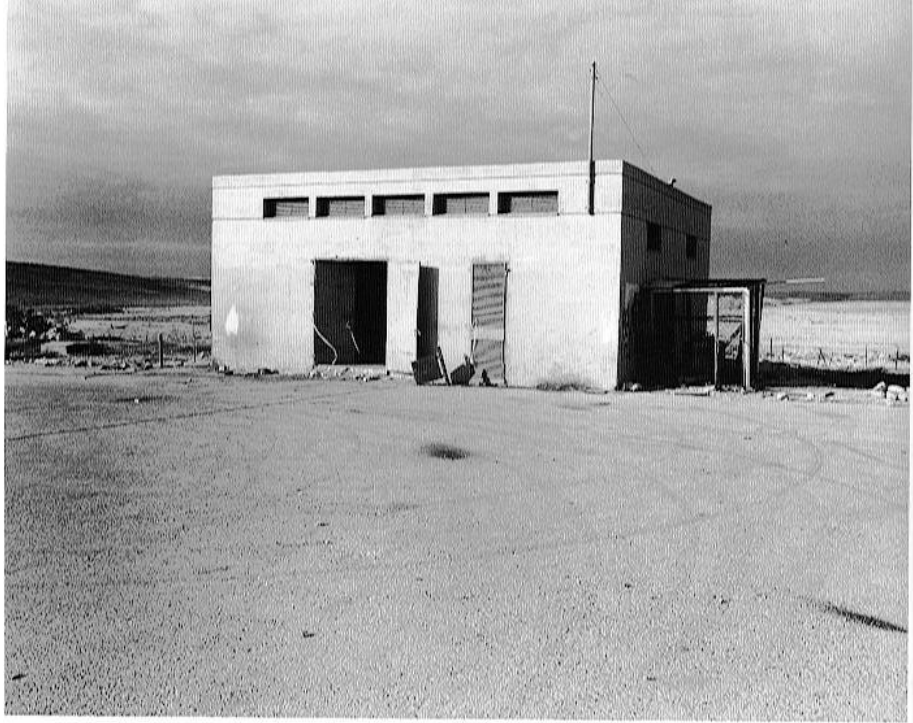


תמונה 16. אופיר, גלעד. "ללא כותרת". גלריה נגה, תל אביב.



תמונה 17. אופיר, גלעד. "ללא כותרת". גלריה נגה, תל אביב.

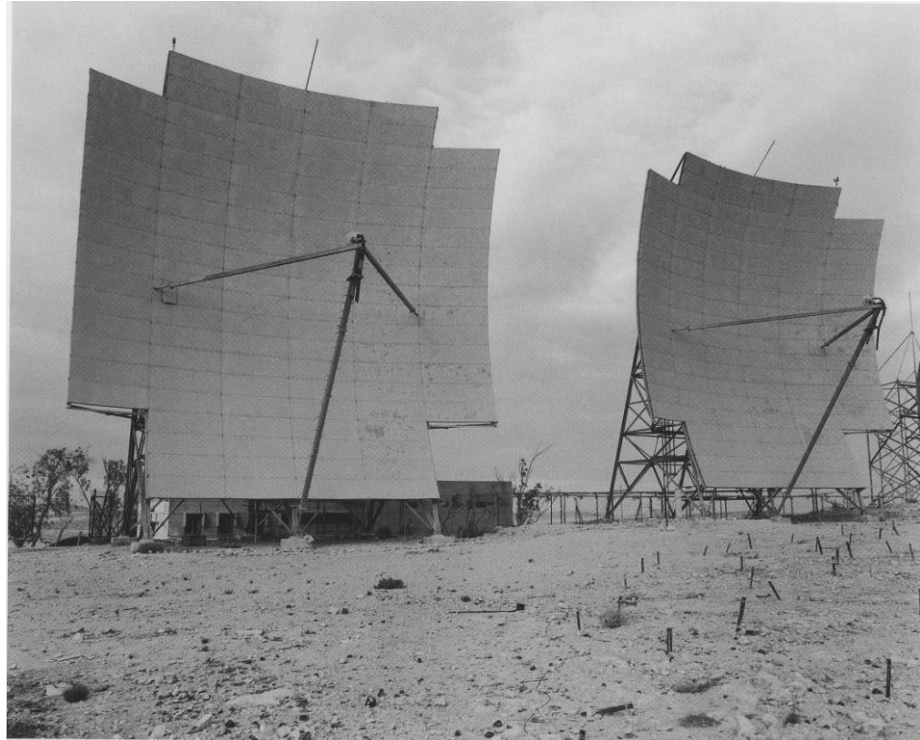




תמונה 18. אופיר, גלעד. "ללא כותרת". גלריה נגה, תל אביב.



תמונה 19. אופיר, גלעד. "ללא כותרת". גלריה נגה, תל אביב.



תמונה 20. אופיר, גלעד. "ללא כותרת". גלריה נגה, תל אביב.



תמונה 21. אופיר, גלעד. "ללא כותרת". גלריה גורדון, תל אביב.



תמונה 22. אופיר, גלעד. "ללא כותרת". גלריה גורדון, תל אביב.



תמונה 23. אופיר, גלעד. "ללא כותרת". גלריה גורדון, תל אביב.



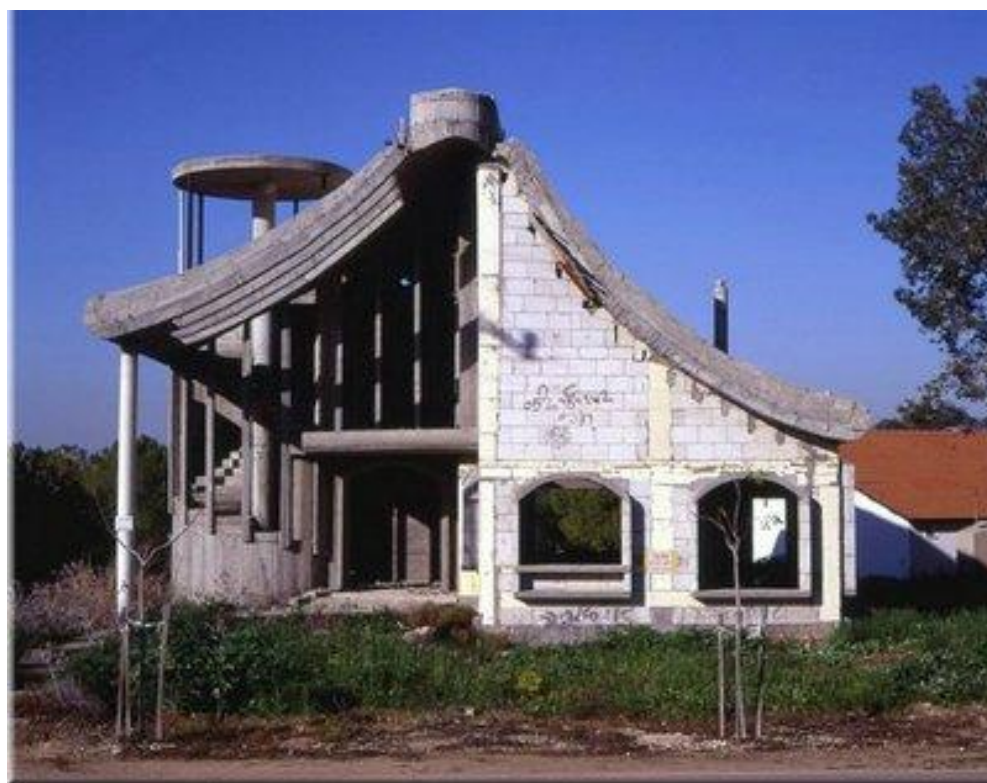
תמונה 24. אופיר, גלעד. "ללא כותרת". סדנאות האמנים, תל אביב.



תמונה 25. אופיר, גלעד. "ללא כותרת". סדנאות האמנים, תל אביב.



תמונה 26. אופיר, גלעד. "ללא כותרת". סדנאות האמנים, תל אביב.



תמונה 27. אופיר, גלעד. "ללא כותרת". גלריה גורדון, תל אביב.



תמונה 28. אופיר, גלעד. "ללא כותרת". גלריה גורדון, תל אביב.



תמונה 29. אופיר, גלעד. "ללא כותרת". גלריה גורדון, תל אביב.



תמונה 30. ארד, בועז. "חדרו של צייד הנאצים". מרכז קלישר לאמנות עכשווית, תל אביב.

