

בית הספר לאמנות המדרשה
המכללה האקדמית בית ברל

ייצוגי גבול באמנות הישראלית

מאת: ליה שניידר

מנחה: גלעד מלצר

שנה: 2004

תוכן עניינים

1 ייצוגי גבול באמנות הישראלית
3 הצגת נושא
5 פרק 1: מהות הגבול והשפעותיו התרבותיות
8 פרק 2: ייצוגי גבול בתרבות החזותית משנות היישוב עד שנות השישים
13 פרק 3: ייצוגי גבול בשנות השבעים
20 פרק 4: ייצוגי גבול משנות השמונים ועד היום
25 פרק 5: סיכום
27 רשימה ביבליוגרפית

הצגת נושא

גבולותיה של ארץ ישראל וקביעת גבולותיה של מדינת ישראל עמדו מאז ראשית הציונות ועד ימינו אנו במרכז הדיון הציבורי¹. מראשית הציונות ועד היום, גבולות המדינה שבדרך ושבפועל עברו אין ספור שינויים ועדיין לא הסתיים התהליך. מצב זה מבטא באופן מובהק את האידיאולוגיה של השלטון באותו זמן, את פרשנותו להגות הציונית והתייחסותו לתהליך המתמשך של המוטציה המרחבית של הגבול. כינון גבול הוא במובן מסוים המקבילה הלאומית ל"שלב המראה" עליו מדבר לאקאן, שלב כינון ה'אני' הפסיכולוגי².

אך כיצד מכוונת מדינה זהות לאומית כאשר אין לה גבול מוגדר, קבוע, מעוגן בחוק אף יום מאז היווסדה?

קיומם הפיזי של גבולות משתנים, המחלוקות המתמידות בתחום הפוליטי והאידיאולוגי בשאלת השטחים והחשש מפני התקפה בקו החזית יוצרים מודעות נוקבת למציאות כזאת. בין היתר, מודעות זו באה לידי ביטוי באמנות לאורך כל השנים, באופן בולט במיוחד בשנות השישים המאוחרות ובעיקר בשנות השבעים. שנים אלו הביאו איתן שבר, מחדלים ושינויים חברתיים רבים. שנות ה-70 היו סוערות ונועזות גם בעשייה האמנותית שסיגלה לה מאפיינים פוליטיים רבים. מושג הגבול הניע אופני עשייה אמנותית שבעצמם ערערו גבולות בין עולם האמנות הישראלי לתחומים חברתיים-תרבותיים שהיו מרוחקים מהאמנות. על כן ה"פוליטי" באמנות שנות ה-70 אינו מצטמצם לטיפול בנושאים מדיניים, אלא נוגע בשאלות של חברה, תרבות, אקולוגיה, יחסים בין קבוצות אמנים לבין הממסד האמנותי, יחסי חברה-אמן, זהות ישראלית שנעה בין מקומיות לאוניברסליות ועוד. בכוונתי להתמקד ב'גבול' כתת-נושא חשוב ומרכזי באמנות הפוליטית הישראלית, בעיקר בשנות ה-70.

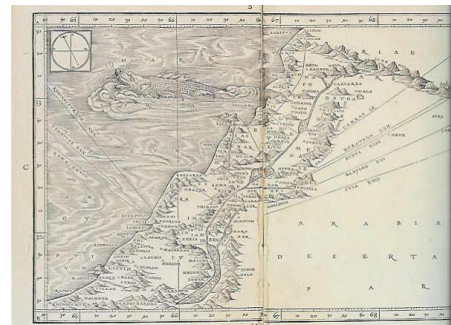
בכדי לקבל את התמונה המלאה, שתוכל לתאר את הסיבות וההשלכות לכך שבתקופה זו העיסוק בגבולות גבר, גם באופן ישיר וגם באופן עקיף, אביא לסקירה את הביטויים האמנותיים שנוגעים לנושא הגבול, תוך התייחסות צמודה למצבים החברתיים, מתקופת היישוב עד היום, ראשית שנות ה-2000.

נושא הגבול ייבחן, אם כן, כחתך החוצה 3 תקופות:

- א. היישוב- שנות ה-30 וה-40 עד שלהי שנות השישים.
 - ב. שנות ה-70- בחינה עמוקה יותר של תקופה ייחודית זו, על היבטיה השונים, דרך עמידה על מבנה ההתארגנות של עולם האמנות והשיח שנוצר בעקבות מבנה זה.
 - ג. סקירת ייצוגי גבול באמנות משנות ה-80 ועדהיום.
- היבט הגבול באמנות, כך אטען, הוא בעל שורשים תרבותיים ומהותיים לזהות הישראלית. ביטוי קיבל משנה תוקף ודגש בשנות השבעים, בהם ייצוגו במרחב האמנותי-ציבורי עלה כצעקה אך שב למאורתו ודעך. כיום, בעקבות שוב



קטע מתוך "מפת פויטינגר" ובתוכו א"י (פרט), תחריט 1714 מפת א"י, חיתוך עץ, 1470 בקירוב



מפת א"י, חיתוך עץ, 1470 בקירוב



"תיאור ארץ הקודש או הארץ המובטחת", תצריב צבוע, 1578

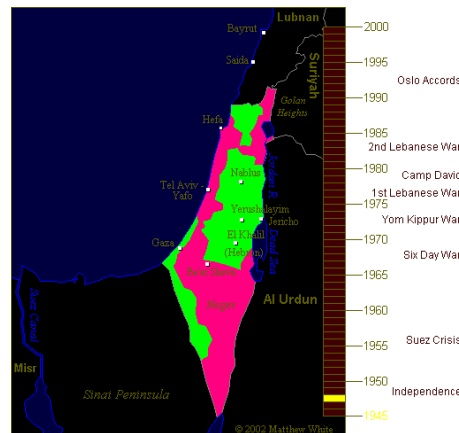
¹ "אין בנמצא איזור גיאוגרפי אשר זכה לרצף מופיו כארץ ישראל." נפתלי קדמון, ארץ ישראל במפות מידבא עד הלווין, עמ' 21-13 (מקור המפות)
² את מושג 'שלב המראה' טבע התיאורטיקן-פסיכואנליסט ז'אק לאקאן. עיין אתר האינטרנט: www.nefeshnet.co.il/articles/mavo

האינתיפאדות ותהליך השלום המגומגם שבמרכזו שאלת הגבולות, ניתן לזהות את ייצוגי הגבול באמנות הישראלית והם כבר אינם נדחקים רק לרצועה הצרה הנקראת "אמנות פוליטית". אלו ייצוגים שכבר לא ניתן להתחמק מהם עוד. אתחקה אחר התהליך הזה, על סיבותיו ותשתיתו, מאפייניו והשלכותיו על עולם האמנות הישראלי.

פרק 1: מהות הגבול והשפעותיו התרבותיות

לחקר הגבולות פנים רבות ומעורבים בה מישורים מדעיים ומעשיים שונים: היסטוריה, מדעי המדינה, כלכלה, סוציולוגיה, אנתרופולוגיה, משפט, הגנה ועוד. המדע שחובק תורה זו באופן מקיף ומעשי ביותר הוא הגיאוגרפיה המדינית³. גבול והנלווה אליו הם, בעיקרו של דבר, גורם גיאוגרפי ש"שתל" האדם בתוך מרחבים טבעיים בהם הוא חי ופועל. זוהי אחת התופעות התרבותיות החשובות והבולטות בנוף שיצר האדם על פני כדור הארץ, תופעה המטביעה את חותמה על אורח חייו ועל יחסו לזולתו. הצירוף המיוחד שנוצר כל פעם כתוצאה מהגבולות המדיניים שסוגרים על מרחבים או מפרידים בין שטחים, הוא אחד הגורמים המרכזיים בהתנויית הדמות המיוחדת כל חברה. קיים קשר הדוק בין אופיו של הגבול לבין אופייה של המדינה. כמו כן, בהיזון חוזר, מהותו של הגבול, צורתו, יציבותו ורציפותו תלויים במידה רבה באופייה של החברה ובאופן ניהולה את תחומיה, באופן ארגונה ובשיטות שבאמצעותן הטילה את מרותה על המרחבים שתחת ריבונותה. נוח להשתמש בגורם פיזי הניכר יפה בתוך מרחב כסימן היכר למציאותו ומיקומו של "גבול טבעי"⁴, אולם היא מיקומם אשר יהיה, גבולות הם בבחינת יצירה מלאכותית במרחב הטבעי הרצוף שהאנושות יצרה בו מדינות. המחקר הגיאוגרפי תוהה על מידת וצורת השפעתן של תכונות גיאוגרפיות על התנוייתם של גבולות ועל התמורות שהם גורמים בנוף ובאקולוסייה. חקר יחסי הגומלין שבין גבולות מדיניים לבין מערכות ותהליכים מרחביים, מהווה חלק חשוב מתרומתה של הגיאוגרפיה לתורת הגבולות. לגבול, באופן מטאפורי, הוענק תפקוד של העור בגופו של האדם, שמשמש להגנה וכמוהו, מעיד על מצב הגוף בכללותו⁵.

מושג הגבול ייבחנו כמו כן, בהמשך בעבודה, במובנו הרחב יותר, על בסיס דברים אלו. הכוונה לגבולות הבלתי נראים, שקשה יותר לזהותם ומורגשים רק עם המעבר דרכם, או שהם בעלי ניעות וניידות. הזהות המקומית מעוצבת לפי מושגים של מקומיות, מורשת, תרבותיות ואלו הם המרכיבים של אותם גבולות בלתי נראים שאנו מציבים בין אמנות לחיים, כפי שמאיר אהרונסון מתאר: "הגבולות הבלתי נראים קמים לתחייה כאשר הגבולות הנראים מאבדים מכוחם... האמנות היא אולי המדיום החשוב ביותר ואולי היחיד שיכול לטפל בעיקור הבעייתיות של הגבולות הבלתי נראים, אותם גבולות שאין ספור פעמים דובר על האלימות הטמונה בהם, על המורכבות שבנטרולם ועוד"⁶.



המחשה אינטראקטיבית לשינויי הגבול התמידיים



מפה פלסטינית מעוטרת בביגוד מסורתי

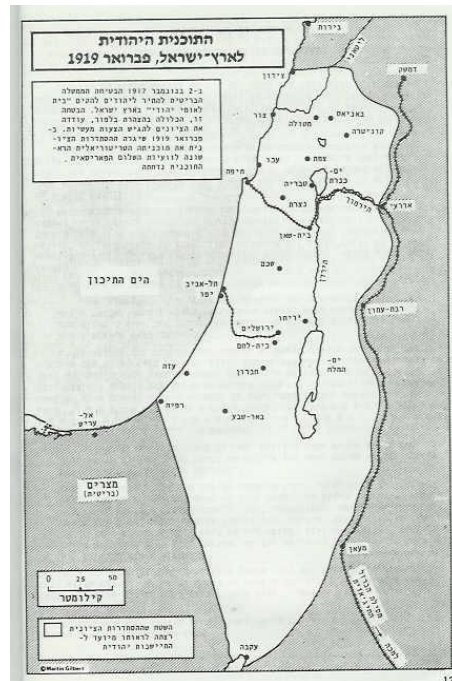
³ בנושא גיאוגרפיה מדינית וקישוריה לתחומי חברה שונים ראה: אפרת, אלישע. ישראל - גיאוגרפיה בת זמננו עם היבטים למאה ה-21. אחיאסף בע"מ, ת"א, 1993
⁴ רבים מתיאורי גבולות ארץ ישראל בתחילת המאה נעשו על פי תוואי הטף. ראה: יורם בר גיל, מולדת וגיאוגרפיה במאה שנות חימך ציוני, עמ' 125-136.
⁵ פרופ' משה ברור, גבולות ישראל.
⁶ מאיר אהרונסון, גבולות בלתי נראים, עמ' 5-10

עוד מתקופת המדינה בדרך, מוטלת על צווארה של הציונות שאלת גבולות המדינה שבדרך.⁷ אחרי אלפיים שנות גלות, הגבולות אליהם יש לשאוף, אשר יעצבו את ארצו של עם ששיקים את מולדתו ומתייצב נוכח המרחב הסביבתי, אינם ברורים. מראשית ימיו של החזון הציוני, משנת 1880, שאלת גבולות הטריטוריה שתשמש את החברה היהודית שתשוב לציון היוותה אחת מבעיות היסוד בהוויה הישראלית. בפיה של אדריאנה קמפ, בעיה זו מוגדרת כ'לתסביך האין גבול'⁸. קמפ מסבירה את תסמונת הגבול הישראלית בתפישת עולם קוטבית, אשר מחד מכירה היטב בקיום גבולות ומאידך מתקשה לראות בהם סוף פסוק. לדבריה התפתחה בישראל אובססיה של גבול. דבר זה אינו מפתיע, שכן אובססיה מתפתחת תמיד בקשר למה שהוא מעורפל וקיומו מוטל בספק. במכוון, הגבול הובנה כישות כפולת פנים, שמחד מהווה קו מטושטש מפריד שיש להגן עליו ובו-בזמן מהווה אזור עביר. כלומר באופן פרדוקסלי הגבול מתממש על ידי פריצתו הבלתי פוסקת. תפישת גבול זו היא כלי בבניית זהות לאומית [אולם, על פי קמפ, אינה אופיינית בלעדית לישראל ומאפיינת מדינות הגירה רבות]. המרחב שעליו ביקשה הציונות להקים את האוטופיה שלה מושהה תמידית שכן הנו במצב של צמיחה, השתנות ואי ודאות.⁹



מפה פלסטינית רקומה

הגבול טומן בקרבו סכנה. הוא שם מחסום למשאלות ולחופש ובו בזמן יוצר אותן. לגבול בלתי עביר עם מדינה עוינת יש השלכות על דימויי הפנים והחוץ: לאויב שמעבר מיוחסים השלילה, החולשה, הפיגור, בעוד שאנו מתגדרים בחיוב, בעוצמה ובקדמה.¹⁰ חווית סגירות זאת איננה נובעת רק מקיומם של גבולות מדיניים בין מדינת ישראל לבין ארצות ערב. מקורותיה בדימויים הלקוחים מתולדותיו של עם ישראל בעבר הרחוק והקרוב: דימויי מלחמה, כיבוש ומצור, בדלנות גלותית, גטו ומחנות ריכוז. אלו מחזקים את המשמעות הרוחנית של הגבולות ושל המאבקים שעלינו להתמודד עמם בהווה. כמו כן לחוויית הסכנה שתמיד אורבת שורשים עמוקים בעברו הרחוק והקרוב של עם ישראל. הגבולות והצורך להגן עליהם מקנים משמעות לחיים: תחושה של זיקה ומחויבות כלפי הארץ, העם או החברה ואף הערגה לקיום מחוץ לגבולות הופכת לחסרת בסיס: הקבלה של דין הגבול מובילה למציאת תחום המחיה כקובע את מהלך חייו ומכיל את החופש האישי בתוכו, וכך מתגלה הפתרון הבוגר לחוויית המצור, כחלק בלתי נמנע מן הקיום היהודי.



התוכנית היהודית לא"י, 1919

⁷ בנושא גבולות המדינה במחשבה הציונית ראה:

- א. גל נור, יצחק. *ושבו בנינו לגבולם. ההכרעות על מדינה ושטחים בתנועה הציונית*. המרכז למורשת בן גוריון קריית שדה בוקר, אול' בן גוריון בנגב, תשנ"ה.
- ב. גורני, יוסף. *מדיניות ודמיון. תכניות פדרליות במחשבה המדינית הציונית 1918-1917*. יד יצחק בן צבי והספרייה הציונית שליד ההסתדרות הציונית העולמית, ירושלים, 1993.

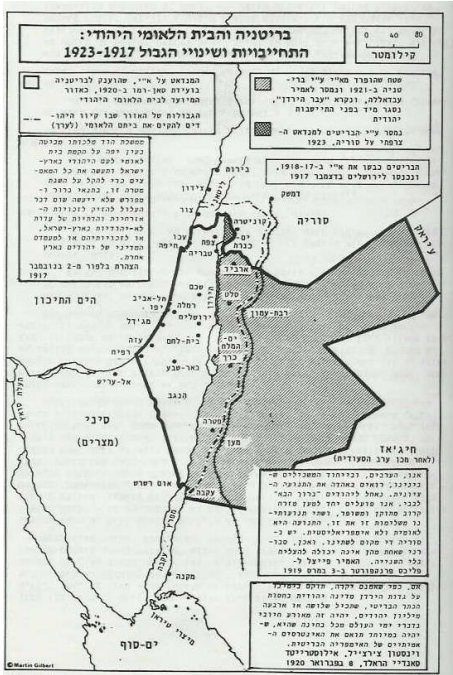
⁸ קמפ היא סוציולוגית מאוניברסיטת תל אביב אשר חקרה את מושג הגבול בתודעה הישראלית בעשור הראשון להקמת המדינה בעבודת דוקטורט: "מדברים גבולות: הבנייתה של טריטוריה פוליטית בישראל 1949-1957".

⁹ בנושא זה ראה:

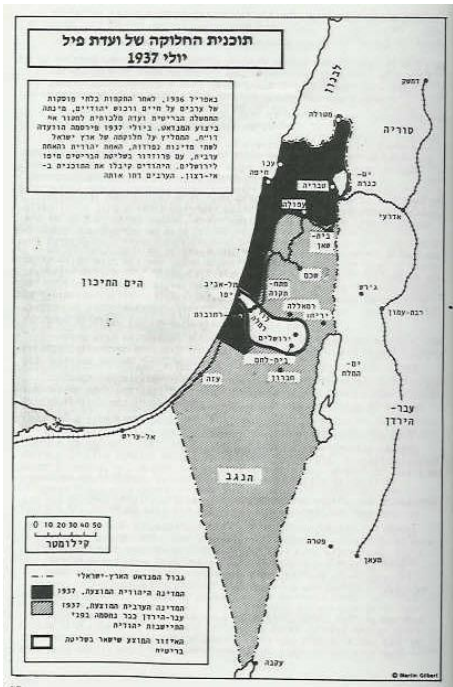
- א. ההצעות והתוכניות השונות לקביעת גבולות לצד מפות לדוגמה: www.lib.cet.ac.il
- ב. בנושא תיחום הגבולות הדינמי בשנים 1840-1947: ביגר, גדעון. *ארץ רבת גבולות*. הוצאת המרכז למורשת בן גוריון, אוניברסיטת בן גוריון, קריית שדה בוקר, 2001.

¹⁰ עמיה ליבליך, *גבולות (קטלוג)* ארנון סופר וטל יער ויזל, *גבולות שהיו: הדינמיקה להיעלמותם מן הנוף*, קתדרה גיאואסטרטגיה, אול' חיפה, 1999.

בספרו "קהילות מדומיינות", בנדיקט אנדרסון פורש את קווי המדיניות ל"בניית אומה" בעידן השעתוק הטכני ועל פיו שלושת מוסדות הכוח הם: "מפקד האוכלוסין, המפה והמוזיאון: שלושתם יחד עיצבו לעומק את האופן שבו דמינה המדינה הקולוניאלית את שליטתה- את טבע בני האדם שבהם משלה, את הגיאוגרפיה של תחום שליטתה ואת הלגיטימיות של מקורותיה."¹¹ למפות יש הילה של דיוק מדעי ושל תיאור "נכון" את העולם. קיימת נטייה לשכוח כי מפה היא תלוית תרבות, באותו אופן כמו ציור, למשל, שבו רואים במובהק תגובה סובייקטיבית לעולם. אולם שניהם מהווים ייצוג. מטרת המפה תקבע את המראה שלה ואילו מן התכונות האינסופיות של פני הקרקע יופיעו עליה. אספקטים שונים יוצגו במפה אם זוהי מפת התמצאות לתייר, או מפת עבירות טנקים לפעולות צבאיות או מפה לקביעת גבולות בין לאומיים. שרטוט מפות אינו העתקה מדויקת של המציאות אל הנייר אלא פרשנות של המציאות, אפילו כאשר מדובר בפרטים טכניים של המפה כגון קווי חוף, הרים וגבעות. אחת הבעיות העיקריות של הקרטוגרפיה היא ההכללה, כלומר הבחירה בקווים ובתוואי השטח שיופיעו ובאלו שיושמטו ממנה בקנה מידה מסוים. טוען פרופ' פורטוגלי: "הידע שמוסרת מפה הוא את הידוע לנו, אך העין אינה מסוגלת לראותו בשלמותו מפאת גודלו. המפה מראה את העולם כפי שאנו יודעים אותו ומה שאנו יודעים- הוא עניין מורכב ביותר שכולל את מגבלות החומר, הטכנולוגיה וכלי המדידה, את מה שבאמונתנו קיים, מה שאנו חושבים שחשוב וכן את מה שאנו רוצים ושואפים אליו. וכאלה הן המפות. הן מכילות, במינוחים שונים ובתקופות שונות, את הידוע ואת הרצוי, את הדמיון ואת האמונה..."¹² אנדרסון מתאר בספרו את אותם מצבים היסטוריים¹³ שאינם מתיישבים עם השכל הישר, שמפרשים מפה כייצוג מצב אובייקטיבי כביכול, מצבים בהם המפה היא זו שהקדימה את הממשות המרחבית ולא להפך. המפה הפכה לכלי שדרכו היטלים על פני הקרקע הפוכים למציאות. בהמשך הסקירה של ייצוגי גבול שמופיעים כמפות באמנות הישראלית, ניתן יהיה לראות התייחסות מובהקת לכך שהאטלס של שיעורי "מולדת" - כותרת לשיעורי הגיאוגרפיה - היה מכשיר חשוב להנחלת ידיעת הארץ ואהבת מולדת לילדי ישראל. זהו מכשיר שכוחו הרב, כפי שהוא מוערך על ידי אותם אמנים, מצליח לחקוק את נראות המדינה, את זהות אזרחיה ומחויבותם להגדרת הללו¹⁴. על פי אנדרסון, אומה מגדירה את עצמה לא רק בשאיפה לכיבוש וריבוניות אלא על דרך השלילה גם כן, על עיקרון האקסקלוסיביות והיבדלות מהשאר. בהמשך ייראו הצבעים והקווים של האמנות- המשועבדים על סימניהם השונים- כמו שימוש בסממני תרבות מובהקים.



התחייבויות ושינויי הגבול 1917-1923



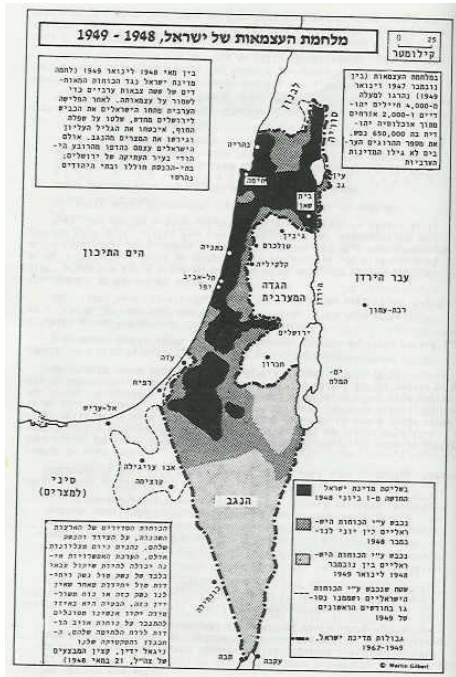
התחייבויות ושינויי הגבול 1917-1923 תוכנית החלוקה של ועדת פיל, יולי 1937

¹¹ בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות, עמ' 199

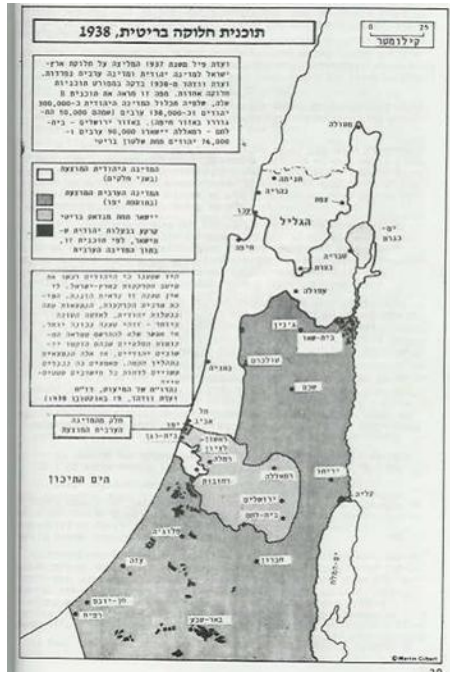
¹² פרופ' יובל פורטוגלי, משקפיים 27, עמ' 44-45

¹³ שם, עמ' 209-213

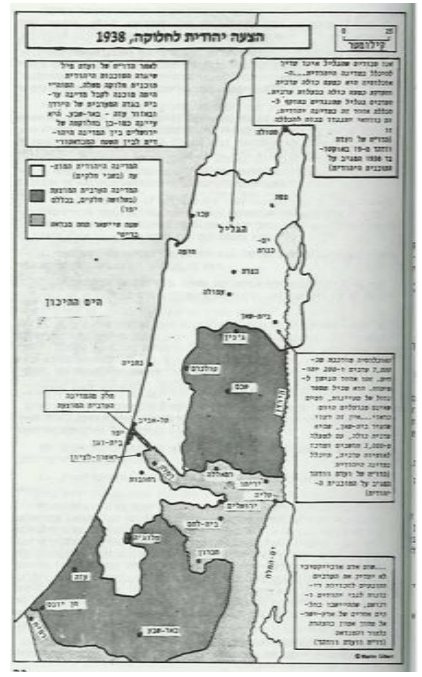
¹⁴ נושא החינוך הציני דרך מפות בספרי לימוד ניתן בהרחבה מעמיקה בספרו של יורם בר גיל הנזכר בהערה 2.



מלחמת העצמאות 1948-1949



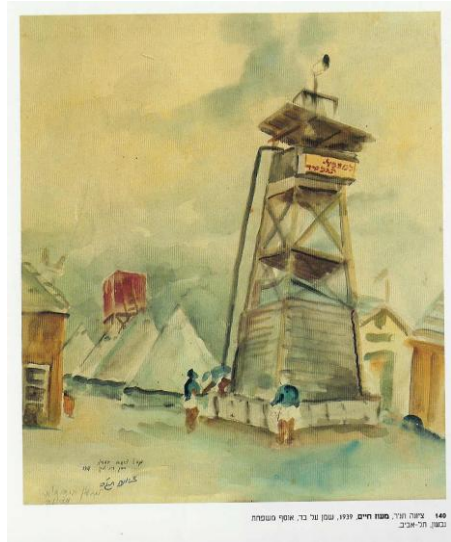
תכנית חלוקה בריטית, 1938



הצעה יהודית לחלוקה, 1938

פרק 2: ייצוגי גבול בתרבות החזותית משנות היישוב עד שנות השישים

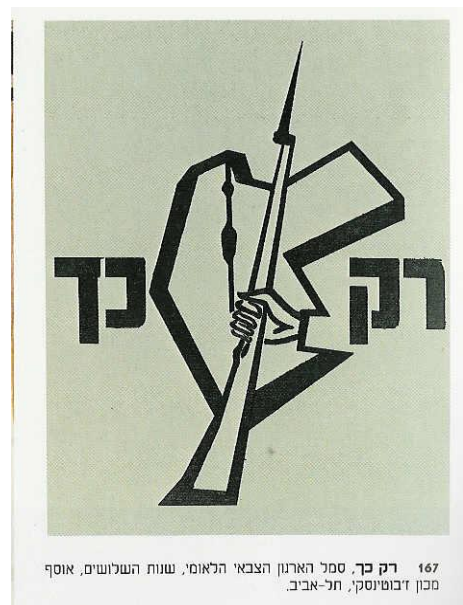
בשנות השלושים והארבעים, בשטח המנדט הארצישראלי, הגבול נמצא בשלבי מיפוי 15. שאלת גבולות הארץ והחלוקה הפנימית שלה הפכה להיות בוערת ככל שהתברר שהמנדט הוא זמני. הלחץ שבו נתון היישוב העברי משמש רקע לגיבוש אינטנסיבי של סמלים ושל מיתוסים בנושאי התיישבות והגנה ואלו הם שמוצגים בתרבות החזותית הכוללת כרזות, קריקטו רות, צילומים וציורים¹⁶. הסמל המרכזי שמתגבש בתקופה זו הוא החלוץ, אליו מתקשרת קבוצת דימויים סביב ההתיישבות ועבודת האדמה. סיסמאות "כיבוש הקרקע" ו"כיבוש העבודה" מלוות דימויים של תלמים חרושים, ביצות, תפוזים ואלומות חיטה. עמק יזרעאל מהווה את הליבה הסימבולית החזותית שיישוביו ושדותיו הופכים לאמצעי תעמולה חשוב בידי תנועת העבודה וההסתדרות הציונית. מיתוס תל חי מייצג באופן מובהק את המודל הציוני המשלב התיישבות והגנה שכורכים גבורה ונכונות להקרבה עצמית. המרכיבים ששימשו בטקסי קבלה לארגון ההגנה, לדוגמה מייצגת, הם התנ"ך, חרב, מפת ארץ ישראל בגבולותיה ההיסטוריים, הדגל הלאומי, תמונתו של הרצל ותמונתו של טרומפלדור. הדמות החדשה שבוקעת, הצבר, מקבלת מאפיינים מחודשים המעידים על המגמה של ההתנתקות ממורשת הגולה. זיהויו מושתת על התפיסה שהישראלי החדש הוא המשך של העברי התנ"כי וזהותו מושרשת במרחב השמי- ולא בגולה. במקביל לדימויי התיישבות והחלוציות, בנופים הכפריים מסורתיים של עמק יזרעאל או יישובי חומה ומגדל, מתפתחים דימויים ששאובים מחיי הערים ומתרבותן: ירושלים על כל אתריה העתיקים והקדושים וגם עם חידושי הקדמה שהגיעו אליה, חיפה ותל אביב המודרנית ובה המוקד העירוני. טרם גיבוש גבולה הרשמי של מדינת ישראל, דימוי הגבול התקשר לתפיסה הרואה את מעשה התיישבות בבחינת סימון טריטוריה באמצעות יצירת עובדות בשטח, על פי העיקרון שכל נקודת יישוב בארץ הוא גם נקודת הגנה. באמנות הפלסטית מופיע הדימוי הסטריאוטיפי של יישובי חומה ומגדל בציוריהם



ציור תג'ר, "מעוז חיים", 1939



נחום גוטמן, איור על נייר של משלט, 1948



167 ריק כר, סמל הארגון הצבאי הלאומי, שנות השלושים, אוסף מכון זבדונינסקי, חי-אביב.

רק כר, סמל הארגון הצבאי הלאומי, שנות השלושים

¹⁵ על גילגולי הדיון בגבול ותוכניות החלוקה השונות בשנות היישוב ראה:

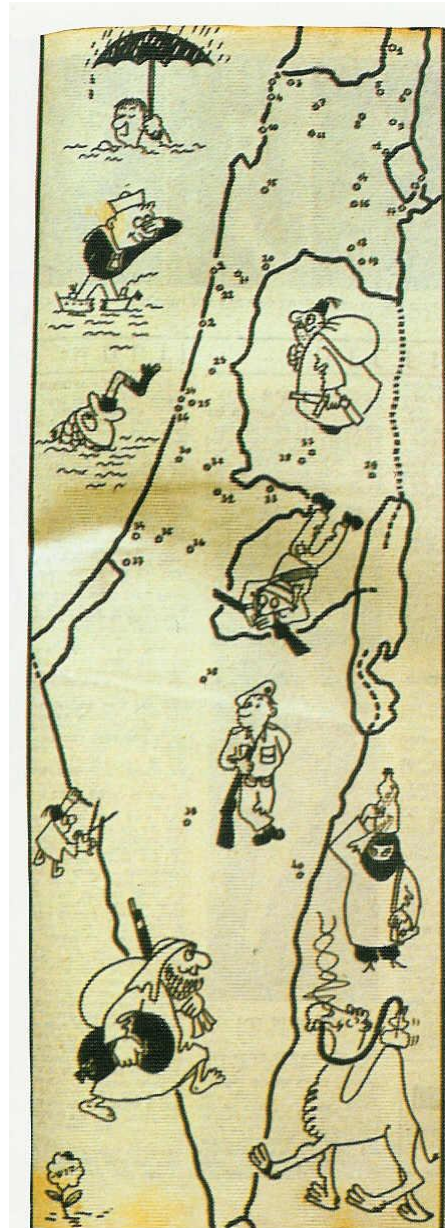
- א. זאב צור, מפלמוס החלוקה עד תוכנית אלון, יד טבנקין, רמת אפעל, 1982.
- ב. דוגמאות מוצגות בפרק 1
- ג. את השינויים במפת מדינת ישראל משנת 1945-2000 מדגימה באופן יוזואלי מפה וירטואלית באתר: <http://www.amalnet.k12.il/media/history2/bitahon.htm>

¹⁶ דוגמאות חזותיות רבות ניתן למצוא במקורות:

- א. אליק מישורי. שורו הביטו וראו- איקונות וסמלים חזותיים ציוניים בתרבות הישראלית. עם עובד, ת"א (תש"ס).
- ב. בתיה דנור. לחיות עם החלום. מוזיאון תל אביב לאמנות, דביר הוצאה לאור, 1989.
- ג. רחל ארבל (עורכת). כחול לבן בצבעים- דימויים חזותיים של הצינות 1897-1947. עם עובד, 1996.

וברישומיהם של אמנים רבים, בהם מנחם שמי, פנחס אברמוביץ', אברהם נתון, אהרון אבני, נחום גוטמן וציונה תגר. פעילויות כשמירה ויציאה לסיורים מתועדות בתצלומים רבים המדגישים את

האלמנט האנושי שבחיים על קו הגבול על פני ההיבט הסטריאוטיפי. המשלט, נקודת מאחז מול פני האויב, הוא דימוי מקום המסמל יותר מכל את תרבות החיים בתקופת מלחמת השחרור ואת עמידתו של הלוחם הישראלי והאמונה בצדקת דרכו. בנקודה חשופה מול האויב, מתגלים פני מציאות, מוגדרת במרחב ובזמן, שמופיעה ברישומים ותצלומים. מפורסמות כרזות שבאופן עקרוני לא מציינות במפתן את הגבול, כמו מודעת הפרסומת של "תנובה", אשר מדגישה היבטים ערכיים ולא כמותיים: היא אינה מתווה את קו הגבול כי אם את המעשה החלוצי. זוהי אסטרטגיה בה נקטה מפא"י, שמבליטה את ערכי ההתיישבות כגון בניין ונטיעה. לעומת דימויים אלו, שנוגעים ברעיונות הכיבוש אם כי לא באופן ישיר בגבול, ניצבים דימויים של המחותרות והתנועה הרוויזיוניסטית. ארגון אצ"ל מדגיש את הסיסמה "רק כך" ומפת ארץ ישראל משתרעת משני עברי הירדן. כמוה כרזת הרוויזיוניסטים: "כולה שלי" מציגה שאיפות טריטוריאליזם מוגדרות- ארץ ישראל משני עברי הירדן, כמו בשירו של ז'בוטינסקי: "שתי גדות לירדן/ זו שלנו- וזו גם כן". כאן מובלט הממד הטריטוריאלי הכמותי וההתייחסות לארץ המובטחת היא במונחים מוחלטים, משום שהעיסוק המחותרתי היה קונקרטי בשליטה על הגבולות והיא באה לידי ביטוי מובהק בעולם החזותי והפוליטי שלהן. בפועל, במידה רבה, מעצבת מפת ההתיישבות את הגבולות המדיניים ובמהלך מלחמת העצמאות נקבע קו גבול ממשי. הגבול הימי, הפרוץ, שמאפשר את ההעפלות¹⁷, מהווה את הגבול ה'טוב' לעומת הגבולות ה'רעים' החוצצים בין ישראל לארצות ערב, לאויב, לסכנה. המכשולים שנערמים על דמויות הפליטים הופכים את מסעם לבעל דימוי הרואי ונחוש. אף על פי שרוב המעפילים הגיעו בספינות קטנות וחבוטות, ומרביתן נתפסו ונשלחו למחנות מעצר בקפריסין, התגשמות החלום הציוני מקבל מראה כמו זה שעל אגרת הברכה¹⁸ שמתארת יופי והדר, ורוב הכרזות המתארות את ההעפלה מציגות מאבק הרואי, ספינות גדולות ואיתנות לאחר קום המדינה מתחוללים שינויים מפליגים בחברה הישראלית ובכל תחומי החיים. כעת הגבול הופך להיות מסוכן באופן ממשי ודבר לא מבטיח את תוקפו לאורך זמן. תקופה זו מולידה שפת דימויים שממזגת מיתוסים עתיקים ואידיאלים מן העבר הקרוב עם דימויים שמקורם במציאות יומיומית. התמהיל הזה מגויס לתעמולה רשמית. ניתן לראות



288 דונו, קריקטורה, "העולם הזה" 15.1.1953.

קריקטורה של דוש ב"העולם הזה", 15.1.1953

שנושאות את ניצחונן המוסרי בגאון. לאחר קום המדינה מתחוללים שינויים מפליגים בחברה הישראלית ובכל תחומי החיים. כעת הגבול הופך להיות מסוכן באופן ממשי ודבר לא מבטיח את תוקפו לאורך זמן. תקופה זו מולידה שפת דימויים שממזגת מיתוסים עתיקים ואידיאלים מן העבר הקרוב עם דימויים שמקורם במציאות יומיומית. התמהיל הזה מגויס לתעמולה רשמית. ניתן לראות

¹⁷ ראה ספריה של עידית זרטל:

ההגירה היהודית המחותרתית לארץ ישראל 1945-1948, עם עובד, תל אביב, 1996.
תרומת ההעפלה במאבק נגד הבריטים 1945-1947, יד טבנקין, תל אביב, 1991.

¹⁸ הודפסה בפריז, 1949.

ביטוי לכורח לחיות בתוך מצור וסגירות עם הצורך להגן על גבולות המדינה שמקבלים את מתכונתם הסופית לאחר תום קרבות מלחמת השחרור, אך עדיין תחת ההשפעה של תחושת ההתעלות והגשמת החלום הציוני. צורת השטח שנתחם על ידי "הקו הירוק" הופכת לסמל בעל משמעות היסטורית ולאומית והוא מופיע כמרכיב גרפי מזוהה בכרזות ובפרסומים בנושאי חברה וביטחון. מפא"י מאמצת סמל זה לצרכיה סמל לממשות פזיזת ויצירת זהות האלמנטים החזותיים המתלווים לגבול הפיזי הופכים לסמלים שכיחים: שלטים כגון "עצור גבול לפניך", "זהירות מוקשים", גדרות התיל, המחסומים, שטחי ההפקר ומעברי הגבול- מייצגים את אורח החיים על קו הגבול ובשטח שנתחם על ידו, בצילה של הסכנה ועול ההגנה לצד הפחד עולה גם הכמיהה אל מעבר לגבול הבלתי מושג, כמו אל פטרה 19 ואל ירושלים שחלקה נמצא מעבר לגבול. צלמים רבים מצלמים את ירושלים שמעבר מן העיר החדשה והיא מופיעה גם בכרזות מפלגת חירות ושם אינה מיוצגת רק תחת הכמיהה אלא כמטרה ציונית וצבאית, תחת כותרות כגון: "עוד נגאלך ירושלים". עד שנות השישים גבולותיה הסגורים והמאוימים של ישראל מותירים את הדימויים הצה"ליים בראש סולם הדימויים הקולקטיבי.



אגרת ברכה שהודפסה בפריז, 1949

שנות השישים המוקדמות מצינות שלב מעבר בהתגבשות החברה הישראלית לקראת השינוי בדימוי העצמי שלה - תהליכי חילון ותחושת התפכחות גוברים על תבנית החלום ועל כן דועכים הדימויים הרשמיים ותופסים את מקומם דימויים לא רשמיים. האמנות הפלסטית נוטה להתרכז במצב הקיומי דרך מחאה חברתית או תיאור תמונת מצב. הערכים הקולקטיביים נחלשים, תל אביב תופסת את מקומו של הקיבוץ, כסמל לתרבות דינאמית שמעמידה את הפרט במרכז.



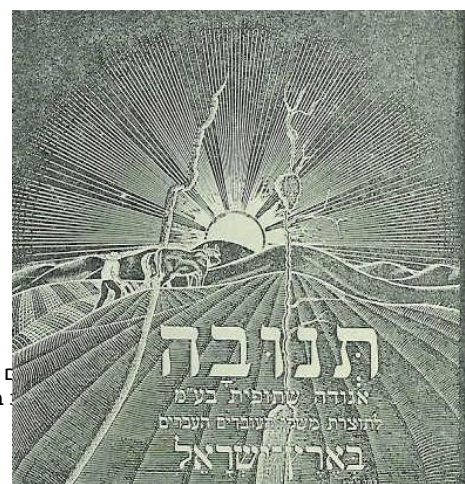
מיכה ברעם, "שטח הפקר", 1957

לסיכום, בתקופה זו היבט הגבול מקבל את ביטויו בתרבות החזותית בשני אופנים: באופן עקיף על ידי הדימויים הקשורים אליו, אשר מייצגים מיתוסים שלטים של התקופה. האופן הישיר מיוצג על ידי דימויים ויזואליים של מפת ארץ ישראל בכרזות תעמולה על פי התפיסה הפוליטית שמנחה אותו.



שומרים דוהרים על סוסים, 1912 תצלום של ליאו קאן

של צבי מאירוביץ' וכן שירו של אריק לביא "הסלע האדום", מעין בלדה על היוצאים לפטרה ב"קול ישראל".



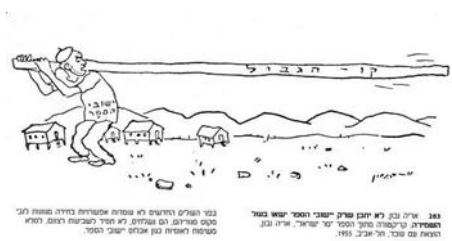
איור לשער החוברת "תנובה", אגודה שיתופית בע"מ לתוצרת משקי העובדים העברים בארץ ישראל, 1930, תל אביב, תר"ץ



גידול מול מצור, כרזת מפא"י, 1955



כולה שלי, כרזת מפלגת הרוויזיוניסטים, שנות השלושים



קריקטורה של אריה גבון, מתוך הספר "מר ישראל", 1955

פרק 3: ייצוגי גבול בשנות השבעים

שנות השבעים הנידונות הן תקופה ארוכה, בין מלחמת ששת הימים ביוני '67, לפלישה ללבנון ביוני '82. אמנם מלחמת ששת הימים ליכדה שוב את העם לקולקטיביות שיכורת ניצחון, אך האמנות שיקפה הלך רוח שונה בעקבות המלחמה, הלך רוח שהתחזק באופן גורף לאחר מלחמת יום הכיפורים. היא מבטאת אמביוולנטיות ביחס לניצחון ותוצאותיו ומוחה על ההרס הנלווה למלחמה והמחלחל פנימה אל קרבי החברה.²⁰

אברהם אילת לדוגמה, מציר מכונת מלחמה נושאת דגל, מוקפת באלמנטים גרפיים של פסי סימון אלכסוניים המאפיינים מחסומים מגדירי טריטוריה. לחץ, מחנק ואימה שמקורם בחיים על קו הגבול הסורי כולאים בתוכם גוף-מכונה אמורפי שהתנהגותו התיאטרלית מביעה תוקפנות והתכווצות בו זמנית, כמו בעל חיים מאוים. בין פסי הסימון המוגדרים, המעוצבים גיאומטרית, נלכדת ישות נושאת דגל, שבשמו היא מתפקדת, אך מתוך מצב נזיל, ראשוני וחיתתי. תחושת המצור מוסרת לרגע ולכאורה הגבול הישן מבוטל, אך המלחמה יוצרת למעשה שני גבולות: הקו הירוק שתוחם את גבולותיה הריבוניים של המדינה והגבול שנקבע בעקבות המלחמה, מסמן שטחים חדשים שמוגדרים "מוחזקים" או "משוחררים". הקו הירוק נפרם ב-1967 ונהפך לספר מוחלט. גם אם נמחק באופן ממלכתי מהמפות והאטלסים, הקו הירוק נשאר גבול ב'מפה הקוגניטיבית' של ישראלים ופלשתינאים כאחד על אף ניסיונות הטשטוש.



1 אברהם אילת, "מכונת מלחמה", 1968

בעקבות מלחמת ששת הימים נוצרה בארץ ובמזרח התיכון מציאות מדינית וצבאית חדשה. בישראל שררה אווירה של שיכון מנצחים מהול במבוכה לקראת העתיד ושטיפת מוח לאומית פטריוטית הולידה טפיחה עצמית על השכם ובז לערבים. אך מלחמת ההתשה הארוכה שהתנהלה עד 1970, שרובה ככולה נערכה על הקילומטרים הספורים של קו התפר החדש שעל גדות תעלת סואץ ושגבתה מחיר חיים של מאות חיילים שנשאו על כתפיהם את משא המלחמה ובעיקר מלחמת יום הכיפורים הקשה השיבו על כנה את תחושת המציאות – שהמצור לא הוסר בשנים שבין המלחמות וכי תוצאות המלחמה הציבו בפני החברה הישראלית בעיות פוליטיות ומוסריות נוספות. מכיוונים שונים ואף סותרים, גאתה מחאה חברתית ופוליטית בישראל, כשהמכנה המשותף היה המחאה נגד הממסד. מצב זה יצר אצל האמנים מעין לחץ מתמיד לטפל בבעיות מקומיות מוגדרות. הרצון לצאת בהצהרה או לנקוט עמדה לגבי מגוון השאלות הפך אצל כמה לצורך שכמעט אין יכולת להיחלץ ממנו. יציר שנות ה-70 הוא האמן המעורב או המגויס שיוצר בתוך קונפליקט בין דחפיו של יוצר חופשי לבין צרכי השעה. התפיסה של האמנות כפעילות הניצבת מ'חוץ לחיים' בעתות



בתמונה אחד ממיצגיה הפוליטיים של אפרת נתן בשם "גשרי הירדן", 1975. במיצג המיטה והמזרון הופכים לגשרים מעל הירדן, עצמות מפוזרות על הריצפה, כתובת "פלשתיין" בצבע אדום נוזל והדגל שהיא נושאת הוא דגל חסר לאוח.

²⁰ אורי רם, "מחדל, מחאה, מהפך:חברה ופוליטיקה בישראל בשנות השבעים", העיניים של המדינה (קטלוג).

של שלום, כמותרות שרצוי לוותר עליהן בשעת מלחמה, שלטה בכיפה בישראל בשנים של תחילת שנות השבעים. תפיסה זו היא חלק מתפיסה מקפת יותר של האמנות בחברה הבורגנית המערבית, שמציבה את האמנות כמערכת אוטונומית, כביכול, המתקיימת מחוץ לחיים, וזאת כדי לשמר את מעמדה האוטונומי כפעילות שאיננה כפופה להשפעות ואילוצים חוץ-אמנותיים. כנגד גישה זו או כנגד האשליה הזו, יצא באופן לא מאורגן קובץ אמנים בשנות ה-70. הם ביקשו לנפץ את אשליית האוטונומיה של מעשה האמנות. הם לא הסתפקו בתקיפת מערך האמנות עצמו, אלא ביקשו לתקוף את החברה שבמסגרתה התאפשרה אידאה כזו של אמנות, אשר תחת מסווה של אוטונומיה מצליחה בפועל לשלוט בדפוס העשייה האמנותיים, ובמובנים רבים, באופן עקיף, בתכני העשייה. חלק מהאמנים שפעלו בשנות ה-70 היו בעלי מכנה משותף של שבירת החיץ המדומה בין האמן לתמונת העולם שהוא יוצר באמנותו, שבירת הנייטרליות של האמן כמשקיף. בתקופה זו התעצם השבר האידיאולוגי ביחס לציונות, לצבא, לקיבוץ או לתנועת העבודה, והאמנים הם חלק מן הכוחות שיצרו שבר זה, תוך כדי תגובה לשאלת הכיבוש. נראה עיסוק במצב הפוליטי עצמו וכן אימוץ הגבולות כסמל או מטאפורה למצבים שונים ובתוכם מצבים פרטיים אישיים. הגבול החל למצוא את ביטויו באופן בולט מבעבר, משנות ה-60 המאוחרות ובמהלך שנות ה-70, ביצירות שמשקפות באורח ישיר או עקיף את הדיון בשאלת הגבול שממשיכה להעסיק את החברה. ביטוי זה נבע למעשה מתוך שני גורמים עיקריים. ראשית, מלחמת ששת הימים חידדה את



פנחס כהן גן, "פרוייקט נגיעה בגבול", 1975

בעייתיות הגבולות בעקבות ההתרחבות הדרמטית, למרות שכאמור העניין בגבולות והבעיות שהם מעוררים לא החל בעת הזו. הצורך לבטאו באמצעות האמנות הפך יותר דחוק בשל המצב הפסיכולוגי-חברתי-תרבותי הנובע מהסתגלות לתזזזת הגבולות ולדימוי הכובש לאחר החיים בתחומי גבולות סגורים, במצור, חוויית סגירות בתוך מרחב והצורך להיחלץ. שנית, התפתחות תנועות פנים אמנותיות חדשות במערב יצרו חיזוק להתרחשות תופעה זו, שכן בכלול נשאלה השאלה לגבי טבעה ומהותה של אמנות באשר היא ונעשה ניסיון לפרוץ את גבולותיה. תנועות שנקלטו כמו אמנות מושגית²¹, אמנות אדמה²² ואמנות גוף²³, הדגישו את הצורך בביטול האובייקט האמנותי כמוצר הניתן לשיווק, והעמידו את הרעיון, המושג והתהליך היצירתי של האמן כאמנות עצמה. מלבד משקלו של המושג 'גבול' בהקשר המדיני, הגבול הפך לאחד הנושאים המרכזיים שהאמנות המושגית שרווחה באותה תקופה במערב ונקלטה בארץ טיפלה בהם.



פנחס כהן גן, "פרוייקט נגיעה בגבול", 1975

אמנות זו על כל גווניה בדקה וערערה גבולות בין המדיה השונים, בין תחומי תרבות, בין הגדרות חברתיות. משמעות

²¹ לעיון כללי בנושא אמנות מושגית:

1. Alexander Alberro & Blake Stimson. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT, 1999.
2. Ursula Meyer. *Conceptual Art*. A Dutton Paperback, New York, 1972.

²² לעיון כללי בנושא אמנות אדמה:

1. Philip Ursprung. *Earthbound: The Land Art of Robert Smithson*. Design Book Review no. 40 Fall 1999 p. 9-45.
2. Udo Weilacher. *Between Landscape Architecture and Land Art*.

²³ לעיון כללי בנושא פרפורמנס:

1. Marvin Carlson. *Performance: A Critical Introduction*. Routledge London and New York, 1996.
2. Rosalee Goldberg. *Performance Art from Futurism to the Present*. Thames and Hudson, 1988.
3. Rosalee Goldberg. *Performance Live Art Since the 60s*. Thames and Hudson, 1998.

התפתחות הזרמים האמנותיים הללו הייתה ערעור על אושיות עולם האמנות, כפי שהתרחשה בארצות הברית, אולם בישראל התערעורת זו לא הייתה בסדר גודל דומה. האמנות המושגית התבססה היטב בארץ, אך לא זוהתה כרדיקלית דווקא אלא בדיעבד, כפי שמזהה, למשל, אזולאי (ועל כך בהרחבה בהמשך). התנאים הפוליטיים זרזו את קליטתה של אמנות מושגית. ב-77' בשיא הפעילות החינוכית-פוליטית בבצלאל, שהסתיימה בפיטורי המורים ובסדר חדש, הפיץ משה גרשוני בירושלים עם תלמידיו את הכתובת: "הבעיה של הציור היא הבעיה הפלסטינית". בשנות השבעים מבליחים לפתע סגנונות עבודה שונים ויורדים שוב למצולות לאחר זמן קצר: כבר בשנת 77', שנת המהפך הפוליטי ומהפך בהנהלת "בצלאל", אוריינטציה המוסד שינתה כיוון והחלה להסתמן נסיגה כללית מהאמנות המושגית. אולם העיסוק בפוליטי, שלא היה מובהק בתחילת שנות השבעים, הפך איקוני ועז בסופן, כך שהחזרה לציור בסוף שנות השבעים נושאת התייחסות קונקרטיה למושג הגבול, והנושא הממשי של העימות המדיני הפך באמנות לסימבול של אותו מבט פוליטי.



פנחס כהן גן, "פרויקט נגיעה בגבול", 1975



מיכל נאמן, "העיניים של המדינה", 1974

בחלק מפעולותיו האמנותיות של פנחס כהן גן, ממובילי האמנות המושגית בארץ, היה מקום מרכזי למיפוי גיאוגרפי תרבותי, ביחסים שבין אדם לסביבה ובניסוח מקומו שלו בסביבה. בבקשו לצמצם כביכול את המרחק שבין המסומן-המציאות למסמן – המפה (או האמנות), הוא נתן זווית ראייה חדשה ליחסי הגומלין המורכבים שבין אדם לסביבתו. לדוגמה בפעולתו "נגיעה בגבול", בשנת 1975. בטקס זה, ארבעה אנשים הלכו לכיוון ארבעת הגבולות של המדינה ונחסמו על ידי הצבא. הם טמנו באדמה מטילי עופרת שעל כל אחד מהם מוטבעת אינפורמציה דמוגרפית. כהן גן שלח מכתבים לאגודות אמנים במדינות ערב השכנות ובקש מהן לבצע פעולה דומה. גבולות הפסקת האש הברורים והנראים הם מטאפורה למרחק ולגבול הברור אך הלא נראה שבין התרבות הערבית לתרבות מערבית וכמו כן לגבול הבין עדתי בתוך החברה הישראלית. הגבול הצבאי אמנם מוחשי יותר, אולם יש עליו ערעור: הוא לא נקבע בהסכמה דו צדדית והאו"ם קבע החלטות שמתעלמים מהן. נראה כאן עיסוק בגבול ממשי, שהופך למושג, לפעילות מושגית, למטאפורה לגבולות תרבותיים וחברתיים פנימיים, שעליהם מוצבות שאלות מהותיות.



מיכה אולמן, "החלפת אדמות", 1972

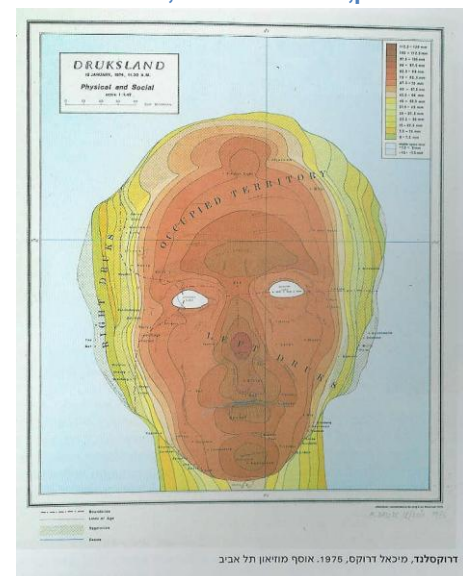
ביטוי לשוני בהקשר הגבול, מיוצג אצל מיכל נאמן אשר מציבה ב-74 "העיניים של המדינה" בצבע טורקיז, ופניהם מערבה. מקור הביטוי הוא בדבריו של חייל גולני ששודרו ברדיו ובטלוויזיה, ציטוט של מפקדו ערב הקרב על כיבוש החרמון לקראת סוף מלחמת יום הכיפורים. נאמן מסבירה בקטלוג התערוכה "אמן –חברה-אמן" כי: "מדינה העסוקה בגבולות של עצמה, מצביעה על ההיקף שלה ומוטרדת בלי הרף מהקשרים שבין מעשי העבר ומעשים בהווה. סביב הגבולות נאסף צרור של דברים ודימויים.. קו סגור (גבול), קו פתוח (ים), שלטים, מפות...אוצר של דימויים ויזואליים בצמוד לדימויים מילוליים". נאמן מעבירה את העיניים של המדינה מהחרמון הגבוה, ה'אסטרטגי' שבגבול המזרחי אל המקום הנמוך, השקט, שבגבול המערבי, כשלט פיזי במרחב הציבורי. כעת הוא מתפקד אחרת, עם מטען משמעות שונה בשל המיקום הגיאוגרפי והנראות-פיזית של מטאפורה לשונית. כך נוצר בד בבד ערעור הגבול בין האמנות החזותית לאמנות המילולית. טשטוש בין גבולות החומר לגבולות הרעיון מתבטא בפעולתו של מיכה אולמן ב'פרויקט מצר-מסר' ובו מעורבים כפר ערבי

ויישוב יהודי ופעולתו הייתה החלפת עפר בין הקיבוץ לכפר. הבורות נחפרו בעזרת בני נוער ואנשי היישובים והאדמה שהוצאה מבור אחד הועברה לבור אחר. יצירת פרויקט מסוג זה מערבת בתוכה פעילות חברתית שהיוותה תקדים ישראלי ואפיינה את פרויקט מצר-מסר, שיצר השקה בין גבולות בתחומים רחבים יותר כמו אקולוגיה ואמנות או חינוך ואמנות. מיצג "שטח חיוני" של יהושע נוישטיין חוצה את גבולות ישראל. שנים '76-'77 המיצג בוצע ברמת הגולן, על הגבול הגרמני – דני סמוך לקרואסה ובבלפסט שבצפון אירלנד סמוך לקו השלום. באתרים האלו נוישטיין הביא כלב זכר אל הגבול בכדי שישתין שם ויסמן את הטריטוריה שלו, שסומנה על ידי כרזה ובה תצלום הכלב והכיתוב "שטח חיוני". לאחר מכן הציב נוישטיין את מפות הטריטוריות המסומנות על ידי ריחו של הכלב לעומת המפות הטריטוריות הפוליטיות.



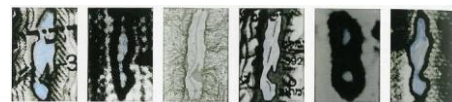
מיכה אולמן, "החלפת אדמות", 1972

לעבודות שהוצגו עד עתה יש מכנה משותף, שפורץ גבול מהותי חשוב ביותר: הן יוצאות מגבולות המוזיאון, הגלריה-המייצגים את הממסד. הדבר נעשה באופן חלקי, שכן תיעוד הפעולות בסוף דבר נעשה במסגרת ממסדית. אזולאי מתייחסת לפרקטיקה הזו כ"פעילות שבמשך תקופה מסוימת ייצרה היגדים מסוג שונה, שתוך תקופה קצרה נדחו מן השיח האמנותי שלא יכול היה לנהל אותם בדפוס הפעילות הקיימים. השימוש באמצעים חדשים- גוף, סביבה, צילום, פעולה, וידאו, מיצג- שהפכו לזמינים במסגרת מרכזים בינלאומיים של השיח האמנותי, היה תנאי הכרחי, אם כי לא מספיק, לייצורם של היגדים אלו.²⁴ במילים אחרות, התפיסה כי קו הגבול של מדינת ישראל או חוף ים או כל מצעי הפעולה האחרים שנמנו, הם תקינים לא פחות מאשר בד ציור, לא החזיקה זמן רב משום שיש בה התחלה של ניתוק בין השיח האמנותי לשיח המוזיאלי והצבעה על אפשרויות חדשות של האמנות הפלסטית לפעולה בלי תוצר ומחוץ למקום השלט של נראות וייצוג האמנות. מתוך נקודה זו, שרה ברייטברג סמל מציגה את האמנות הפוליטית כעניין שולי באמנות הישראלית: "השאיפה להביא לשינוי פוליטי באמצעות האמנות, להשתמש בה כ'קליע' (בלשונו של ואלטר בנימין), הייתה רחוקה מתודעתו של האמן הישראלי.



מיכאל דרוקס, "דרוקסלנד", 1975

[...] דור זה של אמני שנות השישים עד השמונים ראה בדרכים האלטרנטיביות, הלא ציוריות, משעול צדדי ונטול חשיבות לצדה של דרך הציור.²⁵ בתגובה לכך, אזולאי, שמבקרת את מאמרה של ברייטברג סמל, טוענת כי האמנות החוץ- מוזיאלית היא האמנות שנדחקה מעבר לגבול, לשוליים. את האמנות שפעלה מחוץ לכללי התצוגה הרשמיים, אשר לא יצרה אובייקטים לצריכה מוזיאלית/ אספנית היא מזהה כרדיקלית מבחינה חברתית, פוליטית ואמנותית. קשר זה בין אמן לחברה, שהתבטא בפעילות ענפה ואינטנסיבית היה חדש בתכלית לאמנות הישראלית. הייתה זאת הפעם הראשונה שבאמנות ישראלית היה ניסיון לבטל את תפקיד האמנות כחלון לתרבות ולחברה. קיומו של מצע הייצוג – הבד או האובייקט - נחלש



דגנית ברסט, סידרת אטלס ים המלח, 1976

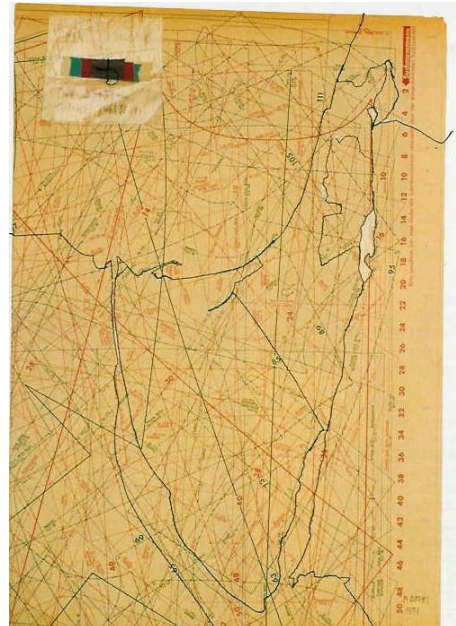


דגנית ברסט, "מתוך אטלס פיזי, מדיני וכלכלי בעריכת משה ברוור, מהדורה שישית", 1976

²⁴ אריאלה אזולאי, "אימון לאמנות", עמ' 183.

²⁵ שרה ברייטברג-סמל, "תאומים זהים ומודל המודרניזם", סטודיו 35, 1992, עמ' 24-25.

והוא התקיים באופן אחר במרחב. התערוכה "אמן-חברה-אמן"²⁶ (1979) והתיזה שחוברת אליה, התעלמו מעניין זה, שכן תנאי תצוגתה הביאו את מה שתאם אותן- נראות ונוכחות קבועה ולא ארעית. תוך כדי אבחון הפוליטיקה של פנים עולם האמנות בשנות השבעים היא מצביעה על הגבול הלא נראה שבין המרכז לשוליים. התערוכה "דלות החומר"²⁷ ב-85' גם היא דוחקת, כקודמתה הנזכרת, את סימני השאלה שהציבו אמנים כמו משה גרשוני, מיכה אולמן, אפרת נתן ועוד לא רק במסגרת פן תוכני של העבודות, אלא מתוך ניסיון לבדוק את מהות פעילותם ואת יחסה של האמנות לספירה החברתית הפוליטית, שכן הפעילויות שלא ייצרו אובייקטים מוזיאליים או שלא שכפלו תוכן פוליטי מוסכם- נדחקו משם אל מחוץ להיסטוריה. אצל אמנים אלה החלל המוזיאלי לא היה מובן מאליו והתחום הוויזואלי לא היה בלעדי או הכרחי כך שהמסלול הצפוי מסדנת האמן לעיניו של הצופה במוזיאון או בבית האספן הוסט לכמה כיוונים אחרים, עם זיקות לחקלאות, גיאולוגיה ופוליטיקה.



מיכאל דרוקס, "דגם ישראלי".

תזת "דלות החומר" נשענת מבחינות רבות על הנחת היסוד שבבסיס "חברה-אמן - חברה" ולפיה המוזיאון מציג תערוכות שכוללות יצירות אמנות הניתנות לפירוש זה או אחר- מה שמתאים לתפיסת אמנות כתחום אוטונומי בתרבות המודרנית. כך נוצרה הפרדה ברורה שנמשכת עד היום בין אמנות פוליטית לאמנות בכלל²⁸. הנטייה לייחס לממד הפוליטי מעמד שהוא חיצוני לאמנות, אינה מאפשרת לו להיכלל באמנות אלא כמרכיב חלקי בלבד- זה של התוכן ו/או הסיפור האישי. אמנות מעורבת, אקטיביסטית היא דיכוטומית למודל האסתטי, לאמנות האוטונומית. לעומת זאת, באפריל 1980 הציג מוזיאון ישראל תערוכה קבוצתית הנושאת את הכותרת: "גבולות", שאצרה סטפני רחום. בתערוכה זו קובצו יצירות אמנות מחמש עשרה השנים עד שנת '80 העוסקות במובהק בפוליטי, בנושא הגבולות. דברי הפתיחה של הקטלוג מציגים את נושא התערוכה כצומח במפורש מתוך המציאות הישראלית, כיסוד חשוב בזהות הישראלית. התערוכה מאבחנת תופעה המשותפת לאמנים ישראלים רבים מסוף שנות ה-60 ואילך: בדיקה מוחצנת,



דגנית ברסט, "רישום הכנה לתחריט", שנות ה-

70

יותר או פחות, של גבולות אישיים ולאומיים. המרכיב הפסיכו- גיאוגרפי הוגדר ב"עומק הזהות הישראלית" ועל כן אימננטי באמנות. יש לציין כי הוחלט להגביל לתצוגה עבודות הנובעות בבירור מן המציאות הגיאופוליטית הישראלית, כלומר, אלו שעוסקות בשטחים. קצוות ותחומים במישור הפורמאלי בהקשר פחות ברור לזמן ולמקום מסוימים, לא הופיעו כאן, אם כי העיסוק בכך היה אינטנסיבי. ארגון כזה מהווה ניסיון לייצר, 'למצוא' מקור ואותנטיות על ידי גיבוש זהות ישראלית דרך יצירות אמנות שיש בהן מן המשותף. בבסיסו של שיח האמנות קיימת ההנחה שלאמנות יש סיבת



משה גרשוני, "הבעיה של הציור היא הבעיה הפלשתנאית". 1977

²⁶ שרה ברייטברג סמל, אמן-חברה-אמן (קטלוג).

²⁷ שרה ברייטברג סמל, דלות החומר (קטלוג).

²⁸ כתבה בנושא ראה [שער מסוף הארץ](#).

קיום והיא הפונקציונליות שלה לחברה. על רקע הנחה כזאת ניתן לשמוע בשיח את ה"דרישה" מן האמנות הישראלית שתוכיח את זיקתה למקומיות: "אפשר שבישראל קיבלה הדרישה לאמנות 'מקורית' משנה תוקף וחשיבות יותר מבכל מקום אחר"²⁹. החברה זקוקה למערכת של לגיטימציה- והחיפוש פונה בדרך כלל אל המקום שעליו יכולה החברה להצביע כעל המקור שלה. חניסקי³⁰ מגדירה זאת כפעולת 'טריטוריאליזציה' של הטקסט האמנותי- כלומר פעולת יצירת הזיקות בין הטקסט של הרוב, לטריטוריה הלאומית שלו. חניסקי מצביעה על אבסורד בטענתה שחשיבותה (ועידודה)



יהושע נוישטיין, "שטח חיוני", 1976-1977

של היצירה ה'מקורית' קרי, לאומית, בכך שהיא מאששת את 'טבעיות' השיוך של החברה למקום. בעשותה כן, מחזקת היצירה המקורית את אחיזת הממסד בה וכך היא הופכת למשתתפת פעילה ובכירה ביצירת הלגיטימציה של השיח הציוני לתביעות הטריטוריאליזציה שלו. דוגמה רלוונטית ואמביוולנטית ביחס לדברים הללו, היא בהדפס של מיכאל דרוקס "דרוקסלנד", 1975. ראשו של האמן מתואר כמפה שעליה נכתב: "שטחים מוחזקים" באזור המצח העליון- כשטחי מוח ומחשבה כבושים. איברי פניו מסומנים בצבעי גובה של מפה, כך שכל מעשה הדיוקן האישי מיתרגם להקבלה למפת הגבולות של ארץ, ארצו של דרוקס, או דרוקס של ארצו. יחסי הגומלין בין היחיד למקום,



דגנית ברסט, "מפת ארץ ישראל עם גבול מעוין", 1976

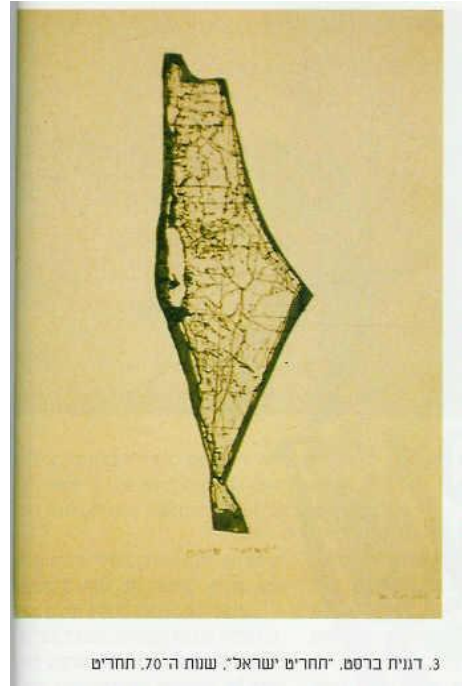
תוצר הגבול, לחברה, לחייו וערכיו נבדקים ונשאלת השאלה עד כמה גבולותיה של ארץ המחיה מהווים את הגבולות הפנימיים? ביצירה אחרת שלו "דגם ישראלי" משנת 1971 מוצג דף גזרות של עיתון האפנה "בורדה" ובו דגם דמיוני של מדינת ישראל. קיימת הקבלה לשונית בין המושג הצבאי- מדיני "גזרה" שמשמעו חבל ארץ מוגדר ושייך לעולם גברי מיליטריסטי, לבין המושג "גזרה" השאוב מעולם האופנה

והתפירה הנשי. עימות זה, בנימה אירונית, מצביע על גזירת גבולות כפי שנגזר ונתפר בד לבגד, באופו אובססיבי ומגוחר. מאגר הקווים מעלים את קווי המתאר התפורים של המולדת ברשת מתווים. דוגמאות נוספות הן עבודותיה של דגנית ברסט, שבשנות ה-70 יצרה עשרות יצירות – רישומים, תחריטים ותצלומים המבוססים על מפת ארץ ישראל. מכלול יצירות זה מעיד על ניסיון עיקש של האמנית לעצב או לתפוס את הצורה החזותית המובהקת החקוקה בתודעה כ"ארץ מולדת". ביצירה מסומן מעוין על מצע מפה. היחס המתעורר אל אותה צורה שרירותית היא כאל גבול, כמרחב מחיה תחום, על כל מטענים שבו, אך אינו יושב בהתאמה עם הגבולות הידועים בצורתם. בסדרת אטלס ים המלח, תצלומים צבועים ביד, ברסט מבצעת 'התקרבות' למפת הארץ שנשארת באותו גודל רק קנה מידה משתנה כל פעם עד לאיבוד צורה ומשמעות קונקרטי. עם חלק מהם היא משחקת, משנה והופכת את משמעותם המקורית, בה אנו נאחזים אף בלי לרצות בכך. אותה פעולה בוריאציה שונה מופיעה בעבודה אחרת שלה "מתוך אטלס פיסי, מדיני וכלכלי בעריכת משה ברוור, מהדורה שישית" גם היא משנת 1976. זוהי עבודה שמרכבת משש מפות שונות מהאטלס של משה ברוור, והן מוצבות בכיוון המיועד לקריאה מימין לשמאל כמו בקריאה מילולית בשפה העברית. במפה הראשונה מימין ארץ ישראל מתפרסת על גבי שני עמודים מלאים ומוגדרת בפירוט רב. המפות שבאות אחריה ממקמות את ישראל בהקשר גיאוגרפי רחב, כפי שהן מופיעות במפות בעמודים האחרונים של אטלס ברוור, על פיו למדה ברסט בבית הספר בשיעורי 'מולדת'. התהליך הטכני של צילום הכתם הזעיר, הגדלתו והדפסתו מטשטש בהדרגה את המתווה המוגדר של ארץ ישראל, ומטאפורית - מועתקת המולדת ממרכז העולם והתודעה אל שולי המציאות הגלובלית. זו התייחסות להפנמה של צורה

²⁹ בלאס גילה, אופקים חדשים, הוצאת פפירוס/רשפים, תל אביב 1980, כמובא במאמרה של שרה חניסקי "שתיקת הדגים" שרה חניסקי, "שתיקת הדגים" עמ' 113-122

בתודעתנו, כפי שבאופן מודגש יותר מופיע בעבודתה "תחריט ישראל" בשנות ה-70: מפת הארץ חרוטה על לוח מתכת, מוצגת הפוך בעקבות טכניקת ההדפסה. דיסאוריינטציה זו מדגישה ביתר חוזקה מהי הצורה ה'נכונה' על פי תודעתנו.

לסיכום, בין אם הוא משקף תודעה מקומית שדורשת את ייצוגה, ביקורת חברתית או מרד במוסכמות, בתקופה זו היבט הגבול מקבל דגש חזק, לא רק - אך בעיקר בעזרת אופני-ביטוי שהיו חדשים אז לאמנות ובגללם, שכן אופיים של האמצעים החדשים מבקש בעצמו לפרוץ גבולות, לשאול ולתהות על עצם היותם ומהותם. אופני העשייה החדשים לא סוחפים אמנים להמשיך ולפתח אותם מעבר לתקופה קצרה זו אמנם, אך ניכר כי העיסוק בפוליטי שהפך לכורח וחדר לעשייה אמנותית מסורתית גם כן.



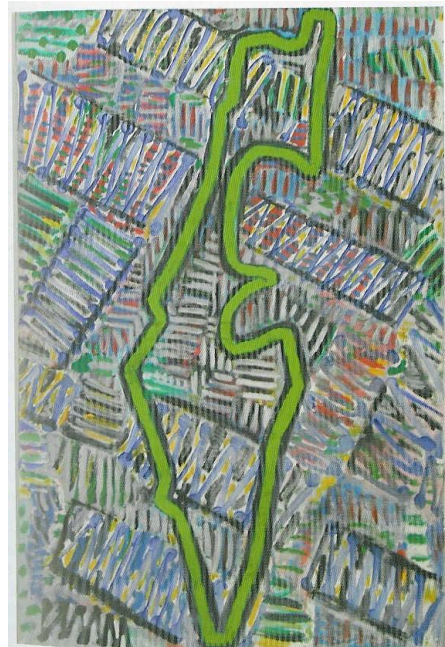
דגנית ברסט, "תחריט ישראל", שנות ה-70

פרק 4: ייצוגי גבול משנות השמונים ועד היום

שנות השמונים מסמנות את תחילת תהליכי המסחור וההפרטה, ואת אותות תהליך הגלובליזציה בעולם. השאיפות האוטופיות של האידיאולוגיות הגדולות בעלות הערכים הקולקטיביסטיים, קורסות ואיתן תחושת הסולידריות החברתית. שוק כלל עולמי חדש, הופך לישות גלובלית, מגדירת כל. ישות זו הותירה מרחב מחייה צר למדינות הלאום ולמדינות הרווחה. ישראל, בעלת יכולת ההסתגלות הגדולה לשינויים העולמיים, הופכת למעין מעצמה אזורית כלכלית, טכנולוגית ומדינית. מלחמת לבנון ב-82' גוררת אחריה ויכוח לגבי מלחמת הברירה³¹. ההתקוממות הפלסטינית מובילה לפרוץ האינתיפאדה הראשונה ב-87' ולהקמת ממשלת אחדות ב-88'. באמנות ניכרת "תזוזה טקטונית שהעתיקה את מקום הציונות מלב הישראליות"³², כך עולה מתוך תערוכה במוזיאון ישראל בשנת 1991 "מסלולי נדודים: הגירה, מסעות ומעברים באמנות ישראלית עכשווית" המסכמת את העשור השמיני, שאצרה שרית שפירא.

בשנות ה-80 מתפצלת העשייה האמנותית לכמה כיוונים, ונראה היה כי למרות התמורות הפוליטיות המשמעותיות, מושכת האמנות את ידיה מאקטיביזם, ביקורתיות והפגנתיות ונוטה לשמרנות. ייתכן כי פני הדברים נראים כך, בשל

הסמיכות לשנות ה-70, שאפפו אור מיתולוגי של עשור פוליטי לוחם ואוונגרדי, יחסית לפושרות של 'התקופה שאחרי'. דימוי זה נבנה לא רק בשל שינוי כיווני העשייה האמנותית, אלא גם בשל עובדת התבססות המוזיאונים כגופים מקצועיים שהחלו לייצר את היסטוריית האמנות המקומית מתוך מודעות עצמית שעלתה וחזקה על ידי המגמות הפוסט מודרניות העולמיות. פעולת מיפוי פני האמנות על ידי המוזיאונים, תערוכות מסכמות, רטרוספקטיבות והתרכזות בעיקר בשינוי שפה וסגנון יצר את התוצאה ההפוכה לה קיוו אמנים בשנות ה-70 - התחזקות הממסד ותוקפו בשיח האמנות. בתוך אווירה זו, עדיין מספר אמנים חדשים ראו בשאלות של גבול, טריטוריה והגדרה גיאוגרפית, שאלות מרכזיות שמתקיימות כליבת אמנותם.



דוד ריב, עבודה אחת מתוך סידרת העבודות "קו ירוק", 1986

בשנים 1985-1987 הרבה דויד ריב לצייר נופים, ציורי פנים סטודיו, או דמויות ישראליות שונות, שעליהן מופיע קו המתאר של מדינת ישראל בגבולות '67, הקו הירוק, לפני מלחמת ששת הימים ותחילת השליטה על עם

אחר. החותמת, ההטבעה הזו לא עוזבת את הציורים, מנכיחה רוח רפאים של עידן אחר. צורת ישראל של ילדותו כופה את עצמה באובססיביות על הנופים וכך מרחב המחיה, התודעה, הראייה והיצירה נשלטים באופן מוצהר ומוחלט בידי קווי המתאר המדיניים. בציורים אלו הקו והצבע הופכים לסמלים פוליטיים. הירוק, מצבע של טבע, שדות וחלוציות הופך לסימן פוליטי מובהק, צבעה של פלסטין, איסלאם, ומאוחר יותר קשור בחיזבאללה והחמאס. ב"קו ירוק עם עיניים



דוד ריב, "קו ירוק עם עיניים ירוקות", 1987

³¹ תנועת המחאה "יש גבול" המדברת על גבול ממשי ומוסרי. קובץ חיבורים עיוניים הבוחנים את תופעת הסרבנות על היבטיה הפוליטיים, הפילוסופיים, המוסריים, התרבותיים, הצבאיים והמשפחתיים, ומרחיבים את מעגל הדיון מעבר לסיטואציה הקונקרטי של מלחמת לבנון: ישי ודינה מנוחין (עורכים). גבול הציות, ספרי סימן קריאה, ת"א, 1985.

³² זוהר טריפון, "גיאוגרפיה נפשית: ישראלים במעבר גבול", אמנות ישראלית בשנות ה-80 (קטלוג).

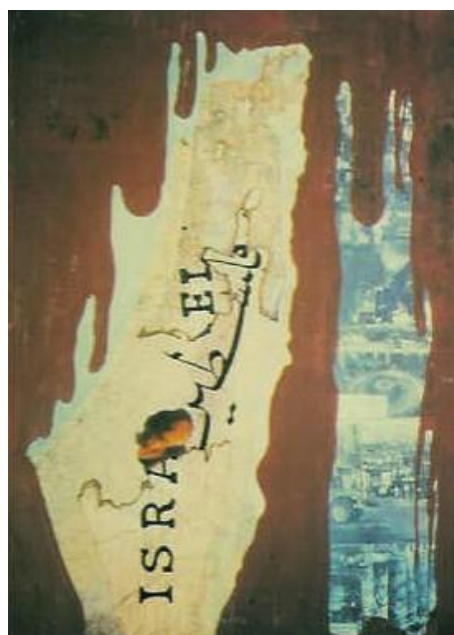
ירוקות" ישראל נצבעת בכחול לבן פלסטין בצבעי הדגל הפלסטיני וכאן דווקא תחת צבעי הלאומיות משתלבים קווי המתאר אותם למד ריב בשיעורי מולדת.

ב-1989 יהושוע נוישטיין, שכפי שראינו פעל בשנות ה-70 כמיצגן ואמן מושגי, מצייר את "מאוורר מעל למזרח התיכון". המאוורר בעל להבים ענקיים תלוי מעל מפה מטושטשת גבולות בערבוביית צבעים של המזרח התיכון שבמרכזו צבועה ישראל באדום מול צבעי כחול-שחור קודרים שמסביבה. המאוורר עשוי להוות הקשר אסוציאטיבי לכנפי מסוקים, אחד מסמליה של מלחמת לבנון ובעקיפין לקשר שלה לכישלון האמריקאי-אימפריאליסטי בוויאטנאם. בהקשר זה, ניתן לראות את המאוורר ייצוג לאביזר פנים ביתי בורגני שתלוי בקנה מידה לא ריאלי מעל מפה שמעבירה בקנה מידה קטן שטח שלא ניתן להקיף בעין אך מקיף את חיי הפרט החי בסערת רוח תמידית.

מיכאל סגן כהן המצייר את "מפה" בשנת 1980, משתמש במקרא צבעים משלו, עם אסוציאציה למקרא כספר הקושר את העם היהודי לארץ ישראל, למפת הארץ בלי חלק גדול מהנגב ובלי אילת. במשחק מילים אסוציאטיבי הכינרת מצוינת כשלידה האות ט' והכיתוב 'חיים' בסוגריים, ליד ים המלח מופיעה המילה 'מוות' בריבוע סגור, והמילה 'לשון' במרכז ים המלח כתזכורת לביטוי 'חיים ומוות ביד הלשון'.

העיר חיפה מצוינת בערבית, על הים כתוב 'הים האחרון' ומעלה עקרבים כתובה ליד אזור מצויר שמזכיר בעצמו עקרב. הציורי והמילולי ב"מפה" חשובים באותה מידה שכן "היא עוסקת בקשר בין הקונבנציונלי והמוכר לבין השמות והמילים, המוסיפים ממד מחשבת מילולי לציור, לצבעים ולצורות המוכרות"³³.

טשטוש הגבולות ביצירות שהוצגו עד כה, במנוגד למפה שמכוונת להגדיר כמה שיותר, הוא מאפיין בולט אצל האמנים שמציגים מפות בעבודותיהם ולא רק בזרם האמנות המרכזי של האמנות הישראלית. באמנות הנוצרת בהתנחלויות או בגדה המערבית, הקרע והכאב בולטים על המפות.



זבידי עדנאן, שנות ה-80

אסתר שקלנובסקי, שביצירתה "ארץ ישראל" מציגה קרעי מפה של ארץ ישראל מלפני קום המדינה, עם קרעים מתוך ספר קינות לט' באב וטקסט שמשלב בקומפוזיציה מתוך שירו של יהודה הלוי "ציון הלא תשאלו לשלום אסיריך". שקלנובסקי קושרת את חורבן בית המקדש עם מצב החורבן והשבר שהיא חשה ב-1984. ירושלים מסומנת בכתם אדום ומבודדת על ידי עיגול זהב, כאזכור אירוני לשיר הנודע. אסירי המחתרת היהודית שנחשפה בתקופה ההיא, ושבו מלחמת לבנון שטרם שוחררו, הם "אסירי ציון" משיר הקינה בעיניה. הקווים השחורים שיוצרים רשת מתפקדים גם כמו סורגי בית כלא. מסגרת מפורקת מקיפה את המולדת השסועה, ועל פי שקלנובסקי, מסגרת שלמה תיתכן רק עם בוא המשיח ועם הגשמת חזון ארץ ישראל השלמה. פתרון אחר לגמרי מציע זבידיעדנאן הפלסטיני על מפה קרועה בשנות ה-80: מפת פלסטין הערבית נחשפת בעבודתו מתחת למפת ישראל המתכלה באש. אדום זב



מיכאל סגן כהן, "מפה", 1980

³³ מיכאל סגן כהן, "מקרא של הציור שלי 'מפה'", משקפיים 27, עמ' 74.

דם נוזל על המפה ועל צילומי כלי מלחמה ביצירתו ללא כותרת. סלאח אל-טראש, פותח צוהר לעולמו, לצריח המסגד שבו הוא מתפלל, דרך גבולות המולדת. עבודתו "פלסטין", משנת 1986, מציגה קו ירוק לא על פי קווי מתאר ידועים אלא באמצעות קו תוכן-קו ירוק-זית, אורגני, צומח, כעץ שענפי זית גדולים רעננים מקיפים אותו וחודו התחתון טבוע באדמה עם שורשים שעומקם לא נראה. אצל האמן הפלסטיני יליד ירושלים, עימאד אל-ביתר, נראית צורתה הסמלית של ארצו, נטולת צבע והקשר גיאוגרפי. איקונת מפה שמהווה אולי חלון גזור שעליו ציפור, נראים במרכז קופסא או חדר אפל, ולידם חליל ה'שאבבה', סממן לתרבות העממית ולניגון הכפר הפלסטיני.³⁴



עימאד אל ביתר, שנות ה-80

מיזוג המפות בציורים הוא "טבעי" הודות לעובדה כי הכלים המשמשים ציור וקרטוגרפיה הם זהים: קווים, צבעים, צורות וקנה מידה. בשניהם קיים דימוי דו ממדי המשחזר, מסמן ומעניק משמעות ביחס לייצוג המציאות התלת ממדית. אך על פי רוב היצירות שעושות שימוש במפות, מבטאות מתח בין צורה מוגדרת ידועה לתחושה של תנועה, פירוק, קרע ושבירה של הצורה הזו, הנובעת מחיים בסגירות בתוך גבולותיה, על כל

התקוות שמושלכות על דמותה המשתנה.

סיום האינתיפאדה התרחש עם חתימת הסכמי אוסלו בשנת '93 ופריצתה מחדש מתרחשת ב-2002. רצח ראש הממשלה יצחק רבין ב-95 הטביע את חותמו על חברה שהשסעים בה בין דתיים לחילוניים, בין אשכנזים למזרחים, רק מחמירים. כמו כן הדרדר תהליך השלום, שעורר תקוות בתחילת שנות ה-90.



זינה שרול, שנות ה-90

האמנית הפלסטינית זינה שרול יצרה בשנות התשעים עבודות טקסטיל המבוססות על מפת פלסטין המנדטורית ועל מפת החלוקה של האו"ם. רוב העבודות האלו, כמעין דיוקן סמלי, מעוצבות בגובהה של האמנית, 160 ס"מ. מסורת הנשים הפלסטיניות עולה מתוך פעולת התפירה המחקה רקמות של שמלות פלסטיניות. הבדים שחוקים ובלויים וקווי המתאר של העבר מיטשטשים על שמותיהם של הכפרים שננטשו. מגוון של טקסטילים משולב-קטעי זיכרונות של סבה, פסוקים מהתנ"ך, מהברית החדשה, ספרי נוסעים למיניהם וכן קטעי עיתונות המדווחים על האינתיפאדה ומצב הפלסטינים. הנרטיבים השונים, אישיים וקולקטיביים נכרכים בבלייל קרעים במקום אחד.

מאיר גל, מעיד על תחושה של "הסתננות המדינה שמטמיעה את עצמה אל תוך גופות אזרחיה... תושבי ישראל נצרבים בבשרם כמו בקר תוך ויתור מוחלט על ערכים כמו חירות אישית והגדרה עצמית מעבר לכפיותיה של המדינה"³⁵. בעבודה משנת 2002, בית



דליה בונה ויפעת בונה-להב, "עלי בריקדות ניפגש", 2004

³⁴ המפה מהווה אלמנט חשוב ביותר בפרופגנדה החזותית הפלסטינית. ניתן לצפות בכרזות ומפות לדוגמא המלווים בהסברים באתר המרכז למורשת מודיעין (מ.ל.מ.): http://www/intelligence.org/il/sp/maps/map_hp.htm

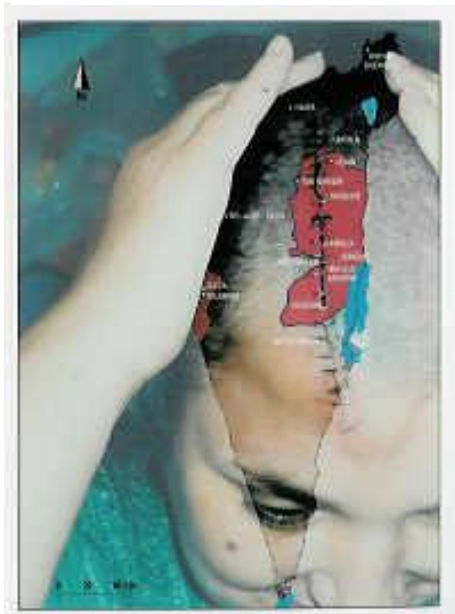
שחיו של מאיר גל נצבע בשחור לפי מפת ישראל כולל שטחי הרשות הפלסטינית.

צריבת השפעת הגבול על האלמנט האנושי מקבלת התייחסות דומה בעבודתה של ג'ואן בן נון, "קו התפר", שהוצגה בתערוכה "רקוויאם לגבולות סמויים" במשכן לאמנות בחולון, אותה אצרה דפנה נאור במאי 2004. קו תפר עמוק וכואב בעור הקרקפת מאזכר חלל שזה עתה נפער ממנו נכרת גידול סרטני. הצלקת בוטה וצועקת והמפה המוקרנת עליה הנה ייצוג מיקרוקוסמי לחורבן המציאות. 'תפרים', עבודתה של בתיה עוזיאל, מוציאה את הגורם האנושי, ומשאירה "קוביית מפה כארץ מולדת. פאותיה קרועים ופרוצים. ללא גבולות. עדיין



דוד ריב, "סטודיו עם קו ירוק" 1987

אין.³⁶ אותה קוביה מקבלת הקשר לאתר זיכרון בעבודתן המשותפת של דליה בונה ויפעת בונה-להב, "עלי בריקדות נפגש". שמונה אבני גבול עשויות עיסת נייר וצבעי אקריליק הן זיכרון לדמותו של האב/הסב, "אשר הוא וכמותו האמינו כי גבולות מושגים בדם, באש, במאבק ובמפגש. את גופם רוחם ואמונתם השליכו על מיתרסים, בריקדות ומחסומים."³⁷ אבני הגבול, שהזמן ופגעי האוויר נתנו בהן את חותמן, מוצבות בשורה כאבני אנדרטאות המרכיבים את אתרי הזיכרון הרבים כל כך במדינת ישראל. נאור מסכמת כי אלו הן "עבודות שנוצרו מתוך תחושת המחנק... מעבר לביקורת, שהיא חלק מאוד משמעותי בעשייה האמנותית, מגלות העבודות את ה'סיפור שלנו', את מה שמתקיים מתחת לפני השטח."³⁸ קווי הגבול והמתאר הרבים המוצגים בתערוכה, מעגנים את הנורמות החברתיות, את אמות המידה להתנהגות חברתית ואת מרחב המחיה של הפרט, בהוויית הגבול הצרובה בתודעה ובזהות המקומית.



ג'ואן בן-נון, "קו התפר", 2004

גיא רז הציג בתערוכת "השנה ה-33- אמנים נגד היד החזקה" בשנת 2001, צילומים של אבני מחסום. קוביות בטון גדולות, חלקן צבועות, הנמצאות בעיקר במחסומי הגבול שאינם גבול, בין ישראל לשטחים הכבושים. הצילומים האלו נדחו על ידי כל המוזיאונים והגיעו בסופו של דבר לתצוגה בעיתון הארץ ובכתב העת "סטודיו", כסדרה מתמשכת.³⁹ בדיעבד, תצוגה זו שירתה יותר טוב את הטון הביקורתי וכן יותר אפקטיבית מתצוגה סגורה בחלל מוזיאלי.



גיא רז, "אבן מחסום", מתוך עבודה בתהליך, 1992-2000

³⁵ מאיר גל, נופים מסומנים (קטלוג), עמ' 43.

³⁶ בתיה עוזיאל, רקוויאם לגבולות סמויים (קטלוג), עמ' 40.

³⁷ דליה בונה ויפעת בונה-להב, רקוויאם לגבולות סמויים (קטלוג), עמ' 13.

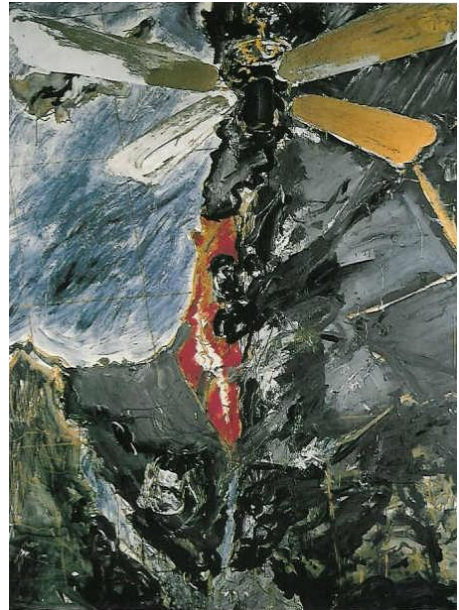
³⁸ דפנה נאור, רקוויאם לגבולות סמויים (קטלוג), עמ' 7.

³⁹ התייחסותו של משה צוקרמן לעבודתו של גיא רז מובאת כאן, מסטודיו 67.

בשנים האחרונות קיימת באמנות הישראלית מגמה של שימוש בנוף כסימן של זהות כפי שבאה לידי ביטוי במרבית צילומיו של גיא רז. אמרתו של ז'בוטינסקי "האדם תבנית נוף מולדתו", ייצגה אוטופיה בזמנה לעומת ייצוגה כמצב פסיכולוגי היום, כפי שהתבטאה אזולאי⁴⁰: "העיקרון המארגן את החברה הישראלית הוא היותה חברה כובשת, וכל אירוע המתרחש במסגרתה מצוי בצלו של עיקרון מארגן זה". גם דירקטור⁴¹ שואלת אם "ניתן לשחרר את הנוף מלפיתת השמאל-ימין הקפוצה?". על פיה אמני ישראל מגויסים תמיד לאידיאולוגיה, אך היא מבקשת "מצב שיאפשר לאמני ישראל מבט נייטרלי אל הנוף". גליה ירב, שהגיבה לתערוכה ולטקסט הנלווה אליה, מתנגדת לתיאור האמנות הישראלית כמגויסת פוליטית מאז ומתמיד, אך יותר מכך מוחה על התקווה ל'נקות' את האמנות הפלסטית. בעיניה משמעות תקווה כזו היא איבוד

ההיסטוריה והתודעה,

...במקום קריאה לחידוד הזוועה הרוחשת בין מוח ימין למוח שמאל. הרי מפה (הציור האוניברסלי) אין לנו כמו שצריך, ודגלים (הציור הלאומי) יש לנו לפחות שניים...מדובר בסצינת אמנות שעושה מילואים או משתמטת מהם...אם נתנצל בפני הנוף על מה שעשינו לו (האם הכוונה היא לאיך הרווינו אותו בדם ועיטרנו אותו באנדרטאות? איך בנינו עליו שכונות שנראות כמו תאומי מנגלה? איך סגרנו אותו כשטח צבאי סגור? איך הקמנו בו פארק מים ופארק מוטורי ופארק תעשייה? איך חילקנו אותו למעברות ולנאות סביון? איך לא מחזרנו שום דבר? איך ציירנו אותו תמיד בצהוב סיד? איך ציירנו אותו תמיד כחולין אורבני מחויך, פועלי ובורגני כאחד, לפנות ערב על המרפסת? איך הפכנו אותו לפצצה גרעינית מתקתקת? איך הפקענו אותו מאנשים אחרים?) אולי הוא ילטף אותנו. אולי הוא יסכים להתקלף, להתמוסס ולהיעלם כשנחשוף אותו לאור הכל ישראלי, או להקרין עליו את כל פריזמת הצבעים, קליל כבועת סבון, משתבר ופריך ביד היוצר. אולי הוא יניב בשבילנו את שבעת המינים.⁴²



יהושע כופרמן, "מאור מעל למזרח התיכון", 1989



אסתר שקלובסקי, "ארץ ישראל", 1984



בתיה עוזיאל, "תפרים", 2004

⁴⁰ אריאלה אזולאי, "הקופסה השחורה של הכיבוש", דויד ריב ציורים 1982-1994 (קטלוג), עמ' 13.
⁴¹ רותי דירקטור, שמאל-ימין-אמנות ישראלית תחת השפעה (טקסט הנלווה לתערוכה).
⁴² גליה ירב, "היו תערוכות", סטודיו 84, עמ' 70-71.

פרק 5: סיכום

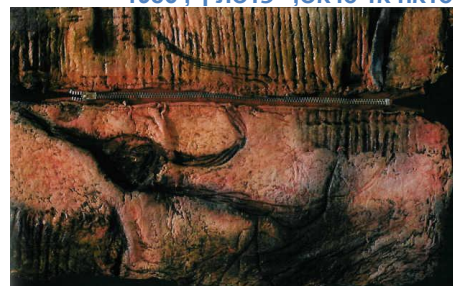
מילותיה של יהב המסיימות את פרק 4, ממחישות את תחושתו באופן מוחץ, שבלתי אפשרי ולא רצוי לנכר את הפוליטי מהאמנות. גבולות תחום המחייה, הם אלו, שמעל לכל, מנתבים את סדר היום של החברה ושל הפרט. בחרתי לחקור דווקא את הייצוג הקיצוני והמובהק כפוליטי באמנות הישראלית, 'הגבול', שנושא על גבו כמעט תמיד האשמות של אמנות פלקטית, מגויסת ורדודה. ביצירות האמנות שהוצגו בעבודה זו ייצוגי הגבול לא מצטמצמים לעיסוק בגבול פיזי, אלא ברעיון, במהותו ברבדים השונים, בהשפעותיו, בפריצתו, בצמצומו, בניכוסו ובהפקעתו ממשמעותו הראשונית.

הייצוגים החדשים של הנוף והגבולות הישראליים שונים מן הנוף האוטופי-ציוני של ראשית ההתיישבות של שנות ה-20 וה-30 או מנופי הקיבוץ של שנות ה-40. בשונה מאמני שנות החמישים, ששמו דגש על היבטים משותפים לקולקטיב-הקיבוץ, פועלים, ערבים, עולים חדשים וכו' הביקורת של אמני שנות ה-90 מכוונת נגד המפעל הקולקטיבי ונגד הסדרים החברתיים כפי שהם. מטרת האמנות בתקופה זו אינה לתאר, לקדם ולפאר חלומות קולקטיביסטיים. להפך, היא מפרקת, משחררת ודוחה רעיונות כאלו. גם מפות "דרוקסלנד" של מיכאל דרוקס או מפות ים המלח של דגנית ברסט של שנות ה-70 שונות מהעבודות הנראות דחופות ומיואשות הרבה יותר של האמנים העכשוויים. אלו אינם נופים או מפות מרוחקים מהאדם אלא מייצגים ארץ שאוכלת את יושביה. האמנים בני זמננו בולשים אחר הנוף הזה, חושפים את עקבות הכיבוש של פעולות צבאיות, עדויות למלחמה ואיבה, ומאלצים להסיר את שכבת האובך שמסתירה- מבחירה- את הנופים מסוג זה על מרכיביו הכואבים.

על פי ההתייחסות לשלושת התקופות שנידונו, ניתן לשלוף בבירור ובקלות יתירה את החלום בתקופה הראשונה: הגבול מופיע בתרבות החזותית הכללית – בכרזות, בגלויות, בבולים. הוא מתפקד כדימוי חזותי, כמפות עליהן מסומנים קוים ברורים. האלמנט האנושי שחובר אליו מוצג כמיתי ובעל עוצמה. לעומתה, בתקופה השנייה, מסתמנת ההתרחקות מהחלום, בעקבות בחינתו מחדש בעין ביקורתית. על כן הגבול מופיע באופן מטושטש יותר, באופן רעיוני שעובר גלגולים ותימלולים למיניהם, הגבול הוא מושג, עובר הפשטה ולא מתפקד כקו ממשי, ואם בכל זאת מתייחסים לקו הממשי עושים בו מינפולציה כלשהי. בתקופה השלישית, ניתן לומר כי מתרחש שינוי באופי המעורבות הפוליטית. ההתייחסות לגבול חוזרת להיות קונקרטי ומיוצגת על ידי אמצעים מסורתיים אולם כובד ההתייחסות מכפיל את עצמו בשלהי שנות ה-90. הפנייה פחות משחקת ומשתעשעת. היא ישירה, מאשימה וקודרת. אלמנטים אנושיים נעדרים בדרך כלל לטובת הדגשת ייצוגי גבול ובהם ריקנות



סלאח אל טראש, "פלשתין", 1986



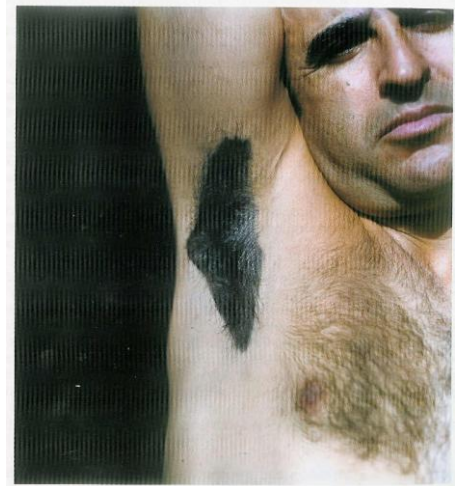
לילי פלץ, פרט מתוך "קו החיים", 2004

עצומה, עזובה ואלם. במקרים בהם האלמנט האנושי מופיע, כי אז הפנים מביעות ייאוש והגוף מפורק.

סביר להניח שעד שמדינת ישראל לא תמצא ותגדר את גבולותיה באופן ממשי, חוקי ותרבותי, העיסוק בגבול ימשיך להיות סוגיה מהותית באמנות הישראלית.



טל ברודי – "אנחנו במפה"



מאיר גל, "ללא כותרת (בית שחי)", 2002

רשימה ביבליוגרפית

1. אגסי, יוסף. אגסי בובר, יהודית. ברנט, משה. **מיהו ישראלי**. כיוונים הוצאה לאור, רחובות, 1991.
2. אהרונוסון, מאיר. **גבולות בלתי נראים** (קטלוג). (הביאנלה הבינלאומית של דרום אפריקה), משרד החוץ, האגף לקשרי תרבות ומדע, 1995.
3. אזולאי, אריאלה. "**הקופסא השחורה של הכיבוש**", *דוויד ריב ציורים 1982-1994* (קטלוג), מוזיאון תל אביב לאמנות, 1994.
4. ----- "**מעשה ידי טובעים בים ואתם אומרים שירה לפני**". ירושלים, 93-09-15.
5. ----- "**מקומה של אמנות**". *סטודיו 40*, ינואר 1993.
6. ----- **אימון לאמנות**. הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1999.
7. אלבום **אמנות כל ההקשרים. עלמ"א**, הוצאת ידיעות אחרונות, תל אביב, 1998.
8. ביגר, גדעון. **ארץ רבת גבולות**. הוצאת המרכז למורשת בן גוריון, אוניברסיטת בן גוריון, קריית שדה בוקר, 2001.
9. בנדיקט, אנדרסון. **קהיליות מדומיינות**. הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 1999.
10. בר גיל, יורם. **מולדת וגיאוגרפיה במאה שנות חינוך ציוני**, עם עובד, תל אביב, 1993.
11. ברור, משה. **גבולות ישראל**. יבנה, 1988.
12. בריטברג-סמל, שרה. **אמן-חברה-אמן** (קטלוג). מוזיאון תל אביב לאמנות, 1979.
13. גינתון, אלן. "**העיניים של המדינה: אמנות חזותית במדינה ללא גבולות**". *העיניים של המדינה*, מוזיאון תל אביב לאמנות, 1998.
14. דונר, בתיה. **לחיות עם החלום**. מוזיאון תל אביב לאמנות, דביר, 1989.
15. דירקטור, רותי. "**שמאל-ימין: אמנות ישראלית נקראת לדגל**", אמנות ישאלית בשנות ה-80 (קטלוג). המכללה לחינוך ע"ש ק"י, באר שבע.
16. זנדברג, אסתר. "**אין גבול**", *הארץ*. 2002-09-06 עמ' ד'1 – ד'2.
17. חניסקי, שרה. "**שתיקת הדגים**", *תיאוריה וביקורת* 4, 1993.
18. טננבאום, אילנה. "**אחת עשרה הערות על אמנות פוליטית בשנות התשעים**", *ריאליזם חברתי בשנות ה-50, אמנות פוליטית בשנות ה-90* (קטלוג), מוזיאון חיפה החדש לאמנות, אפריל 1998.

19. טריפון, זהר. "גיאוגרפיה נפשית: ישראלים במעבר גבול", אמנות ישראלית בשנות ה-80 (קטלוג). המכללה לחינוך ע"ש קיי, באר שבע.
20. ליבליך, עמיה. גבולות (קטלוג). מוזיאון ישראל, ירושלים, אפריל 1980.
21. מישורי, אליק. שורו הביטו וראו- איקונות וסמלים חזותיים ציוניים בתרבות הישראלית. עם עובד, ת"א (תש"ס).
22. נופים מסומנים (קטלוג). אוניברסיטת בן גוריון בנגב, 2003.
23. סגן-כהן, מיכאל. "מקרא של הציור שלי מפה", משקפיים 27: מפות. מוזיאון ישראל ירושלים וידיעות אחרונות, אוקטובר 1996.
24. סופר, ארנון. ויזל, טל יער. גבולות שהיו: הדינמיקה להיעלמותם מן הנוף, קתדרה גיאואסטרטגיה, אונ' חיפה, 1999.
25. פורטוגלי, יובל. "המפות הסמויות מן העין", משקפיים 27: מפות. מוזיאון ישראל ירושלים וידיעות אחרונות, אוקטובר 1996.
26. צוקרמן, משה. חרושת הישראליות, פטיש סדרה לביקורת התרבות, רסלינג, 2001.
27. ----- . פרקים בסוציולוגיה של האמנות, אוניברסיטה משודרת, משרד הביטחון, 1996.
28. רז, גיא. צלמי הארץ מראשית ימי הצילום ועד היום. מפה והקיבוץ המאוחד, ירושלים, 2003.
29. רם, אורי. "מחדל, מחאה, מהפך: חברה ופוליטיקה בישראל בשנות ה-70" העיניים של המדינה (קטלוג). מוזיאון תל אביב לאמנות, 1998.
30. שביט, ארי. "הציונות ושברה", אמנות ישאלית בשנות ה-80 (קטלוג). המכללה לחינוך ע"ש קיי, באר שבע.