



עבד עאבדי, וּמַא נַסִּינָא (כמו הצבר בעילבון), פורסם באל־גִּידִיד, 1981

עבד עאבדי / יליד חיפה 1942 / חי ועובד בחיפה

אמנותו של עבד עאבדי מעוגנת בעיקרה במרחב אוטונומי של שפת ספרות ועתונות ערבית. ב-1964, נסע עאבדי ללמוד אמנות בדרזדן וצייר שם רישומים רבים שנדפסו בעתונות הערבית ובהם הופיעו דמויות של פליטים במרחב חסר זיהוי גיאוגרפי. ברישום *ללא כותרת*, 1968, מתפתלת שיירת פליטים כנחש תחת השמש הקופחת, כאותן שיירות ארוכות של מגורשים שעשו דרכן אל עתיד לא ידוע. ברישום אחר מאותה שנה, מופיעה דמות של אישה פלסטינית עם ילדה מתחת לשיח צבר, דמות זו מעידה כי הפליטות שאותה מתאר עאבדי איננה נשענת בלעדית על חוויית מחנות הפליטים בעולם הערבי, אלא מתארת גם את הפליטים הפנימיים בתוך גבולות 1948.

לאחר שחזר מלימודיו, שימש עאבדי, מ-1972 ועד 1982, כעורך הגרפי של עתון המפלגה הקומוניסטית בשפה הערבית **אל־אתחאד** ושל כתב־העת הספרותי **אל־גִּידִיד** והשפיע על התרבות הוויזואלית של המיעוט הפלסטיני בישראל. בשנים 1980-1982, פרסם סלמאן נאטור ב**אל־גִּידִיד** אוסף סיפורים קצרים בשם **ומא נסינא** (שלא נשכח) על הארועים של נכבת 1948. את תפקיד המספר מילא בסיפורים שיח' זקן קמוט פנים. כל סיפור נפתח ברישום של עאבדי וכותרתו שולבה ברישום. כך למשל, ברישום הפותח את הסיפור *"מהבאר עד מסגד רמלה"* נראית דמות הגבר הזקן כשהבעת צער על פניו חרושי הקמטים והוא פורש ידיו בקומפוזיציה של צלב; לצידו נראות נשים מקוננות ולמרגלותיהן – גופת מת בתכריכים. מתחת לרישום, מתאר הייח' קמוט הפנים את שאירע בשוק של

יום ד' בעיר רמלה במרס 1948, את סצינת התפוצצות הפצצה שהונחה בין דוכני הידקות וגרמה למותם של רבים. המתח בין הטקסט העוסק באלומות ובאובדן לקומפוזיציה האופקית של הרישום לדמויות הכבדות והשחורות ולמיקום הרישום במרחב גיאוגרפי מופשט, המסומן רק באמצעות קו מתאר של מינרט המסגד, מטעין את הרישום במערכת סימבולית על־זמנית. הגופה השוכבת, כשפניה מוסתרים, היא קורבן ספציפי ואוניברסלי בעת ובעונה אחת.

ברישומים אחרים חוזרת הדיאלקטיקה בין הטקסט המפורט לבין אופי הרישום הסימבולי. דוגמה לכך היא רישום המלווה את הסיפור *"מלכודת בחוביזה"* המתאר קבוצת נשים המתכוננת מן הצד בנורא מכל. קבוצת נשים גם מלווה את הסיפור *"כמו הצבר בעילבון"*. ברישום זה נראות דמות פצועה השוכבת על הקרקע ודמות אישה הנוגעת בפניה ביד מהססת. מאחור, מוצגות כמה דמויות של נשים המליטות את פניהן בצער. הדמויות ממוקמות במרחב ריק מאדם, הרחק ממקום יישוב וממקור עזרה. הדמות השוכבת על הקרקע מוזכרת בסיפור ומזוהה עם דמות מרכזית בסיפור הטבח בעילבון – דמותו של שרת הכנסייה המרונית סמעאן שופני, שגופתו נשארה מוטלת ליד הכנסייה.²

המתח בין הטקסט המפורט לבין הרישום הסימבולי ניכר גם ברישום הכנה לכרזת להצגה *"גברים בשמש"*. ב-1979 יצר עאבדי את התפאורה להצגה *"גברים בשמש"* שהועלתה בשפה הערבית בתיאטרון אלמידאן בנצרת בבימויו של ריאד מאסרווה. ברישום ההכנה, נראה ריבוע מחולק לשני חלקים שונים: בצד אחד, ניצבות שלוש דמויות עטויות כפיות, שגופן משורטט בקווי מתאר בלבד;

1 סלמאן נאטור, **ומא נסינא**, מתוך: **אל־גִּידִיד**, 1981-1982, ראו באתר התערוכה: <http://wa-ma-nasina.com>
 2 על הטבח בעילבון, ראו בהרחבה: בני מוריס, *לידתה של של בעיית הפליטים הפלסטינים 1947-1949* (תל־אביב 1991): 305-306.

היא המדד שבאמצעותו נבחן כושר העמידות האנושית במצבי כאב וסבל. בציור, הדמות המגישה את עצמה כקורבן רבי-עוצמה היא בגדר מטפורה זהה לסמל הצבר, היינו: מטפורה לעמידות ולהיצמדות אל הקרקע.

בעבודה ללא כותרת, 1993, ניצבת דמותו של היהומו סאקר" הרחק מן הכפר, על רקע מרחב צבעוני, אדום לוחט. הדמות נראית כאן כגשר. דימוי זה של דמות המתוחה כגשר מעל הקרקע מושפעת מאופן תיאורה של האלה נוט במיתולוגיה המצרית. המצרים האמינו כי נוט, אלת השמים, מציבה בגופה מחסום בפני הכוחות הכאוטיים המאיימים לפרוץ אל תוך העולם המסודר והרציונלי, ולכן תיאורה כאישה מקושטת המגינה על העולם הנמצא מתחת לבטנה. הדמות שיוצר סעיד מותחת גשר מטפורי בין כוחות כאוטיים לבין עולם מסודר ובעל הגיון פנימי, תוך כדי הדגשת המחיר – הכאב הפיזי והנפשי – שגובה מן הדמות הפעלת כל שרידיה במאמץ מתמשך להחזיק את כובד משקל הגוף המתוח.

תחושות של גוף במצוקה ניכרות בסדרת רישומים שנוצרו ב-1988, כשנה לאחר פרוץ האינתיפאדה הראשונה. רישומי אקריליק על נייר אלה מתארים את אינתיפאדת האבנים בשלושה צבעים – אוכך, אדום ושחור; צבעוניות זו של כדים יווניים מרמזת לסיפור מיתולוגי של כוח ומאבק. באחד הרישומים, מתמוגגות רגלי הדמות הבורחת עם הקרקע, בניגוד חד לתנועת היד המסמנת מנוסה ובריחה מדמויות החיילים שמוצגות באמצעות שרטוט סכמטי של קסדות ורובים. בעבודות אלה, שנוצרו בברלין בשנות השמונים והתשעים, מתייחס סעיד לסבל אנושי מתמשך ומעמיד במרכז את האדם כקורבן של כוחות כאוטיים גדולים ממנו לאין ערוך.

אסד עזי / יליד שפרעם, 1955
חי ועובד בתל-אביב-יפו

סדרות ציוריו של אסד עזי משנות השמונים מבוססות על נוף מקומי, על חוף הים בתל-אביב-יפו, ומשתמשות בו כבמצע לסיפור מיתולוגי המייצר מתח בין שפיות לשגעון, בין שלווה מדומה לאלימות מתפרצת.

סדרת הדייגים היא מן השנים 1981-1985, שבהן כבר התגורר עזי ביפו. דימוי הדייגים הוא דימוי נפוץ באמנות פלסטיתית מאז ראשיתה. הערים הערביות המרכזיות עכו, חיפה ויפו היו ערי דייג, ודימוי זה, בדומה לדימוי הצבר, מבטא סבלנות ועמידות, סימן להמשכיות חיי השגרה הפלסטיניים בערי החוף שלאחר הנכבה. אולם מטפורת הדייג איננה מבטאת רק המשכיות אלא גם עדות ותזכורת לאלפי סירות הדייגים, אשר נשאו על סיפוניהן אלפי פלסטינים חסרי-כל מערי נמל אלו אל מחנות הפליטים בצידון ובבירות. העבודה *דייג סגול*, 1985, מציגה דייג בודד מוקף בגלי ים בגוני אפור וסגול כהים, האדמה נשמטת מתחת לרגליו והוא נראה כאילו הוא עומד על המים. בציור *דייג כפרופיל*, 1985, עומד דייג בודד, עידום ופגיע על המזח. צבע השמן המונח בשפכטל על הנייר בשכבות מייצר אקספרסיביות ותנועה. הים נצבע בציור זה בצבע אדום עז, הנראה לעתים כנהר של דם. הדייג אוהז בשתי ידיו חכה הנראית כמוט וכמו מנסה להגיע לשיווי משקל מול המים הסוערים. תחושת הפגיעות מועצמת בציור *דייג*, 1985, שבו עומד הדייג על

הדמויות הצפופות מניפות את ידיהן למעלה ונראה כאילו הן עומדות ליפול אל עברו האחר של הרישום. בצד האחר, שוכבות שלוש דמויות, מעין גוויות, על הקרקע, פני אחת מהן פונים כלפי מעלה ואלה של שתי האחרות כלפי הקרקע. בעוד שהדמויות העומדות זועקות והכפיות שלראשיהן מזהות אותן כערביות, הדמויות השוכבות הן ללא כפיות ולפיכך מסומנות כמייצגות סבל אוניברסלי במרחב מופשט לחלוטין.

ברישומי הפליטים, ברישומים מסדרת *זמא נסינא* וברישומים שנלוו להצגה "גברים בשמש", ממוקמות הדמויות במרחב גיאוגרפי מופשט, שלעתים משורטט באופן גרפי במספר קווים בלבד. הדמויות הממוקמות על הנייר הלבן שואבות את כוחן המקומי, הקונקרטי, מן המרחב הטקסטואלי, הספרותי. מרחב טקסטואלי זה כולל כתיבה ספרותית עשירה של סופרים ומשוררים, דוגמת אמיל חביבי, אנטון שמאס, מוחמד עלי טאהא, סלמאן נאטור, סמיח אלקאסס ואחרים, המעניקים לרישומים את ההקשרים הפוליטיים הקונקרטיים של תקופתם.

אוסאמה סעיד / יליד נחף, 1957
חי ועובד בנחף ובברלין

את ציוריו הנוף שלו המוצגים בתערוכה זו, יצר אוסאמה סעיד בברלין לאחר סיום לימודיו. העבודה ללא כותרת, 1990, מתארת כעין חורשה שכולה גזעים כרותים שחורים ללא צמרות. מקצב הגזעים ומאופיים, אפשר ללמוד כי מדובר במטע זיתים. וזה בתורו מעיד על נוכחות האדם בטבע ועל מחזוריות חקלאית המניבה פרי ומשקפת את אורח החיים הכפרי של נטיעה וקטיף, השקיה וגיזום. דומה כי סעיד מאניש את הטבע, הגזעים נראים אנושיים וכמו מתקדמים, כקבוצה אחת, אל קו האופק.

דימוי הגזע הכרות, האקספרסיבי, חוזר בעבודותיו של סעיד, משנות השמונים ועד היום. דימוי זה של הנוף הפלסטיני מעיד לא רק על אובדן האדמה הפלסטינית ב-1948 או על הפקעת האדמות במסגרת מדיניות "ייהוד הגליל" בשנות השבעים, אלא גם על מציאות פוליטית מתמשכת ורציפה של מאבק על הקרקע; וכל אלה יוצרים יחדיו זיקה בין טראומות העבר לבין מציאות ההווה של המיעוט הפלסטיני בישראל. זהו ציור פוסט-טראומתי, החוזר שוב ושוב אל זירת הפשע, אל הגזעים הכרותים, אל נוף הכפר הפלסטיני, ולו רק כדי לפענח את סוד האלימות שסימניה נראים על-פני השטח.

תודעה פוסט-טראומתית מלווה, מאז שנות התשעים ועד היום, סדרה שלמה של עבודות. בעבודות אלה, חוזר סעיד שוב ושוב לדימוי "הומו סאקר" (Homo Sacer) של אגמבן, לדמות הקורבן הנמצאת מעבר לשפה ומחוץ לגבולות החברה האנושית. בללא *כותרת*, 1992, נשען הגוף כולו על הזרוע, מעין יד הענקית היוצרת משולש ובסיס לתמיכה פיזית ונפשית. הפה הפעור, הזועק, יוצר יחס אמביוולנטי בין חוסר-אונים להתרסה. העבודה מתכתבת עם הפתגם "מלקש עיד ד'ראעכ", אין לך דבר זולת זרועך או זרועך היא משענתך היחידה. אולם שורש המילה זרוע בערבית [ذراع] הוא גם, בדומה לעברית, שורש המילה זָרַע, אך גם שורש המילים אמה (אמת מידה) ולהתאזר (בסבלנות). כלומר: הזרוע

"ארוני אוקטובר 2000 ואינתיפאדת אל אקצא תפסו את נובאני בסטודיו בכפר כשהוא שקוע בעולם הציור שלו והם התפרצו באחת אל חייו ועבודותיו [...] הארוניים העוקבים של האינתיפאדה המתעוררת בשטחים ותוצאות הלחימה בניין העבירו את נובאני מתחושת אכזבה וייאוש לתחושת זעם, והזעם הבשיל לזעקה המחפשת מוצא אקספרסיבי.³⁰

הצעקה ניכרת היטב בדיוקן העצמי ללא כותרת, 2004. בציור נראים פנים, פנים שהם גם נוף, ההופכים לחלק משיח ירוק המטפס וחודר לתוך לוע פעור לרווחה שחושף תהום צהובה. העיניים, המצוירות בצהוב וברוק, נראות כספירלה. הגוף עצמו חתוך וקטוע, ובמקום הכתף והיד, ישנו גדם, אף הוא מעין ספירלה החודרת אל תוך הגוף. הפצוע הגידם של נובאני הוא חסר קול, עיניו מלאות כאב, אך קול הצעקה אינו נשמע, אלא רק מהדהד בלוע הנפער מולנו.

בסדרה של עבודות מן העשור האחרון, חוזר נובאני לדימוי המבוך שהדמות האנושית נעלמת בו ורק מסמנים אנושיים כגון עיניים או תלתלי שיער מבצבצים מתוך מרחב גיאומטרי חסר מוצא. בללא כותרת, 2007, נראה מבוך של ריבועים היוצרים עומק, והמתח בין התנועה פנימה לבין המסגרת השחורה, בין הגילוי לבין ההסתרה, מגביר את תחושת המלכודת בתוך המרחב הציורי. בציור נוסף, ללא כותרת, 2007, נראה כי מהלך ההכלאה האמנותית של המופשט הגיאומטרי עם הסימבוליזם הציורי מגיע למיצויו. המשטח הגיאומטרי קובר תחתיו את המרכיבים הסימבוליים המקומיים, הקונקרטיים, שהופיעו בעבודותיו, תוך כדי יצירת מבוך ומלכודת, קונסטרוקציה המתפרקת, מתקפלת פנימה ומותירה אחריה כאוס ועקבות.

עאסם אבו שקרה / יליד אום אל פחם / 1961-1990

דימוי הצבר בעציץ המופיע בעבודותיו של עאסם אבו שקרה הוא אחד הדימויים הפלסטיניים הבודדים שנכנסו לקאנון האמנות הישראלית. דימוי הצבר עמד במרכז תערוכות היחיד שהציג אבו שקרה בגלריה ראפ בתל-אביב עד מותו בטרם עת, בגיל 29, ובתערוכת רטרופספקטיבה מקיפה שנערכה לעבודותיו בביתן הלנה רובינשטיין של מוזיאון תל-אביב ב-1994.

במקביל לעבודות הצבר בעציץ, צייר אבו שקרה על בדים גדולי-ממדיים סדרה שונה לחלוטין של עבודות שבמרכזה שיחי צבר. מול הטבע הדומם, הצבר בעציץ, המאולף, המבויט והמצומצם, מעמיד אבו שקרה את דימוי הסבך הפלסטיני, דימוי צמחי, מסועף, מאיים וחסר גבולות. בעבודה ללא כותרת, 1988, נראים עיגולים רבים היוצרים סבך של שיחי צבר, השיחים משתלטים על כל הבד וכמו מאיימים לפרוץ אל מחוץ למסגרת הציור. בין העלים בחלק התחתון נראים כתמי צבע בשחור, כתום ואדום המזכירים בעירה, גצי אש ואדמה חרוכה. הצבר הוא, בהקשר זה, עדות לאלימות שחקק הכובש בקרקע. בציור צבר (1), 1988, תחומים שיחי הצבר בתוך מסגרת מחודדת ודוקרנית, והקווקווים המצוירים ביניהם נראים כמו שברי זכוכית חדים. בעבודה נוספת מאותה שנה, צבר (2), נראים פרחי הצבר האדומים כמו כתמי דם. בעבודות אלה, הופכים שיחי צבר לחומה בצורה, לסבך שאי-אפשר לחדור אליו או למצוא בו מקלט.

בשונה מהצבר בעציץ המשמר את היחס המסתעף בין העץ לבין שורשיו, סבך הצבר המשתרע ללא גבולות מציע מטפורה אחרת ומסרב להפוך לסמן טריטוריאלי לאומי או לנוף כסוכנות של העברת ערכים תרבותיים. סבך הצבר אינו עץ המציין סטרקטורה

חסקה. הדייג לבן השיער נראה זקן, והוא עומד בעירומו כשאיבר מינו בולט ומופנה כלפי מטה, לעבר הסירה. החכה מופיעה בעבודה זו כמוט קצר מאוד האוחז בשתי ידיו, קרוב מאוד לקצה המוט, כדי למנוע את נפילתו למים.

בציורי הדייגים של עזי, הים אינו מרחב מוגן, כי אם מרחב אקספרסיבי המאיים לבלוע את הדמות האנושית הבודדה, העירונית, השברירית. בעבודות נוצר מתח בין דימוי הדייג כפעולה של שלווה, כמקור פרנסה וכזירה המסמנת זהות ערבית וגעגוע לימים עברו לבין תחושה של כמעט נפילה למים וחוסר-האונים שבעקבותיה. המתח בין השלווה המדומה על חוף הים לסצינות של אלימות מתפרצת חוזר גם בסדרת העבודות אמא וילד, 1987, שצוירה על רקע האינתיפאדה הראשונה ומבוססת על קומפוזיציה החוזרת על עצמה בכמה ציורים: מימין, נראים אם וילד בבגדי ים על חוף הים, פני הילד מחוקים ומסומנים בקווי מתאר בלבד. משמאל, נראים שני שחקני כדורגל, רגליהם מונפות בחוזקה, שעה שהם נעים קדימה לעבר מרכז הציור. בכמה ציורים, משתנה מרכז הקומפוזיציה הבינארית הזאת משמתוסף לה גורם שלישי – דמות המשוגע. בציור אמא וילד (2), מופיע המשוגע בדמותו הכפופה של גבר עירום שאיבר מינו בולט ועל ראשו ציפור. בציור זה, הילד שפניו מחוקים מחזיק צלב, אשר קושר אותו ואת אימו לאיקונוגרפיה הנוצרית של ישו ומריה. בציור אמא וילד (3), אותה דמות של משוגע עירום וכפוף מסבה את מבטה מרגלי אחד הכדורגלנים הפוגעת בידו.

האם בציורים נראית פגיעה ומגוננת על הילד השוכב לצידה, מוגבלת ביכולת התמרון שלה, דמות המשוגע הנמצאת בתווך, בין שני הצדדים, מחריפה את חוסר ההגיון שבסצינה אל מול תנועת הגוף האקספרסיבית של שחקני הכדורגל היוצרים מסה הנעה בתנועה חסרת פשר. בעבודותיו של עזי, דומה כי הגבריות – הן של הדייג והמשוגע העירומים, והן של הכדורגלנים – איננה מתרגמת לשליטה ולכוח שביכולתם לשנות את גורל הדמויות. הסיפור המיתולוגי אינו מציע הגיון ממשי וסימבולי לחוסר-האונים ולפגיעות המוצגים בעבודות, והדמויות מקובעות בסופו של דבר בקומפוזיציה של אלימות שקפאה.

איברהים נובאני / יליד עכו, 1961 / חי ועובד במכר

איברהים נובאני יוצר בעבודותיו מסגרת ציורית התוחמת את המתח בין צורות גיאומטריות ססגוניות המצוירות בחסכנות לבין חלל התמונה המצויר באופן אקספרסיבי ומונוכרומי יותר. מתח זה מנגיד שתי שפות ציוריות שונות ומעצים את תחושת הארעיות המבנית העולה מן העבודות. דוגמה לכך הוא בית-הקברות, שצויר ב-1988, כשנה לאחר פרוץ האינתיפאדה הראשונה. הציור בעל המסגרת החומה נראה כבור פעור, שאנו מביטים בו מלמעלה. המשטח הציורי מבטל את קו האופק, ואילו כחול השמים וחום האדמה מתהפכים כאן. במרכז הציור צף לו מעין ברוש התוחם כביכול את קווי הגבול של בתי-הקברות וענפיו מסמנים חיי נצח, אָבֵל וקינה. לצד הברוש, מצוירת כעין דלת כניסה שאינה מובילה למרחב אפשרי אחר, אלא שוקעת בבוץ הטובעני. על המרחב הבוצי מסומנים בצבעי שמן בוהקים שלושה אלמנטים גיאומטריים, מעין מצבות, ריבוע כתום תחום בקו שחור, ריבוע צהוב ועיגול אדום, מסמנים שצפים אף הם במרחב ציורי בוצי ואקספרסיבי חסר מוצא. תחושת המלכוד והסגירות של הקומפוזיציה מחריפה בעבודות שצוירו אחרי פרוץ אינתיפאדת אל-אקצה. אפרת לבני מצביעה על נקודת מפנה זו בעבודתו של נובאני:

3 אפרת ליבני, איברהים נובאני: מרחב ביניים (קטלוג) (מוזיאון תל-אביב לאמנות 2004): 23.

מאסס אבו שקרה, צבר, 1988, שמן על נייר, 136x95, אוסף ערית ויונתן קולבר



וחולצת טריקו לבנה, ידו האחת אוחזת את האחרת, מצמצמת את מימדי גופו התחומים על-ידי זווית חזיתית מוקפדת. האמן נבלע ברקע הכהה והמוצל והדמות נראית כאילו היא נבלעת בחושך. ייצוג פרונטלי של דיוקן נידון לא אחת בהקשר של תצלומים משטרתיים של חשודים או נחקרים. בהקשר זה, נראה כי דמותו של האמן חסרת ייחוד, עיניו מוצלות ואינן נראות בבירור ולכן אינן יוצרות קשר עין עם הצופה. דמותו חסרת פרטים מזהים יוצאי דופן ונראה כאילו הוא משתדל להיראות טבעי ככל האפשר כדי לא למשוך תשומת לב לדמותו הנשקפת מן הציור. הסתירה בין הדקדקנות והפירוט של הריאליזם הציורי לבין מחוות הגוף יוצרת תחושה של חשיפה, אי-נוחות ומבוכה.

הרתיעה מאפשרות החשיפה עולה בבירור בציור ללא כותרת [2], 2008, שבו עוצם חלאק את שתי עיניו. בציור תקריב זה, נראה האמן בביתו. עצימת העיניים במרחב הביתי מייצגת עיוורון כפול, פנימי וחיצוני. העיניים מזהות בתרבויות רבות כשערי הנשמה, עצימת עיניים מול הצופה מבטאת אפוא מחסום, מניעה, חוסר אפשרות להכיר מקרוב את דמותו של האמן. אולם עצימת העין בביתך-שלך משמעותה גם התנתקות ובדידות.

ללא כותרת [3], 2008, מבוסס על תצלום שבו נראה חלאק בכובע צמר, כשעיניו עצומות למחצה, והוא נושף הבל פה על לוח הזכוכית, שמאחוריו הוא מצולם. על בד הציור, לוח הזכוכית אינו נראה והבל הפה מטשטש את אזור הפה באוויריות. לעומת עצימת העיניים ההרמטית, טשטוש הפה עשוי להתפרש כנסיון ויזואלי להתמודד עם שאלות של השתקה, סתימת פיות והאפשרות לדבר, בצד הנכחת תהליך הנשימה ומתן ביטוי חיצוני לנשימתו של האמן ולפנימיותו.

הדיוקן העצמי של חלאק אינו עסוק בשאלה האם הדיוקן מייצג נאמנה את מראה פניו, אלא בנסיון דיאלקטי ליצור חשיפה ובד בבד חסימה. שאלת הייצוג מייצרת כאן הפגנת נוכחות ריאליסטית ובריבוןן שטטוש מכוון. ובהקשר זה, עולה על הדעת קביעתו של מקס בקמן, "אם ברצונך ללכוד את הבלתי-נראה, עליך לחדור עמוק ככל האפשר אל תוך הנראה". אולם במקרה של חלאק נראה כי החדירה גם צופנת בחובה חרדה מפגיעה ממשית וצורך אנושי להגן על חלקת הנפש הפנימית של האמן.

דוראר בכרי / יליד עכו, 1982
חי ועובד בתל-אביב-יפו

עבודותיו של דוראר בכרי עוסקות במיפוי ארכיטקטוני של סביבת מגוריו בעיר תל-אביב-יפו. מגג ביתו, מתעד בכרי את רחוב צילונב המחבר את רחוב סלמה בדרום לדרך בגין בצפון, ממערב לתחנה מרכזית החדשה-ישנה. מתחם עירוני זה בדרום העיר, זוהה כבר מראשיתו כאזור ספר בקו התפר בין ערביי יפו ליהודי השכונות החדשות.

בסדרת הציורים ללא כותרת, 2008, נראים בנייני הרחוב מצוירים מנקודת התצפית הגבוהה, נקודת מבט המבוססת על שליטה מרחבית וצופה בעיר עד מעבר לקו האופק. בעבודות אלה לא נראים אנשים. תושבי דרום העיר אינם נוכחים בציור. כתושב השכונה בכרי מעיד על חילוף דיירים מתמיד, על שכונה שבאים

וגניאולוגיה במערך יציב והיררכי של יחסים במרחב, הוא אינו נוף התוחם ביערות ובחורשות את קווי המתאר הגיאוגרפיים של ההרים והגבעות. נראה כי דימוי הסבך עומד מול סוגת ציור הנוף המסורתי המזוהה עם האימפריאליזם האירופי שתיעד את נקודת השליטה ההגמונית על הנוף והותיר אחריו חורבות ותלי הריסות. בסבך הצבר של אבו שקרה אין נקודת שליטה ואין פרספקטיבה מרכזית, הסבך הוא סמן של ריבוי, של דהיטריואליזציה מתמדת ושל אלימות מתמשכת המושקעת בקרקע על-ידי התרבות ובתוך התרבות. מתח זה בין אלימות לתרבות ניכר בציור דיוקן עצמי עם עניבה, 1988. העניבה המייצגת את התרבות האירופית הגבוהה, החנוטה, מופיעה כאן כמשקולת, כגוף זר. העניבה חותכת את ראשו של האמן, פניו מסומנים בשלושה עיגולים, שתי עיניים ופה פעור כבצעקה. פניו כמעט נטמעים ברקע, נדחסים פנימה על-ידי המסגור הכפול והמונוכרומיות הזזה. גוף האמן מופיע כטורסו שידיו נכרתו. זהו דיוקן המשמיע קול זעקה ונאחז בעניבה היוצאת אל מחוץ לפרים כבספק חבל הצלה, ספק חבל תלייה. הדיוקן מבטא את הקונפליקטים של זהות וזרות אשר ליוו את אבו שקרה בימי חייו הקצרים.

מיכאל חלאק / יליד פסוטה, 1975 / חי ועובד בחיפה

דיוקניו העצמיים של מיכאל חלאק מתייחסים לפוליטיקת הזהות והייצוג העצמי של צעירים פלסטינים בישראל. האפשרות לעבור או לא לעבור בחיים המודרניים, בתוך זמניות נורמלית, מבלי שיזוהו מייד כ"אחר", האפשרות להישען על מראה פנים לא מסומנים, חסרי סימני היכר אתניים ולהיטמע בהמון מבלי להיעצר, להיבדק, להיחשף. בציור ללא כותרת [1], 2008, נראה האמן במעיל עור שחור

בית משפחת ארוסתו של האמן, לאחר שקטיושה נחתה עליו במלחמת לבנון השנייה. ב-14.7.06, נפלה קטיושה במגדל כרום. מוקד מד"א דיווח על שמונה נפגעי גוף ועל ארבעים אנשים נוספים שלקו בחרדה. אמבולנסים וניידות טיפול נמרץ פינו את הנפגעים לבתי-החולים בנהריה ובצפת. מכל הדרמה הזאת, מתאר זהראוי רק את המבנה הריק מאדם זמן-מה לאחר הפגיעה ישירה. הבניין הנפגע לא התמוטט, וזהראוי מצייר את מעטפת הבית שקרסה, את הבור הפעור בקיר, את העשן השחור, את התריסים החרוכים והשרופים. מבנה זה אמור היה להגן על המשפחה בהעדר מקלטים ציבוריים בכפר. במצב-חירום, אין לאן ללכת.

הבתים הריקים מעידים על מצב-חירום שהפך למצב של קבע. המלחמה, בעבר ובהווה, אינה דרמה הנוצרת יש מאין. היא רק מחצינה את האלימות התת-קרקעית המתמדת שבבסיס חיי היוסיום ובבסיס מראית-העין של הנורמליות.

ראפת חטאב / יליד יפו, 1981 / חי ועובד בתל-אביב-יפו

בעבודת הווידאו של ראפת חטאב ללא כותרת, נראה האמן שואב מים בדלי ומשקה באריכות עץ זית, תוך שהוא ממולל את עלי העץ ומלטף ברכות את גזעו. ברקע מתנגן השיר "חוב" (אהבה) של הזמר הלבנוני אחמד כעאבור. השיר הופיע ב-1976 על-גבי תקליט בשם "אונאדיקום" (קורא לכם), המבטא את הצורך בסולידריות פלסטינית. השיר "חוב" פונה אף הוא אל תחושת השייכות של קהל שומעים קולקטיבי פלסטיני: "בשבילכם אני חוזר / בידיים מדממות / בפינת חרדי / ריחות בכי לאלפי עיניים / בשבילכם, אם יקרעו את בגדי / אהפוך להיכל / בשבילכם, אם שכחתי מילה שיכלה להצילני ממוות / למענכם, הסבל שלי [...] אני אוהב אתכם, אני עזבתי מקום".

"אני עזבתי מקום", חוזר פזמון השיר, ותנועת המצלמה מלווה את ידי האמן החופנות את עלי הזית בעדינות. לרגע נדמה כי העבודה עוסקת בזכרון, בדימוי עץ הזית בתרבות הפלסטינית כסימן לירי לאומי של הכפר הפלסטיני, של גן העדן האבוד שלפני הנכבה. אולם מטפורת "זכות השיבה" מתערערת באחת כשהמצלמה מתרחקת ומגלה כי עץ הזית וחטאב העומד לצידו נמצאים במרכזה של רחבת המרצפות בכיכר רבין וכי מקור המים המשקים את העץ הוא בריכת המזרקה הסמוכה לבניין העירייה. עץ הזית תחום בריבוע צר בין מרצפות הרחבה שלב לכיכר העיר תל-אביב-יפו, כיכר המזוהה עם הפגנות פוליטיות, חגיגות יום העצמאות וזירת הרצח של ראש ממשלה בישראל. העץ נטוע אמנם באדמת פלסטין, אך נראה תלוש וזר במסגרת הבטון המאיימת לחנוק אותו ולבודד אותו בתוך הכרך האורבני הציוני הגדול בישראל.

בערבית, משמעות שם העבודה, *כדון עינאן*, היא "ללא כותרת", אך גם ללא כתובת משלוח, ללא מען, ואילו פירוש המילה "כותרת" (عنوان) הוא גם התגלמות הדבר, עיקרו של דבר. נראה כי הפסקול של עבודת הווידאו הוא עיקרו של דבר לדיו של חטאב בכל הנוגע לשאלת המקומיות. חטאב הוא אמן מיצג המשלב בכל עבודותיו שירה ומוזיקה ערביות כמרחב של שפה ותרבות, כמרחב של קהילה מדומיינת חוצת גבולות גיאוגרפיים מוגדרים. זוהי שירה פוליטית ערכית הנכתבת מרחוק ומסמנת מרחב של שורשיות, רגשות וגעגוע. "אני עזבתי מקום", פונה השיר ומספר לפליטים ולגולים, לנוכחים הנפקדים, לחסרי הבית ולבעלי הכתובת. הפער בין תחושת הזהות הקולקטיבית העולה מקולו של כעאבור לבין תודעת המקום של חטאב מסמן את השאלה: איך אפשר לחזור למקום שאותו לא עזבת?

והולכים ממנה – עולים חדשים, עובדים זרים המגורשים ממנה או מהגרי עבודה פליטים, שכירי יום השוהים בה לזמן קצר בלבד. בכרי מקפיא שלווה מדומה של מרחב עירוני על סף הפרת סדר. כניסתו של גורם האנושי לתוך פריים הציור היא בעלת פוטנציאל של הפרת סדר, איום והרס. העדרו מטעין את המרחב בתחושת סכנה וחירום, אשר גוון השמים בשעת בין-ערביים, ורוד-כתום אפוקליפטי, מחדד ברבים מן הציורים. לרגע אפוקליפטי אחד, השכונה הנמצאת בדרום העיר, על גבול יפו שלפני 1948, נראית בציוריו של בכרי כעיר רפאים ומאזכרת במרומז את הכפרים הפלסטינים שלפני הנכבה: שיחי מונס, סומייל, אל מנשיה, סלמה, אבו כביר, אירשיד ועוד, ישוברים ששכנו במה שהיה לימים תחום השיפוט של העיר תל-אביב, רוקנו מתושביהם ונשארו ריקים מאדם. מחיקת הגורם האנושי בתצלומי ארכיטקטורה בעידן המודרני היא פרקטיקה מוכרת בתולדות הצילום המערבי. הבניינים והעיר מופיעים במסורת זו כאובייקטים של מודרניות וקדמה, בעוד שבני-אדם, על הספיציפיות המעמדית והאתנית שלהם, עלולים לכרסם בימרת העל-זמניות של העיר החדשה. הדיוק הריאליסטי של בכרי מושפע ממסורת זו, אולם האינפורמציה החזותית שמעבירים הציורים מערערת את העל-זמניות של העיר החדשה בחושפה חוטי חשמל מרופטים, צינורות ביוב ודודי מים חלודים, בתים ישנים ומרפסות וקירות סדוקים.

עקבות הזמן שעבר ניכרים גם בציור היוצא דופן *ספינת דיג טרופה בנמל יפו*, 2008. בציור זה, מתאר בכרי ספינת דיג הרוסה על חוף יפו, על רקבון העץ המתכלה והקורות השבורות. אולם בכרי מתאר את הספינה מבפנים, מפרספקטיבה ייחודית היוצרת מעין מבנה, קונסטרוקציה, של קורות העץ, המשמש גם כמעין מחסה. תחושת המחסה שמבנה זה מציע מצביעה הן על זכרון ההתנסות האנושית של ספינת הדיג הפלסטינית והן על תפקידה בקיום היומיומי של דייגי הנמל. בכרי צייר כמה ציורים של ספינות אלה, ספינות נטויות על צידן, שקועות למחצה בחול, אשר שימשו אנדרטה להיסטוריה שחלפה עד שבאו דחפורי העירייה וסילקו אותן מן החוף.

ראני זהראוי / יליד מגדל כרום, 1982 / חי ועובד במגדל כרום

בסגנונו הריאליסטי ובטכניקת התזה בלחץ ("אייר ברש"), המשמשת בדרך כלל לציורי קיר וגרפיטי, מציג ראני זהראוי בציוריו דימויי רחוב, בתים וקירות חשופים ללא כל סימון או כתובת. מגדל כרום, כפר מגוריו הוא הנושא המרכזי של עבודותיו. זהראוי מצייר את הכפר בשגרת היום, בשעות הבוקר, לאחר שהילדים יצאו לבתי-הספר והמבוגרים לעבודתם, והכבישים ריקים ממכוניות ומאדם. בציור *שכונת המעיין*, 2008, נראית הסמטה המובילה לכיכר בשכונה העתיקה של הכפר. המישור הקדמי מטושטש מעט והעין מתעכבת על פרטים המשורטטים בדיוק מירבי, כגון נורות, צינורות וחוטי חשמל. ללא כותרת, 2008, מציג בית פרטי בן כמה קומות. קומה אחת עם טיח ודלתות ושלוש קומות בשלבי בנייה שונים עם מרפסות בטון ובלוקים חשופים. קומה לכל בן משפחה שמתחלק, בנייה לגובה מכיוון שאין יותר אדמה פנויה בכפר לבנייה צמודת קרקע. המרפסות ריקות, פתחי החלונות והדלתות כהים, שחורים, והמבנה עצמו ריק אף הוא לחלוטין מנוכחותם של תושבי הכפר. ההעדרות האנושית משרה מלנוכחיה על המרחב הציבורי ותחושה של מצב-חירום נוכח בבירור בעבודה *ילדות*, 2008, שבה נראה

סכנדר קובטי / יליד יפו, 1975
רביע בוכארי / יליד יפו, 1980
 חיים ועובדים בתל־אביב-יפו

שבחזיתו, מעוטר בעמודים גבהי קומה ונראה חריג ויוצא דופן על רקע שכונות העיר אשדוד.

המצלמה נעה בין עבודת הגילוף המתבצעת מעל לפיגמים העוטפים את בית־הכנסת לבין שיחת פועלי הבניין הפלסטינים המתנהלת למרגלותיו. מרכז השיחה הוא סיפורו של פועל בניין צעיר ממוצא פלסטיני עזתי שהגיע לאור יהודה בילדותו. בשיחה כנה הוא חושף את פוליטיקת הזהות המורכבת שבה הוא חי בין חבריו היהודים, חבריו הפלסטינים מישראל וחבריו ילדותו בעזה, שעליהם הוא אומר: "אני מאמין שאם הייתי עכשיו בעזה, אם עדיין הייתי גר שם, רק תמונה שלי היתה מופיעה על הקיר – שהיד". לאורך השיחה, הוא מזדהה עם אנשים חפים מפשע הנפגעים הן בשדרות והן בעזה ובהם חבריו שנהרגו לא מכבר במלחמה בעזה. שיחת פועלי הבניין חושפת סלנג בעברית ובערבית, חשיפה ביוגרפית, תודעה מעמדית וביקורת אישית ופוליטית. כל אלה יוצרים יחדיו אחרות מורכבת, הכוללת זהות סורית־ערבית מצפון רמת הגולן, פלסטיניות בישראל ופלסטיניות בעזה, ומעלים שאלות של ניכור, הזדהות וגעגועים.

בעבודתו של חלבי *שקין מלציט*, 2009, נראה האמן בזמן יצירתו גג הבטון של בניין בפנינת הרחובות האלה במרכז תל־אביב. מנקודת התצפית שעל הגג נחשפת העיר תל־אביב-יפו על גגותיה, מרפסותיה ובנייני הקומות החדשים שלה. המצלמה נעה בין סימני המודרניות המתקדמת לעבודת הכפיים חסרת התחליף ומתמקדת בידיו של האמן האוחזות בצינור פלסטיק שבאמצעותו הוא יוצק את הבטון. תנועותיו של הצינור מזכירות ריקוד או את "צינור הפעולה" האקספרסיבי ששימש את ג'קסון פולק בציורי הטפטוף הידועים שלו. כאמן וירטואוזי, שולט חלבי בזרימת המלט, תוך שהוא מווסת אותה וממלא את הסדקים, והמלט נמרח, ניגר, נמזג ומטפטף בחושניות על מרחבי הגג כעל בד רחב מרחבים. חלבי יוצר משטח ציורי בעל אסתטיקה מונוכרומית אפורה לצד הכרה מעמדית אירונית ומפוכחת.

תנועות ריקוד, לצד הכרה מעמדית אירונית, ניכרות גם בעבודת וידיאו נוספת של חלבי, *אליך באהבה*, 2006. בעבודה זו, נראה חלבי בלבוש בנאי כשהוא חגור בכלי עבודתו ורוקד ריקודי בטן לצלילי שירתה של הזמרת הלבנונית ננסי אנדרס. בזמן הריקוד, פושט חלבי את חולצתו במחווה המזכירה לצופה את המציאות הקיומית הפלסטינית בעשור האחרון, שבה גברים פלסטינים רבים נאלצים לחשוף את גופם בעת החצייה במחסום, העלייה לאוטובוס וכשגרת יום בעת מפגש עם כוחות הבטחון הישראליים.

חלבי חושף בעבודה גוף גברי מזרחי־ערבי לנגד עיניים מערביות. הוא קורא תיגר הן על הסטריאוטיפ הרואה בגבר פלסטיני סכנה, איום בטחוני ושעון מתקתק, והן על הסטריאוטיפ האוריינטלי של ריקוד הבטן כריקוד נשי מזרחי זול, כשהוא מחולל בחושניות ובהנאה בתנועות גוף הממשיכות מסורת ארוכת שנים של ריקוד ערבי־מזרחי.

באמת, עבודת וידיאו של סכנדר קובטי ורביע בוכארי, נראים שני פלסטינים תושבי יפו כשהם מסתובבים באתרים לא־תיירותיים של העיר ומספרים כמדריכי תיירים את ה"היסטוריה" של המקום. הטקסט שהם משמיעים הוא נרטיב בדוי לחלוטין המעוגן לכאורה במה שנראה על־פני השטח. כך, לדוגמה, ליד מבנה נטוש מתפתח דיון על בית המקדש ועל מקומם של לוחות הברית בחלונות המבנה; בבית־הקברות המוסלמי הישן "אליקזכאנה" שביפו, משוטטת המצלמה בין מצבות האבן ועל מצוק החוף על רקע דיאלוג על אופיים של המתים הקבורים שם; במזבלה על חוף הים מתנהל דיון על צמח הוודקה שגדל בחוף ג'אבלייה ועל מפעל אלכוהול דונולו א'; וליד מגדל המים מתפתח ויכוח על זיהוי המבנה כ"הולי גרייל" בעל משמעות דתית כגביע הקדוש של המשיח. נמל יפו, בית־הקברות, מגדל המים והבניין הנטוש מתוארים בידי קובטי ובוכארי באירוניה כאתרים בעלי תפקיד היסטורי רב־משמעות.

התרבות הישראלית מרבה להתייחס למחיקת העיר יפו שמעבר למקף (תל־אביב-יפו). מחיקה זו חיה ונושמת עדיין באמנות ישראלית עכשווית, וניתן אף לומר כי אין כמעט ייצוגים של העיר יפו כעיר ערבית. עבודת הווידיאו מעלה לדיון את שאלת הזכרון והשכחה בתרבות הפלסטינית בכלל ובזו של העיר יפו בפרט, שכחה רבת־שנים שהיא חלק ממחיקתן הכוללת של הערים הפלסטיניות ב-1948. אולם, למרבה האירוניה, העבודה אינה מייצרת נרטיב לאומי פלסטיני ייצוגי ובעל משמעות.

קובטי ובוכארי נוקטים מהלך מורכב: סרטם מתייחס הן למסורת הסרטים התיעודיים החותרים לחשוף את ה"אמת", והן למסורת הדרכת הטילים האוריינטליסטית שהתבססה ביפו. קובטי ובוכארי גם מפנים את חיצו האירוניה אל העולם הערבי; הבדיות שהם מגוללים, הן חלק ממסורת של אגדות עממיות, שמועות מבעיות וחומרי תעמולה. "אני לא יודע אם זו דרך טובה לבנות חברה שלמה על שקר", אומר אחד מהם, בהדגישו את חוסר האפשרות לאמץ אמת זו או אחרת. הכוונה איננה לשיח פוסטמודרני, אלא למציאות החיים הקשה שבה נתונים הפלסטינים בישראל, הפלסטינים אינם נותנים אמן בשופרות המידע והאינפורמציה הרשמיים של מדינת ישראל, אך גם לא באלה של המשטרים הערבים. על רקע זה, יוצרים השניים פרודיה אלטרנטיבית, שאותה הם מכנים באירוניה "אמת", כפי שאומר אחד מהם: "אני לא יודע אם זו האמת האמיתית, אבל זו האמת שהם רוצים לשמוע".

פהד חלבי / יליד מגידל שמש, 1970
עלא פרחאת / יליד בוקעאאתה, 1977
 חיים ועובדים בתל־אביב-יפו

פהד חלבי ועלא פרחאת הם אמנים סורים שיצירתם האמנותית המשותפת מבוססת על עבודתם בעשור האחרון כפועלי בניין, שכירי יום ועובדי קבלן. עבודת הווידיאו *Working Day*, 2009, מתארת יום עבודה באתר בנייה שבו מוקם בית־הכנסת המפואר של עולי גרוזיה באשדוד. אמני הווידיאו חלבי ופרחאת מתמחים בבניית עמודים, במסורת האדריכלית היוונית־רומית הקלאסית, בסגנון האיזני והקורנתי ובחריצה וגריעה (fluting) של העמודים בגילוף אורכי בצורת חצי עיגול. הבניין החדש, על מגן הדוד