

גם **PROFILE IS**
הפרופיל **AGGRESSION,**
הוא **TOO**
אגרסיה
מתוך אוסף
"הארץ" **FROM THE HAARETZ**
COLLECTION



**גם
הפרופיל
הוא
אגרסיה**
מתוך אוסף
"הארץ"

ספטמבר 2014

תערוכה

אוצרת: אפרת לבני

משתתפים: ענת אביב, אניסה אשקר, דוראר בכרי, אבנר בן-גל, גיורא ברגל, יונתן גולד, תמר גטר, ניר הוד, מיכל היימן, פבל וולברג, ראפת חטאב, מיכאל חלאק, פהד חלבי, ניר כפרי, פמלה לוי, לירון לופו, עידו מיכאלי, אוהד מרומי, עדי נס, עבד עאבדי, מחמוד קייס, מיקי קרצמן, דוד ריב, ליאור שביל.

תלייה: ולרי בולוטין

קטלוג

עריכה: אפרת לבני

עיצוב: מאיה שחר

סריקות: מחלקת סריקות, הארץ

עריכת טקסט עברית: אבנר שפירא

תרגום לאנגלית: ראלף מנדל

עריכת טקסט אנגלית: קרול קוק, אדריאן הניגן

צילום: אברהם חי

תמונות 45, 16 - דניאל צ'צ'יק

תמונה 17 - אלעד שריג

תמונה 25 - דודו בכר

הדפסה: דפוס גרפופרינט

עיצוב הלוגו

ערן וולקובסקי

תודות

טל יחס

ענת לבני

יניב פרימק, רונן אהרון

שרלוט הליי, יעל דרי

משה כהן, יגאל אלקיים וכל צוות מחלקת אחזקה

יניב ניצן, רונן כהן, אורלי דניאל-פאר וכל צוות מחלקת סריקות

תודה לשמעון בן-שבת ולמסגרות פאר

תודה מיוחדת לרמי גז

למה תערוכה?

מתי מי שקונה אמנות נעשה אספן? כשיש לו מחסן. אירית אומרת לי מדי פעם: "בשביל מה אתה קונה? אמנות צריכה להיות מוצגת כדי שאנשים יוכלו לראות אותה. אחרת, מי צריך את זה". צודקת, אבל המשפט החכם הזה הוא לא תרופה למחלה של אספנים.

בשנים האחרונות האמנות מן המחסן מושאלת באופן קבוע לתערוכות מוזיאליות, בעילום שם. האמן חשוב, לא האספן.

יותר מזה אני לא צריך, אבל אפרת לבני חושבת אחרת, והתוצאה היא חלל תצוגה ותערוכה ראשונה, על הפוליטיקה של הפורטרט. פוליטיקה כזאת דווקא יש מספיק בתוכן העיתון, אבל לא אני בחרתי את הנושא ואת הכיוון של התערוכה.

אבל כשקראתי, אני מודה, בהתרגשות מסוימת, את המאמר המעניין של אפרת בקטלוג שלפניכם, נגלו לי בעבודות שהכרתי משמעויות חדשות. אז, בכל זאת, היה שווה.

עמוס שוקן

**גם
הפרופיל
הוא
אגרסיה**
על הפוליטיות
של הפורטרט
אפרת לבני

מבוא

/1
טירון
או
מחבל

/2
מנהיג
או
עציר

/3
הארכיון
האמנותי
והחשוד
המיידי

/4
חזות
מזרחית

/5
מבוקש
מספר
אחת

/6
גיבור
וקורבן

/7
מביט
ומובט

סוף דבר

גם הפרופיל הוא אגרסיה

על הפוליטיות של הפורטרט

אפרת לבני

אם של אידיאליזציה ופולחן או של חולין ויום-יומיות; אם של הנצחה או של סטנדרטיזציה; אם של האדרה או של ביורוקרטיה; אם של ייחודיות או של אחדות; אם של היותו ייצוגי או פרטיקרי, תיעודי או מבוים, אמצעי לזיהוי או לפיתוי, הומני או דכאני. הקונבנציה של הדיוקן, על סוגיה, משמשת פרקטיקה להבניה, כמו גם לטשטוש ולמחיקה, לעתים לצורך יצירת זהות ולעתים לצורך הבדלה וככזו היא מושא לחקירה.

הנושא של הפוליטיקה של הפורטרט באמנות בכלל, באמנות הישראלית בפרט, ואפילו רק באוסף "הארץ" הוא גדול ורחב מכדי שאפשר יהיה להכילו בתערוכה אחת ובמאמר אחד.¹ בתערוכה זו בחרתי להתמקד בקריאה של הפורטרט דרך שאלת הלאום ויחד סי מדינה-אזרח במיוחד כפי שהם באים לידי ביטוי בהקשר של הסכסוך הישראלי-פלסטיני, סוגיה הקשורה גם במרחב היחסים שבין מזרח למערב. בפרספקטיבות נוספות - אתניות, מעמדיות, מגדריות, אינטר-טקסטואליות ואחרות, שנותרו מחוץ לגבולות הדיון הנוכחי - אני מקווה לעסוק בהודמנויות הבאות.

שמה של תערוכה זו, " גם הפרופיל הוא אגרסיה", שאול משמו של ציור מאת תמר גטר, שהוא חלק מסדרת הטירונים שצוירה בין השנים 1989-1991. בסדרה זו מפתחת גטר את העיסוק המתמשך שלה במסורת של הציור, ביחסי צילום-ציור וביכולת של האמנות לבחון את המציאות, וזאת תוך הכללת ציטוטים ומחוות מתולדות האמנות, מצד אחד, וחיבור לתרבות הישראלית ולמיתוסים המכוננים שלה, מצד שני. הפעם עומדת במרכז דמותו של החייל הישראלי, של הלוחם. הסדרה מתבססת על תצלומי טירונים, שפרטרטים שלהם משולבים בציורים, ומשתהה בגלוי אחר הרגע של הפיכת נערים לחיילים, וכמובלע על האופן שבו המדינה מבנה את ההבדל בין אורח לחייל ובין חייל - מי שהיא העניקה לו רישיון להרוג - לרוצח. גטר מחברת בסדרה זו את נושא הדיוקן, נושא ארכיטיפי בהיסטוריה של הדימוי, עם שאלות חברתיות, תוך שהיא מתמקדת בפרובלמטיקה של מיתוס החייל בתרבות הישראלית באמצעות המתח המובנה בדיוקן - בין האפשרות לייצג את האנר שי-האוניברסלי מחד גיסא והחד-פעמי מאידך גיסא ובין היותו של הדיוקן נתון תמיד בתוך מסגרת אידיאולוגית תלוית נקודת מבט ובעלת הקשרים תרבותיים ופוליטיים לוקאליים. "אופן זה של ציור, המעלה את אותן דמויות חלולות וריקות, מרשים במאבקו כדי להגיע אל האדם, אל הקלסתר", כותבת על הסדרה שרה בריטברג סמל במאמר מ-1991. "גטר מקרבת ומרחיקה את הקלסתר כמו בטכניקה צילומית, מנסה לעשות לו פנים. העבודה הידנית הכרוכה בכך, בנייתו באמצעות מחיקה, ההגבהה (מעצם השימוש במסורת הגדולה של הציור), מנסות לאשר את קיומו הרופף של הקלסתר מבעד למכבש החברתי והאידיאולוגי המוחץ".² סדרת הטירונים היא נקודת המוצא לתערוכה זו, המבקשת להמשיך את החקירה של גטר דרך התבוננות במבחר יצירות באמנות ישראלית שהמשותף להן הוא ההתמקדות בפורטרט כאמצעי ביקורתי-פוליטי.

מבוא

אוסף אמנות "הארץ", הקיים זה יותר מ-20 שנה, מתמקד באמנות ישראלית בת זמננו בלבד וכולל ברובו ציור אך גם צילום, פיסול, עבודות מיצב ווידיאו. באוסף מיוצגת האמנות הישראלית על כל זרמיה וגווניה, ויש בו יצירות מאת עשרות אמנים מארבעת העשורים האחרונים, החל בשנות ה-70 ועד היום. בעבודות השמורות בו משתקפות כל הסוגיות המרכזיות שבהן עסקה ועוסקת האמנות הישראלית במשך השנים - שאלות של זהות חברתית, לאומית, מעמדית ומגדרית; שאלת יחסי מרכז-פריפריה ולוקאליות-אוניברסליות; שאלות רפלקסיביות ביחס למעמד היצירה, לכוחו של הדימוי ולתפקידה של האמנות; שאלות פורמליסטיות הנוגעות לסגנון, לצורה, למדיום וליחסי אמנות-מציאות; עיסוק פנים-אמנותי בהעלאת אזכורים, ציטוטים ומחוות, ועוד. יחד עם זאת, אפשר לאפיין את האוסף ביחס לשני צירים מרכזיים של "כאן ועכשיו" - ההתמקדות באמנות ישראלית בלבד נובעת מתוך מעורבות עמוקה במתרחש בארץ ולכן מתגלה באוסף עניין מיוחד באמנות ביקורתית, פוליטית-חברתית; ואילו ההתמקדות באמנות בת זמננו קשורה לסקרנות ביחס להתגבשותן של מגמות עכשיות, ומכאן העניין ביצירות מקוריות המביאות לידי ביטוי את המגמות הללו.

בבואי לבחור נושא לתערוכה ראשונה מתוך אוסף "הארץ" היה זה כמעט מתבקש מאליו לבחור בפורטרטים, שהנוכחות שלהם באוסף גדולה במיוחד; מאות פורטרטים שנוצרו בארבעת העשורים האחרונים, בסוגי מדיה ובטכניקות שונות - פורטרטים של גברים ושל נשים, של דמויות מוכרות ואלמוניות, פורטרטים עצמיים ושל אחרים, דיוקן פנים או דיוקן בגוף מלא, דיוקנאות בודדים או קבוצתיים. הדיוקן היה מאז ומתמיד תמה מרכזית באמנות, אך בד בבד גם נוכח ונושא תפקיד במציאות החברתית היום-יומית. במובן הזה, הדיוקן הוא מעין חוליה מקשרת בין עולמות ותחומים הנתפשים כנפרדים, והוא טעון בהקשרים רבים ושונים, או שונים לכאורה:

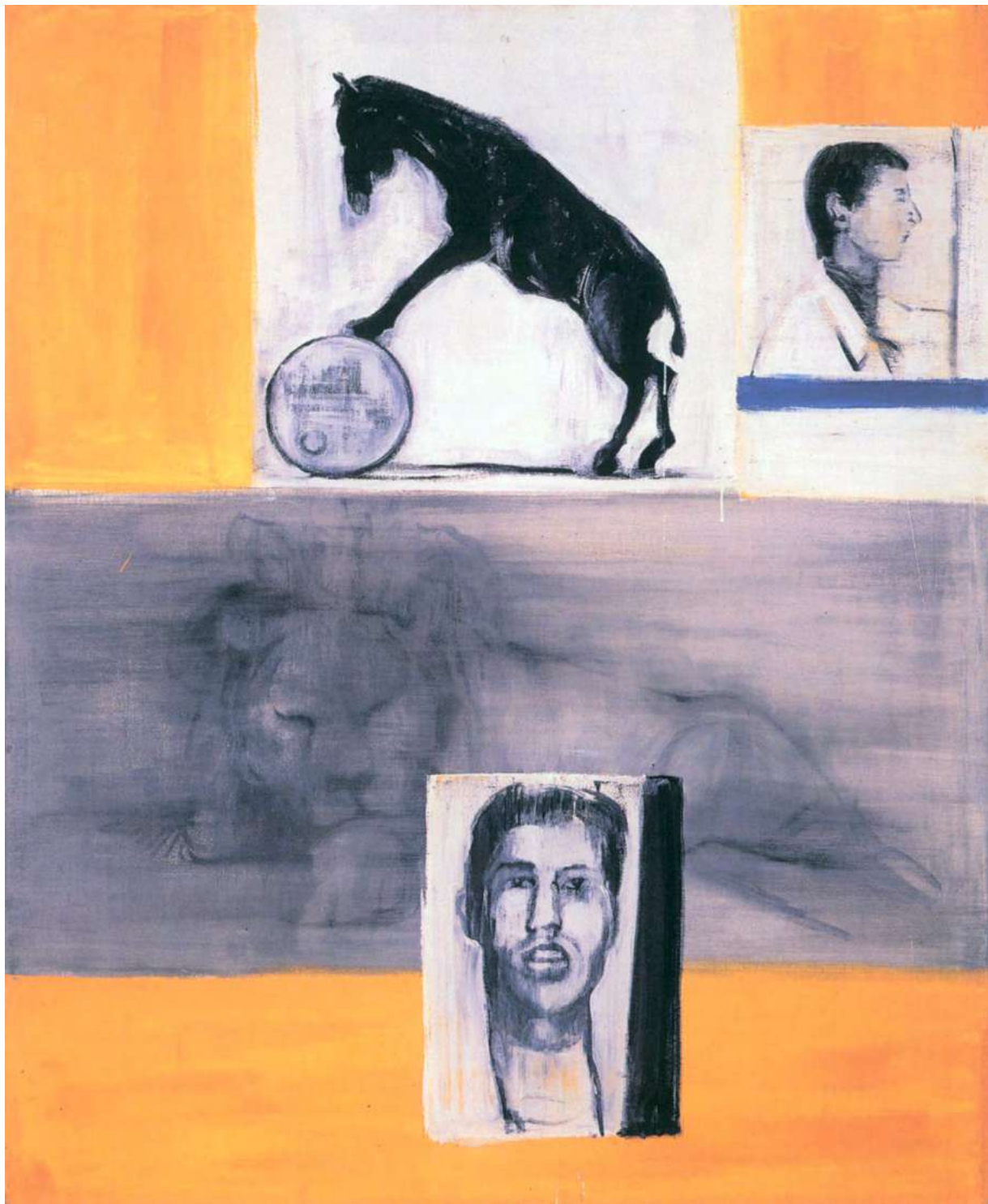
טירון או מחבל

במבט ראשון נראים הציורים בסדרת הטיירונים (תמונות מס' 1, 7, 8) כהמשך ישיר לנושאים החוזרים בעבודותיה של **תמר גטר** במשך השנים, ומופיעים בהם דימויים אופייניים, כמו מבנים ארכיטקטוניים (יד אבשלום, חדר האוכל של מרחביה) או ציטוטים והתייחסויות לאמנים מרכזיים מתולדות האמנות (דירר, רמברנדט, מייכרדג). מבט נוסף מגלה שבשונה מעבודות אחרות, בציורים אלה משולבים פורטרטים בודדים, לעתים אחד, לעתים כמה, המתוארים באופן זהה על פי סכימה ביורוקרטית של תצלומי פספורט. מה עניינם של פורטרטים אלו של נערים-חיילים עם יד אבשלום ועם "הכלב של רמברנדט"? "התרבות הישראלית", אומרת גטר, "איננה יכולה לספק חלל רציף, היא חסרה את ממד המסורת שיכולה לספק חזות ונורמה של 'מקור' [...] תנאים תרבותיים אלה מחייבים חלל יחסי, נקודות ראות משתנות, פוקוס נודד, קנה מידה סותרים, ובלילה של קרוב ורחוק".⁴ היא מוסיפה: "הרעיון שאפשר לעסוק בחזית ובפרופיל מעבר לפוזיציות הפיזיות, שאפשר להעמיד את זה במובן רחב יותר של השאלה מה זה בכלל לבחון משהו, זו שאלה אקוטית במיוחד לגבי ציורים (אובייקט כל כך שטוח, שהוא רק פרונט)".⁴

הפרקטיקה המודרנית של תצלומי פורטרט לצורך זיהוי, מה שמכונה תצלומי פספורט או תמונות "פוטו-רצח", היא פרקטיקה של הסדרה, שלטון ושליטה, ולכן נדרש לחשוב על התפקיד שלה במסגרת הבניית יחסי מדינה-אזרח/לא-אזרח ועל ההבחנות שהיא יוצרת וחושפת. בהקשר של סדרת הטיירונים, למשל, מדובר בהבחנה בין

פושעים-חיילים-מחבלים-"מבוקשים", שלגביהם הפרוצדורה היא אותה פרוצדורה: חזית ופרופיל. "המקור (לסדרת הטיירונים)", כותבת בריטברג-סמל, "הוא אוסף תצלומי טירונים שנראים באותה מידה כתצלומי מחבלים. [...] הטיירון האינדיבידואל ברגע האנונימי ביותר שלו, לפני הפיכתו למכונת מלחמה, נתן מאופיו לסדרה כולה, שהרי הוא דימוי מבריק לאדם בן זמננו, ולאדם הישראלי בפרט".⁵ האופן שבו האידיאולוגיה מסווה את עצמה ומקנה מעמד טבעי ונייטרלי למה שטעון מראש בכוונה ובמשמעות פוליטיות הוא עניין מרכזי בסדרה זו. ההצבעה היא על כך שההבחנה בין "חייל ל"מחבל" - הבחנה המושרשת בתרבות הישראלית כמוכנת מאליה - צריכה להתברר לא רק לאור העובדה ששתי הקטגוריות הללו מובנות כנבדלות ביחס להיתר להרוג (הניתן על ידי המדינה), אלא גם ביחס למשותף להן, הצדקת ההרג: בין שזו הצדקה להקריב חיי צעירים למען המדינה ובין שזו הצדקה להרוג את מי שמסומן כאויב המדינה. גטר משתמשת בפורטרטים כדי להביא לידי ביטוי את מרחב היחסים הזה.

במאמר "דמות החייל באמנות הישראלית" משרטט גדעון עפרת ציר כרונולוגי של שינוי, מ-1948 ועד לתחילת שנות ה-90, בתיאורי דמות החייל באמנות הפלסטית הישראלית.⁶ את השינוי הוא קושר לאירועים היסטוריים ובמיוחד למלחמות ישראל, לכרסום שחל ביחס של החברה הישראלית לאמונה ב"צדקת הדרך", לערעור התפישה הרואה בצבא ובכוח את הדרכים העיקריות להבטחת המשך הקיום הישראלי-יהודי, ולהתחזקות קולות המחאה והביקורת על הפעולות הצבאיות ומדיניות הממשלות במשך השנים. "הם היו יפים, צעירים, נועזים ונחושים", כותב עפרת, "אחינו גיי בורי התהילה. ב-1948 הם היו תקוותו של עם מוכה וגדוע, אשר בנוי-חייליו הם ניצני לבלובו מחדש". עפרת מתייחס לשורה של אמנים, כמו לדודיג בלום, ראובן רובין, נחום גוטמן, אביגדור אריכא ואחרים, שהתאמצו להגדיל ולהעצים את דמות החייל לכדי ארכיטיפ מיתולוגי-תנ"כי. אך לאורך שנות ה-70 וה-80, הוא ממשיך, "מבטאים עשרות אמנים בישראל את הדעה-מיתולוגיזציה של החייל העברי. תהליך 'חילונ' זה של החייל באמנות הישראלית אינו סתם תהליך פרובוקטיבי-אוונגרדי של הסרת 'הילה', כי אם חשבון נפש נוקב של תרבות, המתעוררת מחלומה אל דווי קיומה הכותש".⁷ החתירה תחת דמותו של החייל ההרואי מקבלת ביטוי באופנים שונים: בעבודות העוסקות בפירוק הממד המיתי ובהדגשת הפרוואיות והאנונימיות של החייל, הכוללות תיאורים נטולי כל שגב או פאתוס ומציגות את סתמיותו של הגוף - הפגוע, החי או המת; בעבודות העושות שימוש באירוניה ובפרובוקציה כשהן מציגות עמדה אנטי-מיליטריסטית; או בעבודות המפרקות את הווי ה"אנחנו" הצבאי ואת מיתוס ה"רעות" ומדגישות את האספקט הפונקציונאלי של החייל הבודד ככלי ביצועי, "כמכשיר קולקטיבי של מעצרים, חיפושים, פטרולים וכר".⁸ עפרת מוכיר בהקשר זה שורה ארוכה של אמנים, ביניהם יגאל תומרקין, דב הלר, אבישי אייל ודוד ריב. בשלב הבא, בשנות ה-90, נוצרת חטיבה מובחנת של עבודות המתרכזות בממד ההומור-אירוטי של החייל ומציגות דימויים אנטי-מאצ'ואיסטיים, טעונים במיניות ומשטטשי גבולות מגדריים.



1 תמר גטר | **גם הפרופיל הוא אגרסיה** | 1990 |
טמפרה-שמן על בד | 140x115 ס"מ
Tamar Getter | Profile is Aggression, too
| 1990 | oil tempera on canvas | 140X115 cm



הראשון שעשה זאת היה הצייר **ניר הוד**, שבשנות ה-90 פרץ לתודעה עם סדרה של דיוקנאות חיילים השונים מכל מה שהיה מוכר עד כה (תמונות מס' 2, 9, 10). "כעשור לאחר שמושה גרשוני צייר את ציורי 'איפה החייל שלי', 'שלום חייל' ו'חייל נהדר'", כותב עפרת, "ציורים שמזגו (באקספרסיוניזם אנאלי, רווי בגוני דם וורע) את האבל על מות החייל ביחד עם התשוקה ההומוסקסואלית אליו, מיזג ניר הוד הצעיר (יליד 1970) את צילום דמותה של חיילת עם דמותו שלו או עם דמותו של הזמר הפופולרי אביב גפן. הוד בנה דמות של חיילת פיקטיבית, העונדת תגי יחידה ושאר סמלים בדויים, שהטיפול הצילומי מקנה לה אופי מפתה וסוטה. הגיבורה הישראלית התקנית-מוסדית, זו המופתית, ששימשה ב-1958 לפיגורה המודפסת על שטרות כסף ישראליים, מתפקדת עתה כפיגורה חתרנית המערערת על ערכי המרכז והקונסנוס"⁹.

עדי נס הציג במתמשך, בין השנים 1994-2000, את סדרת **החיילים** שלו המתמקדת בצילומים מבוימים של חיילים בסצינות טעונות בהקשרים סימבוליים והומו-ארוטיים החותרים תחת הייצוג התקני של הצבא. החיילים בעבודותיו נראים פרומי מדים, משתעשעים, סמוכים אחד לשני בנגיעה-לא-נגיעה, נשענים וקרובים זה לזה. הסדרה כוללת פורטרטים של יחיד ופורטרטים של קבוצה כשהדגש מושם על הפיזיות, על היופי והמושלמות של הפנים והגוף, ועל המתח שבמערכת היחסים בין היחיד לקבוצה. עולה מהם נקודת מבט חדשה על ה"אנחנו" הצבאי הישראלי. "צילומי הצבעוניים של עדי נס", כותב ירון אזורי, "של חייל ישראלי, רומזים על התפתחות חדשה יחסית בעמדה הישראלית כלפי ערכים של צבא וכוח". הוא ממשיך ומנתח את העבודה **ללא כותרת** (מתוך סדרת **החיילים**) (תמונה מס' 3) מ-1996: "צילום אחד מציג קבוצה של חיילים אשכנזים למראה שנראים מהססים קמעה למחוא כף לנושא בלתי נראה. הם לובשים את מדיהם ברישול וחולצת הטריקו של אחד מהם נראית מתחת לחולצת הצבא הבלתי רכוסה. חייל בעל זרוע אחת, שאינו יכול למחוא כפיים, יושב בתווך כמו פסל חי, לבוש מכנסי צבא וגופייה בלבד. הגופייה נראית כקוראת תיגר על המדים, כאילו האדם הפרטי שבפנים מתרעם על החייל שבחוץ. [...] הצילומים יחד משמיעים לצופה הישראלי הצהרה 'לא תקינה פוליטית' על הפער ההולך וגדל בין עמדות חד משמעיות ועמדות רב משמעיות כלפי הצבא, המזוהות עם קבוצות שונות בקרב הציבור הישראלי, או שתי גרסאות עכשוויות שונות של הזהות הישראלית"¹⁰.

חוסר התקינות כנושא בצילומי החיילים של נס הוא עניין מרכזי שזכה ללא מעט התייחסויות. דורון רבינא כתב ביחס לעבודה **ללא כותרת** (מתוך סדרת **החיילים**) (תמונה מס' 11) מ-1996: "נס



2

ניר הוד | **ללא כותרת** | 1999 | שמן על בד | 145X112 ס"מ
Nir Hod | **Untitled** | 1999 | oil on canvas | 145X112 cm



3
עדי נס | ללא כותרת (מסדרת החיילים) | 1996 |
תצלום צבע | 90x90 ס"מ
Adi Nes | **Untitled (from the Soldiers series)** | 1996 |
color photograph | 90x90 cm



מנומס ומהוגן בכל הקשור לערכים קומפוזיציוניים. הוא עורך את החאקי וריח הדאודורנט המהול בגריז בקומפוזיציות נינוחות בתוך ריבוע הרמוני. על אי הנוחות שבלב הוא גומל בעינוג של העין. הוא מחכך את השוליים של ההומוסקסואליות עם התקניות והתקן של ה'צורה' - שידוך קנטרני ומחוצף של קומפוזיציה ו'נושא'¹¹. ואילו גליה ירב מדגישה בפרשנות שלה את ההיבט הפוליטי-מגדרי, כשהיא כותבת על ללא כותרת (מתוך סדרת החיילים) (תמונה מס' 12) מ-1994: "תחרויות האומץ וטקסי האחוה, שנועדו לאשר את שייכותם של החברים לקבוצה ולהגדיר את מיקומו של כל חבר ביחס לחבר אחר בתוכה, נועדו גם להגדיר את הקבוצה כולה ביחס למה שאיננו שייך לה, ובכך הם משמשים כקמיעות שבשתיקה להרחקת שדים לא מדוברים, המאיימים עליה מבחוץ: שדים כמו הרצון ליצור את העיגול המושלם, שדים כמו הרצון להחדיר אצבע לתוך העיגול המושלם, שדים כמו לגלות לחדתך, שהאיש היושב לידך רוצה לעשות לטבעות שלך כל מיני דברים. טבעת העשן היא עיגול הקומיקס האילם בסצינה דרמטית של גירוי גבולות העשה ואל תעשה"¹².

אצל גיל מרקו שני העיסוק בדמותו של החייל מרומו יותר והוא חלק מעניין רחב בנושא הקבוצה, ובמיוחד בקבוצה הנוצרת במסגרת המוסדית. "בעבודות", הוא אומר, "אני מערער על המוסכמות - בואו ואראה לכם את הפנטזיות שלי. לכן המיניות מתפרצת במקומות שאסור, במפעל, בצבא, בכיתה"¹³. הסדרה חברות משנת 2000, שבשמה מתכתבת עם מיתוס ה"רעות", מתמקדת בהווי נעורים מחנאי-גדנ"עי, טרום-צבאי, רווי מיניות, כשהדימוי המרכזי, השב ומופיע בכמה ציורים, הוא תיאור של חברות נערים שלכדה נחש (תמונות מס' 4, 5). לדבריו של דן דאור, "הדימוי של הקבוצה עם הנחש, הדימוי המרכזי בסדרה המרגשת ומעוררת המחשבה הזו, שאליו שני חוזר שוב ושוב, בגרסה מוקטנת, מהופכת, מקרוב, כמו צלם, כמו משהו הממתין שהמתח הרווי בסיטואציה הטעונה יזוקק ויובהר, כמו משהו שיודע שרק בתהליך של השוואה, של תנועה חזרתית הלוך ושוב, בין גרסאות שונות [...] נוכל לתפוס ולנצור במחשבתנו, את הרגע שבו המעשה של חברות הנערים - אשר כורך יחדיו טקס התבגרות, הדחקה של תשוקה, רוע, אכזריות מסוגגנת, חברות הומו-ארוטית, תרבות של היער ועוד - הופך לביטוי של זיכרון כלל תרבותי אנושי"¹⁴.

המשותף לסדרות של נס ושל שני הוא העניין המוגבר בפורטרט הקבוצתי, באינטראקציה בין חברי הקבוצה וביסודות החברתיים והמיניים המניעים אותה, אבל אצל הוד ההתמקדות היא בדמותו של היחיד, והוא נסמך על כוחו של פורטרט היחיד כדי



4

גיל מרקו שני | נערים תופסים נחש | 1999 | אקריליק וטוש על בד | 148X220 ס"מ
Gil Marco Shani | Boys Capture a Snake | 1999 | acrylic and marker on canvas | 148X220 cm



5

גיל מרקו שני | נערים תופסים נחש | 1999 | אקריליק וטוש על בד | 33X43 ס"מ
Gil Marco Shani | Boys Capture a Snake | 1999 | acrylic and marker on canvas | 33X43 cm



להביע את המתח שבין תקניות לחוסר תקניות. היחיד נמצא במרכז גם ביצירתו של **מיכאל חלאק** ובציור הפורטרט העצמי שלו כחייל מ-2009 (תמונה מס' 6). האילן הגנאלוגי של אמנים העוסקים בדמותו של החייל באמנות הישראלית אינו כולל אף אמן פלסטיני-ישראלי, שהרי האזרחים הפלסטינים-ישראלים אינם מגויסים לצבא, ודאי שאינם לוקחים חלק במיתוס הצינוני של "רעות" גברית ושל גבורת ישראל. אך לעובדה שההוויה המיליטריסטית היא גורם מעצב בחברה הישראלית ישנה השפעה אדירה על חייהם והפורטרט של חלאק מכונן לכך. הפורטרט, שבו נראה חייל, בחצי גוף עליון, פרונטלית, לבוש מדים צבאיים, חבוש קסדה המטילה צל על עיניו המישירות מבט אל עבר הצופה, יכול להיתפש לרגע כתיאור נוסף של דמות החייל הישראלי, הצבר בעל החזות הקשוחה והמבט הנוגה. אך ישנם כמה אלמנטים טורדים בתמונה הזאת: המדים הנקיים מכל תו זיהוי ששייך אותם לצבא הישראלי או לכל צבא אחר, והקסדה שהיא אטריבוט נדיר בתיאור חייל צה"לי ומהדהדת בויכרון הקולקטיבי היהודי-ישראלי תיאורי חיילים מהצבא הגרמני הנאצי. כאשר נוספת האינפורמציה שהציור הוא פרי מכחולו של אזרח פלסטיני-ישראלי ושזהו פורטרט עצמי מתקבלת המשמעות הביקורתית, הכוללת קריאה בהקשר הרחב של הפורטרט הזה כמעשה התרסה, כהערה אוטוביוגרפית וכמדומיין פוליטי. הפורטרט הוא חלק מקבוצת פורטרטים עצמיים של חלאק שצוירו בין השנים 2008-2011 שכמו בדיוקן זה, שבו צל הקסדה מסתיר את הפנים, גם באחרים מופיע תמיד גורם מסתיר, מוחק ומעלים (תמונות מס' 13, 14). כך כתבתי עליהם בקטלוג תערוכת היחיד של חלאק מ-2012: "אלו דיוקנאות עצמיים בלתי רגילים, טורדים ומעוררים אי-שקט; בחלקם חלאק נראה חסום פה, מוסתר או מוסתר חלקית, קשור, ניצב בעיניים עצומות, עוצר נשימה מתחת לפני המים, או מתואר כעציר. החזרה הכמעט כפייתית של חלאק לציורי דיוקן עצמי יכולה אפוא להיתפש כמהלך כפול: מצד אחד, היא מבקשת באמצעות הגוף עצמו להכריז

על נוכחות מלאה כאן ועכשיו; מצד שני, באמצעות מחיקה והסתרה היא מרמזת על מגבלה וקושי, על פגימות וחווית היעדר. [...] ואולם הנוכחות בדיוקנאותיו של חלאק אינה מופיעה כאוסף של שברים או כחיבור בין חלקים. מעל לכל, דיוקנאות אלו מקרינים נוכחות של דמות בוטחת, שקטה, יציבה, מודעת ושולטת בעצמה ובחלל הציורי. גם כאשר קיימים בה סימנים למצבים של פגיעות, חסימה, חנק או מחיקה, תמיד ניכר בה שהיא מקרינה מעין נוכחות-על המצויה מעבר לסיטואציה הנתונה. ההגדרה 'נוכח-נפקד', ההיפוך שטבע גרוסמן, רלוונטית לדיוקנאות העצמיים הללו בכך שחלאק מנכס אותה והופך את עמדת החלקיות והמסכנות לעמדת סובייקט שלם. באופן זה מיתרגם הכעס על ההשתקה לניסוח של חלוקה חדשה: הקיום בתוך ה'מרווח' חדל להיות מקור לפיצול של זהות והופך למקום שבו ניתן לחוש בו-זמנית הזדהות ואי-הזדהות, שייכות ואי-שייכות. הנוכחות הסובייקטיבית בציורים אינה מתקבלת מתוקף העובדה שמדובר בדמות, ישראלית פלסטינית, ערבית ונוצרית גם יחד, אלא מעצם היותה בו זמנית ישראלית ולא-ישראלית, פלסטינית ולא-פלסטינית, ערבית ולא-ערבית, נוצרית ולא-נוצרית. באופן זה היא חדלה לייצג שלל זהויות מתחרות ומצליחה לשבור את מבנה ההתארגנות ההיררכי".¹⁵



6

מיכאל חלאק | דיוקן עצמי | 2009 | שמן על בד | 70x55 ס"מ
Michael Halak | Self Portrait | 2009 | oil on canvas | 70x55 cm



8
תמר גטר | מכים ילד | 1990 |
טמפרה-שמן על בד | 135X200 ס"מ
Tamar Getter | Ein Kind wird Geschlagen
(Beating a Child) | 1990 |
oil tempera on canvas | 135X200 cm



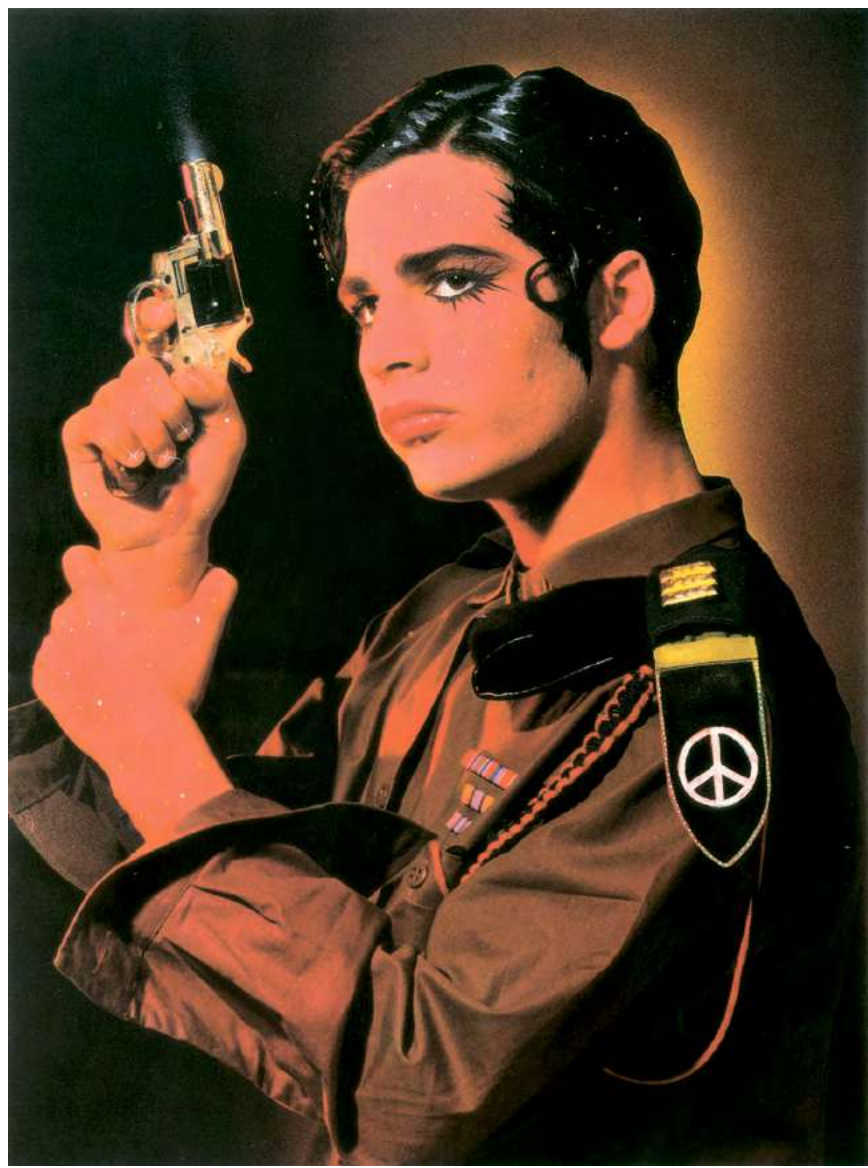
תמר גטר | טירון ו"מכנסי המים" של דירר | 1989 |
טמפרה-שמן על בד | 120X200 ס"מ
Tamar Getter | Recruit and Durer's 'Water Trousers'
| 1989 | oil tempera on canvas | 120X200 cm





9

ניר הוד | **ללא כותרת** | 1995 |
טכניקה מעורבת על בד | 37X27 ס"מ
Nir Hod | **Untitled** | 1995 |
mixed media on canvas | 37X27 cm



10

ניר הוד | **ללא כותרת** | 1995 |
טכניקה מעורבת על בד | 37X27 ס"מ
Nir Hod | **Untitled** | 1995 |
mixed media on canvas | 37X27 cm



12

עדי נס | ללא כותרת (מסדרת החיילים) | 1994 |
תצלום צבע | 90X90 ס"מ
Adi Nes | **Untitled (from the Soldiers series)** | 1994 |
color photograph | 90X90 cm



11

עדי נס | ללא כותרת (מסדרת החיילים) | 1996 |
תצלום צבע | 90X90 ס"מ
Adi Nes | **Untitled (from the Soldiers series)** | 1996 |
color photograph | 90X90 cm





14

מיכאל חלאק | **דיוקן עצמי** | 2011 |
שמן על דיקט | 60x50 ס"מ
Michael Halak | **Self Portrait** | 2011 |
oil on plywood | 60x50 cm



13

מיכאל חלאק | **ללא כותרת** | 2011 |
שמן על דיקט | 50x40 ס"מ
Michael Halak | **Untitled** | 2011 |
oil on plywood | 50x40 cm



עד להמצאת הצילום, הפורטרט שימש בעיקר לצורכי האדרה ופר לחן. מהעת העתיקה, מאז הופיע לראשונה דיוקן של אלכסנדר מוקדון על גבי מטבעות (300 לפנה"ס לערך) ועד מאות רבות של שנים אחר כך, כאשר הומצאה שיטת הבולים במאה ה-19, היו אלה מלכים ושליטים שדיוקנאותיהם התנוססו עליהם.¹⁶ ציורי דיוקן הופיעו גם במשך מאות שנים בצורות איקונוגליפיות, למריה ולקדושים – ציורים שהשתנו לפי קונבנציות של תקופה ואזור. בימי הביניים ובתקופת הרנסנס התפתח ונפוץ ציור הפורטרט כפי שהוא מוכר לנו כיום: בפורמט מלבני, על גבי בד או עץ, מתמקד בפנים או בחצי גוף עליון. אך היו אלה תמיד דיוקנאותיהם של קיסרים, מלכים, מצביאים, אנשי שררה, שלטון ואצולה, ששימשו סמל לכוח ולהנצחת השליטים. החל במאה ה-15 הופיעו ציורי פורטרט של אנשים פרטיים, ורק עם עלייתה של הבורגנות הם נהפכו לאמצעי נפוץ לתייעוד השושלת המשפחתית, לזיכרון המתים הפרטיים, ולביצור מעמדו של מוסד המשפחה; גם אז הם נשארו בהישג ידו של המעמד העשיר, של משפחות הסוחרים ובעלי המצועות החופשיים. הולדתו של הצילום, במחצית הראשונה של המאה ה-19, היא שיצרה את המהפכה האמיתית ביחס לפורטרט, מהפכה חברתית במהותה: מעתה כל אחד, גם חסרי האמצעים, יכול להחזיק פורטרטים של אהוביו ולהנציח את זכר המתים.

בעבודה ללא כותרת מ-2007 **מחמוד קייס** עושה שימוש עכשווי במנהג הקדום של הטבעת פורטרטים של שליטים על מטבעות (תמונה מס' 15). קייס יוצק בבטון הגדלה (בקוטר 74 ס"מ) של מטבע מתקופת המנדט הבריטי, שעליו כתובה המלה פלסטין בשלוש שפות: ערבית, עברית ואנגלית. במרכז המטבע מופיע תבליט של פורטרט בהעמדה ייצוגית, בפרופיל שמאלי, דוגמת פורטרטים של קיסרים ומלכים מן העבר. זהו פורטרט עצמי של האמן. קייס, אמן פלסטיני-ישראלי, מחזיר אותנו לימי טרום 1948, כמו מבקש לדמיין תסריט אחר, שבו יהודים וערבים חיים במשותף תחת ישות מדינית אחת, פלסטין. את המטבע אפשר לקרוא מצד אחד כמסמלת הרהור על רגע היסטורי שבו ייתכן כי זה היה אפשרי, ואולי גם שאיפה לשיבה לרגע עתידי שכזה, ומצד שני, מדובר במטבע קולוניאלית המצביעה דווקא על אי-יציבות וחוסר הרמוניה. בכל מקרה, החזרה לרגע הזה מעוררת את שאלת הבעלות המקורית על הארץ ומשמשת תזכורת לכך שפעם קראו למקום הזה פלסטין. קייס קורא תיגר על ההשכחה וההכחשה של ההיסטוריה הזאת על ידי מנגנוני עיצוב הדעת הישראליים. את העובדה שהוא מציב את עצמו כשליט אפשר לקרוא כהתרסה כפולה: ברמה הפוליטית, היא יכולה להיתפש כהצהרה הקובעת שהפלסטינים הם השליטים המקוריים של הארץ הזאת; ברמה האישית, בהיותו חלק מהחברה הפלסטינית-ישראלית המודרת לשולי החברה והתודעה הישראליות, הוא מבצע היפוך ומציב את עצמו במרכז התמונה. הפלסטינים-ישראלים נתונים במלכוד מובנה ביחס להזדהות עם המדינה, מלכוד המציב אותם תמידית כחשודים ביחס לתביעה הלאומנית של





16

פהד חלבי | אסתרניה טרטמן/ זהבה גלאון/ רוחמה אברהם/ ענבל גבריאלי/ יולי תמיר/ לימור לבנת/
שלי יחימוביץ'/ דליה איציק/ ציפי לבני | 2006 | אקריליק על בד | 100x70 ס"מ כל אחת
Fahed Halabi | Esterina Tartman/ Zehava Gal-On/ Ruhama Avraham/
Inbal Gavrieli/ Yuli Tamir/ Limor Livnat/ Shelly Yacimovich/ Dalia Itzik/ Tzipi Livni
| 2006 | acrylic on canvas | 100x70 cm each

נאמנות למדינה. פורטרט השליט על המטבע מבצע
הסטה מעמדת ה"חשודים" לעמדת ה"מכובדים".

פהד חלבי מטפל גם הוא בסוגיית הייצוג של
ה"מכובדים" בסדרת פורטרטים מ-2006 (תמונה מס'
16).¹⁷ חלבי מציג קבוצה של חברות כנסת מכהנות
באותה עת, אך בשונה מהמקובל אין מדובר בצילומי
פורטרט ממלכתיים ומכובדים, דוגמת אלה התלויים
במשכן הכנסת, בבתי ספר ובמוסדות ממשלתיים,
אלא בציורים המציגים אותן ככוכבות קולנוע או
דוגמניות; מטופחות, מאופרות, מיופייפות, על רקע
תכלת עז, בסגנון קיטש מודע לעצמו. יותר מכל,
הסדרה מזכירה כרזות קולנוע מצוירות במלאכת יד
הישר מבית המדרש של בוליווד, תעשיית הקולנוע
ההודית, והיא נעה על המתח שבין הערצה ללעג.
את ההתייחסות של חלבי לכנסת ולחברי הכנסת יש
לראות גם לאור לעובדה שהוא אמן דרוזי מיישובי
רמת הגולן. ככזה הוא אינו אורח אלא בעל מעמד
של תושב שאינו מקנה לו זכות הצבעה ולכן הוא
חסר ייצוג בכנסת.¹⁸

את הסדרה הזאת של חלבי מעניין להשוות לסדרת
פורטרטים אחרת של פוליטיקאים מתולדות
האמנות הישראלית, שנעשתה בשנת 2000 על ידי
האמנית **אפרת שוילי** (שרים בקבינט הפלסטיני,
תמונה מס' 17). מדובר בסדרת דיוקנאות מצולמים,
בשחור-לבן, של שרי הקבינט הפלסטיני באותה
תקופה. תצלומים אלה נעשו דווקא בהתאם לכל
כללי הפרוטוקול של דיוקנאות רשמיים, אך כפי
שמציעה ורד מימון במאמר מ-2013, יש לקרוא
אותם שלא ביחס לפונקציה הייצוגית שלהם,
אלא ביחס לנסיבות ההיסטוריות שבהן הם נוצרו.
שוילי לא הספיקה לצלם את כל חברי הקבינט.
משפרצה האינתיפאדה בספטמבר 2000 הצילומים
הופסקו ומעולם לא הושלמו. "האם אפשר לקרוא
את 'הקבינט הפלסטיני' כפרפורמטיבי דווקא, ולא
כייצוגי?" שואלת מימון, "לטענת, כך יש לקרוא
את הסדרה, שהרי מאחר שהיא אינה 'מייצגת' עוד
שום קבינט היסטורי מתפקד (שאמור בתורו 'לייצג'
מדינה), אלא קבינט חסר, ונטול מדינה - היא
מגלמת ביתר שאת את הדרישה הדחופה והעיקשת
לחירות ולשוויון".¹⁹ והנה, סדרת הציורים של חלבי
מבצעת מהלך פרפורמטיבי הפוך: מנקודת מבט של
קבינט ללא אורחים לנקודת מבט של לא-אורחים
לקבינט, אשר בתורה מייצרת תוצאה דומה - את
הדרישה לחירות ולשוויון.

יחד עם הפן החיובי שבתהליכי הדמוקרטיזציה שהביא עמו הפורטרט המצולם, התפתחו ענפים אחרים שלו בעלי גוון דכאני ומאיים. במאמרו "הגוף והארכיון" מגולל אלן סקולה את סיפור צמיחתו של הפורטרט המצולם כמכשיר לצרכים של שליטה, משיטור, הפרדה ודיכוי.²⁰ תחילתו בעצם העובדה שהצילום, בניגוד לפורטרט המצויר, נתפש כאיור אנטומי אמין ומדעי. מכאן נבעה

תרומתו להיווצרותה של פרקטיקה חדשה של סיווג והגדרה של טיפוסים. החיבור עם פרדיגמות פסבדו-מדעיות שהתפתחו במקביל לצילום, כגון פיזיונומיה או פרנולוגיה, הוביל לאמונה שלא רק שאפשר למיין אנשים על פי מראה חיצוני, אלא גם שמאפייני הפנים והגולגולת הם עדות לפנימיות ולאופי של האדם. על בסיס זה נוצרו ארכיונים הומוגניים לכאורה, והייררכיים במהותם, מסוג "מנהיגים" ו"דמויות מופת" לעומת "חולי נפש" ו"פושעים". בעוד הקטגוריות מהסוג האחד שויכו לרמה מוסרית נעלה, הקטגוריות מהסוג השני קושרו לפרימיטיביות ולפתולוגיה.

התוקף המדעי לכאורה של הצילום הקנה לו מעמד כדוקומנט ויזואלי בעל תוקף משפטי, מעמד שממנו התפתח עד מהרה ענף נוסף של הפורטרט המצולם, בשירות המשטרה ורשויות החוק - זה של הזיהוי הקרימינלי. סקולה מתאר כיצד צמחה פרקטיקה זו במקביל להתפתחות המחשבה ביחס לשני רכיביה: ה"זהות" וה"פשע". אחריות למעשים פליליים דורשת זהות וזהות ומהתבססת על מודל של אינדיבידואליות הנשענת על עצמי פנימי בעל נרטיב קוהרנטי. הבסיס החוקי של הזהות, בעידן הבורגנות, שוכן במודל של זכויות הקניין, כשהרכוש הפרטי משמש הן בסיס לזהות בורגנית והן אמצעי שמירה על הסדר הבורגני. במובן הזה, החברה הבורגנית צריכה את הפושע כ"אחר" המאשש את עצמה. במסגרת הניסיונות לייסד שיטה מדעית לאפיון דמותו של הפושע, ועל רקע הולדתם של מדעי הקרימינולוגיה והסטטיסטיקה החברתית, הומצא הפורמט של תמונת פורטרט כפול - חזית ופרופיל - ונוצרו אלבומי המשטרה לזיהוי פושעים. גם אם ביסודה פרקטיקה זו נועדה לטובת שמירה על החוק, הרתעה וענישת עבריינים, הרי שהיא נושאת עמה היבטים דכאניים. מעבר לפוטנציאל הרב של טעויות בזיהוי, הנובע מעצם הפרקטיקה של חיפוש במאגר נתון, הרי שההיכללות באלבום המשטרה ממשמעת בפני עצמה: היא הופכת את המצולם לפושע, לפושע בפוטנציה או למי שיחזור לבצע פשע.

17

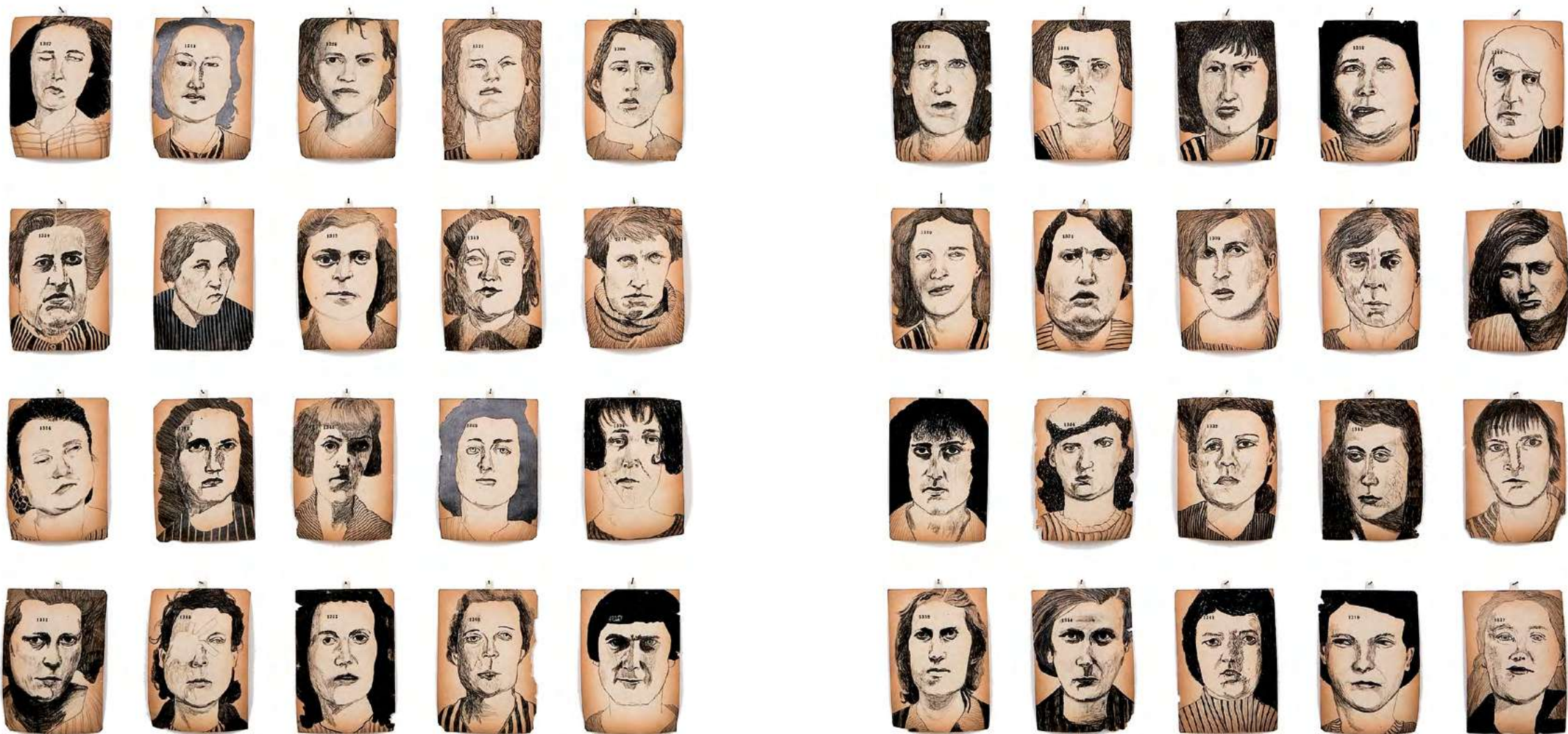
אפרת שוילי | שרים בקבינט הפלסטיני | 2000 | תצלומי שחור-לבן | 43x31.5 ס"מ כ"א | באדיבות אפרת שוילי וגלריה זומר לאמנות עכשווית, תל אביב
Efrat Shvily | Palestinian Cabinet Ministers | 2000 | black and white photographs | 43x31.5 cm each | courtesy of Efrat Shvily and Sommer Contemporary Art gallery, Tel Aviv





18

ננה ענבר | Les Femmes Mechantes
| 2010 | עפרון על נייר | 19.5x13 ס"מ כ"א
Noga Inbar | Les Femmes Mechantes | 2010 |
pencil on paper | 19.5x13 cm each





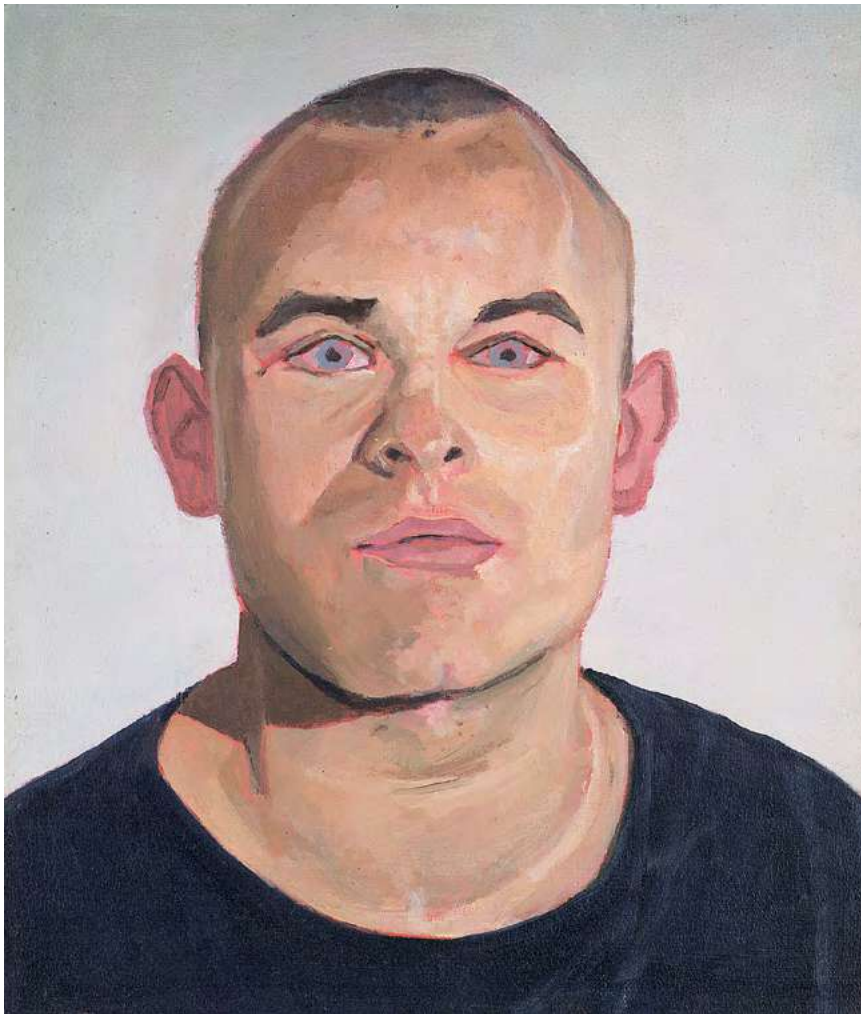
העבודה *les femmes mechantes* (נשים רעות) של **נגה ענבר** מבוססת על ארכיון שכוה (תמונה מס' 18). זוהי סדרה של 40 דיוקנאות של נשים, שצוירו בעיפרון על נייר מצהיב כשעל פני כל דיוקן מופיע מספר סידורי. הרישומים נעשו על בסיס סדרת תצלומי דיוקן של אסירות באוסטרליה מתחילת המאה ה-20, שענבר מצאה בארכיון אינטרנטי. "מצאתי שם סוחרות קוקאין, זונות, רוצחות וגנבות", היא נזכרת. "הפנים שלהן צועקות. לכדו אותן, הן חשופות לגמרי, והן מתעמתות עם הרגע הזה, שמנציח את החיים המסוככים והעקומים שחיו".²¹ המראה הישן של הדיוקנאות מתקבל מכך שהם מצוירים על גבי ניירות של פנקס קבלות ישן, והמספר המוטבע על כל אחד מהפורטרטים, אשר מהדהד את הפרוצדורה שבה כל עציר מקבל מספר סידורי, אינו אלא המספר הסידורי של הקבלה שהוטבע על הנייר הרבה לפני שהוא נהפך למצע לציור. הדס מאור, שאצרה את תערוכת היחיד של ענבר שבה הוצגה עבודה זו, כתבה עליה: "העבודה מעלה על הדעת אסופות דיוקנאות מסוגים והקשרים שונים, בהם מקבצי קלסטרונים של המשטרה, מקבצי דיוקנאות של חיילים, דימויים המשמשים למכחזי אישיות שונים, ספרי פיזיונומיה מוקדמים ועוד ועוד. עם זאת, התבוננות בריכוז ברישומים מעלה תחושה לא נוחה. משהו לא נעים אך לא ברור עולה מקווי הרישום המעט נוקשים, מהבעות פניהן של הנשים, מחוסר הסימטריה של התווים, ממקבץ המבטים. המספרים הסידוריים הכמעט עוקבים מעצימים את ממד אי הנוחות, ומעידים על הכפפה כלשהי של הדמויות, או של הדיוקנאות, לסמכות של מבט חיצוני; מבט שבהכרח הנו בורר, מקטלג וממייין".²²

בסדרת פורטרטים של **לירון לופו** מ-2011 (תמונה מס' 21) ליקט לופו, בדומה לענבר, את חומריו במאגר האינטרנטי - אלה הם דיוקנאותיהם של 18 מתנקשים מורשעים מרחבי העולם. גברים שהואשמו

בכוונה לרצח או ברצח של אנשים מפורסמים ובכך נהפכו לידועים בעצמם. על בסיס התצלומים צייר לופו את 18 הדיוקנאות במידות קטנות במיוחד, על רקע ירוק "בית חולים". הפורמט הקטן המדמה תצלומי פספורט, התנוחות הטבעיות - פה חיוך, שם קמט, הטיית ראש, מבט עז, הבעה מתגרה - כל אלה אינם מסגירים את המשותף להם. את זאת מסגירה רק כותרת הסדרה - ח"י מתנקשים - החושפת בה בעת גם את הקשר לכאן-ועכשיו הישראלי. לופו מתייחס בכותרת לעובדת היותו של המספר 18 בעל סמליות ביהדות בגלל תרגומו בגימטריה למלה חי, ולהתגלגלותו למנהג היהודי והישראלי להרים תרומה על בסיס ח"י וכפולותיו, ולביטוי העממי שלו במנהג לענוד תליון "חי" כסימון והצהרה גאה על יהדותו של העונד. באמצעות החיבור הסרקסטי שבין הח"י לרוצחים, לופו מערער על האקסיומה של היהדות כמקדשת חיים, ואף מרמז על מורכבות העמדה המשתנה של קורבן-מקרבן ביחס להיסטוריה של העם היהודי. כמו הכותרת **נשים רעות** של הסדרה של ענבר, גם הכותרת ח"י מתנקשים מדגישה את הכוח שבמעשה הקטלוג והמיון של בני אדם והגדרתם באמצעות כותרת המצמצמת את מורכבות הווייתם ונסיבות חייהם להיותם "רעים" או "רוצחים" ומוחקת את אנושיותם כדי שאפשר יהיה לכדל, להדיר ולכנס אותם בקטגוריה נפרדת מזו "שלנו", בני האדם.

הסדרה **טיפוסים אידיאליים** (2001, תמונה מס' 20) של **יונתן גולד** כוללת כ-40 פורטרטים מצוירים המבוססים גם הם על תצלומי דיוקן סטנדרטיים, כאלה המיועדים לתמונות מחזור, לתעודת זהות או לדרכון. זוהי סדרת דיוקנאות אחידים, חזיתיים, זהים בפורמט ובמידה, של גברים ונשים, צעירים ומבוגרים, המשתייכים לארבע קבוצות: פועלים זרים אירופאים, צעירים דתיים-מזרחיים, חיילים וערבים. התצלומים שאולים ממאגרים שונים וגולד אסף אותם מכמה מקורות: "את הפלסטינים קיבלתי מחבר שעבד במשרד צה"לי ברמאללה, את החיילים קיבלתי דרך מודעה שפירסמתי, את הדתיים הביא חבר שעבד בבית ספר בפתח תקוה, ואת הפועלים קיבלתי ממכרה".²³ במאמר שכותרתו "סוד היופי הביורוקרטי" מתייחס רועי רוזן לבחירה בארבע קבוצות האוכלוסייה הללו: "דווקא הצלבת ארבעת המגזרים ממקדת משמעות. הסדרה עוגנת בהווה ישראלי: המקום והזמן היחידים בהם נפגשים הטיפוסים. [...] עבור קהל היעד המיידי של 'טיפוסים אידיאליים', שוחרר האמנות הישראלים, ארבעת המגזרים המיוצגים הם אלו שנראותם דחוקה, בעייתית ואף כרוכה בעיוורון".²⁴

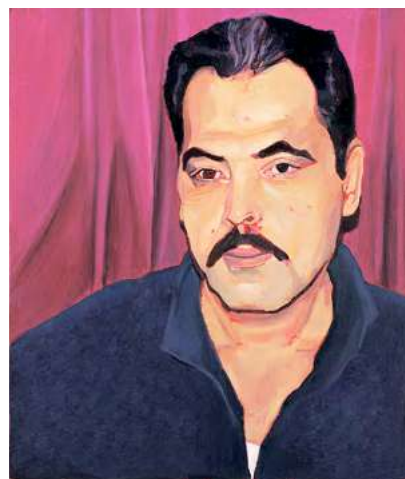
בציורים של גולד מורגש המתח בין הפורמט הנוקשה והתקני של תמונת "פוטו רצח" ובין התיאור הרך והמחמיא של הדמויות. נדמה שגולד, שהדמויות אנונימיות גם בעבורו, אוהד את המודלים



19

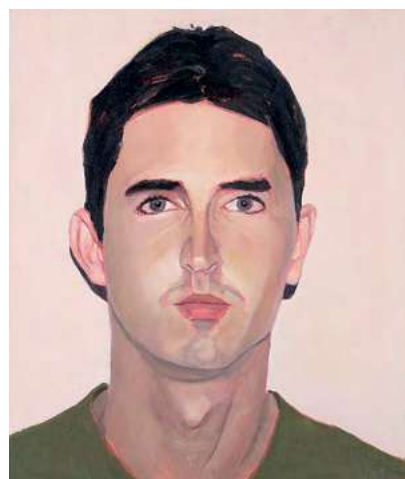
יונתן גולד | ללא כותרת (מתוך הסדרה טיפוסים אידיאליים)
2001 | שמן על עץ | 29X24.5 ס"מ
Yonatan Gold | Untitled (from the Ideal Types series)
2001 | oil on wood | 29X24.5 cm

שלו ומעניק להם טיפול ציורי עשיר ומחיה. "האפקטיביות של הציורים", כותב רוזן, "נובעת מהנצחת המצולמים כקורנים חום וחיוניות, אפילו זוהר, אפילו סקס-אפיל".²⁵ רוזן מצביע על המשמעות הכפולה של הפורמט של הפורטרטים, הן ביחס לכך שהם מצוירים על גבי לוחות עץ שדפנותיהם צבועות אדום - אשר מצד אחד קשור להידור של איקונות נוצריות, ומצד שני לדבק האדום של פנקסים ומחברות משרד - והן ביחס לגודל שלהם, אשר מחד גיסא הוא "קטן מהחיים", ומאידך גיסא "כגלגול של תצלומי פספורט - אלו ציורים מונומנטליים".²⁶ קורנים או מונומנטליים, גולד יוצר ארכיון של שעטנו: מתוך ארבע הקבוצות שמופיעות בסדרה, שלוש הן קבוצות אוכלוסייה מוחלשות ומודרות, הנתפשות כחשודות וכחתרניות ביחס ל"ישראליות" המדומה - ככאלה שעלולות לפגוע באופייה היהודי-חילוני-אשכנזי של המדינה - ואילו הרביעית, של החיילים, מסמלת את חותם ההכשר האולטימטיבי לאותה "ישראליות". כמו בסדרות של נגה ענבר ולירון לופו, גם כאן מתעוררות שאלות בדבר המיון והקטלוג של בני אדם ובדבר כוחו המסדיר, הממשר ויוצר ההייררכיה של הפורטרט ושל הארכיון.



/2

מנהיג
או
עציר



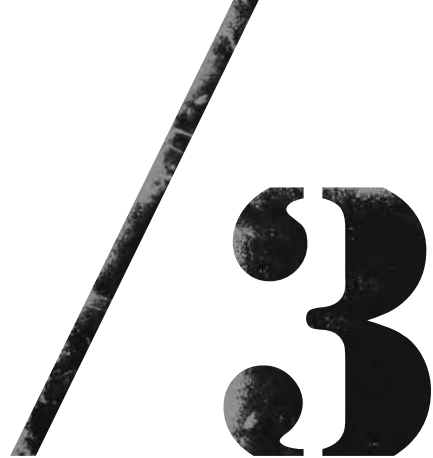
20

יונתן גולד | ללא כותרת (מתוך הסדרה טיפוסים אידיאליים) | 2001 |
שמן על עץ | 29X24.5 ס"מ כ"א
Yonatan Gold | Untitled (from the Ideal Types series) | 2001 |
oil on wood | 29X24.5 cm each



21

לירון לופו | ח"י מתנקשים | 2011 |
אקריליק על קרטון מודבק לעץ | כ-12x9 ס"מ כ"א
Liron Lupu | ח"י Assassins | 2011 |
acrylic on cardboard on plywood | ca. 12X9 cm



הארכיון האמנותי והחשוד המייד

החל במחצית השנייה של המאה ה-20, הארכיון ופרקטיקות של מיון וקטלוג הם נושאים מרכזיים בעולם האמנות - שרק הלכו ותפסו מקום מרכזי יותר בשני העשורים האחרונים, עם התרחבות השימוש באינטרנט. העיסוק בארכיון ביצירות אמנות אינו מתמקד רק בפורטרטים ובשיטות מיון וקטלוג של בני אדם (גם אם לסדרות של פורטרטים, מצוירים או מצולמים, יש חלק מרכזי בו), אלא באופן רחב יותר בארכיונים המקטלגים דברים שונים בעולם, שהרי במהותו הארכיון משקף את המאמץ האנושי לעשות סדר בדברים ודרך כך להבין ולתפוש אותם, לשלוט בהם. במאמרו מ-2004, "הדופק הארכיוני"²⁷, על אודות העיסוק האמנותי בארכיון, כותב האל פוסטר: "בעבור פרויד, הפרנואיד משליך משמעות על עולם מרוקן ממשמעות באופן מאיים (פילוסופים שיטתיים, הוא אהב לטעון, הם פרנואידיים 'בארון'). הייתכן שאמנות העוסקת באר-כיונים נובעת מאותה תחושת כשל של הזיכרון התרבותי, מחוסר התוחלת של המסורות? אחרת מדוע לעסוק בקשירת דברים באופן כל כך קדחתני, אם הדברים אינם נראים כה מפחידים ובלתי קשרים זה לזה מלכתחילה?"²⁸

פוסטר מציג את הגישות והאופנים השונים של טיפול והתייחסות לארכיון בפרויקטים אמנותיים שונים בני זמנו, ומשרטט את דמותו של האמן כארכיונאי היוצר ארכיונים אלטרנטיביים הפורעים את החוקים שביסוד הפעולה הארכיונית המסורתית ומערערים, מטשטשים וסותרים את ההבחנות שבבסיסה - הבחנות שבין ייצוג מציאות לעיצוב מציאות, בין פרטי לפומבי, בין חשוב לבלתי חשוב, בין מציאות לבדיון, בין מוקדם למאוחר, בין קשור לבלתי קשור. ארבע שנים אחרי המאמר של פוסטר, ב-2008, אצר אוקווי אנווור את התערוכה "קדחת הארכיון" במרכז הבינלאומי לצילום שבניו יורק, ובה התמקד בקשר שבין תחום הצילום לארכיון המודרני והציג שורה של עבודות אמנות עכשוויות בנושא. במאמר בקטלוג התערוכה הוא מצביע על מסמני התופעה ומציין שלושה פרויקטים אמנותיים שהוא רואה בהם חלוצים בתחום העיסוק האמנותי בארכיון.²⁹ שלושת הפרויקטים נבעו מתוך מודעות למעמדו של המוזיאון לאמנות כארכיון ומתוך שאיפה לחקור היבט זה: קופסה במזוודה הוא פרויקט שיצר מרסל דושאן בשנים 1935-1940, הכולל 20 קופסאות/מזוודות (שסדרות נוספות שלהן הוא יצר בשנות ה-50 וה-60), המשמשות מעין "מיני-מוזיאון" של יצירתו, ומכילות, כל אחת במבחר מעט שונה, רפרודוקציות של מכלול עבודותיו; מוזיאון לאמנות מודרנית, מחלקת הנשרים מ-1968 היא עבודה של מרסל ברודהרס, שבה הוא הציב את עצמו כאוצר של מחלקה בדיונית כמוזיאון דמיוני והציג - תוך חיקוי של הפרקטיקה המוזיאונית ובה בעת שכירה של חוקיה - אוסף של מוצגים - תצלומים ורפרודוקציות, מסמכים, טקסטים ואובייקטים - ללא כל הפרדה או הייררכיה, בנושא הנשר כסימבול לכוח ולגני-צחון; והפרויקט השלישי הוא אטלס, הפרויקט המתמשך של גרהרד ריכטר, שהחל ב-1964 ועדיין נמשך, הכולל ארכיון בן מאות פריטים - תצלומים, גזירי עיתון, מסמכים, סקיצות ורישומים, שמחולקים לפאנלים ממוסגרים ואחידים ומשקפים שלבים שונים בחייו של ריכטר וביצירתו. אי אפשר לדבר על אמנות העוסקת במיון ובקטלוג מבלי להזכיר פרויקט איקוני נוסף, זה של הילה וברנד בכר, שבמשך יותר מ-30 שנה (מ-1959 ועד אמצע שנות ה-90) צילמו באופן שיטתי ואחיד מבני תעשייה ישנים ברחבי אירופה וארצות הברית ויצרו ארכיון עצום של תצלומים המתעדים את השינוי הגדול שעברה התעשייה הכבדה במערב. לכל הפרויקטים הללו היתה השפעה נרחבת על האמנות



שבאה אחריהם והעיסוק בארכיון המשיך להתפתח ולתפוס מקום נרחב באמנות העכשווית מאז ועד ימינו. תומס הירשהורן, הנס פטר-פלדמן, טסיטה דין, תומס רוף, סטיב מקווין וואליד ראד הם רק כמה מהאמנים הרבים שעסקו וממשיכים לעסוק באופנים שונים בנושא זה ביצירתם. במסגרת העיסוק הגובר בנושא האר-כיון, הפרויקטים האמנותיים שהתמקדו בפורטרטים ובקשר בינם ובין פרקטיקות של מיון וקטלוג משמשים תת-קטגוריה. שני פרויקטים שהם בעלי מעמד איקוני בענף הזה הם 13 המבוקשים ביותר מ-1964 של אנדי וורהול (תמונה מס' 22) ו-48 דיוקנאות מ-1972 של גרהרד ריכטר (תמונה מס' 23). הסדרה של וורהול כללה הגדלות ענק של 13 פורטרטים של גברים אנונימיים מתוך אלבומי הפושעים המבוקשים של משטרת ניו יורק, שנועדו לת-לייה בחזית הביתן של מדינת ניו יורק ביריד העולמי. הסדרה של ריכטר, שהוצגה בביתן הגרמני בכיאנלה בוונציה, כללה 48 פורטרטים אחידים בגודל ובקומפוזיציה, בפורמט ובאופי לקסיקלי המזכיר תמונות מתוך אלבום משטרה, של אישים-גברים מפר-רסמים, גאונים בתחומם, מהמדע, הספרות והפילוסופיה. בשתי הסדרות נעשה היפוך של הסדר ההיררכי: תצלומיו של וורהול מציגים דמויות שוליים אנונימיות, בזויות ומודרות, ככוכבי-על ידוענים (הפוטנציאל הנפיץ והפרובוקטיבי שבהיפוך הזה הביא בסופו של דבר להסרת הפורטרטים מחזית הביתן בהוראת מושל מדינת ניו יורק), ואילו תצלומיו של ריכטר הופכים את גאוני הדור למבוקשי משטרה.

הכוח שמאגר מידע דוגמת זה של ארכיון אלבומי המשטרה מעניק לרשויות החוק חורג מעבר להצדקה של שמירה על החוק והסדר. נקודת המוצא לפרויקטים האמנותיים שעוסקים בארכיונים של פורטרטים היא התובנה כי הארכיון מבנה את הקטגוריות שאותן הוא מתיימר לחקור והוא בעל כוח מעצב המוזן ומונע מאינטרסים פוליטיים. הארכיון בעבודות אלה אינו נתפש כגוף פונקציונלי בעל תפקיד נטול פניות - איסוף ומיון תמים של מידע - אלא כמערכת המשמשת לחיזוק הייררכיות חברתיות, לתמיכה בסדר חברתי, לביסוס שליטה של ההגמוניה, וככלי לתיוג אנשים וקבוצות באוכלוסייה כ"חשודים מידיים".

החשוד המייד (תמונה מס' 24) הוא חלק מקבוצת דיוקנאות עצמיים של מיכאל חלאק שצוירו בין השנים 2008-2011. זהו דיפטיך מ-2010 שבו הוא מתאר את עצמו בפורמט של תצלום עציר



משטרה - חזית ופרופיל - בפנים קפואות וחסרות
הבעה, עטורות זיפי זקן, מישיר מבט ל"מצלמה".
הידיעה כי זהו פורטרט עצמי של האמן יוצרת
רושם מערער ומטלטל כתוצאה מההצלבה של שתי
פרקטיקות הנתפשות כמנוגדות זו לזו לכאורה: זו
המסורתית-רומנטית של דיוקן עצמי מאת האמן
וזה הביורוקרטית-כוחנית של אלבומי המשטרה.
הבחירה של חלאק לתאר את עצמו כעציר היא
בבחינת התרסה כלפי החברה היהודית-ישראלית
וכלפי האופן שבו היא מציבה את האזרח הפלסטיני-
ישראלי בעמדה מתמדת של "חשוד מייד",
במיוחד בהקשר של התסביכים הלאומניים שלה
ביחס לשאלת הנאמנות למדינה וביחס ל"שאלה
הדמוגרפית". הדפוס של דיכוי, שליטה ופיקוח על
האוכלוסייה הפלסטינית, אורחים ולא-אורחים,
חוזר על עצמו ומיושם על ידי גופי המשטור השונים
- הצבא, המשטרה והשב"כ - בשטחים הכבושים
כמו גם בשטחי ישראל. בהקשר זה, הפרקטיקה
הדכאנית של מעצרים סיטונאיים בשטחים, במיוחד
במסגרת מה שמכונה "מעצר מינהלי", תופסת מקום
מרכזי והצילום חזית-פרופיל נהפך בעבור רבים
מהפלסטינים לעניין שבשגרה. "הפעם האחרונה
שצולמתי בידי ישראלי", העיד זיאד אבו זיאד
כאשר צולם על ידי האמנית אפרת שוילי לסדרת
הדיוקנאות שרים בקבינט הפלסטיני, "היתה
בהיותי עציר: צדודית ימין, צדודית שמאל וצילום
פנים חזיתי".³⁰

התשתית התיאורטית לעיסוק בארכיון ככוח מבנה נטועה בהגור
תו של הפילוסוף מישל פוקו. פוקו נדרש לארכיון בספרו האר-
כיאלוגיה של הידע, שבנבדל מכתביו האחרים אינו עוסק בניתוח
ובפרשנות של סוג שיח (שיגעון, מיניות, ענישה וכדומה) אלא
באופן שבו מוסדר השיח עצמו. פוקו בוחן את הכללים, האילוצים,
ההרשאות והאיסורים שניצבים בבסיס מערכת הארגון וההפצה
של הידע ומנתח את מערכת ההיגדים שמבנה את הידע. במסגרת
הדין הזה - שבו הוא מציב שאלות כמו איך נוצרת הייררכיה של
ידע, כיצד ומי קובע מהן עובדות ואמיתות, מה ראוי להיזכר ומה

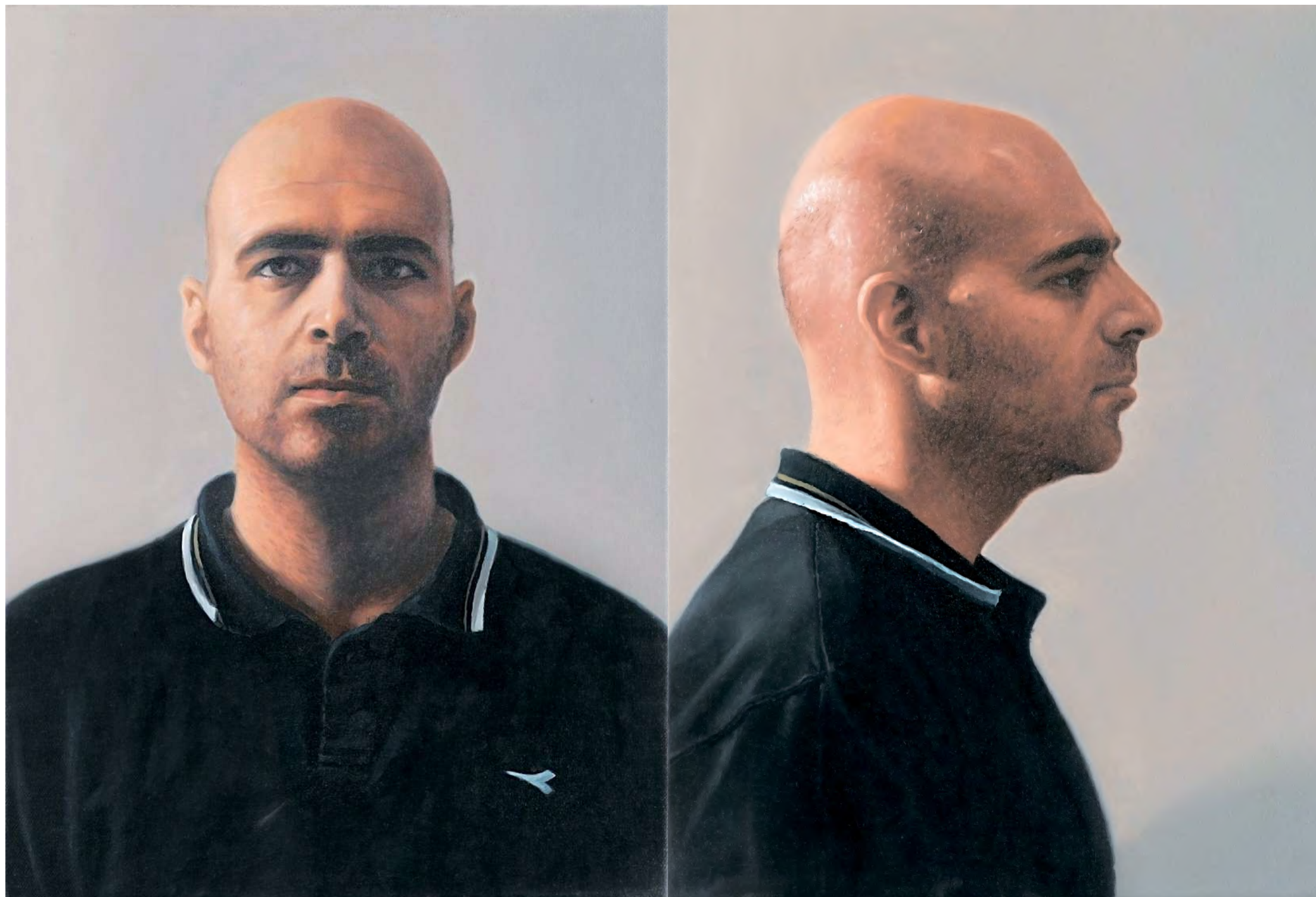
נידון לשיכחה - מציג פוקו את הארכיון ואת הביקורת שלו עליו:
"הארכיב אינו מה ששומר, למרות בריחתו המיידית, על אירוע
ההיגד, ואוצר, למען הזיכרונות העתידיים, את פרטי זהות הנמלט
שלו; הוא מה שמגדיר מלכתחילה, בשורש האירוע-היגד, ובגוף
שבו הוא נותן את עצמו, את מערכת היגדיותו. הארכיב גם אינו
מה שאוסף את אבק ההיגדים שנעשו שוב חסרי חיים ומאפשר את
נס תחייתם: הוא מה שמגדיר את דפוס עכשוויותו של ההיגד-דבר;
הוא מערכת תפקודו. [...] בין המסורת לשיכחה, הוא חושף את
כלליה של פרקטיקה המאפשרת להיגדים הן להתקיים והן להשיג
תנות באופן סדיר. הארכיב הוא המערכת הכללית של היווצרותם
והשתנותם של ההיגדים".³¹

בעבור פוקו, הארכיון הוא אתר שמייצר ידע במסווה של אוצר
ומשמר נייטרלי שלו, הוא המקום שמאפשר וקובע מה אפשר לה-
גיד ומה אפשר להראות; בתור שכזה, הוא מערכת כוחנית המונעת
מאינטרסים פוליטיים ועסוקה בהבניית הידע שלנו על העבר. יותר
מ-20 שנה אחר כך כותב ז'אק דרידה על הארכיון מנקודת מבט
אחרת. בעבורו, הארכיון לא פחות מהיותו עסוק בעבר, מושקע
בעתיד; בהיותו קשור באובססיה האנושית עם העבר ועם החתירה
לשוב למקור ראשוני מדומיין ובלתי מושג, הארכיון הוא מצד אחד
מקור לסבל ולכאב מתמשכים, ומצד שני, כרוך בתקווה ובהבטחה
מתמדת לעתיד. בספרו מחלת הארכיב כותב דרידה: "שאלת האר-
כיב אינה, הבה נחזור על כך, שאלה של העבר. זו אינה שאלה של
מושג שכבר מצוי ברשותנו או אינו מצוי ברשותנו בנוגע לעבר,
מושג בר-ארכוב של הארכיב. זוהי שאלה של העתיד, שאלת העתיד
עצמו, שאלה של מענה, של הבטחה ושל אחריות למחר. לא נדע
את הארכיב, אם נרצה לדעת מה עתיד היה להיות פירוש, אלא
להבא. [...] משיחיות ספקטרלית פועלת במושג הארכיב וקושרת
אותו, כמו הדת, כמו ההיסטוריה, כמו המדע עצמו, לניסיון המיוחד
מאוד של ההבטחה".³²

גם פוקו וגם דרידה עוסקים בשאלה "מהו ארכיון?" כשהם
מתייחסים לארכיון בעיקר כרעיון, כמערכת אידיאולוגית, כמ-
טאפורה של הנפש, כישות קונספטואלית. "אפשר אפילו לקבל
את הרושם", כותבת אריאלה אזולאי במאמר על הארכיון, "ששני
ארכיונים מתקיימים במקביל: זה של הפילוסוף וזה של המבקרת
בו, והם שייכים לשני עולמות שונים".³³ אזולאי עורכת הבחנה בין
הארכיון המופשט לארכיון החומרי ומבקשת להתעכב על הסוג
השני של הארכיון, הארכיון הממשי, מנקודת מבטו של המשתמש
בהם; על ההיבטים הפרקטיים, הקונקרטיים והיום-יומיים שלו,
אלה שבמסגרתם מוקמים ופועלים ארכיונים. "במקום לשאול אפוא
'מהו ארכיון?' באופן שמותיר את הארכיון כמבצר המצוי מחוץ
לעולמנו והופך אותנו לעולות לרגל בשעריו, אשאל תחילה 'למה
ארכיון?', או 'מה אנחנו מחפשות בארכיון?', ורק אז אשיב ארכיון
מהו".³⁴ היא מראה כיצד החוקים והכללים של הפעלת הארכיון
ושל השימוש בו מערימים מכשולים בפני המשתמש כך שיקשו
עליו ואף ימנעו ממנו את החופש להגיע למידע ולכנות ממנו תמור
נת עולם עצמאית, כיצד נהלים ותקנות - כגון טפסים ואישורים
שנדרשים לכניסה לארכיונים, מנגנוני חיפוש מורכבים ובלתי
נגישים, חוקים המאפשרים לסמן מידע מסוים כסודי או להטיל
עליו מגבלה של גניזה לעשרות שנים - משרתים את הריבון ואת
תמונת העולם שהוא מבקש לכפות על האזרח. לכפות? לא בדיוק,
שהרי תהליכי הסוציאליזציה ומגוון המנגנונים האחרים העומדים
לרשות המדינה הפכו מזמן את מרבית האזרחים ללוקים ב"תסמונת
שטוקהולם" ולשומרי הסף הנלהבים ביותר של אותם חוקים, "כולם



בצורה כזו או אחרת עובדי ארכיון, עובדים בשביל הארכיון של
המדינה, של המשטר, נוטלים חלק בהגנה על הארכיון מפני מי
שמגלה, ואף רוצה לומר זאת בקול רם...".³⁵
זו הסיבה שהארכיון מגלם פוטנציאל מהפכני ושעל המשת-
מש בו מוטלת אחריות לממש אותו, אחריות ליצור אלטרנטיבה.
"קדחת הארכיון", כותבת אזולאי, "חוצה גבולות. היא מתבטאת
בתביעה לנגישות למה שגנוז בו, ולא פחות מכך בהשתתפות בפ-
רקטיקה של הארכיון באמצעות ייסוד טיפוסים חדשים של ארכיון,
שאינם מאפשרים לארכיטיפ של הארכיון, זה שייסדה המדינה,
להמשיך לקבוע לבדו את מהות הארכיון".³⁶ ההתנגדות לארכיונים
הרשמיים ולאופן המסורתי שבו הם פועלים מקבלת צורות שר-
נות - מהדלפת מסמכים מסווגים, דרך יצירת דגמים חדשים של
ארכיונים או הצגה מחדש של חומרים ארכיוניים קיימים, ועד
לפרויקטים אמנותיים של הקמת ארכיונים מומצאים. אזולאי
מביאה כדוגמה כמה פרויקטים כאלה מהשנים האחרונות - של
סוזן מייסלס, אכרם זעטר, ואליד ראד, מיכל היימן, אייל סיוון,
צבי אלחייני ושלה עצמה³⁷ - שבבסיסם ניצב המאמץ לפרוע את
חוקי הארכיון במטרה ליצור ארכיון אלטרנטיבי. הפרויקטים האמ-
נותיים הם במידה רבה התפתחות מאוחרת של המהלך שתחילתו
ב"קדחת הארכיונים" ובפרויקטים מכוננים כמו אלה שכבר הוזכרו
כאן ושל רבים אחרים שכאו אחריהם, ובתוך כך של אלה העוסקים
ספציפית בארכיונים של דיוקנאות.



24

מיכאל חלאק | החשוד המיידי | 2010 |
שמן על בד | 40X60 ס"מ
Michael Halak | The Usual Suspect | 2010 |
oil on canvas | 40X60 cm

חזות מזרחית



25

מבוקשים של ה-FBI על קופסאות גפרורים
The FBI's most-wanted on matchboxes

26

לוגו של סוכנות הבילוש פינקרטון
שהוקמה בארצות הברית ב-1850
Logo of the Pinkerton's National
Detective Agency, established in
1850 in the United States

ארכיונים של דיוקנאות מוקמים ומוחזקים על ידי המדינה ובאמצע עותם נהפך הפורטרט לאמצעי של שליטה, כאשר אלבומי המשרה והאלבומים של שירותי הביטחון וסוכנויות הביון מתפקדים כסוג של פנאופטיקון שבו המצולם נמצא תחת השגחה תמידית של המבט: רואים אותו, הוא תחת מעקב, הוא "מוכר", הוא "מברקש". עין פקוחה לרווחה, שמתחתיה הכיתוב "We never sleep", מופיעה במרכז הלוגו של סוכנות הבילוש פינקרטון שהקים אלן פינקרטון, מהגר סקוטי, בארצות הברית ב-1850 (תמונה מס' 26). באותן שנים עדיין לא היה קיים גוף לאומי בעל סמכויות מעצר פדרליות בין מדינות ולכל מחוז היה שריף אזורי משלו, בעל סמכויות מעצר בתחום השיפוט שלו בלבד. הפשיעה, לעומת זאת, התאפיינה בשגשוגן של כנופיות שודדים אגדיות שעסקו בעיקר בשוד של שיירות נוסעים, בנקים ורכבות, ונדדו ממדינה למדינה לאורכו ולרוחבו של המערב הישן. על רקע זה הוקמו סוכנויות בילוש ושיטור פרטיות שעסקו בציד פושעים ופורעי חוק. הסוכנות של פינקרטון היתה אחת הראשונות ואחת הגדולות שבהן; ב-1870 היא החזיקה את מאגר הפורטרטים הגדול ביותר בארצות הברית, והיא זו שהמציאה והכניסה לשימוש את הפוסטרים של המבוקשים. הפורמט של הפוסטרים היה קבוע: במרכזו פורטרט - חזית בלבד או כפול, חזיתי ובפרופיל, מעליו מודפסת בגדול המלה "Wanted" ומתחתיו מופיע סכום הפרס ולעתים תיאור מילולי של המבוקש ושל המעשים המיוחסים לו (תמונה 27).³⁸

המעמד של פורטרט ה"מבוקש" שונה מזה של הפורטרט באלבומי המשטרה הרגילים. בעוד אלבומי המשטרה הם מאגר של צילומי נאשמים, שפוטם ואסירים, לשעבר ובהווה, המבוקש מסומן כפושע על ידי רשויות החוק והמדינה על סמך מעשים שהן מייחסות לו שלא בנוכחותו וללא הפעלת פרוצדורה של החוק. אפשר לומר כי אלבומי המשטרה מתפקדים במסגרת החוק, בעוד תצלומי המבוקשים מתפקדים מחוץ לחוק, או ליתר דיוק מעל לחוק, ולא בכדי זוהי פרקטיקה שמווהה עם ה"מערב הפרוע". אין זה מפתיע שהפרקטיקה הזאת חרגה עד מהרה מהתחום הפלילי אל התחום הלאומי, והמדינה, שהבינה את הכוח הגלום בה, אימצה אותה כמכשיר נגד אויביה, או נגד מי שהיא תופשת כאויביה, הביטחוניים והאידיאולוגיים. השימוש בפרסום פורטרטים של מברקשים נפוץ כיום במיוחד ביחס למלחמה במה שמוגדר על ידי מדינות המערב כ"טרור האיסלאמי". לאחר הפיגוע במגדלי התאומים ב-2001 החל המודיעין האמריקאי להפיץ בפקיסטאן קופסאות גפרורים שעליהן הופיעו תמונותיהם של מבוקשים וצוין הפרס



27

פוסטר של מבוקש מהמערב הישן בארצות הברית, המחצית השנייה של המאה ה-19
Wanted poster from the Old West United States, the 1800s

הכספי המובטח למי שיעביר מידע על מקום הימצאם או יתפוס אותם (חיים או מתים? הדבר לא מצוין), בצירוף מספר הטלפון וכתובת הדואר האלקטרוני של השגרירות האמריקאית בפקיסטאן (תמונה מס' 25). בארצות הברית עצמה תוגברו ושוכללו מאז המערכות והאמצעים למעקב ולאבטחה, יש הטוענים שעל חשבון חופש הפרט. המרדף הזה אחר רוחות הרפאים של "ציר הרשע", המאיימות על הקיום השבע של המערב, מתבסס בין היתר על סטריאוטיפי ה"חזות המזרחית" וחוזר ליומרה הגוענית של סיווג ואפיון בני אדם על פי מראם.

פחד חלבי, בצמוד לסדרת הפורטרטים של חברות

הכנסת, צייר שני חברי כנסת גברים - את עמיר פרץ ואת עומי בשארה (תמונות מס' 28, 29). חלבי בחר בשני גברים, אחד יהודי ואחד ערבי, שנדמה כי הם מתמסרים מתוך גאווה ומודעות עצמית לסטריאוטיפ ה"חזות מזרחית". הציורים מציגים את שניהם בפורמט אחיד ותקני, הנע בין תצלום פספורט ובין תצלומי מנהיגים, ומדגישים את האטריבוט המשותף לשניהם - השפם ה"מזרחי" המטופח, ודרך כך הם מאירים את העובדה ששניהם, כל אחד בדרכו, באישיותו, בביוגרפיה ובפעילות הפוליטית שלו, משמשים דוגמה לשבירה וניתוח של קטגוריות ה"מזרחי" וה"ערבי" המתווגות כנחותות בתרבות ובחברה הישראליות. ההצלבה בין השניים מעלה גם את המורכבות של הקשר שבין הזהות המזרחית-יהודית לזהות הערבית תחת הנסיבות ההיסטוריות של ההגמוניה הציונית-אשכנזית-מערבית. אלה שוחט מנסחת בכתביה את ההקשרים ההיסטוריים, הפוליטיים והדיסקורסיביים הללו שבין פלסטיין ובין היהודים ואת האופן שבו הם השפיעו על הבניית הזהויות השונות בחברה הישראלית - "האשכנזי", "המזרחי" ו"הערבי", על ההיררכיה ביניהן ועל עצם הסכסוך היהודי-ערבי. "בכוונתי", היא כותבת בספרה זיכרונות אסורים, "לערער על האופן האירופוצנטרי שבו מעמיתים את היהודי עם הערבי כשני קטבים מנוגדים, ובכך מתכחשים לקיומה של זהות יהודית-ערבית. [...] נראה שבמשך פחות מדור אחד, הצליח השיח של 'יהודים-לעומת-ערבים' להשתרש כמובן מאליו, והוחל רטרואקטיבית על העבר ההיסטורי. [...] תרבות המלחמה אוהבת את החלוקה החד-משמעית לקטבים מוסריים: טובים מול רעים. דיכטומיות אלו לא מותירות מקום לערעור הנרטיב ההיסטורי השלט, ולביטוי מורכב של זהויות".³⁹

המראה החיצוני הוא בעל תפקיד חשוב

בהבניה ובמחיקה של הזהויות: "רבים מאיתנו",

כותבת שוחט על היהודים יוצאי מדינות ערב,

"למדו למחוק את גופם. הגוף המזרחי הפך לאויבנו:

הצבע, המראה, ההבעה, הריח, הלבוש, המבטא,

שפת-הדיבור, תנועות הידיים. לרוב, המראה

החיצוני שלנו הסגיר אותנו וגרם לנו להפנים את

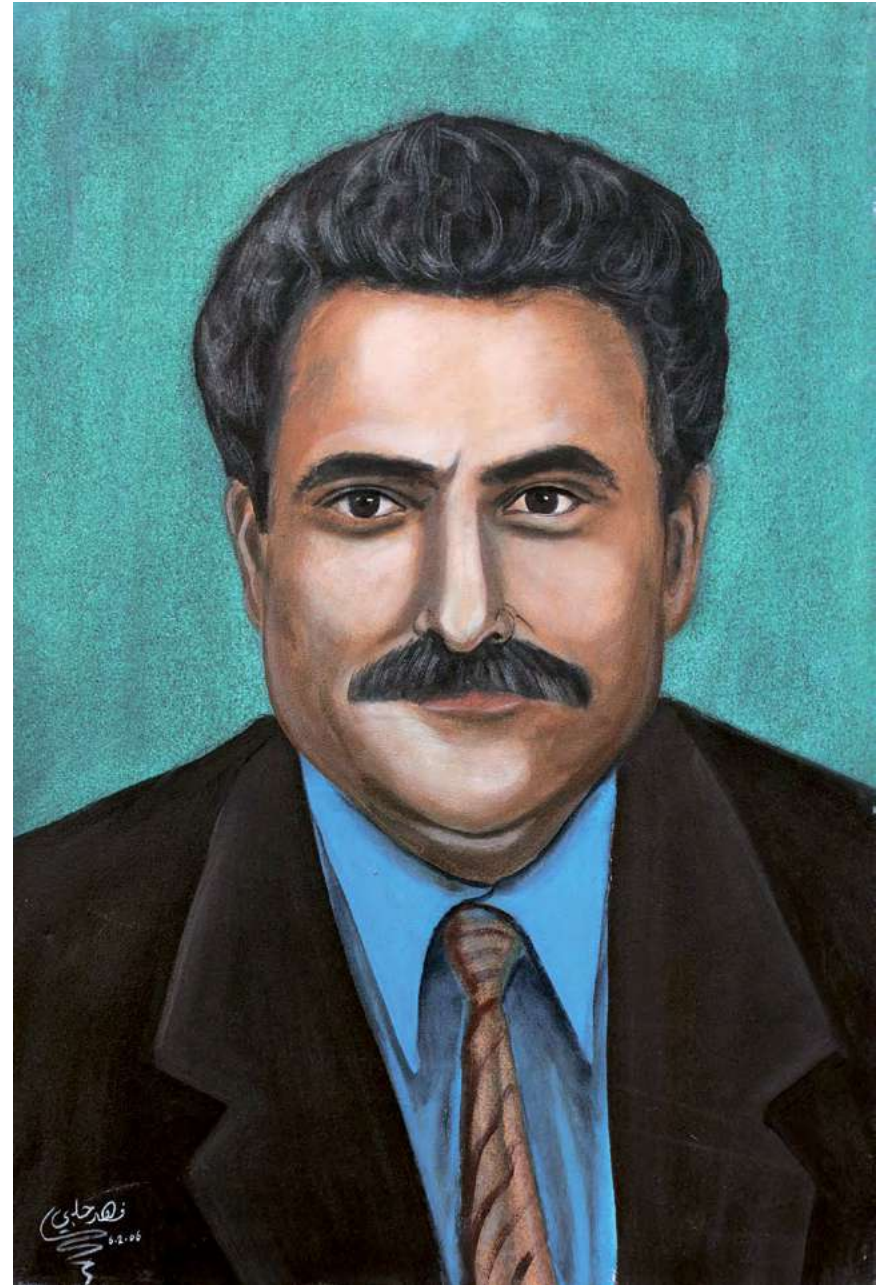
ה'מבט' האשכנזי, ולהאמין בעובדת דמותנו הכעורה

המשתקפת במראה שהועמדה לנגד עינינו".⁴⁰



29

פהד חלבי | עמיר פרץ | 2006 |
אקריליק על בד | 100X70 ס"מ
Fahed Halabi | Amir Peretz | 2006 |
acrylic on canvas | 100X70 cm

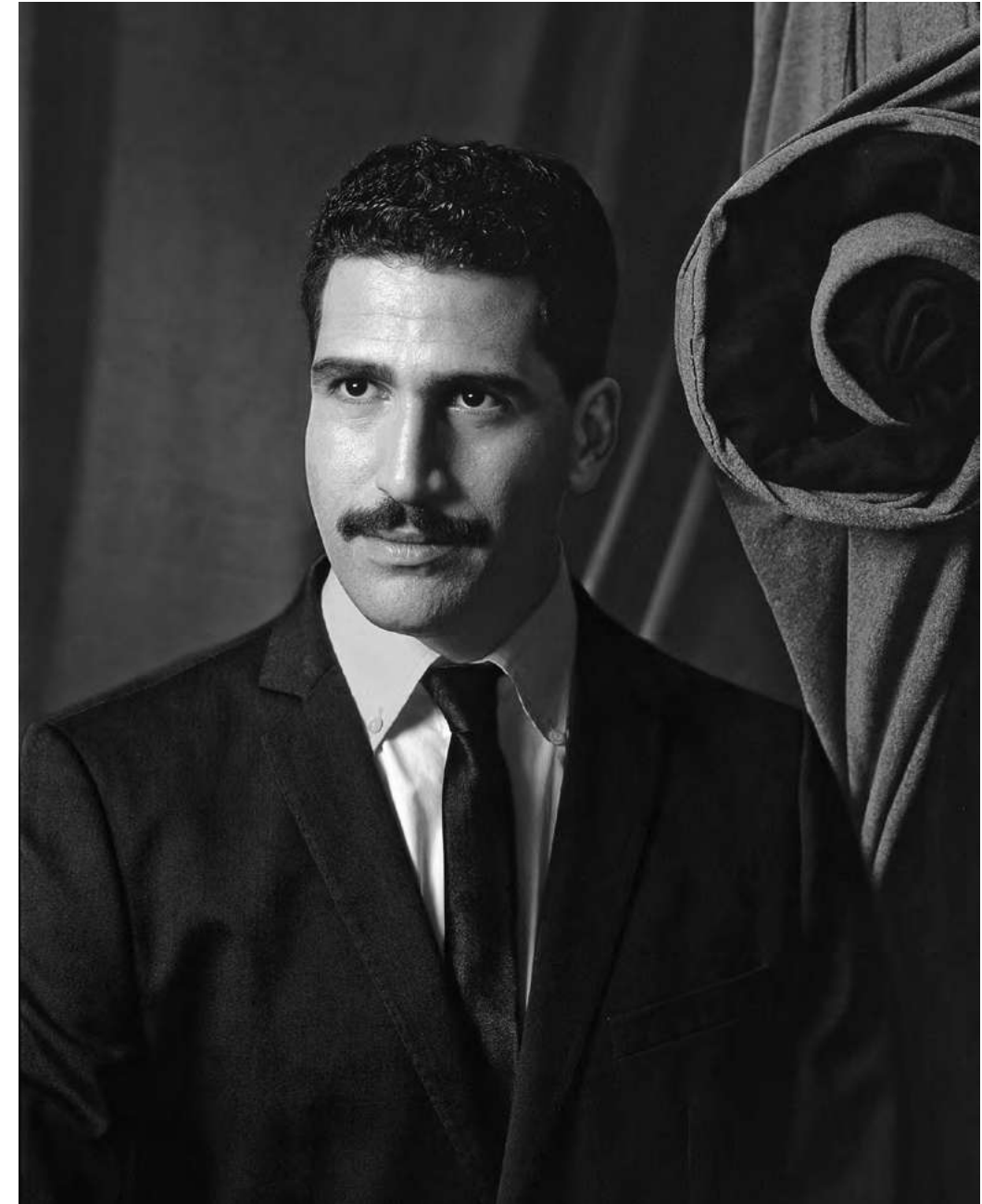


28

פהד חלבי | עזמי בשארה | 2006 |
אקריליק על בד | 100X70 ס"מ
Fahed Halabi | Azmi Bishara | 2006 |
acrylic on canvas | 100X70 cm

השימוש המהופך, כמעט פרפורמטיבי, שעושים פרץ ובשורה במראה החיצוני "המזרחי" שלהם כנוכחות גאה ומתריסה, כקביעת עובדה וכאנטי-מחיקון מקבל תפנית בעבודתו של **עידו מיכאלי** מ-2011, הסוכן א' (דיוקן עצמי כמרגל אלי כהן) (תמונה מס' 30). אלי כהן - שעלה ממצרים לישראל ב-1957, גויס למוסד ב-1960 ופעל בסוריה כמרגל במשך קרוב לארבע שנים, עד שנתפס בינואר 1965 ונתלה - נחקק באתוס הישראלי כאחד מגדולי המרגלים, כמי שתרם רבות לניצחון הישראלי במלחמת ששת הימים וכגיבור ישראל. היכולת של מהגר יהודי מארץ ערבית, כמו כהן, להשתלב בתרבות הישראלית הציונית-אשכנזית ולהיהפך לגיבור שלה היתה במקרה זה לא באמצעות מחיקה של הסממנים המזוהים עם הזהות ה"מזרחית", אלא דווקא באמצעות הדגשתם. כהן ומפעליו עשו שימוש מוחצן במראה ובאטריבוטים ה"מזרחיים" לצורך היטמעות והסוואה בחברה הסורית. החיקוי, ההתחזות והזיוף של שורשי זהותו המודרת, שהיא גם זהות האויב, הם שהקנו לו את מעמדו המיתולוגי בחברה הישראלית. מיכאלי מיישם אותה פרקטיקה של חיקוי בתצלום דיוקן עצמי שבו הוא בוחר להציג את עצמו מתחזה לאלי כהן המתחזה לסוחר סורי. "ההורים של הורי", אומר על כך מיכאלי, "הגיעו מארצות איסלאמיות, כך שאני מזדהה עם הביצועיסטים המזרחיים בבצלאל. מצד שני, למדתי בתלמה ילין ואז שני תארים בבצלאל ואני יכול לדמיין את עצמי בקלות בתפקיד המורים האירופאים. אני מנסה להראות את המורכבות ולפעמים הפיצול והסתירות שמאחורי הסמל השטוח שמייצג זהות אחידה".⁴¹

את העבודה של מיכאלי מתבקש לפענח מתוך השיח המסורתי של הפוליטיקה של הזהות, כלומר מתוך ההבנה הפוסט-מודרנית של זהות כתוצר של הבניה היסטורית, תרבותית ואידיאולוגית, הבנה שהחליפה את התפישה המהותנית והאוטופיסטית שהניחה את הסובייקט כנתון מראש, כקבוע קוהרנטי ואחיד. הסובייקט הקולוניאלי, בניגוד לזה המהותני, נקבע מבחוץ. הומי באבא נוקב בשלושה תנאים לתהליך הבניית הזהות: הראשון הוא ביחסיות אל ה"אחר" - אל המראה שלו או אל המקום שלו; השני הוא בכך שהיחסיות הזאת מכילה באופן אינהרנטי פיצול שבין הד-רישה להיות "מי שאתה" ובין התשוקה ל"אחר"; והשלישי, בעור בדה שאין מדובר בזהות אותנטית אלא בהנחת "דימוי של זהות" שביחס אליו מופנית הדרישה לטרנספורמציה כלפי הסובייקט.⁴² מכאן מפתח באבא את ההצעה שלו למודל של סובייקט פוסט-קולוניאלי הנשענת כולה על רעיון החיקוי. החיקוי נוקב באופן מתמיד לייצר חלוקה והבדל שבבסיסם הדינמיקה שבה ה"אחר" דומה ולא-דומה לסובייקט הקולוניאלי. החיקוי מובנה, אם כן, סביב אמביוולנטיות הנובעת מצד אחד מתוך זהות - כאשר גם ה"עצמי" וגם ה"אחר" אינם עוד ישויות יציבות וקבועות - ומצד שני בהיותו מחייב את ההבדל. מההבדל הזה מנסח באבא את הזהות ההיברידית, זהות מפוצלת המתפקדת תמיד ביחס למתח שבין דומות לשונות, במיוחד ביחס לשני סממנים עיקריים של הסובייקט: השפה והמראה.⁴³



30

עידו מיכאלי | הסוכן א' (דיוקן עצמי כמרגל אלי כהן) | 2011 |
הזרקות דיו על נייר | 89x73 ס"מ
Ido Michaeli | Self Portrait as the Israeli Spy Eli Cohen | 2011 |
inject print | 89x73 cm



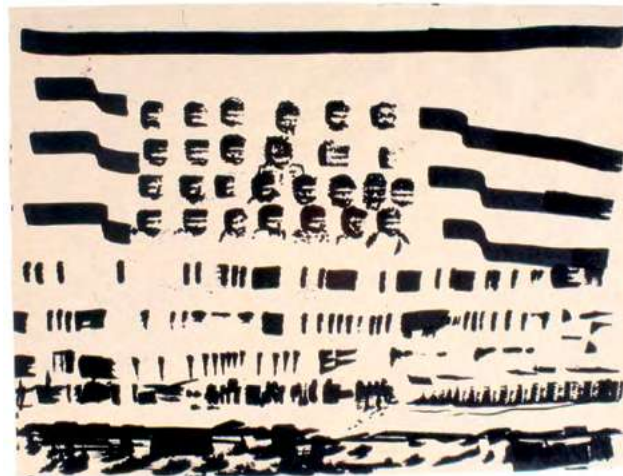
השפם הכהה המודגש אצל מיכאלי/כהן, כמו גם אצל פרץ ובשארה של חלבי, נהפך לסמל ולתשובה למבט המתנשא האשכנזי-אירופי המתייחס לשיער פנים כדבר בלתי ראוי, לא מכובד ואף בווי או חייתי.⁴⁴ בהקשר לכך זכורים היטב שני הכינויים שהדביק מנחם בגין ליאסר ערפאת: "חיה דו-רגלית" ו"האיש עם השערות על הפנים".⁴⁵ רישום של **אבנר בן-גל** מ-1996 מתייחס ישירות לשתי האמירות הללו של בגין (תמונה מס' 32). זהו פורטרט גרוטסקי של ערפאת כמפלצת ולצדו רשימת פעולות דמים שהוא נחשב כאחראי להן. בחלקו התחתון מופיע הכיתוב "אל תשכחו מי זה ערפאת", שהוא גם השם של הרישום. המלה "ערפאת" מודגשת באותיות גדולות, שחורות ומקרטעות המעוטרות מכל עבר בזיפי וקן ארוכים ובולטים. באמצעות ההקצנה והגרוטסקה הרישום משקף מבט ביקורתי על השימוש הספציפי בדמותו של ערפאת לצרכים פוליטיים-דמוגוגיים של הלהטת יצרים ודמוניזציה, ועל שימוש במאפיינים של מראה חיצוני לצרכים פוליטיים מסוג זה בכלל.

הרישום הוצג ב-2003 בתערוכה "נחשו מי מת", שאצר אורי דסאו בגלריה דביר בתל אביב ובדקה את היחס האובססיבי של התרבות הישראלית לערפאת. רישום נוסף של בן-גל שהוצג בתערוכה זו הוא **הצבא החדש** מ-1999 (תמונה מס' 31). ברישום זה מופיעה סדרה של פרצופים קטנים ומטושטשים, שתווי פניהם מוסתרים ככל הנראה על ידי וקנים, והם נראים כמו שורה של טביעות אצבע. "העיסוק של בן-גל בדיוקנאות של מזוקנים", אומר דסאו, "הרבה יותר קונקרטי ממה שמוצאים באמנות הישראלית בדרך כלל. גברים מזוקנים בציורים הם גם דימוי מובהק של גבריות פצועה ושל גבריות פוצעת".⁴⁶ גברים מזוקנים מופיעים לראשונה בציוריו של בן-גל בסדרה סמים מתולתלים מ-1997 כשהם מכבים בסיטואציות אלימות, פרעות ופראיות. דמויות אנונימיות, שחורות ומגודלות שיער, מאציזאסטיות, נעות על הגבול שבין היותן חיילים-גיבורים לטרוריסטים-מרצחים. בציור בית המדממים (תמונה מס' 40) מסדרה זו נראית קבוצת ראשים מזוקנים, שחורי שיער ומדממים, דחוסים בתוך פורמט מלבני, סכימה של בית בעל גג רעפים, שסביבו עולות תמרות עשן כהה וסמך, ובציור ספידקו (תמונה מס' 39) מופיעים שלושה ראשי גברים מזוקנים, אחד בפרופיל ושניים מהחזית, ממקומים בתפאורה מדממת של שעשועון טלוויזיה. בקטלוג התערוכה ובסוף נמות: אמנות צעירה בשנות התשעים בישראל, אחת משש תערוכות עשור שהתקיימו לציון שנת ה-60 לישראל, בחר דורון רבינא, אוצר התערוכה, לכלול ראיון עם האמן אבנר בן-גל כמייצג התקופה. בראיון הם מתייחסים גם לנושא הגברים המזוקנים ביצירתו:

"ד: במהלך העבודה על התערוכה שאלתי אותך איזה ציור יסמן לדעתך באופן היעיל

31

אבנר בן-גל | **הצבא החדש** | 1999 |
טוש על נייר | 23x30 ס"מ
Avner Ben-Gal | **The New Army** | 1999 |
marker on paper | 23x30 cm



32

אבנר בן-גל | **אל תשכחו מי זה ערפאת** | 1996 |
טוש על נייר | 30x20 ס"מ
Avner Ben-Gal | **Don't Forget Who is Arafat** | 1996 |
marker on paper | 30x20 cm

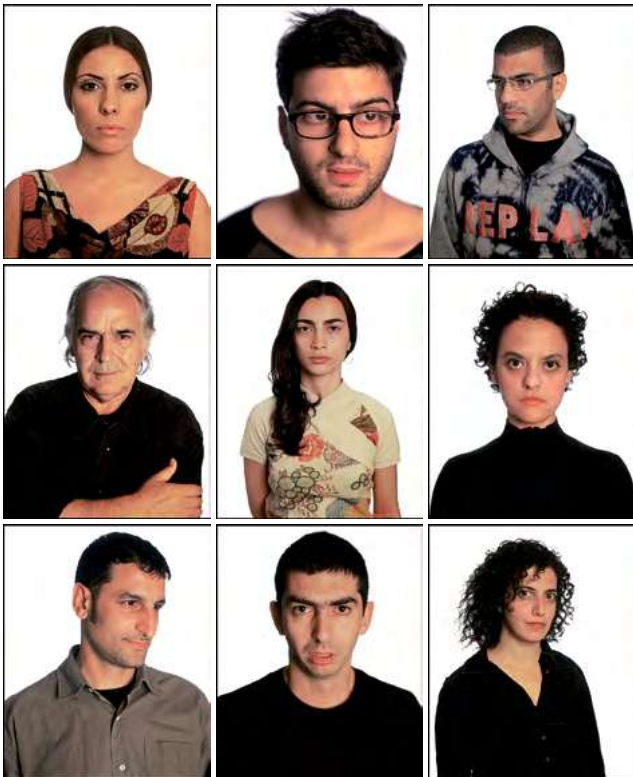


ביותר את המהלכים שעשית בציור בשנות ה-90. בחרת את **פיצוחים** (תמונה מס' 33).
א: **פיצוחים** מסמן בשבילי את התחלת העיסוק שלי בפונדמנטליזם, כמלת מפתח לתיאור העבודות - אמנות פונדמנטליסטית ואמנות שמושפעת מפונדמנטליזם, עם כל האסוציאציות שהמושג הזה מעלה אצלי. זה מה שהתחיל את העיסוק ב'מוזקנים' וב'טרור', וזה מתמצת את כל הדברים שעסקתי בהם בתקופה הזו, באופן שונה ממה שהיה פה באמנות. זה היה הציור הראשון על בד, והוא גדול יחסית ופיגורטיבי. זה סוג של ערבוב באמת, לא תרבות מערבית pure, אלא באמת קצת מכל דבר, מין היברידי כזה, שהאיכויות שלו מוטלות בספק.
ד: איכויות של מה?
א: הקאנון הוא שונה. התרבות המערבית פועלת בסוג של אסתטיקה ועוסקת בחוקים של שפה שאתה לומד אותם באקדמיות לאמנות, אז רציתי להביא באמת משהו של איסלאם או של ישראליות, לעשות מין ערבוב לא הגיוני, ליצור משהו מוזר שלא מתיישב ממש כמו שצריך".⁴⁷

בכל העבודות הללו - של חלבי, מיכאלי ובן-גל - אפשר לקרוא את הפנים כמצע ואת שיער הפנים כסימן אידיאולוגי שחוקק בהן ושדרכו עולה הפרובלמטיקה של זהות ושייכות, והוא גם ביטוי מובהק של גבריות. בעבודותיה של **אניסה אשקר** המצע הוא פנים נשיות - שלה עצמה - והסימן החקוק בהן הוא טקסט. בגוף עבודות המתפרש על פני שש שנים (מ-2003 ועד 2009) וכולל עשרות תצלומי דיוקן עצמי, אשקר מתעדת את עצמה כשעל פניה רשום בכל פעם משפט אחר, בעיפרון שחור בשפה הערבית, דוגמת "החירות מובילה את העם", "תרשום: אני ערבייה חופשייה", "האדמה - למי שמכבד אותה" ועוד (תמונות מס' 35, 36, 37, 38). למעשה האקט של הכתיבה על הפנים אינו מצטמצם אצלה למטרת הצילומים, אלא הוא חלק ממיצג חיים שנמשך יותר מעשור, שבו אשקר רושמת בהתמדה על פניה בכל בוקר משפט אחר ויוצאת אל הרחוב ואל עבודת יומה. פעולה זו אינה בלתי קשורה לכך שאשקר מנהלת את חייה במרחב הישראלי-יהודי שמרבית האוכלוסייה שבו לא רק שאינה קוראת ערבית אלא שהערבית נתפשת בעיניה כשפת האויב. "לפני כתריסר שנים", כתבה נעמי אביב, "בעודה תלמידה מתחילה, היא הפכה את מברשת האייליין למכחול ציור ואת עורה לבד קננוס. מתוך כך וכך פעולות מונוטוניות טקסיות שקבעו את יומה כתלמידה מוסלמית ישראלית בסביבה ותודעה אמנותית מערבית היא הפקיעה את פניה ובכך את עצמה וגופה לטובת סוג של דיבור ישיר. פנים אל פנים. [...] היא הרחיבה את טקס האיפור הנשי האינדיבידואלי וחיברה אותו אל מסורת אמנות

הקליגרפיה המוסלמית. מאו, בוקר בוקר, כשהיא מטיבה את פניה במראה היא טורחת על הפיכת אקט האיפור להצהרה שקושרת בין יופי, ארוטיקה, נשיות, מגדר, דת, תרבות ופוליטיקה".⁴⁸

הקריאה הפוליטית של הפורטרט מעלה שוב ושוב את הפנים כזירה המגלמת באופנים שונים את המתח בין מזרח למערב. התערוכה "שפת אם", שאצרה טל בן-צבי במשכן לאמנות בעין חרוד ב-2002, עסקה בגלוי בנושא "מזרחים" ו"מזרחיות" באמנות הישראלית. האנתולוגיה שליוותה את התערוכה נקראה **חזות מזרחית: הווה הנע בסבך עברו הערבי**. "בניסיון למתוח גשרים או מנהרות תת-קרקעיות אל עברם של יהודים בסביבות ערביות ומוסלמיות לפני 1948", כתב יגאל נורי, עורך האנתולוגיה, במבוא, "נע הדיון במא' מרים שלפנינו בין עיסוק בקיים לעיסוק באפשרות - אפשרות במור בן של מה היה יכול להיות, ובמובן של מה שהיה אפשר וכעת חוזר ומציע את עצמו ככזה. כדי להבין את בו-זמניותה של האפשרות די להתבונן בהיבט הלשוני של שאלת המזרחים המופיע במאמרים, שם הדבר בולט. עמידה על המתח הזה מאפשרת לקרוא אחרת את תמונת היחסים בין יהודים לערבים בתוך ישראל, במיוחד על רקע הצטברויות של תודעה מזרחית בשנים האחרונות. [...] ראוי להתבונן במציאות המזרחית גם מבעד לגלויי היום-יום שלה, גם מעבר לרטוריקה שלה המספקת לא פעם מופעי היעלמות מפוארים של עברה הערבי. יש להתעכב על השורשים השחורים, כמו גם על



34

דוד עדיקא | **ללא כותרת** (מתוך סדרת דיוקנאות אמנים ממשותפי התערוכה "שפת אם") | 2002 | תצלומי צבע | 110x88 ס"מ כ"א | באדיבות דוד עדיקא וגלריה ברוורמן
David Adika | **Untitled** (From a series of portraits of artist who participated in the exhibition "Mother Tongue") | 2002 | color print | 110x88 cm each | courtesy of David Adika and Braverman Gallery

הסודותם באמצעות עיברות, חקיינות או תקינות. יש למצוא את העגה שנשתקעה בדיבור ולדוכב אותה; למצוא את הפרצוף שבתוך הפרצוף, זה מן הדור הקודם, ולדמיין מציאויות קודמות שנחרתו בו, שמגיחות ממנו ברגעים לא צפויים".⁴⁹
הפרצוף הוא נושא המאמר של ורד מימון המופיע באנתר-לוגיה זו וכותרתו "פרצוף הוא פוליטיקה: על תצלומי הפורטרטים של **דוד עדיקא**".⁵⁰ הסדרה של עדיקא כוללת 16 תצלומי פורטרט של אמנים המשתתפים בתערוכה, כולם ישראלים, יל-דים לעולים ממדינות ערביות/מוסלמיות (תמונה מס' 34). מימון סבורה כי הסדרה נעה בין המודל הטיפולוגי, שבמסגרתו נוצרת האחדה של המצולמים, דוגמת פרקטיקת הצילום הביורוקרטית של תצלומי פספורט, ובין הימנעות ממודל זה ויצירת דיוקן של אינדיבידואל הנתון בתוך הקשר חברתי-תרבותי קונקרטי, והיא ממקמת את הסדרה ביחס לאופני קריאה חדשים של הפורטרט הצילומי, ובמיוחד ביחס לזה של ז'יל דלו ופליקס גואטרי: "מושג 'הפרצופיות' של דלו מציג קריאה חדשה לו'אנר הפורטרט הצי-לומי ובהתאמה לכך לקבוצת הפורטרטים של עדיקא. כאשר אנו מבינים את הפרצוף כמערך, או כסוג של ממשק, המקשר ומתווך בזמן נתון בין מערכות שונות: סמיוטיות, חברתיות ותרבותיות. כלומר, כאשר הפרצוף חדל להיות קוד פיזיונומי אשר מסייע בפענוחו של הגוף ובהתאמה בפענוחו של האינדיבידואל, אלא הופך בעצמו למערכת קידוד שהתוצר שלה - ולא הבסיס לקיומה - הוא האינדיבידואל, מעמדו המושגי והפילוסופי של הפורטרט הצילומי כו'אנר משתנה".⁵¹

המהפכה של דלו וגואטרי, למשל, היא בכך שהם אינם רואים בפנים סימן או ביטוי של אינדיבידואליות; להיפך, האינ-דיבידואליות בעבורם היא תוצר של הפנים שהיא לובשת. בדומה לקריאה של פוקו את הארכיון כמערכת המפעילה כוח, מגדירה ומייצרת בניגוד למשמרת ואוצרת, כך על פי דלו וגואטרי הפנים אינן אפקט של הסובייקט אלא חלק מיחסי הכוחות המייצרים אותו. הפרצוף מוצג אצלם כמערכת ממשמעת שבבסיס המכניזם של זהות אינדיבידואלית:

"The face of a teacher and a student, father and son, worker and boss, cop and citizen, accused and judge[...] concrete individualized faces are produced and transformed on the basis of these units, these combinations of units - like the face of a rich child in which a military calling is already discernible, that West Point chin. You don't so much have a face as slide into one".⁵²

שינוי תפישה זה משנה בהכרח את התפישה ביחס לצי-לום הפנים, כלומר ביחס לפורטרט, שינוי שעליו מרחיבה מימון: "מעבר לתיעוד של אינדיבידואלים, הפורטרט הוא כעת תיעוד של כלכלות כוח שונות אשר אינן נגזרות רק מיחסים חברתיים במסגרתם מיוצרים דימויים (קולוניאליזם, אימפריאליזם, קפי-טליזם) ואשר במסגרתם הן מתועדות, אלא בעיקר, הפורטרט מקדד בתוכו דיאגרמה של יחסים משתנים בין מערכות מישמוע ותהליכי סובייקטיביזציה. יתרה מכך, הפורטרט הצילומי עצמו הופך לכלי אפיסטמי, במונחיו של מישל פוקו, כיוון שהוא אינו רק מתעד פסיבי של ארגוני כוח, אלא הוא מאפשר להצביע על האופנים השונים שבהם מיוצר הפרצוף דרך מערכות ייצוג, ידע וארגונים טכנולוגיים שונים, שהצילום עצמו כפרקטיקה חברתית מהווה חלק מהם".⁵³



35

אניסה אשקר | החירות מובילה את העם
| 2003 | תצלום צבע | 60X60 ס"מ
Anisa Ashkar | Liberty Leading the
People | 2003 | color print | 60X60 cm



36

אניסה אשקר | בגדת במולדת במה עוד?
| 2003 | תצלום צבע | 60X60 ס"מ
Anisa Ashkar | You Betrayed the
Homeland and What Else? | 2003 |
color print | 60X60 cm



37

אניסה אשקר | תרשום: אני ערבייה חופשייה
| 2003 | תצלום צבע | 60X60 ס"מ
Anisa Ashkar | Write: I'm a Free
Arab Woman | 2003 |
color print | 60X60 cm



38

אניסה אשקר | האדמה למי שמכבד אותה
| 2003 | תצלום צבע | 60X60 ס"מ
Anisa Ashkar | The Land is for Those
Who Respect it | 2003 |
color print | 60X60 cm

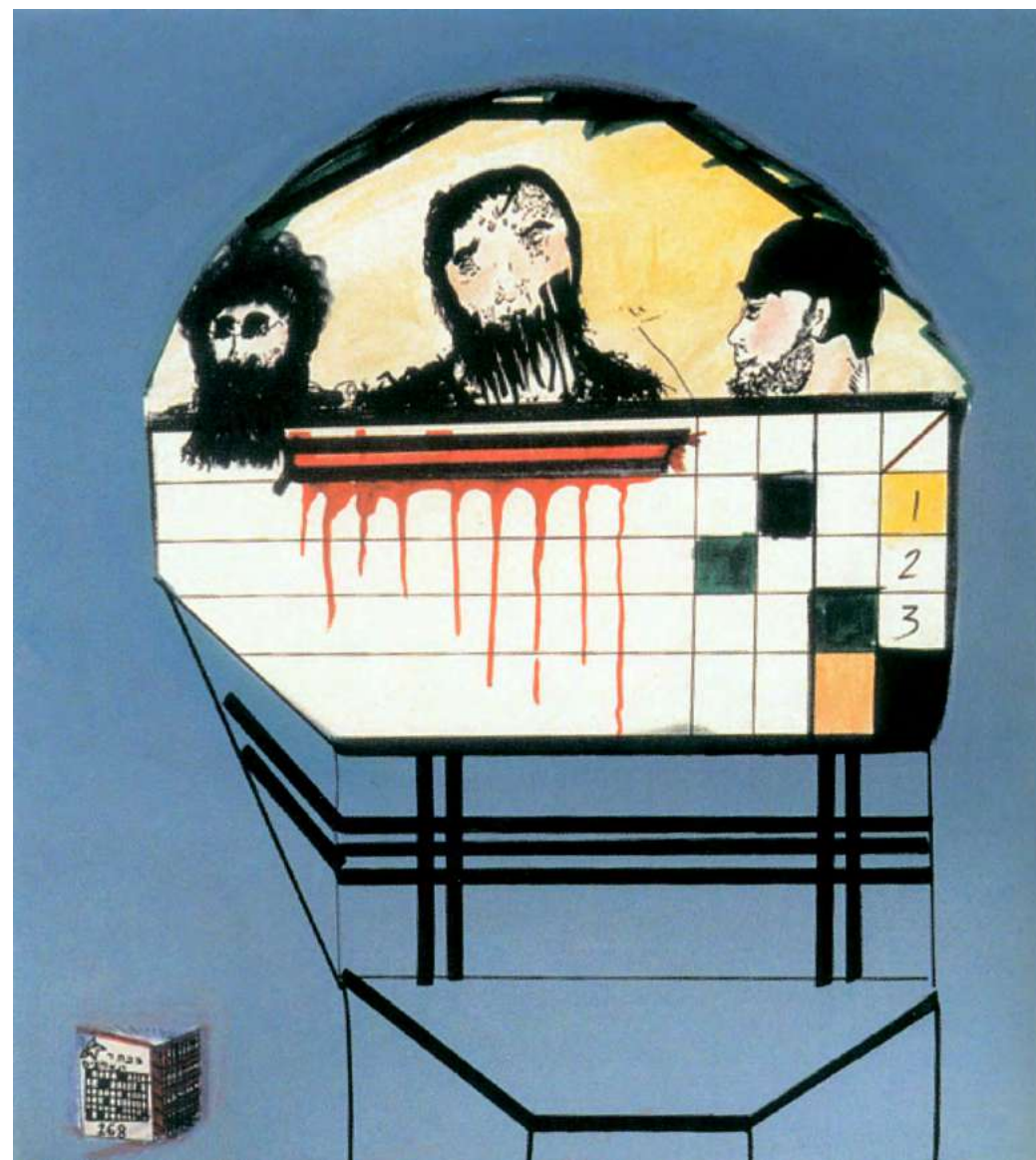
40

אבנר בן-גל | בית המדממים | 1998 |
אקריליק וטושים על בד | 80X80 ס"מ
Avner Ben-Gal | House of the Bleeders | 1998 |
acrylic and markers on canvas | 80X80 cm



39

אבנר בן-גל | ספידקו | 1998 |
אקריליק וטושים על בד | 70X70 ס"מ
Avner Ben-Gal | Speedko | 1998 |
acrylic and markers on canvas | 70X70 cm



מבוקש מספר אחת

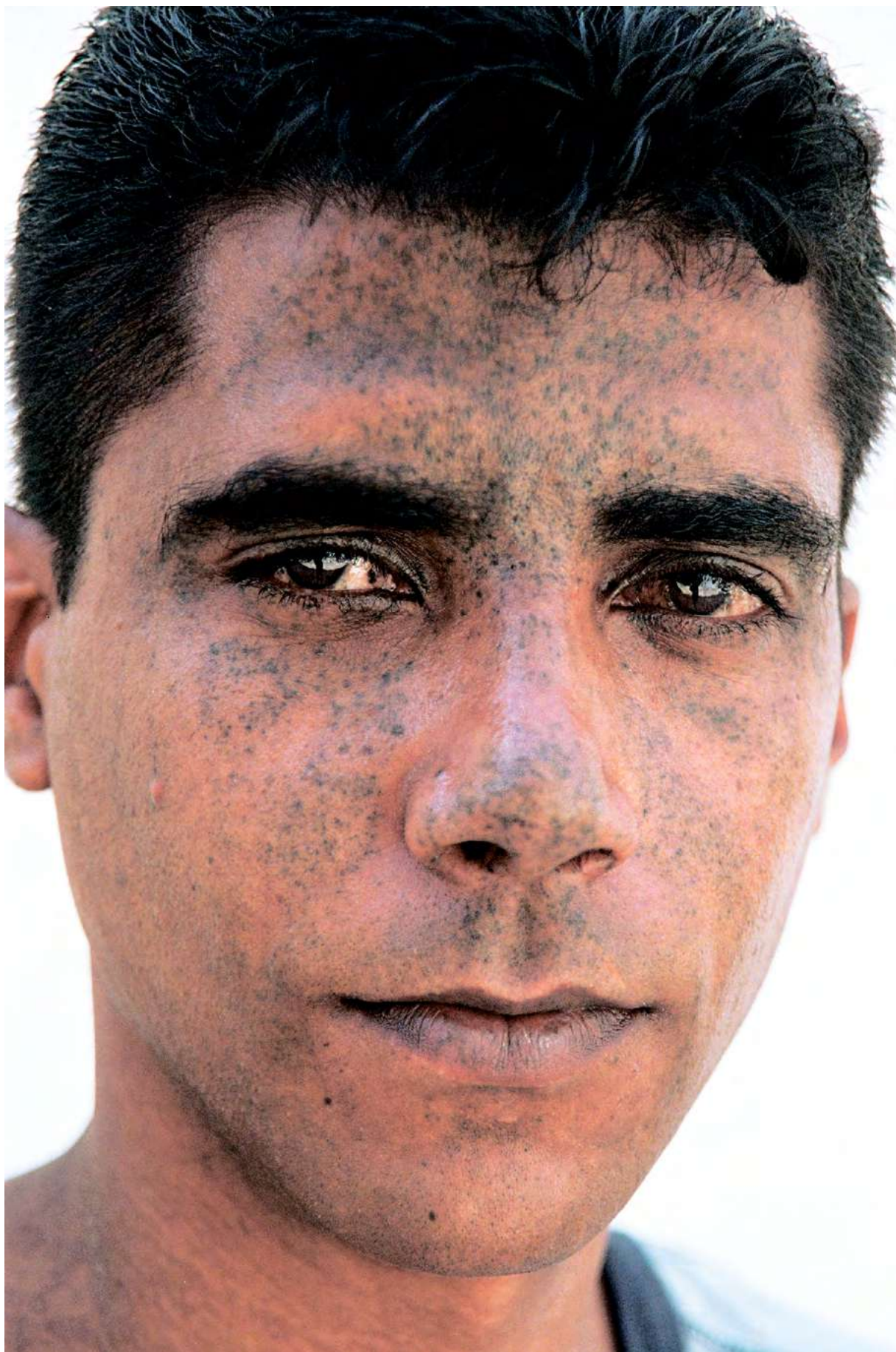
המסגרת הפרשנית של דלו וגואטרי מחזקת את ההבנה של פר־קטיקת צילום והפצה של דיוקנאות של בני אדם כ"מבוקשים" ככזו המייצרת אותם כפושעים או כטרוריסטים. פורטרטים של מבוקשים, בשונה מאלה של אלבומי המשטרה הנשארים במרחב הסגור של תחנות המשטרה ונועדו לשימוש פנימי שלה, נוצרים לצורך תפוצה במרחב הפומבי, נועדים לעיני כל, כשהם נהפכים בו בזמן לכתב אישום וגזר דין, שלא לומר התרת דם. כך הובי־לה ההיסטוריה של שימוש בפורטרטים לצורך לכידת בני אדם שהוכרו כפושעים, לחיבור מזוויע בין הפורטרט ובין ההוצאה להורג. בנובמבר 2012 התנקשה ישראל בחייו של אחמד ג'עברי, מי שנחשב לרמטכ"ל ארגון חמאס. "ג'עברי היה בן מוות", הכריז דובר צה"ל בהודעתו⁵⁴, ובכך נוספה קטגוריה טאוטולוגית חדשה לטרמינולוגיה שבאמצעותה מצדיקה מדינת ישראל חריצת דין ללא משפט והרג "מבוקשים" - טרמינולוגיה שכוללת מונחים כמו "עם דם על הידיים", "רב-מחבלים" ו"סיכול ממוקד". ביוני 2011 הוצגה בגלריה מנשר בתל אביב התערוכה "הוצאה להורג" שאצרה גליה ירב. "התערוכה עוסקת", כתבה ירב, "במעמד העמום של ההוצאה להורג כאירוע פוליטי, שהינו גם הרג משטרי ראוותני וגם 'לקיחת החוק'; גם סודי ונקמני, אך גם מחויב לטקסיות ולפומביות דידקטיות, כזה שלמרות שמתנהל בזירה מצומצמת, הייצוג הכרחי לו"⁵⁵. התערוכה כללה ייצוגים של חבלי תלייה, גיליוטינה, מתקני עינויים ועוד באמנות ישראלית עכשווית והתמקדה בהיבט הטקסי-תיאטרלי-פומבי של ההוצאה להורג. הקשר של התערוכה למצב הפוליטי האקטואלי, "לכאן ועכשיר", היה גלוי גם כשנקודת המוצא לתערוכה הרחיקה לציורו המפורסם של גויה, **שלושה במאי 1808** מ-1814, המתאר הוצאה להורג של מורדים ספרדים בעת הכיבוש העקוב מדם של חצי האי האיברי על ידי צבא נפוליאון. עונש המוות וההוצאה להורג, כמקרים שבהם המדינה מא־צילה לעצמה סמכות לא-לה ליטול חיים, תופסים בגלל אירועי המהפכה הצרפתית מקום מיוחד במחשבה ובהגות הצרפתיות.

בספרו הכבול, העקוד והצלוב: אלבר קאמי וגבולות האלימות, שיצא לאור לאחרונה, מנתח דוד אוחנה את כתביו של אלבר קאמי ביחס לביקורת על האלימות כהיבט מרכזי של המודרניות ושל הלאומיות, במיוחד על רקע הטרנספורמציה שחלה במאה ה-20 מאלימות אלוהית לאלימות אידיאולוגית. אוחנה מציג את משנתו של קאמי בנוגע לאלימות שמפעילה המדינה באמצעות מוסדותיה, הצבא והמשטרה. "לא כל כך את האלימות אני שונא, כפי שא־ני שונא את מוסדות האלימות"⁵⁶, הוא מצטט את קאמי, ופורש יריעה רחבה של ההגות המערבית המודרנית העוסקת בביקורת המדינה - ממקס ובר, דרך ולטר בנימין ועד לוֹ'אק דרידה. "הוגי הנאורות", כותב אוחנה, "דנו ב'מצב הטבע', סיטואציה חברתית ללא מרות מדינית שבה כל דאלים גבר בהעדר מוראה של מלכות. המצב החלופי הוא 'מצב מדיני' שהאזרחים ממירים בו ללא תנאי את חירותם האישית בביטחון קולקטיבי מטעם המדינה וסוכניה, הצבא והמשטרה". מדובר, אם כן, בשני מצבים חלופיים בעלי מבנה מהותי משותף - בשניהם החזק שולט, "גם ב'מצב המדיני' מוטב להיות זאב ולא כבש"⁵⁷.

המדינה מפעילה באמצעות סוכניה צורות אלימות שונות. בנימין עורך הבחנה בין אלימות "מכוננת חוק" לאלימות "משמרת חוק"⁵⁸. הראשונה מראה כיצד פעילות כוחנית ואללימה משמשת אמצעי להיווצרותם של המדינה ושל חוקיה; השנייה מצביעה על השימוש שעושה המדינה באלימות מאורגנת כדי להבטיח את ש־מור החוק, כלומר, את שימור עצמה תחת סטטוס-קוו קיים, אלא אם כן היא מבקשת לעשות שינוי, שאותו היא יוצרת שוב באמצעות אלימות מכוננת. ההוצאה להורג היא אחת מצורות האלימות שבהן משתמשת המדינה לשימור עצמה. זוהי האלימות הנוראה והסופית מכל, שבמסגרתה המדינה נוטלת לידיה את הזכות להכריע לחיים ולמוות. במחזה קליגולה מתייחס קאמי לשרירותיות של עונש המוות המבוצע על ידי המשטר. "כרגיל בכתבי קאמי", כותב אוח־נה, "ההוצאה להורג היא גם האמצעי (הכוחני) וגם המטאפורה... קליגולה רוצח אבות ובנים, מעלה לגרדום את חבריו הקרובים ומצווה להרוג את פטריקיוס, המזלזל בחייו שלו. הוא דורש לש־נות את הטוב ואת הרע, ולשם כך מזמין את נתיניו בממלכה ואת הצופים בהצגה למשפט כללי, למופע מרהיב כמו בכיכר הגרדום. שהרי איוה ערך יש להוצאה להורג אם היא מתבצעת ללא יחסי ציבור: 'אני צריך אנשים, קהל צופים, קורבנות אשמים!'"⁵⁹ ההוצאה להורג של אנשים המסומנים על ידי המשטר כאויבים דורשת ש־תוף פעולה של החברה - של המשתתפים והצופים, האקטיביים והפסיביים, כאחד.

41

מיקי קרצמן | מבוקש (זכריה זביידי) | 1998 | תצלום צבע | 168X112 ס"מ
 Milki Kratsman | Wanted (Zakaria Zubeidi) | 1998 | color print | 168X112 cm



ענת אביב | מבוקשים | 1999 |
 שמן על בד | 42X37.5 ס"מ כ"א
 Anat Aviv | **Wanted** | 1999 |
 oil on canvas | 42X37.5 cm each





במאמרה "דיוקן ההוצאה להורג"⁶⁰ מציעה אריאלה אזולאי, שאלימות והרג משטריים הם נושאים מרכזיים בכתביה, קריאה שונה מזו המקובלת לתצלומי זוועה. ההסכמה הכללית בנוגע לשא־לה מהו תצלום זוועה נשענת על הקונבנציה שתצלום כזה תמיד יכול סטייה מעוררת חלחלה ממה שהתודעה רגילה לתפוש כרגיל ושגרת. לרוב תהיה זו חריגה הנוגעת לייצוג של הגוף – כלומר, התצלום יראה את הגוף הפגוע: המגורש, המורעב, המעונה, הפצוע, המת. לרוב הוא ילווה בתיווך מילולי שמדגיש את הזוועה ויקושר למחולל הזוועה במטרה להצביע עליה כמיותרת או ככזו שאפשר היה למנוע אותה. אך קריאה זו, טוענת אזולאי, היא קריאה מגבילה ומצמצמת של תצלום הזוועה, המגדירה אותו אך ורק ביחס לציפייה המוקדמת ממנו ויוצרת דימוי גנרי של הזוועה. היא מציעה קריאה מסוג חדש, שעל פיה הזוועה אינה נמצאת בתצלום עצמו אלא הנסיבות הן שקובעות אם התצלום הוא תצלום לזוועה; לפעמים יהיה בתצלום משהו מן הזוועה, לפעמים היא תישאר לחלוטין מחוץ לפריים, אבל בשני המקרים, אם התצלום נעשה באתר של אסון, הרי שהוא מתאר אותה. מכאן שהאובייקט התופש את הזוועה אינו התצלום החומרי לבדו, אלא האירוע של הצילום. כדוגמה לאירוע-תצלום אזולאי משתמשת בתצלום מאת מיקי קרצמן, המציג פורטרט של זכרייה וביידי, מי שכונה במשך שנים על ידי כוחות הביטחון הישראליים ועל ידי התקשורת הישראליה בתואר "מבוקש מספר אחת".

"הנה תצלום לדוגמה. שום דבר בו אינו מזועזע. שום דבר בו אינו מכריז כי לפנינו תצלום של זוועה. ככלות הכל, מה כבר יכול לזעזע בדיוקן מוקפד, מחייך קמעא, של אדם שאת פניו איננו מכירים".⁶¹ אזולאי מתארת את התוכנה הכפולה המתעוררת ביחס לתצלום גדול ממדים זה של **מיקי קרצמן (מבוקשים - זכריה וביידי)**, 1998, תמונה מס' 41): ראשית, אל מול הפוויציה של הצופה ביחס לפורטרט של מבוקש על ידי כוחות הביטחון – כלומר, אל מול התוכנה שכוחות הביטחון מבקשים את גופו, או נכון יותר, את גופתו; ושנית, אל נוכח התוכנה של נסיבות התצלום: זה אינו תצלום שנעשה בגניבה, כמעקב אחרי מקום המסתור של זביידי, או בניגוד לרצונו. וביידי משתף פעולה בייצור הפורטרט שלו עצמו כמבוקש, ובכך הוא מציב את הצופה כמשתף פעולה עם הכוחות העומדים מנגד, אלה שהפכו אותו למבוקש. הזוועה טמונה בכך שהמשמעות של להיות "מבוקש" פלסטיני היא היותו מועמד לחיסול, לרצח, להוצאה להורג. וביידי יודע זאת וכולם יודעים זאת. לא פעם ביקשו פלסטינים שנמצאים ברשימת המבוקשים או קרובים שלהם מצלמי עיתונות לצלם אותם כדי שישאר להם תצלום לזיכרון המת. הזוועה, לפי אזולאי, היא שהחיסולים הללו נעשים על ידי המדינה ואינם גוררים כל חקירה או דרישה לחקירה, והו פשע שלטוני שגורם לכשל אורחי. הזוועה היא גם בתעתוע הטאוטולוגי של גור דין מוות למי שהוגדר מראש כ"בן מוות". ההצדקה של רצח על ידי המדינה אינה מופעלת רק ביחס לפלסטינים מבוקשים, אלא ביחס לפלסטינים בכלל.

הנטורליזציה של רצח על ידי המדינה, כלומר – הפיכתו למעין דבר טבעי, מושתתת על הבניית תמונת עולם דיכטומית המחולקת ל"אנחנו" ו"הם", ל"טובים" ו"רעים", ל"יהודים" ו"ערבים", תמונה שלהפצתה מגויסות מערכות השלטון, החברה, התקשורת והתרבות. הסיבה לכך שהזוועה אינה נראית כתצלום אלא נמצאת בהקשר ובנסיבות שלו טמונה בהפיכת ההוצאה להורג של פלסטינים, ללא דין ומשפט, לדבר לגיטימי ומוצדק. "הקושי להכיר בזוועה אינו נובע רק מכך שזו אינה מותרת בתצלומים חותם חזותי", כותבת אזולאי, "אלא גם מכך שכאשר המצלום הוא פלסטיני, אין הוא מופיע כאדם הקורא קריאת חירות בשעה שעומדים להוציא אותו להורג ללא משפט".⁶² התצלום של זביידי הוא גם דוגמה לאופן שבו פורטרט הנמצא בארכיון הצילום עשוי לגלות ולחשוף את מה שהמדינה מנסה להסתיר במלים. "מעשיו של השלטון", כותבת אזולאי במאמר על הארכיון, "מתועדים במסמכים, כמו למשל ההחלטה להפוך את הפלסטינים לפליטים או להוציא להורג חשודים פלסטינים, עוטים לא פעם מעטה של סודיות במסמכים ונגנזים בארכיונים לתקופות ארוכות, אך ממשיכים להיות מופצים במרחב הפומבי באמצעות תצלומים. [...] כך למשל, ענת קם מרצה עונש מאסר בגין חשיפתן של הוראות מתועדות לחיסול 'מבוקשים', בעוד תצלומים של 'מבוקשים' או של זירות שבהן חוסלו, שיכולים לשמש כעדות חותכת לפרקטיקת ה'סיכול' הממוקד', מודפסים בעיתונות ומופצים ברבים. מאז האינתיפאדה השנייה, תצלום של 'מבוקש' אינו תצלום של אורח שהמטרה מבקשת את עזרת הציבור באיתורו, כי אם – כפי שלמדנו מהמסמכים שאספה ענת קם אך ידענו זאת גם קודם – באופן שהכשיר אותנו להיות שותפים פסיביים במדיניות ההוצאות להורג – מי שדינו מוות. הסיכוי שנראה בדיוקנו של זביידי שצילם מיקי קרצמן משהו אחר מאשר 'מבוקש' הוא קלוש, היות שקיומו של זביידי במרחב המשותף שלנו הוכנה למן היום הראשון בתור 'מבוקש', כך שהמושג 'מבוקש' דבק בו כשם פרטי, הותך אל דיוקנו, אל תוך דמותו".⁶³ "אירוע-תצלום" מתייחס לתצלומים אך נדמה כי ההצעה לקרוא דימוי ביחס למה שמחוץ לתמונה, ולא רק ביחס למה שנמצא בתוכה, תקפה גם בנוגע לצוירים, ודאי כאשר מדובר בצוירים שמבוססים על תצלומים. העובדה כי דימוי נייטרלי ורגיל לכאורה – כמו פורטרט פנים של גבר צעיר – נהפך לדימוי מטריד ביחס להקשר ולנסיבות של היווצרותו וביחס לידע שמחזיק הצופה בנוגע אליו הופכת את הפורטרט לדימוי רב עוצמה ואף בעל פוטנציאל נפיץ. במשך 20 שנות קיומו של אוסף "הארץ" נתלו על קירות המשרדים והמסדרונות בבניין המערכת יצירות רבות מאוד מתוך האוסף. בכל השנים הללו אירעו שני מקרים בלבד שבהם

הוסרו עבודות מהקיר בעקבות מחאה של עובדי העיתון ובשניהם היה מדובר בפורטרטים. במקרה אחד, היתה זו יצירה מאת האמנית **ענת אביב (מבוקשים)**, 1999, תמונה מס' 42), המורכבת מ-12 צוירים זהים בגודלם: שמונה צוירי פורטרט פרונטלי של גברים צעירים וארבעה צוירים של זרי פרחים. הסדרה ניחנת באקספרסיביות ובצבעוניות רבה, וכאשר היא נתלתה בחלל פתוח משותף, היא התקבלה על ידי העובדים בו בהערכה ובשביעות רצון. המפנה חל כמה ימים אחר כך כאשר לצד העבודה נתלתה תווית הקרדיטים ובה צוין שם העבודה: **מבוקשים**. במקרה השני, היה זה ציור מאת האמן **ניר הוד** – פורטרט גדול ממדים ופרונטלי של יגאל עמיר (**יגאל עמיר**, 1996, תמונה מס' 43), שבו הוא נראה בשחור-לבן, על רקע שמים קודרים וסוערים, במבט מושפל, ומעליו מרחפת ציפור טרף גדולה ככנפיים פרושות, המשמשת מעין אטריבוט מטאפורי למצב של הרג וטרף ומשרה על הציור כולו תחושה כבדה של איום אפל. בשני המקרים תבעו העובדים להסיר את היצירות מהקיר. במקרה של המבוקשים הזוועה מבחינתם היתה דווקא מתוך הזדהות – הזדהות מוחלטת עם העמדה של כוחות הביטחון הישראליים, באין עוררין על כך שמדובר ברוצחים "עם דם על הידיים". במקרה של **יגאל עמיר**, המחאה היתה מתוך התכחשות ואי-הזדהות – מתוך אי-נסבלותה של העובדה שהרוצח היה "אחד משלנו" ומתוך שאיפה ליצור הבדל בינו ל"בינינו".

במאמר נוסף של אזולאי, משנת 2000, שכותרתו "רוח הרפאים של יגאל עמיר",⁶⁴ היא מנתחת את רצח רבין כמקרה שבו המנגנונים המבנים בשגרה את הרציונליזציה של רצח פלסטינים מופנים כלפי עצמם. דמותו של עמיר, היא טוענת, מאתגרת את המערכת בכך שהיא מערערת על התפישות הסטריאוטיפיות והגזעניות המושרשות בחברה הישראלית: "גם כשהוא רוצח וגם כשאינו רוצח, הוא למעשה ממלא מקום שאיננו שלו, שמיועד בעיקרון למישהו אחר, לערבי בתור רוצח, או לאשכנזי הנאור בתור אורח. ועמיר עצמו הוא כמו רוח רפאים, מי שאין לו מקום בתוך תמונות עולם המבוססות על חלוקות דיכטומיות כמו חילונים ודתיים, אשכנזים ומזרחים, נאורים וחשוכים, יהודים וערבים, טובים ורעים".⁶⁵ עמיר כמעשה הרצח מצליח לחשוף את ההיגיון של המערכת, את הצדקת הרצח בחסות אידיאולוגיה כזו או אחרת. הוא הצליח להפתיע את החברה הישראלית בכך שהוא, שמשתייך לזרם אידיאולוגי שמחוץ לזרם המרכזי, השתמש בשיטה שבמשך שנים פותחה ושימשה את הזרם המרכזי.



43

ניר הוד | יגאל עמיר | 1996 | שמן על בד | 173X138 ס"מ
Nir Hod | Yigal Amir | 1996 | oil on canvas | 173X138 cm



גיבור וקורבן

רצח רבין חשף את העובדה כי הוויכוח בין מחנה הימין למחנה השמאל בארץ על אודות ההסתה שקדמה לרצח אינו אלא מחלוקת שבבסיסה אידיאל משותף לשני הצדדים: זה של ההקרבה למען המדינה ושל תפישת האידיאליסט כגיבור. אלמלא כן, טוענת אור לאי, "לא היתה עולה על הפרק רק השאלה אם הרצח היה מוצדק או לא-מוצדק, אלא עצם האקסיומה של הרצח המוצדק: מהו רצח מוצדק, מהיכן הוא מקבל את צידוקו, בידי מי המונופול על ההצדקה ומהם ההבדלים בין רצח, הריגה, חיסול, כיבוש ומלחמה".⁶⁶ האירוע של רצח רבין חתר תחת המערכות ההגמוניות, מימין ומשמאל, ועירער על הסמכות הבלעדית שלהן לקבוע מהו רצח מוצדק, תוך שהוא מערער גם על אחד המיתוסים המכוננים בחברה הישראלית - מיתוס עקידת יצחק. מיתוס זה משמש מאז ומתמיד כמודל שדרכו תופשת החברה הישראלית את הצורך להקריב את מיטב בניה על מובח ביטחון המדינה. בכך היא מניחה למעשה את המדינה בתפקיד האל, אך עמיר במעשהו כופר בכך. "בזמן הרצח", כותבת אזולאי, "כשהוא מגלם בגופו את סיפור העקידה, עירער עמיר על גבולותיו של המיתוס. הוא פירש את ההקרבה כלשונה אך התעלם מן הממד החברתי שלה, מהיותה חלק מן החוויה החברתית שעומד בבסיס המדינה. לא טובת המדינה הנחתה אותו, אלא מה שהוא תפש כטובת העם או האומה. החלפת המדינה בעם פירושה ערעור על מעמדה של המדינה כמסגרת המגדירה את ריבונות העם, וכן ערעור על סמכותה הבלעדית של המדינה ליטול חיים ולהצדיק אלימות או לאסור עליה".⁶⁷

עקידת יצחק כמיתוס מרכזי בתרבות הישראלית היא גם נושא שכיח באמנות הישראלית - החל באבל פן, משה קסטל, מרדכי ארדון ויצחק דנציגר, דרך מנשה קדישמן ומשה גרשוני, ועד דינה שנהב ועדי נס, אם להזכיר רק דוגמאות אחדות. גדעון עפרת הקדיש לעקידה פרק שלם בספרו **בהקשר מקומי**.⁶⁸ "להלן, נצא למסע העקידה באמנות הישראלית", הוא כותב. "היה זה מסע בין מספר תחנות מרכזיות: הראשונה תתקשר בחלקה לפוגרומים

ולפיגועים משנות ה-20. התחנה השנייה תתמקד בשואה ובמלחמת השחרור, כאן תעלה בעיקר דמותו של אברהם כמייצג את הגיבור הסובל של סיפור העקידה, הן הוא האב השכול, הוא עם ישראל הסובל. התחנה הבאה תתמקד בין מלחמת ששת הימים למלחמת יום הכיפורים ונמצא בה את האיל - אם כתקוות ישועה ואם בבחינת קינה על גאולה שלא באה. התחנה האחרונה תתמקד בדור הצעיר יותר של אמנות ישראל, המגיב למלחמת לבנון נהראשונה; הספר נכתב לפני מלחמת לבנון השנייה, א"ל, אך העוסק כבר שנים רבות במתקפה נגד האברהמים השולחים את בנם להיעקד בקרבות. בעבור אמני דור זה, הגיבור הוא יצחק. עמו הם יודוהו ושום מלאך או איל לא יבואו לגאלם. האלימות העולה מציורים אלה תהפוך את הנעקד לעוקד אביו".⁶⁹ מיתוסים בכלל ומיתוסים תנ"כיים בפרט הם כמובן חלק חשוב במערך הבניית ההצדקות הלאומי, הישראלי והפלסטיני כאחד. השימוש במיתוסים נפוץ במיוחד במסגרת הטיעונים בוויכוח ההיסטורי הנסב על שאלת מיהו הקורבן. האירוניה היא בכך שבמקרה עקידת יצחק מדובר באותו המיתוס עצמו, המסופר משתי נקודות מבט שונות ומשמש בטיעוני שני הצדדים, שהרי עקידת יצחק מופיעה באיסלאם כמיי תוס עקידת ישמעאל.

עקידת יצחק של דינה שנהב מ-1994 (תמונה

מס' 44) היא אחת מסדרה של עבודות פסיפס עשויות קוביות ספוג, המתחקות בשפה ובדימויים

אחר עבודות פסיפס עתיקות מקומיות ומתחזות

לכאלו. זו העבודה היחידה בסדרה שמתארת

סצינה מפורשת - הרגע שבו אברהם שולח

את ידו אל עבר יצחק שעל המזבח - ומביאה

את סיפור העקידה בסגנון ילדותי-קומיקסי

עם כתוביות ויהוי ליד כל דמות. זו גם העבודה

היחידה שכוללת בחלקה העליון טקסט כתוב:

"רוצחים מתועבים ניפצו

את קו השפיות שנמרח

זה עוזר למישהו תשתקי

תבלעי פיסת זוהמה

צחנת הרצח כבר תזחל לה"

"הטקסט בעבודה הוא טקסט שכתבתי מיד לאחר

הרצח במערת המכפלה", אומרת שנהב. "אחד

הדברים שעניינו אותי הוא 'גבול השפיות' והקשר

שלו לקיצוניות דתית, השאלה מאין מגיעה

המוטיבציה לאכזריות. העניין בעבודה הזאת היה

לנגוע בנקודות של בסיס התרבות, סיפורי המיתוס,

סיפור עקידת יצחק, והקשר שלו לחיים עצמם,

להווה. עקידת יצחק כפוטנציאל לאכזריות הקשה

ביותר, שאף על פי שלא מומשה, הגבול נחצה,

כלומר - היתה נכונות למימוש. עניין אותי גם

הצירוף של סיפור דרמטי, טקסט דרמטי עם סוג של

ילדותיות או 'עילגות' שהחומר והטכניקה מזמנים".⁷⁰

הטרמינולוגיה של הפיכת מעשי הרג בשם המדינה ל"טבעיים" עושה גם היא שימוש בביטויים תנ"כיים. למשל, הביטוי "בן מוות" - אותו ביטוי שבו השתמש דובר צה"ל בהודעתו על "חיסולו" של אחמד ג'עברי - הוא ציטוט תנ"כי מדברי דוד המלך, דמות מיתולרית גית הנושאת תפקיד סימבולי כפול בנרטיב הישראלי והפלסטיני.



44

דינה שנהב | **עקידת יצחק** | 1994 |
גומאוויר ואקריליק על דיקט | 100x85 ס"מ
Dina Shenhav | **The Sacrifice of Isaac** | 1994 |
sponge and acrylic on wood | 100x85 cm



כאשר נתן הנביא המשיל לדוד את משל "כבשת הרש", במט" רה להוכיח אותו על מעשה בת-שבע ואוריה החתי, תגובתו של דוד היתה: "בן מִן הָאִישׁ הָעֹשֶׂה זֹאת", ⁷¹ מבלי שהבין שהדברים מכוונים אליו עצמו ושכך הוא גוזר את גור דינו. הלקח הרווח ממעשה בת-שבע הוא "הרצחת וגם ירשת" - משפט השאול בכלל מסיפור אחאב וכרם נבות - והוא זה החוזר ומהדהד לאורך ההיסטוריה המדממת של הסכסוך הישראלי-פלסטיני ביחס לאדמת המריבה שבין שני הצדדים. דמותו של דוד המלך בקשר לשאלת מיהו הקורבן מופיעה גם במיתוס אחר, זה של מלחמת דוד בגוליית, המוזכר תמידית ביחס למשחק הכיסאות ההיסטורי של "מעטים מול רבים", "חלשים מול חזקים" ו"חמושים מול משליכי אבנים".

העבודה גוליית של אוהד מרומי מ-2002 (תמונה מס' 45) היא פורטרט לא רגיל. זהו פסל ראש כרות של ענק שחור, שסביבו כרוך בד לבן והוא מוטל כחפץ נשכח, כחלק מרכוש או מיטלטלין עוזבים, או כמו אחד משורה של גביעי ניצחון שנותרו על המדף. הפסל הוצג בתערוכה "דרך לוד" שאצרה אירית סגולי בגלריה קלישר בתל אביב ב-2003, וכך כתבה עליו גליה יהב במאמר ביקורת על התערוכה: "העבודה גוליית של אוהד מרומי היא פסל שנענה לקודים הקלאסיים של מבנה מונוליטי על גבי כן. ראש בולת גדול, עטוף בבד לבן כתינוק, מונח על תיבת עץ כבדה. הראש הערוף, תוצאתו המשמחת של ניצחון המעטים על הרבים, הצודקים על הטועים, היהודים על הפלשתיים, הוא גם הראש המסורס של הענק הפאלי. העורמה שגילתה את נקודת התורפה של הלא-מנוצח מעלה אסוציאציה לראשו המנותק, הערוף, של מחבל, מצילום של פבל וולברג (שהוצג השנה בתערוכה 'טווח אפס' במוזיאון תל אביב). הראווה של ראש האויב המובס היא התצוגה של ההיבריס של המנצחים, של האטימות שלהם. מי שהופך סובייקט לאובייקט, מי שמציג לראווה מוות, מביא על עצמו התפוררות פנימית, רגע אחרי שוך השמחה לאיד. במונח זה, כולנו בדרך ללוד, כלומר לגירוש של ⁷² 48".

45

אוהד מרומי | גוליית | 1999-2000 | 50x90x35 ס"מ בקירוב
עיסת נייר ובד | Ohad Meromi | Goliath | 1999-2000 |
papier-mâché and cloth | ca. 50x90x35 cm





ראש כרות מופיע גם במרכז ציור על נייר ללא כותרת מ-2000 של **אבנר בן-גל** (תמונה מס' 46). את הראש המדמם אוחזת בשערותיו, בידה השמאלית, דמות נשית גדולה, אמזונה וקופה ועירומה, לבושה חזייה שחורה בלבד. הראש הוא ראש של גבר מזוקן, ופניה, כמו פניו, מוסתרים בשפעת שיער שחור. בידה השנייה היא אוחזת חנית מדממת שעליה נותרה קוצת שיער ומאחוריה משתרע מדבר שבאופק הרחוק שלו נראות חורבות ותמורות עשן. זוהי סצינה שהיא תוצר של חיבור מפונטז בין עבר מיתי לעתיד קטסטרופלי, בין מלחמת גוג ומוגג ליום שאחרי שואה גרעינית, ובמרכזה דימוי אחד היברידי המצליב בעירוב אסוציאטיבי מוזר של מיתוסים את דוד וגוליית, שמשון ודלילה, שלומית ויוחנן ויהודית והולופרנס. שאלת ההיברידיזציה עולה גם מעצם התיאור של דמות האשה המערב בין מאפייני מודל ארוטי שעל גבול הפורנוגרפי ובין מאפיינים של לוחם מאצ'ואיסטי. במאמר על יצירתו של בן-גל, שחלק גדול ממנה עוסק ברוע, בקטסטרופה ובסוף האנושות, מתייחסת יעל ברגשטיין לסוגיית ההיברידיזציה גבר-אשה בציוריו.⁷³ היא מקשרת אותו לאזורי מתח מנטליים של סכיוזופרניה ופרנויה, כשהיא מצטטת מספרם של דלו וגואטרי, **אנטי אדיפוס**, את התייחסותם לסיפורו של דניאל פאול שרכר (1842-1911). שרכר, שופט שחי בגרמניה וסבל ממחלת נפש שאותה תיאר בספרו האוטוביוגרפי **יכרונותיו של חולה עצבים**, מפרט את הזיותיו, שבהן נקלע העולם לצרה, האנושות נהפכת לגזע של רוחות רפאים, ועליו מוטל להושיע את המין האנושי באמצעות שינוי מינו לאשה והפרייתו על ידי אלוהים כדי ליצור גזע אנושי חדש.

אש גדולה ותמורות עשן של הרס, חורבן ו"סוף העולם" נראות גם ברקע של צילום ללא כותרת מ-2002 מאת **פבל וולברג** (תמונה מס' 49). אך חזית הצילום מחזירה את הצופה אל ה"כאן ועכשיו"

ומציבה אותו מול דמותו המתועדת של "דוד" העכשווי: דיוקנו של נער פלסטיני האוחז רוגטקה טעונה באבן קלע גדולה, רגע לפני הנפתה ויידוייה. הזירה מוכרת - מבנה בלוקים מאולתר, צמיגים בוערים, עזובה - תיאור חוזר של ההתקוממות הפלסטינית בשטחים הכבושים. הרגע שתפסה המצלמה הוא רגע דרמטי ונפיץ, "רגע לפני". דמותו של הנער נראית חדה, "נקייה" וברורה על רקע האש, העשן והרעש הוויוזאלי האופפים אותו מכל עבר. הפוקוס הוא תוצאה של המבט דרך עדשת המצלמה, אך הוא מהדהד תחושה טורדת ומחרידה של התבוננות דרך עדשה אחרת - עדשת הטלסקופ של הצלף - ההופכת את ה"רגע לפני" לכפול: רגע לפני השלכת האבן/ רגע לפני הירייה.

עקידת יצחק ומלחמת דוד וגוליית הם מיתוסים מכוננים, אך ללא ספק מיתוס הקורבן הראשון במעלה בתרבות המערבית לקוח מה' ברית החדשה ולא מהברית הישנה - הלא הוא סיפור צליבתו של ישו. "הדמיון הפורמלי בין שני הגיבורים המיתיים החווים אלימות אלוהית, יצחק וישו, הוא בכך שהם מוקרבים", כותב דוד אוחנה בספרו. "במסורת הנוצרית נתפש ישו כעקוד, ובמסורת היהודית המיתוס כה עמוק, עד שקיימות אגדות המספרות על יצחק המת השב לתחייה. ובכל זאת יש להדגיש הבדל מהותי בין יצחק לישו: במסורת הנוצרית קם ישו מן המתים וזאת על מנת להביא את הגאולה. ישו מת למען הגאולה וקם לתחייה למען הגאולה. יצחק לא 'מת' למען זולתו, אלא [סיפור העקידה נתפש] כעדות לכוחה של האמונה וכמבחנו של המאמין".⁷⁴

הצליבה, כשהיא נוכחת באמנות הישראלית, כרוכה בדואליות של היות ישו יהודי ושל האמביוולנטיות שביחסי המשיכה-הוקעה בין היהדות לנצרות. גדעון עפרת בפרק "צלוּבִּיה של האמנות הישראלית"⁷⁵ מונה שורה ארוכה של אמנים שעסקו בנושא, והוא מחלק אותם לשתי קבוצות עיקריות. הקבוצה הראשונה היא זו שבעבורה "הדימוי הנוצרי הוא ביטוי של אצבע מאשימה: הנצרות בבחינת זו האחראית לאנטישמיות ולשואה, אשר חלק נכבד מהאמנים שלהלן הם פליטיה (ארדון, מאריאן, ב"ק, בום, הופשטר, הירש, פינס ועוד).⁷⁶ לקבוצה זו הוא מצרף גם את אלה שעשו שימוש בדימוי הנוצרי לצורך סימול לאומי של ההתחדשות הצינית ובראשם ראובן רובין. ואילו בעבור הקבוצה השנייה, שעמה נמנים אמנים כמו תומרקין, מאירוביץ', ליפשיץ, משה גרשוני ומוטי מזרחי, "הדימוי הנוצרי הוא מטאפורה של סבל אישי וקיומי, ללא כל זיקה רגשית או אידיאית למיתוס הנוצרי".⁷⁷ אמיתי מנדלסון במאמרו "Jesus of the Sabra Thorns: The Figure of Jesus in Israeli Art" טוען לעומת זאת כי כמעט כל האמנים הישראלים-יהודים שעסקו בישו, לפני רובין וגם אחריו, שילבו את הפרטי עם הלאומי. הוא מצביע על ההקבלה והקשר בין דמותו של ישו באמנות ישראליה ובין המציאות ההיסטורית-לאומית כבר מתחילת הדרך:

"After the establishment of the State of Israel in 1948, the great number of casualties in the War of Independence created the need for an art that would commemorate the young lives lost in combat. Artists who dealt with the war and with its losses, such as Marcel Jancu (1895-1984) and Naftali Bezem (born 1924), used Christian iconography, especially the Pieta,



46

אבנר בן-גל | **ללא כותרת** | 2000 |
 עט, טוש וצבע מים על נייר | 100x70 ס"מ
 Avner Ben-Gal | **Untitled** | 2000 |
 pen, marker and watercolor on paper | 100x70 cm



as the ultimate way depicting the loss of young life. These examples had nothing to do with the idea of the Son of God in Christian theology. They are concerned with sacrifice and heroism".⁷⁸

את האימוץ של דימויי הצליבה בשלב של מאבק על הכרה לאומית והקמת מדינה, תוך התנגדות לשליטה זרה ולדיכוי, הגובה קורבנות רבים, אפשר למצוא כיום ביצירות של אמנים פלסטינים עכשוויים. אצלם, במקביל למוטיב של ההקרבה, מופיע הדימוי של הצלב או של הצלוב כועקה המבקשת להביא לידי ביטוי מצוקה, והוא משמש דימוי קיצוני לתיאור מצב של סבל קיצוני. אצל **עבד עאבדי** מופיע ישו ברישום אחד מתוך סדרה של רישומים שנעשו במיוחד לכתב העת אל-ג'דיד ופורסמו בסמוך לסיפורים קצרים מאת הסופר סלמאן נאטור בין השנים 1980-1982 תחת הכותרת "ומא נסינא (לא שכחנו)" (תמונה מס' 47). טל בן-צבי, בקטלוג התערוכה הרטרופקטיבית שאצרה לעאבדי, רואה בסדרת רישומים זו את גולת הכותרת של ההתייחסות המפורשת לנכבה בעבודתו של עאבדי. "הרישום המלווה את הסיפור 'מהבאר עד מסגד רמלה' ממוזג רמיונות דתיות עבות בסבל מציאותי בתכלית", כותבת בן-צבי על הרישום שבו מופיע ישו. "הזקן חרוש הקמטים והמיוסר מופיע כאן בתנוחת צליבה כקורבן או כמי שמגן על המקוננות העומדות מאחוריו כשלמרגלותיהן גופת מת עטופת תכריכים על משטח של קרשים. נאטור מגולל כאן, מפי השיח, את סיפור הפצצה שהתפוצצה במרכז שוק יום רביעי של העיר רמלה במארכ 1948 והרגה רבים מן האנשים שנכחו שם. הוא מתאר את התוהו ובוהו ששררו בעקבות ההתפוצצות ואת הגוויות הרבות ששכבו בין דוכני השוק וארגזי הפירות והירקות. שילוב הדימוי הדתי בסצינת האכל על רקע כמה מבנים ורישום סכמטי של מינרט מסגד מטעין את האירוע בסימבוליות על-זמנית ועל-מקומית. למרות הבלטת המלה 'רמלה' המשולבת בכתב מסוגנן בתוך המערך האדריכלי שברקע, הגופה השוכבת ופניה מוסתרות היא קורבן ספציפי ואוניברסלי בעת ובעונה אחת".⁷⁹

אין זה מפתיע שהרישום של עאבדי הופיע כאיור ליצירה ספרותית, שכן תולדות הדימוי של הצלוב באמנות הישראלית, כמו באמנות הפלסטינית, כרוכות בשימוש הנעשה בדימוי זה בספרות, ובמיוחד בשירה. הרעיון של ישו כסמל להתחדשות הציונית מופיע בשירה של שנות ה-20, עוד לפני שהוא מופיע בציור, וידועה למשל השפעת שירתו של אצ"ג על ראובן, כפי שהדגיש עפרת: "זיקה עזה נוצרה בין ראובן המוקדם לאצ"ג שערך את אלבטרוס והדפיס בו ב-1922 פואמה ביידיש 'לפני צלב ישו... ככלל, אפשר לקבוע שראובן שאב מאצ"ג לא מעט בנושא הזיקה הנוצרית".⁸⁰ כך גם השירה הפלסטינית מקדימה את הציור הפלסטיני בשימוש בדימויים של ישו. במאמר על יצירתו של **עאסם אבו שקרה**, שבמחברת הרישומים שלו נמצאה קבוצת רישומים גדולה של

47

עבד עאבדי | מהבאר עד מסגד רמלה
(מתוך הסדרה לא שכחנו) | 1982 | רישום דיו | 27X37 ס"מ
Abed Abdi | From the Well to the Mosque of Ramla
(from the series We Have Not Forgotten) | 1982 |
ink on paper | 27X37 cm



48

עאסם אבו-שקרה | ללא כותרת | 1985-1986 |
רישומים מתוך מחברת 2 | מוזיאון ישראל, ירושלים
Asim Abu Shaqra | Untitled | 1985-1986 | pages from
sketchbook 2 | The Israel Museum, Jerusalem



49

פבל וולברג | בית חאנון, עזה | 2002 | תצלום צבע | 44X68 ס"מ
Pavel Wolberg | Beit Hanun Camp Gaza | 2002 | color print | 44X68 cm



תיאורי הצליבה והפייתה (תמונה מס' 48), מתאר כאמל בולאטה את הקשר הזה שבין הציור לשירה:

"The subject of Christ's Passion, which Asim explored in these drawings, had already been a recurrent source of inspiration to numerous Palestinian poets, in whose mother tongue the words fadi meaning 'redeemer', and fida'i, meaning 'freedom fighter', share a common root. Regardless of their religious origins, whether they were Christian like Tawfiq Sayigh, Muslim like Mahmud Darwish, or Druze like Samih al-Qasem, Palestinian poets had borrowed metaphors alluding to Christ's Passion to allegorize their own travails in the land that had once witnessed the persecution and crucifixion of a rebel from Galilee. [...] Images of Christ's Passion were called [in Asim's drawings] to convey the significance of cactus to the Palestinian peasant in a way that cries out for a sort of sanctification of the indigenous plant whose ability to flower out of death answers in the peasant's mind the belief in death and resurrection".⁸¹

הצלב כצורה וכסמל מופיע גם לאורך יצירתו של האמן **איברהים נובאני**. בתחילה, העניין בצלב קשור בהתעמקות של נובאני במופשט הגיאומטרי בכלל, ובוה של קזימיר מלביץ' בפרט, ועד לסוף המחצית השנייה של שנות ה-90 הצלב מופיע בציוריו כצורה טהורה המרחפת על פני המשטח הציורי יחד עם צורות אחרות, גיאומטריות ואמורפיות, החוברות יחדיו ליצירת קומפוזיציות פתוחות והרמוניות. אך עם הזמן נהפך הצלב לאלמנט מרכזי בשפה הייחודית של נובאני, כשהוא נטען יותר ויותר במובנים סימבוליים ובמשמעויות אישיות ופוליטיות. החל בשנת 2000 נהפכות הקומפוזיציות לדחוסות ואקספרסיביות במיוחד כשעל הבדים הגדולים מופיע כאוס של דימויים וצורות הנדחסים זה לזה וזה על גבי זה. הצלב מופיע עתה לעתים כחותמת המתנוססת באופן בולט בחזית השדה הציורי, כמו בציור **עץ אדום עם צלב שחור** מ-2002 (תמונה מס' 51), ולעתים כמבנה עומק קומפוזיציוני המסתתר מתחת לכליל הדימויים, כמו בציור **מוות בפלסטין** מ-2002 (תמונה מס' 50). במאמר לקטלוג תערוכת היחיד שלו מ-2004 הצבעתי על השינוי הזה ביצירתו: "חלוקת החלל למשטחי צבע, גיאומטריים יותר או פחות, בציור של נובאני בתקופה זו, החליפה את הגריד שבציוריו הקודמים. יותר מכל, ניתן לאפיין את סדרת הציורים הזו באובדן הגריד. הגריד יחד עם האלמנטים הגיאומטריים, שהיו מרכיבים קבועים ביצירתו של נובאני, נעלמו עתה כמעט לחלוטין. לא עוד סדר והרמוניה, לא עוד סיסטמה, לא עוד אוטופיה. מהצורות הגיאומטריות נותרות רק הבלחות בודדות של הריבוע ונותר הצלב. הצלב הפך עתה לנושא בפני עצמו והוא אף מופיע בכותרות הציורים. בעץ אדום עם צלב שחור מופיע צלב שחור, כמעין חותמת, בפינתו השמאלית



50

איברהים נובאני | **מוות בפלסטין** | 2002 |
אקריליק על בד | 160x140 ס"מ
Ibrahim Nubani | **Death in Palestine** | 2002 |
acrylic on canvas | 160x140 cm

51

איברהים נובאני | **עץ אדום עם צלב שחור** | 2002 |
אקריליק ושמן על בד | 200x200 ס"מ
Ibrahim Nubani | **Red Tree with Black Cross** | 2002 |
acrylic and oil on canvas | 200x200 cm





העליונה של הציור הכאוטי והכואב הזה, ובעפיון וצלב מרחף צלב ירוק גדול בתוך שמים אדומים. כבר ב-1991 התייחס נובאני בראיון לדימוי הצלב: 'הציורים הם, במובן מה, ביוגרפיים. אני קורא לציורים באירוניה "מסעות הצלב". מאז שאני זוכר את עצמי, החיים שלי קשים. הצלב חוזר בציורים. בחלק גדול מהיצירות הוא דומיננטי. אך זהו צלב חילוני, בלי קשר לנצרות, סימן של סבל. אני מקווה להפסיק לעשות אותו כשאעבור לתקופה אחרת בחיים'. הצלב אינו רק עוד צורה בתוך מילון צורות גיאומטרי שלם, והוא נתפש תמיד בהקשר להיותו סמל - דתי או חילוני - לסובל, למדוכא, לקורבן.⁸²

בדומה לשימוש שנעשה בדימוי של ישו הצלב באמנות הישראלית, כך גם בקרב האמנים הפלסטינים הוא משמש סימבול המערב בין הסבל האישי ובין המצוקה הלאומית. מקצתם שמים דגש על הפן האישי ובוחרים לתאר את עצמם בדמותו של ישו, כמו **דוראר בכרי** שיוצר פורטרט עצמי כישו (**ללא כותרת**, 2006, תמונה מס' 54) ובו דמותו מצוירת בשמן על בד, בגודל מציאותי, כשהיא ניצבת חזיתית, עירומה למעט בד הכרוך סביב אוור החלציים, ופצע מדמם בצלעותיה. מבט מקרוב מגלה כי הציור אינו מצויר על בד קנבס רגיל אלא על רצועות מתוחות של תחבושת גוזה, בחירה המדגישה את הסימבוליות של הפצע, הסבל והכאב, ומעוררת קונוטציה חריפה לתכריכים; או כמו **ראפת חטאב** בצילום **ללא כותרת** מ-2005 (תמונה מס' 53), שיוצר פורטרט עצמי של שילוש קדוש משונה ובו מופיעה דמותו המרקדת עירומה כשרק גרביים שחורות לרגליה וכאפיה מסורתית כרוכה למותניה. הדמות, הנראית שקועה בין מחול אקסטטי למחול עיוועים כשידיה מוסטות לצדדים בתנוחת צליבה, מרחפת באוויר כאיקונה של הצלב התלויה על הקיר, ושולחת מבט מתייסר/מתמסר/מתריס אל עבר הצופה. האווירה המערבת דתיות, ארוטיקה ומיסטיות נמהלת בנימה אירונית מפוכחת מעצם

היות הדמות מתוארת כמין פיטר פן ישועי ונטועה בתוך תפאורה של וילה אוריינטלית מפוארת. אמנים פלסטינים אחרים מדגישים בעבודותיהם את ההיבט הלאומי, כמו שראינו אצל **עבד עאבדי** ברישומי "זמא נסינא (לא שכחנו)" או כפי שמופיע אצל **שאקר אבו-רומי** בציור **ללא כותרת** מ-2003 (תמונה מס' 52), שבו הוא יוצר חיבור בין שני דימויים איקוניים הלקוחים משתי תקופות היסטוריות שונות וטבועים עמוק בויכרון הקולקטיבי של הצופה - ההורדה מן הצלב עם הגרניקה של פיקאסו - ומאמץ אותם בפאתוס ובעומס סימבולי לצורך תיאור הרואי של המאבק הפלסטיני.

מנדלסון מתאר במאמרו את תהליך השינוי בשימוש בדמותו של ישו באמנות היהודית-ישראלית, החל במחצית המאה ה-19 ועד ימינו - מהיותו סמל לסבל של העם היהודי, דרך היותו סמל לקורבן ולהתחדשות במאבק הציוני, ועד למהפך של היותו אמצעי להזדהות עם האחר: "Years of political upheaval and change during the 1970s saw the image of Jesus employed by Israeli artists mainly as a figure opposed to the ideals prompted by the Zionist movement. His figure is used as an example of the weak, sickly body, contrasted with the heroic, strong body of the 'New Jew' of Zionism and the ideal image of a soldier prompted by the state. The figure of Jesus became an alternative, a means by which the Israeli Artist could identify with the Other - the rejected, the denounced, and the tormented".⁸³

ואכן, החל בשלב מסוים מופיע הצלב גם אצל אמנים יהודים-ישראלים כדימוי לסבל ולקורבן של הפלסטינים. **דוד ריב** בציור **פייטה** #1 מ-1997 (תמונה מס' 56) מצטט מצילום של **מיקי קרצמן** (**ללא כותרת** מ-1996, תמונה מס' 55), המתאר סצינה עכשווית של "ההורדה מהצלב" שבמרכזה מופיע כישו פצוע פלסטיני המוקף בחבריו הנושאים אותו; ואילו **מיכל היימן**, בסדרת הדו-מינו שלה, מציבה בדו-מינו מס' 4 (תמונה מס' 57) זה מול זה את סצינת ההורדה מן הצלב של רפאל (1507) ותצלום עיתונאי המתאר פלסטינים מפנים פצוע מירי כוחות צה"ל, ובדו-מינו מס' 7 (תמונה מס' 58) את מדונה דל-גרנדוקה של רפאל (1505 בקירוב) עם אם וילד פלסטינים (ממשפחת זאהול מהכפר חוסאן).

השימוש בדימוי של ישו בקשר לסובייקט הפלסטיני הוא מורכב לא רק ביחס לתפקיד הסימבולי שהוא נושא במסגרת המאבק הפלסטיני בכיבוש הישראלי, אלא גם בקשר ליחסי מזרח-מערב ובכך שהוא חותר נגד מערכת הייצוג המסורתית, שבה ישו הוא המסמן



52

שאקר אבו רומי | **ללא כותרת** | 2003 |
שמן על בד | 79x97 ס"מ
Shaker Abu Rumi | **Untitled** | 2003 |
oil on canvas | 79x97 cm



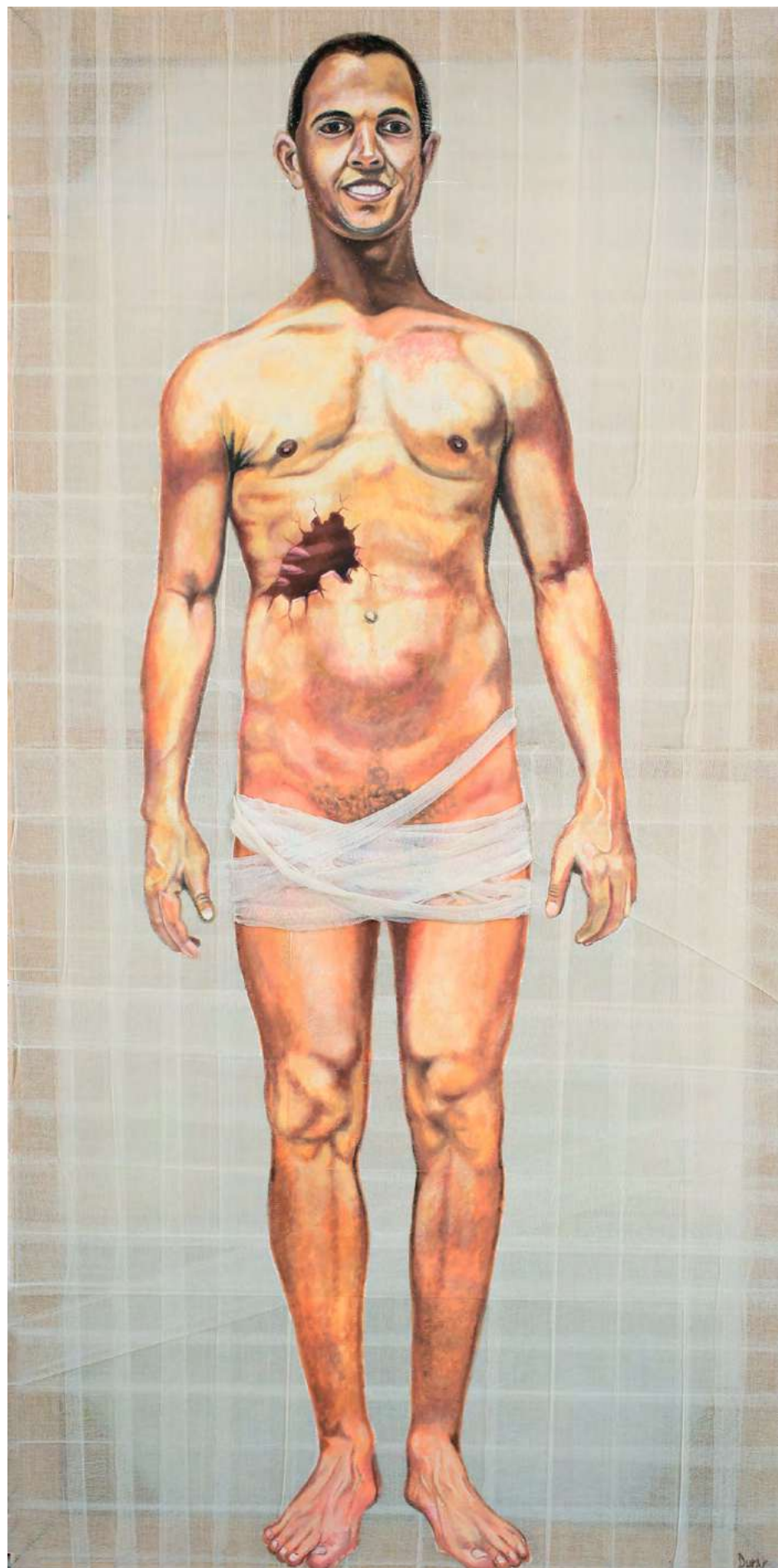
53

ראפת חטאב | **ללא כותרת** | 2005 | תצלום צבע | 18X39 ס"מ
Raafat Hattab | **Untitled** | 2005 | color print | 18X39 cm



54

דוראר בכרי | **ללא כותרת** | 2006 |
שמן על תחבושות גזה | 200X100 ס"מ
Durar Bacri | **Untitled** | 2006 |
oil on gauze pads | 200X100 cm





55

מיקי קרצמן | ללא כותרת | 1996 |
תצלום שחור לבן | 57X38 ס"מ
Milki Kratsman | Untitled | 1996 |
color print | 57X38 cm



המוחלט של האדם הלבן. הפנים, טוענים דלו וגואטרי בספרם אלף מִישרים, הן האדם הלבן, הן רעיון שנולד עם רגע הופעתו של ישו אשר מול דמותו מתכוננת מה שהם מכנים מערכת הפנים וממנה נובעת מערכת הפנים-גוף. מערכת זו נעה בין הפרטי לכללי כשהיא מייצרת את הפונקציה של הבינאריות (גבר-אשה, מבוגר-ילד, לבן-שחור, עשיר-עני וכדומה) ונושאת תפקיד דיאלקטי בהיותה הן מייצרת והן משמרת של הסמיוטיקה המשלבת בין תפישת המִסמן-מסומן (של משמוע וייצוג) ובין תפישת הסובייקטיביוציה, זו הסמיוטיקה השלטת בימינו, הלא היא הסמיוטיקה של הקפיטליזם: "The face is not a universal. It is not even that of the white man: it is White Man himself, with his broad white cheeks and the black hole of his eyes. The face is Christ. [...] Jesus Christ superstar: he invented the facialization of the entire body and spread it everywhere [...] Thus the face is by nature an entirely specific idea, which did not preclude its acquiring and exercising the most general of functions: the function of biuni vocalization, or binarization. [...] If it is possible to assign the faciality machine a date - the year zero of Christ and the historical development of the white Man - it is because that is when the mixture ceased to be a splicing or an intertwining, becoming a total interpenetration in which each element suffuses the other like drops of red-black wine in white water. Our semiotic modern White Man, the semiotic of capitalism, has attained this state of mixture in which signification and subjectification effectively interpenetrate".⁸⁴

מערכת הפנים מתוארת אצל דלו וגואטרי כמכניזם המחבר בין שני דפוסי מחשבה דומיננטיים שכל אחד מהם ממוקם בחלק אחר של הפנים. האחד - תפישת המסמן-מסומן שבבסיס הרציונליות - ממוקם על מצע הפנים, שהן קיר לבן, בעוד השני - תפישת הסובייקט שבבסיס הופעתו של האגו - ממוקם בעיניים, שהן שני חורים שחורים:

"Signification is never without a white wall upon which it inscribes its signs and redundancies. Subjectification is never without a black hole in which it lodges its consciousness, passion, and redundancies. Since all semiotics are mixed and strata come at least in twos, it should come as no surprise that a very special mechanism is situated at their intersection. Oddly enough, it is a face: the white wall/black hole system. A broad face with white cheeks, a chalk face with eyes cut in for a black hole".⁸⁵

56

דוד ריב | פיטה #1 | 1997 |
אקריליק על בד | 160X140 ס"מ
David Reeb | Pieta #1 | 1997 |
acrylic on canvas | 160X140 cm





57

מיכל היימן | דו-מינו מס. 4 (עמ' 105-104): רפאל, ההורדה מן הצלב (1507) / צלם לא ידוע (אי.בי, הארץ) תקרית בבידו (27.2.2004) | 2008 | רדי מיידיס מעובדים וחותמות בהדפסה דיגיטלית | 62X90 ס"מ
Michal Heiman | Do-Mino No. 4 (pp. 104-105): Raphael Deposition (1507) / Photographer Unknown (AP Haaretz) An Incident in Bidu (27 Feb. 2004) | 2008 | digitally printed manipulated readymades and stamps | 62X90 cm



58

מיכל היימן | דו-מינו מס. 7 (עמ' 111-110): צלם לא ידוע (אי.בי, הארץ), משפחת זאהול, כבר חוסאן (23.2.2004) / רפאל, מדונה דל-גרנדוקה, (1505 בקירוב) | 2008 | רדי מיידיס מעובדים וחותמות בהדפסה דיגיטלית | 62X90 ס"מ
Michal Heiman | Do-Mino No. 7 (pp. 110-111): Photographer Unknown (AP Haaretz), Zahoul Family, Hussan Village (23 Feb. 2004) / Raphael, Madonna del Granduca (ca. 1505) | 2008 | digitally printed manipulated readymades and stamps | 62X90 cm



מבית ומובט

העובדה שהעיניים מקבלות כאן תפקיד מרכזי בקשר לתפישת הסובייקט אינה מפתיעה, שכן המבט ניצב במרכז רבים מהכתבים התיאורטיים החשובים של המחשבה המודרנית והפוסט-מודרנית על אודות הסובייקט: אצל היידגר מדובר בזירת מבטים שבה המבט האנושי פוגש במבט של ההוויה ולהיפך, וכתוצאה מכך מתבטלים יחסי מביט-מובט (סובייקט-אובייקט) ונהפכים למשחק מראות אינסופי שבו כל צד הוא מביט ומובט גם יחד; אצל סארטר ואצל לאקאן להפניה של המבט יש תפקיד מכונן ביחס לסובייקט - אצל הראשון דרך המפגש עם הזולת ואצל השני דרך המפגש עם הבכואה במראה; ואילו אצל פוקו ההפנמה של המבט מכוננת יחסי סובייקט-אובייקט הכרוכים בכוח הממשמע הנובע מהם.⁸⁶ המבט גם נמצא באופן טבעי במרכז הכתיבה התיאורטית על הדימוי החזותי, על האופן שבו הוא נוצר ונתפש ועל יחסי צופה-יוצר-יצירה. יצירות אמנות שעוסקות במבט באופן גלוי או סמוי זוכות לא פעם להררי פרשנות וניצבות במרכז דיון סוער, כמו לדוגמה במקרים של מונה ליזה של דה-וינצ'י, לאס מנינס של ולסקו ואולימפייה של מאנה. למקרה של אולימפייה יש מקום מיוחד בהתפתחות הדיון על המשמעות של השבת המבט בדימויי פורטרט. אפרת ביברמן בספרה סיפורי בדים: גרטיב ומבט בציור - שכולל ניתוח רחב ומעמיק של שאלות היסוד ביחס למבט בתרבות החזותית - מקדישה לציור זה תת-פרק שלם ובו היא מציגה את האופן שבו באמצעות המבט אולימפייה תובעת את הפרטיקולריות שלה ובכך מנכסת לעצמה את המייניות הנשית ומכוננת את עצמה כסובייקט.⁸⁷ ביברמן מבררת את סוגיית השבת המבט דרך דיון השוואתי בין תפישתו של מרלו-פונטי לזו של לאקאן. לדבריה, "נקודת ההשקה, הרלוונטית לדיון הנוכחי, בין תפישת הראייה של מרלו-פונטי לזו של לאקאן נעוצה בכך ששניהם מניחים את המבט החוזר אל המתבונן, שניהם מצביעים על יחסי ראייה המקיימים ביניהם הדדיות, ובהם אין הפרדה בין רואה אקטיבי לנראה פסיבי".⁸⁸ הראייה, לפי מרלו-פונטי, אינה פעילות אופטית של הסובייקט אלא קיימת בעולם וקודמת לראיית הסובייקט. אל הגוף המפנה מבט מוחזר מבט, והנראות היא פעילות דו-כיוונית שבה לגוף יש מעמד כפול של היות סובייקט ואובייקט בעת ובעונה אחת. אך בעוד אצלו המעמד הכפול הזה מושתת על ההפיכות - היפוך שנוצר כתוצאה מהפניית המבט לעולם על ידי הסובייקט והשבתו מתוך מושא ההתבוננות המראה את עצמו באופן אקטיבי - אצל לאקאן הוא מושתת על רפלקסיביות. ההבדל ביניהם נעוץ בכך שכאשר מדובר בסובייקט מפוצל, כפי שמניח מראש לאקאן, המבט היוצא ממנו לעולם אינו חוזר אליו באותו אופן. החזרת המבט אצל לאקאן - גם כשהיא נובעת מתוך זיהוי והזדהות, כמו בשלב המראה - מניחה מוגבלות של הראייה, נקודות עיוורון וא-סימטריה.⁸⁹ בחיבור שבין המבט על-פי הפטישיזם הפרוידיאני (ראה הערה 87) ובין זה של הנרקיסיום הלאקאניאני נוצר השלב ההיסטורי הבא במחשבה על אודות המבט, כאשר בשנות ה-70 הוא נקשר לשאלות מגדריות. במאמרה פורץ הדרך, "עונג חזותי וקולנוע גרטיבי", שפורסם ב-1975, משרטטת חוקרת הקולנוע לורה מא' לווי את התשתית הפסיכולוגית-סוציולוגית של יחסי השליטה הפטריארכליים באמצעות המבט הגברי.⁹⁰

אך המחשבה על המבט ככלי לדיכוי היא כמובן מוקדמת עוד הרבה יותר. יחסי שליטה באמצעות המבט הם למשל הבסיס למתקן הפיקוח שהגה הפילוסוף המדיני ג'רמי בנתם ב-1787, הלא הוא הפנאופטיקון, ששימש מאוחר יותר את פוקו בחיבורו לפקח ולהעניש כמטאפורה לצורה מודרנית של הפעלת כוח מממשטר.⁹¹

המבנה של הפנאופטיקון הוא כזה שמהשוהים בו, או יותר נכון מהכלואים בו, נשללת היכולת להביט ולראות את מי שמביט בהם והם אף אינם יכולים לדעת אם ומתי מביטים בהם. נטילת הזכות לראות היתה מאז ומתמיד אמצעי לענישה, להשפלה ולהתעללות. קשירת עיניים לשבויים, חטופים ומעונים אינה רק עניין פונקציונלי במטרה למנוע מהם אפשרות של זיהוי מקום הימצאותם או זהות חוטפיהם ומעניהם, אלא היא גם משמשת אקט של השפלה ודיכוי נפשי ושל חיזוק מערך אלים של שליטה שבו נשללת מהם בכוח הזכות לראות. כמו בפנאופטיקון מדובר בשליטה כפולה: הן של הזכות להביט והן של היכולת לדעת אם ומתי מביטים בי.

בציור של **פמלה לוי**, **אינתיפאדה** מ-1988 (תמונה מס' 60), נראית דמות גבר צעיר עירום שעניו מכוסות ברצועת בד. עד לתחילת שנות ה-80 נתפשה יצירתה של לוי בעיקר כאמנות נשית-פמיניסטית שהתמות המרכזיות בציוריה, המאופיינים במעין סימבוליזם סוריאליסטי, הן גוף, עירום ומייניות, המטופלים באופן המעורר תחושות אמביוולנטיות שבין פיתוי לאיום, בין יופי לחרדה ובין שלמות לאלומות. יצירתה התפרשה בעיקר ביחס לעירום נשי הנתון למבט הגברי בתולדות המערב. אך מראשית שנות ה-80 מתחילים להופיע בציוריה תכנים הקשורים באירועים הפוליטיים של הסכסוך הישראלי-פלסטיני: ב-1983 היא מציגה סדרת ציורים שציורו על פי תצלומים ממלחמת לבנון הראשונה ובהם נראים גברים פלסטינים מתים, חבולים וקטועי גפיים, וב-1988 היא מציגה סדרת עבודות בעקבות אירועי האינתיפאדה הראשונה. "באמצעות כלים אסוציאטיביים, שמתגלמים בדמויות גברים ונשים, מושאי עבודותיה לאורך השנים", כותבת על העבודות אילנה טננבאום בקטלוג תערוכת שנות ה-80 באמנות הישראלית, "לוי יוצרת יחס בין הגוף העירום לבין תכנים פוליטיים - מתח שנוכח באנלוגיה בין המרחב הארטי לנשאים כמו 'התופת' והבריחה', מוטיבים מרכזיים בעבודותיה. התכנים הפוליטיים ניכרים גם בהתייחסויות לעבודות מתולדות האמנות, כמו הקשר שבין עבודתה **פלסטינה**, **הולדת אומה** (1988, תמונה מס' 59) לבין **החירות מובילה את העם** של דלקרואה (1830). המציאות הפרטית של האמנית נשזרת במציאות הלאומית ומאתגרת שאלות של זהות או העדרה - בין אם פרטית, מגדרית, לאומית, או מעמדית".⁹²

בציור **אינתיפאדה** ידיו של השבוי אינן כבולות והגוף נשלט כל-כולו באמצעות מנגנון המבט/שליטת-המבט/הפנמת המבט, כפי שאיבחנו יגאל צלמונה ותמר מנור-פרידמן בקטלוג התערוכה קדימה: המורח באמנות ישראל: "את הגבר הצעיר אפשר אולי לזהות כפלסטיני בגלל אפיוני קלסתר, אך איננו יכולים להיות בטוחים בכך. כיצד בעצם נראה ערבי? הצופה מוצא את עצמו בעמדה גוענית, כי רק שילוב הכותרת, האש, אוירת האסון והאימה



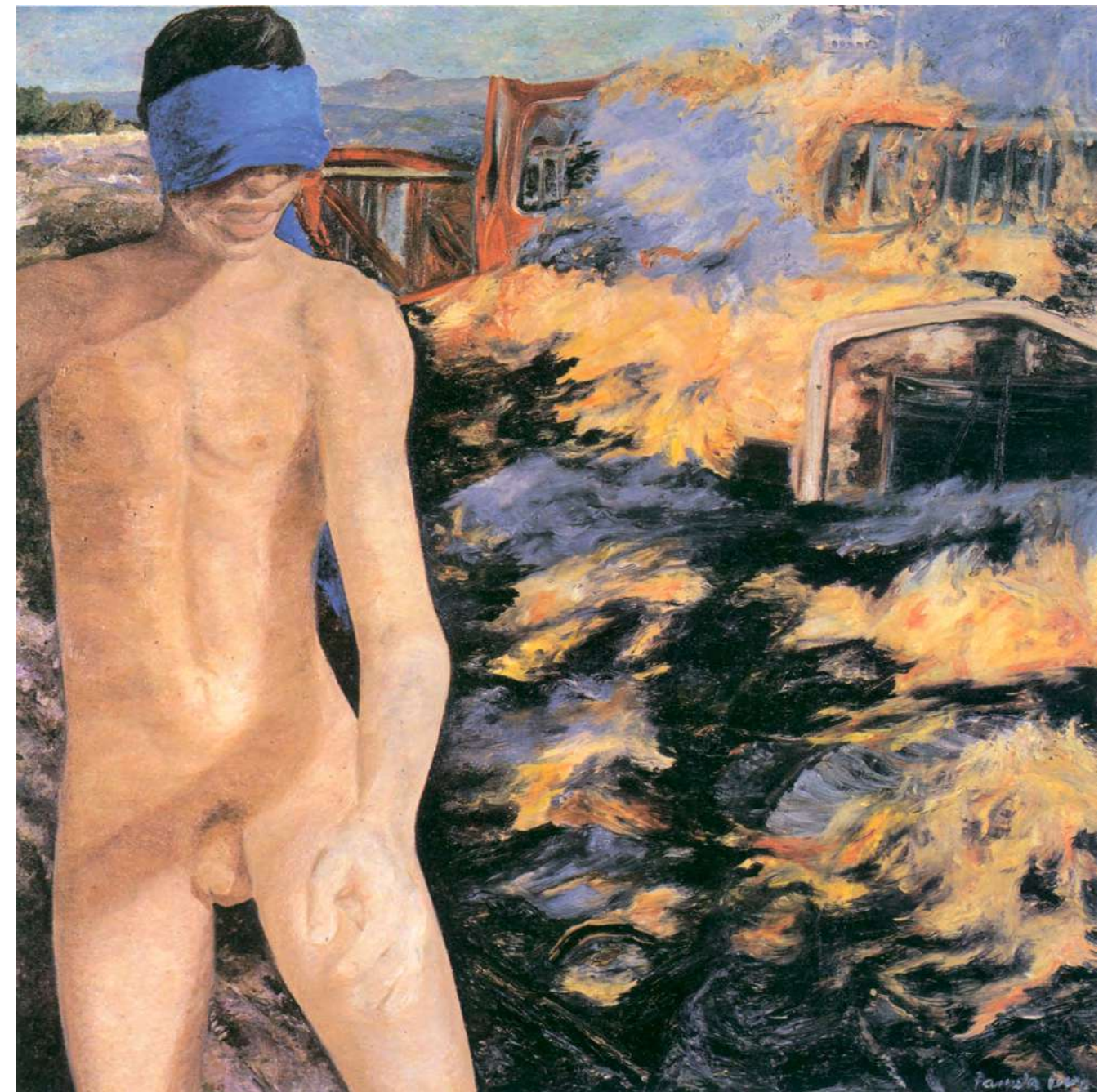
59

פמלה לוי | **פלסטינה, הולדת אומה** | 1988 | שמן על בד | 145X115 ס"מ | אוסף דורון סבג א.א.ר.אס בע"מ, תל אביב
Pamela Levy | **Palestine Birth of a Nation** | 1988 | oil on canvas | 145X115 cm | Doron Sebbag Art Collection ORS Ltd, Tel Aviv



60

פמלה לוי | אינתיפאדה | 1989 |
שמן על בד | 100x100 ס"מ
Pamela Levy | Intifada | 1989 |
oil on canvas | 100x100 cm



והפגיעות של הדמות גורמים לו לחשוב שהוא
פלסטיני. הדמות אנונימית, עירומה; יש לה איבר
מין אבל אין לה מבט. עם זה, היא אינה כבולה
ונראה שהיתה יכולה להסיר את כיסוי העיניים
בעצמה. ייתכן שבסצינה או בתודעתנו מובלעת
נוכחות נסתרת של אנשי ביטחון, שאינם מאפשרים
לצעיר להסיר את הכיסוי מעיניו. נוכחות הכוח
קיימת בכל מצב של כיבוש גם בלי שיהיה נראה.⁹³

האינתיפאדה ומראות הכיבוש בציוריו של
דוד ריב, וכך גם מפעל הציור הביקורתי שלו
בכללותו, נתפשים גם הם ביחס לשאלות על מבט
וראייה. שני המאמרים המרכזיים בקטלוג תערוכת
היחיד שלו מ-1994 במוזיאון תל אביב, מאת איתמר
לוי ומאת אריאלה אזולאי, מתמקדים בתמה של
הראייה ושל שיקום הראייה ביחס ליצירותיו.
"שיקום הציור ככלי ביקורתי", כותב לוי, "הוא
תנאי לשיקום הראייה, תנאי לראייה מחדש
(re-vision). רוויזיה זו מתמקדת בציור הפוליטי,
ההיסטורי, הנרטיבי - הציור המספר את סיפור
הקהילה ומאחד אותה סביב ראייה משותפת".⁹⁴
ואילו אזולאי כותבת: "ציור זה הוא פרקטיקה של
פרשנות שאינה מבקשת אחר המובן של התמונות,
אלא אחר חידוד המבט המתבונן בהן ושיקומו".⁹⁵
שאלת המבט אצל ריב חורגת מעבר ליחסים
היחידאיים בין סובייקט לאובייקט בהתחשב בריבוי
עמדות המתבונן המתכוננות בציוריו: הצלם, הצייר,
הצופה, קהילת הצופים. ריב, כידוע, מצטט תצלומים
של צלמי עיתונות, במיוחד אלה של מיקי קרצמן,
אך גם של אחרים, כמו אלכס ליבק, ענת סרגוסטי
ושלו עצמו, המתעדים את המתרחש בשטחים
הכבושים ואת המציאות היום-יומית בישראל.
"כשדוד ריב מצייר מתוך תצלום של מיקי קרצמן",
כותבת אזולאי, "הוא שואל שאלות על ייצוג ועל
תנאי ייצוג: תמונה, מבט, מצלמה, דימוי, זיכרון,
צבא, כיבוש, חברה, צלם, אמן, סבל, עיניים. הוא
שואל על מה שמותר לראות מכל אלה, למי מותר
לראות חלק מאלה, למי יש עין שקהתה, למי יש
עין חדה, מי מייצג את מה, מה מייצג את מי".⁹⁶
"השימוש בציילומים שצולמו על ידי אדם

אחר", כותב לוי במאמרו הנושא את הכותרת "עדות
ראייה", "מרחיב את המשמעות המסורתית של מושג
'עד הראייה'. כל עוד אנו רואים את התמונות בעיתון
ובטלוויזיה בלבד, אנו יכולים להתייחס לעצמנו כאל
צופים חסרי אחריות וחסרי יכולת תגובה (חסרי
response-ability). גם דוד ריב הוא צרכן של
דימויים מכלי שני, אולם במקום חוסר תגובה הוא
בוחר בתגובה פרדוקסלית: הוא חוזר על הדימוי,
מכפיל אותו, יוצר אותו מחדש כציור שנכתב בכתב
ידו ונחתם בחתימתו. [...] העדות, כותבת שושנה
פלמן, אינה סיפור אישי, אולם רק העד עצמו יכול
לספר אותו, וללא חתימתו אין לעדות כל תוקף. ללא
חתימה יש בעדות משום הסתרת ראיות, או במקרה

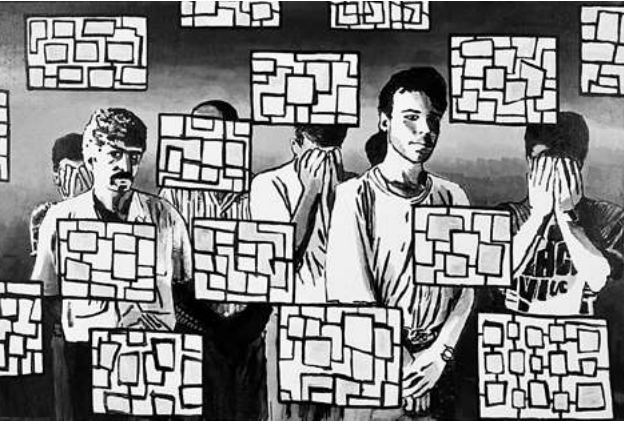
הנוכחי - הסתרת הראייה".⁹⁷ הסתרת הראייה היא
אכן מוטיב חוזר בציוריו של ריב. "הצפייה של ריב",
כותבת אזולאי, "מתמקדת תמיד באיו הפרעת
ראייה. פעם זה פלסטיני שחייל קושר את עיניו.
פעם זו כתובת שחייל מורה לפלסטיני להוריד מן
הקיר, וריב כבר אינו יכול לקרוא אותה. פעם זה נער
פלסטיני שמכסה את עיניו, מחפה על דמעותיו, מגן
עליהן מפני המצלמה".⁹⁸

ריב נדרש למוטיב החוזר הזה הן כעדות ליחסי
הכוח והשליטה שבין כובש לנכבש והן כאלגוריה
לעיוורון ולאובדן הראייה של החברה הישראלית.
בהקשר זה, סדרת הציורים **פועלים** מ-2001 (תמונה
מס' 63) היא דוגמה מאוחרת ומעניינת במיוחד.
פורטרים אינם עניין שכיח ביצירתו של ריב,
בוודאי פורטרים במובן המסורתי. סדרת **פועלים**
היא מקרה יוצא דופן. נקודת המוצא לסדרה,
המכילה שמונה ציורים, היא פורטרט קבוצתי מצולם
מאת קרצמן (תמונה מס' 61), שצולם בטול כרם
ב-1996 ובו נראית קבוצת גברים פלסטינים צעירים,
פועלים על פי כותרת הסדרה. זהו תצלום שחור-
לבן שבמרכזו ניצבים חזיתית שבעה גברים צעירים.
הפריים נחתך בחלק התחתון מעל גובה הברכיים
שלם, והרקע הוא חלל הנקי מכל פרט מזהה של
המקום והסביבה (למעשה, נראים בתצלום בבירור
רק שישה גברים; הגבר השביעי מוסתר לחלוטין
באחורי הפריים כשרק קצה ראשו המציץ מעבר לגבו
של הגבר בחזית מעיד על נוכחותו שם). העוצמה
של הדימוי נובעת מהמתח הנוצר ממשחק הגילוי
והכיסוי של המבטים - שלושה גברים מהקבוצה
מפנים מבט גלוי אל עבר הצלם/צייר/צופה/צופים
כשהם מישירים/משיבים לו מבט עז וחודר, ואילו
שלושה אחרים מכסים את פניהם בכפות ידיהם
ומסתירים את מבטם. הגברים כולם, בעלי "חזות



61

מיקי קרצמן | מחנה פליטים, טול-כרם | 1996 |
תצלום שחור לבן | 120x180 ס"מ
Miki Kratzman | Tul Karm Refugee Camp | 1996
| black and white print | 120x180 cm



מזרחית", מוזהים על ידי הצופה המקומי כפלסטינים ובאופן אוטומטי כקבוצת עצורים - כפות ידיהם של אלה שפניהם גלויות משולבות כך שלרגע נדמה כי הן כפותות זו לזו, ואילו אלה המסתירים את פניהם נדמים לחשודים החוששים שיהיו אותם. רק מבט נוסף חושף את העובדה כי הידיים אינן כבולות וכי הסתרת הפנים אינה נובעת בהכרח מחשש, אלא יכולה להתפרש כהסתייגות או כאקט של סירוב להיחשף לעין המצלמה.

באופן נדיר, מתמזגים בסדרה זו שני סגנונות הציור השונים של ריב, הציטוט הריאליסטי והמופשט, המופיעים לרוב בציורים נפרדים. המופשט אצל ריב הוא תוצר של טיפול בדימוי הריאליסטי שהוא כמו מתנכל לו, מרסק, גוזר, משבש, חותך ומטשטש אותו, או מסתיר ומערים עליו אלמנטים צורניים, תפורים בגסות, כגון עיגולים, ריבועים, מסגרות משוננות ועוד. סדרת **פועלים** היא תמצות של התהליך הזה והיא חושפת את הניסיונות החוזרים של ההעתקה הריאליסטית מצד אחד ושל ההפשטה מצד שני. ארבעה ציורים מתוך הסדרה הם ציטוט מדויק של הפריים של קרצמן, העתקים כמעט מושלמים של התצלום וזה של זה, ואילו בארבעת הציורים האחרים נראה הדימוי ברקע, כשהוא מוסתר וקטוע על ידי אלמנטים צורניים שנוספו והתפשטו על פניו וכיסו אותו. הדימוי הולך ונעלם לנגד עינינו. "ההיעלמות בציור של ריב", כותבת אזולאי, "מפתה אותנו במובן הבודריארי. לא פיתוי שמעורר תשוקה, לא פיתוי שמעורר רצון לכבוש ולהיכבש, אלא פיתוי במובן של הסחת דעת, פיתוי במובן של חוסר מנוח, פיתוי של מי ששבוי בהמתנה לשובו של מה שנעלם. [...] מול ה'מופשט' של ריב הצופה הוא שחש הפרעת ראייה. המבט של הצופה מוצב בהקשר פוליטי. הצופה כאן איננו עוד פלוני או אלמוני אלא הצופה הישראלי, אוכדן הראייה אינו מקרה פרטי כי אם אוכדן ראייה קולקטיבי".⁹⁹

אוכדן הראייה וחסידת המבט, כפרקטיקה וכמטאפורה, הם נושאים חוזרים גם בתצלומיו של **פבל וולברג**. בקטלוג תערוכת היחיד של וולברג במוזיאון תל אביב (2002) ערוך המאמר של משה ניניו, אוצר התערוכה, כך שהוא מתמקד בכל פעם בעבודה ספציפית אחרת ומשלב קטעי שיחה בינו ובין האמן על אודות העבודה. המאמר בקטלוג נפתח בניחוח פורטרט של אשה פלסטינית הניצבת מול חייל בעת בדיקה במחסום (התצלום הופיע גם על גבי ההזמנה של התערוכה), (קלקיליה [מחסום] מ-2002, תמונה מס' 62): "ככלל", כותב ניניו, "אפשר למצוא תצלומי תקריב מעטים מאוד בתפוקה שלך, ותצלומי תקריב של פלסטינים נדירים עוד יותר - זה אולי היחיד שמצאתי שעונה להגדרה הזאת. מדובר בכמעט תצלום דיוקן, גם אם זה דיוקן על אם הדרך, של דמות חסרת שם.

62

פבל וולברג | **קלקיליה (מחסום)** | 2002 | תצלום צבע | 60x80 ס"מ | באדיבות פבל וולברג וגלריה דביר
Pavel Wolberg | Qalqilyah (Checkpoint) | 2002 | color print | 60x80 cm | Courtesy of Pavel Wolberg and Dvir Gallery



63

דוד ריב | **פועלים (סדרה)** | 2001 | אקריליק על בד | 100x150 ס"מ כ"א
David Reeb | Laborers (series) | 2001 | acrylic on canvas | 100x150 cm each



65

פבל וולברג | **טול כרם** | 2002 |
תצלום צבע | 44x68 ס"מ
Pavel Wolberg | **Tul Karm** | 2002 |
color print | 44x68 cm



64

פבל וולברג | **מסוף רפיח** | 2008 |
תצלום צבע | 60x80 ס"מ |
באדיבות פבל וולברג וגלריה דביר
Pavel Wolberg | **Rafah Crossing** | 2008 |
color print | 60x80 cm |
Courtesy of Pavel Wolberg and Dvir Gallery



[...] הפתיחה שמוצעת בתצלום הזה (שעושה את הדימוי למה שהוא, דימוי שיייותר אולי תמיד במצב של סף) - בניגוד לרצף הסגירות שמכונן אותו ואת המשמעויות שאולי גלומות בו (מעבר להיותו תפקוד, מחווה), מהמחסום ועד לחסם - ממוקדת כולה בפניה של הפלסטינית, אשה, באופן המפר את ההתניות שקיבעו כל התצלומים האחרים; ובמוקד של מוקד זה - מבטה. השאלות שכבר עלו שבות ונשאלות: האם זהו מבט המצפה להשבת מבט, רוצה דבר? האם זהו מבט המצפה להשבת מבט, להכרה? ואם הכרה - הכרה בתור מה? ובכלל, מה צפון בפנים? מה נגלה דרכן, או אולי - מה מסגירות הפנים? האם את השפלתו של המשפיל, בוז שמתוך עליונות, כמעט קינטור של נציג הכוח? האם זו ציניות מחויכת, של מי שכמו אומרת 'עשה מה שתעשה, לא תוכל לשבור אותי'? האם הפנים מביעות מיוזג לא צפוי, כמו-נוצרי, של רוח וחמלה אינסופיים מצד מוסלמית? אולי היא סתם רוצה למצוא חן, פשוט כדי לעבור? האם אפשר בכלל, במקרה זה או בכל מקרה אחר, לדעת? ישנה אפשרות נוספת, שאינה מוציאה אף לא אחת מהקודמות, ובעיקר לא את זו האחרונה: בהרף העין המצולם, זה שמחופש לחייל אינו משיב מבט. במבט מהצד, בפרופיל, מבטו נדמה מושפל.¹⁰⁰ מאמרו של ניניו נחתם בדברים על אודות שני פורטרטים נוספים, הפעם פורטרטים קבוצתיים, הנושאים שם דומה. שני הפורטרטים מזכירים מבחינת הקומפוזיציה את תצלום הפועלים של קרצמן, ובהם נראית חזיתית קבוצת גברים פלסטינים בגילים שונים, עומדים על רקע קיר בטון המתנשא מעליהם, כשידיהם כפותות ועיניהם קשורות:

"מול טול כרם [עיר] 2002; טול כרם [עיר] 2002. (תמונה מס' 65) מ: התחלנו בהחזרת מבט של פלסטינית, אשה. מה זה אומר לך - לצלם אנשים שלא רואים אותך, שאין באפשרותם להחזיר לך מבט, כמו

שנהוג לומר?

פ: לא היה לי הרבה זמן לחשוב. הצבא לקח אותנו. הפלנלית, היא מסדרת את התמונה: זה אומר שאלה שבויים. בלי הפלנלית אין תמונה, סתם קבוצה של אנשים. זה תצלום שצריך לצלם. הצבא לקח אותנו לשם, הכניס אותנו לצלם. זהו".¹⁰¹

עשר שנים מאוחר יותר, השאלות בדבר המבט וחסימת המבט ביצירתו של וולברג תקפות באותה המידה. בקטלוג תערוכת היחיד המוזיאונית הבאה שלו, שהוצגה במוזיאון אשדוד לאמנות (2012), כותבת חמוטל שטרנגסט על תצלום חדש של קבוצת עצירים קשורי עיניים (מסוף רפיח, 2008, תמונה מס' 64): "כיסוי העיניים, שייעודו מניעת התמצאות בשטח, לא מאפשר גם למביט בתצלום למצוא בו אחיזה, שהרי נחסמים בפניו מוקדי ההבעה והזיהוי האנושיים. אם כדברי רולאן בארת, בצילום אנחנו מחפשים רק 'מישהו שיסתכל בי' - הרי שכאן אנחנו נהדפים החוצה, אל מחוץ לתמונה, על ידי המבט המוסתר".¹⁰² התערוכה, שנאצרה גם היא על ידי משה ניניו, נשאה את השם "התחפשות" והתמקדה בתצלומים העוסקים בתחפשות, בהסוואה, במסיכה, בהסתרה ובהיעלמות. "תצלומים אלה", כותב ניניו, "מצביעים על התמדת עצירתו של וולברג כצלם, בכל ימות השנה, מול התגלויות של מה שמופיע כעצמו ובו-בזמן כאחר לעצמו, שמתקיים כייצוג שממילא, כדמות-דימוי בתוך היום-יום - ובעיקר מול הדמויות המפגיות את הפנטזמה המפעילה אותם, בסדר זה: מינית, דתית, קולקטיבית-לאומית. [...] המסיכה, שהיא ביטויים החרוס של הפנטזמטי ושל המיניות, מעומתת עם המסווה - כמופע של איון-עצמי מרצון או בכפייה (הינומה, רעלה), או להבדיל, של הימנעות מזיהוי (במקרה של המתקוממים הפלסטינים). המופע השלישי הוא של עיוור - אם זמני, בכפייה, תמיד של עצורים פלסטינים, ואם כפגיעה (תצלום של חייל צה"ל פצוע בעיניו על גדר גבול לבנון)".¹⁰³ המסיכה וכיסוי העיניים הם, אם כן, שני אלמנטים מרכזיים ביחס לשאלת המבט ולשאלות הכרוכות בו על אודות יחסי סובייקט-אובייקט ויחסי מסמן-מסומן. אלה שני אלמנטים שמתקיים ביניהם קשר דומה-שונה, קשר הנושא אופי של פוזיטיב-נגטיב: המסיכה היא כיסוי פנים המאפשר את הישארות המבט, בעוד כיסוי העיניים משאיר את הפנים והגוף גלויים אך חוסם את המבט. "המסיכה", כותבת שטרנגסט, "אינה אלא פני שטח מחוררים. פני השטח שלה מסתירים את הפנים וחושפים רק את המבט: עוטה המסיכה רואה ואינו נראה. מנגד, במקרה של העצורים הכפותים, כיסוי העיניים מסתיר את מבטו של האדם הכפות וחושף את גופו למביטים בו. המסיכה וכיסוי העיניים שייכים זו לזה".¹⁰⁴

וישנן גם מסיכות שהן בה בעת כיסוי פנים וכיסוי עיניים, כמו זו שבעבודה מטרות - מלוכלכים (תמונה מס' 66) מאת **ליאור שביל**, שבה נראים ארבעה גברים כפותי ידיים ששק קשור לראשם. העבודה, שנוצרה במסגרת המיצב **עוז בלב ים** מ-2010, מורכבת מארבעה פאנלים מוארכים (פאנל לכל דמות) דמויי מטרות קליעה המוצבות במטווחים. ארבעת הגברים הם למעשה פורטרט עצמי משוכפל של שביל עצמו. העובדה שהם לבושים בבגדים צבעוניים ואופנתיים ונדמים כמרקדים מקנה לדימוי ממד של סיטואציה הזויה. המעמד המחריד של היותם ניצבים בפני הוצאה להורג - מכוסה ראש, כפותי ידיים ומשמשים מטרה לירי - נמהל בפן הומוריסטי מצמרר המציב את העבודה בין הרציני והחמור ובין הומור שחור, ומציג חיבור גרוטסקי בין האזרחי והיום-יומי ובין צבאיות, אלימות ומוות. המיצב **עוז בלב ים נוצר** בעקבות אירועי המשט הטורקי לעזה (2010) ובמרכוז סימולציה של השתלטות על ספינה, אך הוא מנקז אליו שורה של השפעות מאירועים שונים, פוליטיים ואישיים כאחד, כפי שמעיד שביל עצמו: "הפרויקט הזה נולד אחרי שהקומנדו השתלט על הספינה הטורקית מרמרה מחוץ לעזה ב-2010. הוא מתקיים בין שני סוגי חוויה קיומית, תרבותית ואישית, שבין מדכא למדוכא ובין גאוה לבושה. 'מטרות מלוכלכות' בסלנג צבאי פירושו טרוריסט פלסטיני והוא משמש ביטוי המבקש להבדיל בינו ובין לוחם מודרני ומתוחכם, ולהציג את הפלסטיני כפרימיטיבי ונחות. זהו ביטוי המסמל את הגישה המערבית הגזענית המושרשת ואת האידיאולוגיה הדכאנית שלה, שהופנתה בעבר כלפי יהודים ('יהודי מלוכלך'). הספינה במיצב הזה גם היא סימבול המכיל את טווח השינוי שבין אקסודוס למרמרה, בין מדוכא למדכא. בעבור הצילום התחפשתי לעציר/שבוי עם שק על הראש, עומד בתנוחה הנראית בין היותה בלתי אפשרית עד כאב ובין תנוחת ריקוד ופיתוי המתגרה בצופה במעין שעשוע טרגי. ברמה האישית העבודה ניצבת בין שיכרון הכוח של המדכא - שהוא גם אני כיהודי-ישראלי, המפעיל כוח על החלש והבלתי מוגן, מה שמעניק לו תחושה של עליונות מתוקף החוק - ובין תחושת ההזדהות עם הפלסטיני המתקומם, לוחם החירות והצדק, עמדה שעד 1967 היתה מזוהה בעולם עם לוחמי צה"ל והיתה חלק מהמיתוס הציוני שעליו גדלתי".¹⁰⁵

לבחירה בדימוי של עצירים/שבויים כפותי ידיים וחבושי שק ככיסוי ראש יש בוודאי קשר גם לעובדה ששביל חי בשנים האחרונות בארצות הברית ושהמיצב **עוז בלב ים** נוצר והוצג שם. הסערה הציבורית בארצות הברית בעקבות החשיפה של התעללות בעצירים ובשבויים, ראשית בכלא אבו-גרייב בעיראק ואחר כך בכלא גואנטנמו, הטמיעה בתודעה הציבורית את הדימוי של מעונים,

בעמוד הבא:

66

ליאור שביל | **מטרות - מלוכלכים** | 2011 | הדפס צבע | 55X150 ס"מ כ"א בקירוב | Lior Shvil | Targets – Filth | 2011 | ink-jet print | ca. 55X150 cm each





כפותים ועטויי שק, אשר שימש לא פעם גם את המפגינים בפעולות המחאה בארצות הברית ובמדינות נוספות בעולם כאמצעי לזעזוע את דעת הקהל.

מסיכת השק היא אמצעי אכזרי במיוחד שמטרתו התעללות והשפלה: מלבד חסימת המבט היא גם מקשה על נשימה, אכילה ושתייה, ומוחקת כל ממד אנושי. לעומת זאת, המסיכה של רעולי הפנים, שמסתירה וחוסמת את הפנים באופן דומה, משמשת מקור של כוח ועוצמה מעצם כך שהיא מאפשרת את המבט, והחובש אותה שולט בסיטואציה בהיותו רואה ואינו נראה. בתודעה הישראלית חקוק המראה של רעול הפנים ככוח מפחיד ומאיים. בתצלום **ללא כותרת (ירושלים)** של **ניר כפרי** מ-2000 (תמונה מס' 67) נראה ראשו של רעול פנים עטוי מסיכה שחורה המציץ מבין קבוצת מבנים בלתי מזוהה עשויה קוביות בטון לבנות - מעין סביבה חידתית המתעתעת בין היותה בית קברות, פסל חוצות או מבנה של ארכיטקטורה מודרניסטית. הצופה היהודי-ישראלי מתייג אוטומטית את הדמות כפלסטיני בהקשר של תיעוד אירוע אלים (מאז נתלה התצלום בכניסה לבניין מערכת "הארץ" נשאלתי על ידי אנשים רבים אם זהו תיעוד של פעולת הטרור באולימפיאדת מינכן). הידיעה כי התצלום נעשה במתקן אימונים של צה"ל וכי רעול הפנים הוא חייל ישראלי בעת תרגיל לוחמה בשטח בנוי מהפכת את התודעה.

רעולי הפנים משתמשים בכיסויי הפנים לצורך מניעת תיעוד, מעקב וזיהוי על ידי כוחות הביטחון והמודיעין, והם חובשים אותם גם בעת הפגנות, טקסים ומצעדים. **גיורא ברגל** מתעד אירוע כזה בציור **ללא כותרת** מ-1999 (תמונה מס' 69). זהו מצעד מזור ומבלבל שהסימנים הנקראים מתוכו מקשים למקם אותו מבחינה לאומית וגיאוגרפית ולהבין את ההקשר שלו. במרכז הציור נראה

שלוש דמויות המובילות תהלוכה שמשתפיה עטויים מסיכה או כיסוי פנים, שתיים מהן מתופפות על תופי צעידה ואילו הדמות השלישית מנגנת בחמת חלילים. שתיים מהן לבושות שחורים, עוטות מסיכות חלקות, אחת לבנה ואחת שחורה, המסתירות את פניהן, ואילו השלישית עוטה כיסוי פנים ושכמייה מבד של כאפייה בדגם אדום-לבן. הנעליים של שלוש הדמויות מכוסות במה שנראה כשקיות ניילון שנכרכו סביב הקרסוליים. התבוננות נוספת מעלה על הדעת כי מדובר בדימוי הלקוח מצעדה בצפון אירלנד וקשור לתופעה שהתפתחה שם בשנים האחרונות של ההזדהות המפוצלת של תושבי אירלנד הצפונית - הפרוטסטנטים המזדהים עם ישראל ואילו הקתולים, הנאבקים על עצמאותם, המזדהים עם העם הפלסטיני.¹⁰⁶ מעניין לבחון את הציור הזה של ברגל ביחס לציור מוקדם שלו, **משפחת הכבאים** מ-1996 (תמונה מס' 68), שהוא דיוקן קבוצתי של שבעה כבאים העומדים בשורה אחת בחזית הציור כשברקע נראות מכוניות כיבוי האש. הכבאים לבושים מדים ובגדי עבודה - כל אחד על פי התפקיד שלו, עטויים שכמיות או אוברלים, מסיכות או כיסויי פנים המסתירים אותם. הפונקציה של כיסוי הגוף והפנים שונה בכל אחד מהציורים - בצעדה הכיסוי נועד לצורך הסתתרות, במשפחת הכבאים לצורך הגנה - אך יש בה גם מן המשותף: בשניהם התלבושת מעוררת תחושה מטרידה של אלימות, פחד ואסון קרב.

כיסוי הפנים משמש גם כהגנה מפני רימוני גז מדמיע שבהם משתמש הצבא הישראלי נגד מתקוממים פלסטינים, כפי שנראה בתצלום **הבית/חראם א-שריף** מ-2000 (תמונה מס' 70) של **פבל וולברג**. זהו פריים חטוף אחד שמכיל רגע דרמטי ההופך אותו לדימוי איקוני רב-עוצמה: במרכז נראה נער פלסטיני, שעטה את חולצתו ככיסוי פנים והשאיר רק חרך צר כפתח לעיניים. הוא נקלט בעין המצלמה כשהוא מניף מעל ראשו אבן קלע, ברקע מאחוריו מזדקר מגדל של מסגד, בפניה הימנית מציצה גדר קונצרטינה דוקרנית, ואילו החלק השמאלי של הפריים מוסתר כולו על ידי רגל של חייל או שוטר ישראלי. המבט של הנער, הנראה מן הפרופיל, מופנה החוצה אך נדמה שהוא ממוקד ומרוכז כל-כולו פנימה, במאמץ להפוך את הגוף שלו עצמו לכלי נשק שאבן הקלע היא שלוחת הקצה שלו.

67

ניר כפרי | ללא כותרת (ירושלים) | 2000 |
תצלום צבע | 100x70 ס"מ
Nir Kafri | Untitled (Jerusalem) | 2000 |
color print | 100x70 cm



משחק המבטים הטרגי והאינסופי הזה מחזיר אותנו לדלו וגואטרי, שההצעה שלהם ביחס לדיוקן ולמבט שונה לחלוטין מתפישות קודמות להם. דלו וגואטרי מתארים "נשף מסיכות" הפוך שבו לא הסובייקט בוחר את המסיכה, אלא המסיכה היא שבחרת את הסובייקט. לטענתם, המסיכה היא-היא הפנים והיא זו המשמרת את המנגנון ואת השיטה של הפנים, שבתורם מייצרים ומשמרים את המשך השליטה של הסמיוטיקה הקפיטליסטית, וזו הסיבה לכך שהפנים הן פוליטיות:

"The mask assures the erection, the construction of the face, the facialization of the head and the body: the mask is now the face itself, the abstraction or operation of the face. [...] Never does the face assume a prior signifier or subject. The order is totally different: despotic and authoritarian concrete assemblage of power » triggering of the abstract machine of faciality, white wall/black hole » installation of the new semiotic of significance and subjectification on that holey surface. That is why we have been addressing just two problems exclusively: the relation of the face to the abstract machine that produces it, and the relation of the face to the assemblages of power that require that social production. The face is a politics".¹⁰⁷

סארטר, לאקאן ודומיהם טעו לפי דלו וגואטרי בכך שהם ראו את הפנים כאנושיות - הפנים הן לא אנושיות, אלא ההיפך המוחלט מכך: הפנים מלכתחילה הן בלתי אנושיות בהיותן תוצר דיאלקטי של הפעלת כוח ושל סמיוטיקה המשרתת את החזקים. לכן, הם קובעים שרק באמצעות הפירוק של הפנים נוכל להגיע אל האנושי ומכרזים כי למעשה הייעוד של האדם הוא להיפטר מהפנים ולהיפטר מהמבט:

"The inhuman in human beings: that is what the face is from the start. It is by nature a close-up, with its inanimate white surfaces, its shining black holes, its emptiness and boredom. Bunker-face. To the point that if human beings have a destiny, it is rather to escape the face, to dismantle the face and facializations, to become imperceptible, to become clandestine".¹⁰⁸

זוהי הצעה רדיקלית ומהפכנית, המחפשת את האנושי דווקא במחיקת הפנים והמבט ומבקשת לא רק לחשוב מחדש את הדיוקן אלא לאתחל אותו הלכה למעשה, ללכת נגד כל מה שהוא היה עד כה או שהיה לכאורה - ביטוי לסובייקטיביות, לנחמה, לאנושיות, לחד-פעמיות - ולבנות אותו מחדש. כן, אומרים דלו וגואטרי, לפנים יש עתיד גדול, אבל רק אם הן יפורקו וייהרסו קודם.



68

גיאורא ברגל | משפחת הכבאים | 1996 | אקריליק על עץ | 200x600 ס"מ
Giyora Bergel | Firefighting Family | 1996 | acrylic on wood | 200x600 cm



69

ג'ורא ברצל | **ללא כותרת** | 1999 |
 אקריליק על בד | 180X144 ס"מ
 Gilyora Bergel | **Untitled** | 1999 |
 acrylic on canvas | 180X144 cm

סוף דבר

הקריאה הפוליטית של הפורטרט מוכיחה את מה שתמיד מפתיע לגלות מחדש: מתחת למה שמופיע כטבעי, כהכרחי וכמובן מא־ליו פועלים כוחות סותרים ומתנגשים האחראים להופעתו ככזה, ולאמנות יש את הסגולה להראות זאת. אמנות הפורטרט בגדולתה חושפת את הפנים כזירת קרב ואת הדיוקן כאמצעי למאבק בשדות חברתיים-תרבותיים מסוכסכים. הפורטרט במיטבו אינו רק ייצוג פרטיקולרי וייחודי של אדם מסוים בעולם, וגם אינו מייצג גנרי של שלל הגדרות ועמדות, לעתים סותרות, המתקיימות זו לצד זו - עריץ או נתין, מדכא או מדוכא, מכובד או בווי, תמים או חשוד, רודף או נרדף, גיבור או קורבן. במיטבו הפורטרט ממיר לנגד עינינו את פרדיגמת ה"או-או" בוו של ה"גם-וגם", ועוד יותר מכך - בוו של ה"גם-וגם לא"; כלומר, הוא חותר תחת הפונקציה הייצוגית שלו עד שכל ההגדרות והפוזיציות חומקות מתפישתנו ומכריחות אותנו לחשוב מחדש את מה שלכאורה כבר ידענו.



70

פבל וולברג | הר הבית / חראם א-שריף | 2000 | תצלום צבע | 44x68 ס"מ
Pavel Wolberg | Temple Mount / Haram el-Sharif | 2000 | color print | 44x68 cm

27	Foster, 2004, pp. 3–22.
28	Ibid. pp. 21–22. תרגום שלי.
29	Enwezor, 2008, pp. 11–51.
30	מתוך טקסט הקיר שהיה תלוי לצדה של סדרת שרים בקבינט הפלסטיני בתערוכת היחיד של שוילי במשכן לאמנות בעין חרוד, 2013.
31	פוקו, [1969] 2005, עמ' 126–127.
32	דרידה, [1995] 2006, עמ' 44.
33	אזולאי, 2014, עמ' 17.
34	שם, עמ' 19.
35	שם, עמ' 20.
36	שם, עמ' 21.
37	אזולאי הקימה פעמיים ארכיונים חזותיים חלופיים של ההיסטוריה הישראלית-פלסטינית. במעשה מדינה 1967–2007 ובאלימות מכוננת 1947–1950 היא אספה תצלומים מארכיונים קיימים, פרטיים וציבוריים, והציגה אותם בעריכה ובהקשר פרשני חדש המוציא לאור את האלימות שהושקעה במשך שנים בהפרדת האוכלוסיות, היהודית והפלסטינית, ובהפיכתן לשני צדדים אויבים, "לאנחנו" ו"הם".
38	Fifer and Kindston, 2003, pp. 5–10.
39	שוחט, 2001, עמ' 242.
40	שם, עמ' 247.
41	מיכאלי, 2012, ללא עמ'.
42	Bhabha, 1994, pp. 40–65.
43	Ibid. pp. 66–102.
44	שתי הערות לגבי שיער פנים ו"אשכנזים": א. בקרב העולים והפליטים שהגיעו מתחילת המאה ה-20 לפלשתינה והתיישבו בה נפוצה אופנה של חיקוי התושבים הפלסטינים המקומיים, כחלק מרוח המהפכות ומהרצון למחוק את סממני הגלות, ובמסגרת זאת חלקם גידלו וטיפחו שפם; ב. בשנים האחרונות נהפכו השפם והזקן לאופנתיים ולנפוצים מאוד בקרב צעירים ("אשכנזים" ו"מזרחים" כאחד).
45	"אם יש מכנה משותף לראשי כל ממשלות ישראל, מגולדה מאיר עד היום, הריהו התיעוב הפיזי שהפגינו כלפי דמותו של יאסר ערפאת. זהו תיעוב רב-מפלסי: הוא מתחיל במה שעשה ערפאת, עובר אל מה שהוא מסמל, ומתמקד בשיאו במראהו החיצוני ובהתנהגותו. יותר מכולם שגא אותו מנחם בגין. שנאתו היתה גורפת, מהולה בחרדות-שואה וברטוריקה של כיכרות. בגין היה האיש שהדביק לערפאת שני כינויים שלקוחים מסיוטי-לילה של ילדים: 'חיה דו-רגלית' והאיש עם השערות על הפנים". (ברנע, 2002, ללא עמ').
46	דסאן, 2003, ללא עמ'.
47	בן-גל, 2008, עמ' 84.
48	אביב, 2010, עמ' 33.
49	נורי, 2004, עמ' 12–13.
50	מימון, 2004, עמ' 195–202.
51	שם, עמ' 199.
52	Deleuze and Guattari, [1980] 1987, p. 177.
53	מימון, 2004, עמ' 199.
54	מערכת "ישראל היום" :14.11.2012 :www.israelhayom.co.il/site/ newsletter_article.php?id=23471&hp=1&newslett er=14.11.2012
55	יהב, 2011, ללא עמ'.
56	אוחנה, 2013, עמ' 205.
57	שם, עמ' 204–203.
58	בוימין, [1921] 2006, עמ' 23–50.

הערות

1	היצירות בקטלוג זה הן כולן מתוך אוסף "הארץ", למעט תמונות מס' 17, 22, 23, 25, 26, 27, 33, 34, 48, 59, 61, 62, 64.
2	בריטברג-סמל, 1991, עמ' 94.
3	שם, עמ' 92.
4	מתוך התכתבות בין תמר גטר לביני מאוקטובר 2013.
5	בריטברג-סמל, 1991, עמ' 94.
6	עפרת, 2004, עמ' 229–233.
7	שם, עמ' 229.
8	שם, עמ' 230.
9	שם, עמ' 232.
10	אזרחי, 1998, ללא עמ'.
11	רבינא, 1997, ללא עמ'.
12	יהב, 1996, ללא עמ'.
13	שני, 2007, ללא עמ'.
14	דאור, 2000, ללא עמ'.
15	לביני, 2012, עמ' 12.
16	הבול הראשון בעולם הופיע בבריטניה ב-1840 ועליו הופיע דיוקנה של מלכת בריטניה אז, ויקטוריה, ומאז מופיעה תמונת המלכה או המלך על כל בולי הממלכה המאוחדת.
17	הסדרה אינה נושאת כותרת משותפת. הכותרת לכל ציור מתוך הסדרה הוא כשמה של חברת הכנסת המתוארת בו.
18	על נושא מעמד האשה בחברה הדרוזית, שבא לידי ביטוי בבחירה של חלבי לצייר דווקא נשים חברות כנסת, כמו גם ביצירות אחרות שלו, איני מרחיבה במאמר זה.
19	מימון, 2013, עמ' 18.
20	Sekula, 1986, pp. 3–64.
21	ענבר, 2010, ללא עמ'.
22	מאור, 2010, ללא עמ'. על נושא המגדר שבא לידי ביטוי בסדרה נשים רעות , כמו גם ביצירות אחרות של ענבר, איני מרחיבה במאמר זה.
23	מתוך התכתבות בין יונתן גולד לביני מינואר 2014.
24	רחן, 2001, ללא עמ'.
25	שם.
26	שם.

59	אוחנה, 2013, עמ' 193.	88	שם, עמ' 166.
60	אזולאי, 2012, עמ' 164–165. "The Execution Portrait פורסם במקור בספר "Picturing Atrocity: Reading Photographs in Crisis".	89	שם, עמ' 168.
61	שם, עמ' 163.	90	המבט הגברי, על פי מאלווי, הוא זה המעצב את הדימוי הקולנועי ההוליוודי של האשה, דימוי שנוצר על ידי הגבר ולמענו, משמש את צרכיו ומנציח את יחסי השליטה המגדריים. מאלווי מתארת ומנתחת את המערכת הבלתי שוויונית המוטמעת בעשייה ובצריכה של סרטי קולנוע משנות ה-50 וה-60, מערכת שבה ישנה זהות קטגורית בין גבר–אקטיבי–מביט ובין אשה–פסיבית–נתונה למבט. האשה היא החלק המוחלש והנשלט במשוואה הזאת, שמקבעת אותה מראש כדימוי או כאובייקט וכנטולת זכות להפעיל מבט או להשיב מבט. Mulvey, [1975] 1999, pp. 833–844.
62	שם, עמ' 165.		
63	אזולאי, 2014, עמ' 34.		
64	אזולאי, 2000, עמ' 9–26.		
65	שם, עמ' 21.	91	Foucault, [1975] 1977, pp. 195–228.
66	שם, עמ' 14.	92	טוננבאום, 2008, עמ' 45.
67	שם, עמ' 25.	93	צלמונה ומנור–פרידמן, 1998, עמ' 81.
68	עפרת, 2004, עמ' 124–152.	94	לוי, 1994, עמ' 11.
69	שם, עמ' 124.	95	אזולאי, 1994, עמ' 13.
70	מתוך התכתבות בין דינה שנהב לביני מפברואר 2014.	96	שם, עמ' 14.
71	שמואל ב' פרק י"ב פסוק ה'.	97	לוי, 1994, עמ' 9.
72	יהב, 2003, ללא עמ'.	98	אזולאי, 1994, עמ' 15.
73	ברגשטיין, 2003, ללא עמ'.	99	שם, עמ' 15–16.
74	אוחנה, 2013, עמ' 22.	100	ניניו, 2002, ללא עמ'.
75	עפרת, 2004, עמ' 153–162.	101	שם, ללא עמ'.
76	שם, עמ' 155.	102	שטרנגסט, 2012, עמ' 81.
77	שם.	103	ניניו, 2012, עמ' 76.
78	Mendelsohn, 2012, p. 208.	104	שטרנגסט, 2012, עמ' 80.
79	בן-צבי, 2010, עמ' 56.	105	מתוך התכתבות בין ליאור שביל לביני מפברואר 2014.
80	עפרת, 2004, עמ' 156.	106	על תופעה זו עמד בהרחבה איתמר הנדלמן–סמית בסרטו התיעודי "שלום בלפסט" מ-2012.
81	Boullata, 2013, p. 35.	107	Deleuze and Guattari, [1980] 1987, p. 181.
82	לביני, 2004, עמ' 24–25.	108	Ibid., p. 171.
83	Mendelsohn, 2012, p. 214.		
84	Deleuze and Guattari, [1980] 1987, p. 176, p. 182.		
85	Ibid. p. 167.		
86	על המבט אצל היידגר: פימנטל, 2005, ללא עמ'. המבט אצל סרטר: סרטר, [1943] 2007, עמ' 31–145. המבט אצל לאקאן: ואנייה, [2000] 2003, עמ' 33–43. המבט אצל פוקו: Foucault, [1975] 1977, pp. 228–195.		
87	כידוע, הציור אולימפייה , שהוצג ב-1865 בסלון בפריז, עורר שערורייה גדולה. ברובד הגלוי היה זה מפני שהדמות שבמרכזו היתה זונה שתוארה בתנוחה פרובוקטיבית. ברובד הסמוי היה יותר מכך. ייצוג של עירום נשי נוצר ונועד באופן מסורתי למען המבט הגברי. הדמות הנשית צוירה תמיד כאובייקט הנתון למבט הגברי, להתענגותו ולשליטתו. "כדי לממש מטרה זו", כותבת ביברמן, "היה הציור מנוע מלהציג את הסובייקטיביות של האשה המצוירת, והיא מופיעה ללא כל רמז של הפרטיקולריות שלה כדמות, מה שהופך אותה ל'כל אשה' ללא זהות סובייקטיבית". אך אולימפייה מישירה מבט אל עבר הצופה ומחבלת באפשרות שלה לשמש אובייקט התבוננות ארוטי. "המרחק נשמר בעיניים המביטות בנו בריקות מראתית. מסיבה זו העיניים האלו אינן יודעות מהו מרחק, הן מרוחקות אך גם חסרות בושה, בין מצב של פנייה למצב של התנגדות. המבט של אולימפייה הוא ללא ספק שלה, אינדיבידואלי, פרטיקולרי ולא חולמני". השערורייה, אם כן, אינה נובעת רק מהיותה של אולימפייה זונה או מהתנוחה שהיא מתוארת בה, מאפיינים החורגים מהקונבנציה ושערורייתיים לתקופה בפני עצמם, אלא גם מהשבת המבט ומכך שבאמצעותו נחשף תהליך ההבניה של האשה כפטיש, "אולימפייה מחזירה לצופה את נושא הפטיש בלי שסיפקה אותו. בעוד שפטישיזם, לפי פרויד, אמור לספק לצופה תחליף למועקה, הציור אינו מספק את התחליף אלא מעורר שוב ושוב את חרדת הסירוס ואת אי-הוודאות המינית". ביברמן, 2009, עמ' 130–134.		

ביבליוגרפיה

אביב נעמי, 2010, "צומוד - על

אניסה אשקר והתערוכה 'זיפת' שהוצגה בגלריה נלי אמן ב-2010, 'זיפת, קטלוג, גלריה נלי אמן, תל אביב, עמ' 33-44.

אוחנה דוד, 2013, הכבול, העקוד והצלוב: אלבר קאמי וגבולות האלימות, הוצאת כרמל, ירושלים.

אזולאי אריאלה, 1994, "הקופסה השחורה של הכיבוש (מי למל גבורות ישראל 3)", דוד ריב: ציורים. 1982-1994, קטלוג, מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 13-17.

אזולאי אריאלה, 2000, "רוח הרפאים של יגאל עמיר", תיאוריה וביקורת, מס' 17, עמ' 9-26.

אזולאי אריאלה, 2012, "דיוקן ההוצאה להורג", Reality Trauma וההגיון הפנימי של הצילום, מכון שפילמן לצילום, תל אביב, עמ' 161-166.

אזולאי אריאלה, 2014, "ארכיון", מפתח, גיליון 7: /mafteakh.tau.ac.il/wp-content/uploads/pdf.2014/01/7-2014-02 עמ' 17-37.

אזרחי ירון, 1998, מאמר ללא כותרת, אחרי רבין, קטלוג, המוזיאון היהודי, ניו יורק, ללא עמ'.

ביברמן אפרת, 2009, טיפורי בדים: נרטיב ומבט בציור, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, תל אביב.

בן-גל אבנר, 2008, "דורון רבינא: ראיון עם אבנר בן-גל", ובסוף נמוות – אמנות צעירה בשנות התשעים. בישראל, קטלוג, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, עמ' 81-85.

בנימין ולטר, [1921] 2006, לביקורת הכוח (יחד עם תוקף החוק. מאת ז'אק דרידה), תרגום: דנית דותן, רסלינג, תל אביב.

בן-צבי טל, 2010, "ומא נסינא (לא שכחנו)", עבד עאבדי – רטרוספקטיבה 50 שנות יצירה, קטלוג, גלריה לאמנות אום אל פחם, עמ' 42-61.

בריטברג-טמל שרה, 1991, "שני אמנים ישראלים: תמר גטר,

בציוריו של מיכאל חלאק", מיכאל חלאק: פנים ונופים, קטלוג, מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 9-15.

מאור הדס, 2010, מתוך טקסט התערוכה "חולמת על יוג'ניה", גלריה החללית, תל אביב.

מיכאלי עידו, 9.10.2012, "פרוכת לסוכן כפול", ראיון עם בועז ארז, ערב-רב: erev-rav.com/archives/20357

מימון ורד, 2004, "פרצוף הוא פוליטיקה: על תצלומי הפורטרטים של דוד עדיקא", חזות מזרחית, הוצאת בבל, תל אביב, עמ' 195-202.

מימון ורד, 2013, "בתים אידיאיים, טובייקטים ממשיים: על תצלומיה של אפרת שוילי", אפרת שוילי - נקודה מול נקודה: עבודות 1992-2012, קטלוג, משכן לאמנות, עין חרוד, עמ' 10-19.

נזרי יגאל, 2004, "פתח דבר: משם עצם לשם עצמנו", חזות מזרחית, הוצאת בבל, תל אביב, עמ' 11-28.

ברנע נחום, 2002.1.1, "לרקוד עם ערפאת", העין השביעית: www.the7eye.org.il/27909

דאור דן, 2000, מאמר ללא כותרת, חברות, קטלוג, גלריה דביר, ללא עמ'.

דסאו אורי, 22.7.2003, "אייקון עם שערות על הפנים", ראיון עם דליה קרפל, הארץ: www.haaretz.co.il/misc/1.898577

דרידה ז'אק, [1995] 2006, מחלת הארכיב, תרגום: מיכל בן-נפתלי, רסלינג, תל אביב.

ואנייה אלן, [2000] 2003, לאקאן, תרגום: עמוס סקברר, רסלינג, תל אביב.

טננבאום אילנה, 2008, "הזמן של הפוסט: שנות השמונים באמנות ישראל", צ'ק פוסט: שנות השמונים באמנות ישראל, קטלוג, מוזיאון חיפה לאמנות, עמ' 23-62.

יהב גליה, 1996, "טבעות עשן", סטודיו, אוגוסט 1996, הציטוט מתוך האתר הרשמי של עדי נס: www.adines.com/content/hebrew/MoreReviews.htm

יהב גליה, 2003.14.5, "איפה טעינו", וואלה תרבות: e.walla.co.il/?w=/274/387315

יהב גליה, 2011, "הוצאה להורג", טקסט תערוכה, גלריה מנשר, תל אביב: www.minshar.org.il/art/art-about/122-2013-06-previous-/26-08-14-13/exhibitions/execution 1138-execution

לוי איתמר, 1994, "עדות ראייה", דוד ריב: ציורים 1982-1994, קטלוג, מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 7-12.

לבני אפרת, 2004, "עץ אדום עם צלב שחור: שלושה פרקים בחייו וביצירתו של איברהים נובאנו", איברהים נובאני – מרחב ביניים, קטלוג, מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 13-25.

שטרנגסט חמוטל, 2012, "התבוננות בכמה תצלומים

של פבל וולברג", פבל וולברג: התחפשות, קטלוג, מוזיאון אשדוד לאמנות, עמ' 79-83.

שני מרקו גיל, 18.4.07, "חוט השני", ראיון עם אלון הדר, הארץ: http://www.haaretz.co.il/gallery/art/1.1403403

Bergstein Yael, 2003, "Introduction", Salt Mine: Avner Ben-Gal, catalog, Clandestine Exhibition, Venice.

Bhabha Homi K., 1994, The Location of Culture, Routledge, London.

Boullata Kamal, 2013, "Asim Abu Shaqra (1961-1990): The Artist's Eye and the Cactus Tree", Asim Abu Shaqra Artist Book, Edited by Nira Itzhaki, Charta Publishing, Milan, pp. 26-38

Deleuze Gilles and Guattari Felix, [1980] 1987, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, Trns. Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Enwezor Okwui, 2008, "Archive Fever: Photography between History and the Monument", from: Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art, Catalog, International Center of Photography, New York, pp.12-51.

Fifer Barbara and Kindston Martin, 2003, Wanted: Wanted Posters of the Old West, Farcountry Press, Montana.

Foster Hal, 2004, "An Archival Impulse", October Vol.110, pp. 3-22.

Foucault Michel, [1975] 1977, Discipline and Punish: The Birth of Prison, Trns: Alan Sheridan, Random House, New York.

Mendelsohn Amitai, 2012, "Jesus of the Sabra Thorns: The Figure of Jesus in Israeli Art", Jesus Among the Jews: Representation and Thought, edited by Neta Stahl, Routledge, New York, pp. 203-215.

Mulvey Laura, [1974] 2009, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Film Theory and Criticism: Introductory Readings, Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen, Oxford UP, New York, pp. 833-844.

Sekula Allan, 1986, "The Body and the Archive", October, Vol. 39 (Winter 1986), pp. 3-64.



**PROFILE IS
AGGRESSION,
TOO**
FROM THE HAARETZ
COLLECTION
september 2014

Exhibition
Curator: Efrat Livny

Artists: Abed Abdi, Anisa Ashkar, Anat Aviv,
Durar Bacri, Avner Ben-Gal, Giyora Bergel,
Tamar Getter, Yonatan Gold, Fahed Halabi, Nir Kafri,
Michael Halak, Raafat Hattab, Michal Heiman,
Nir Hod, Mahmud Kais, Miki Kratsman, Pamela Levy,
Liron Lupu, Ohad Meromi, Ido Michaeli, Adi Nes,
David Reeb, Lior Shvil, Pavel Wolberg

Hanging: Valery Bolotin

Catalogue
Editor: Efrat Livny
Design: Maya Shahar
Scanning: Scanning Department, Haaretz
Hebrew Text Editing: Avner Shapira
English Translation: Ralph Mandel
English Text Editing: Carol Cook, Adrian Hennigan
Photography: Avraham Hay
plates 16, 45 - Daniel Tchetchik
plate 17 – Elad Sarig
plate 25 – David Bachar
Printing: Graphoprint

Logo design
Eran Wolkowski

Thanks to
Tal Yahas
Anat Livny
Yaniv Primak, Ronen Aharon
Charlotte Hallé, Yael Deri
Moshe Cohen, Igal Elkayam and everyone in the
Haaretz maintenance team
Yaniv Nitzan, Ronen Cohen, Orly Daniel-Peer and
everyone at the Haaretz Scanning Department

Many thanks to Shimon Ben-Shabat and Peer Framing

Special thanks to Rami Guez

© 2014, MINUS 1

On the cover: Nir Kafri, Untitled (Jerusalem), 2000 (detail)

WHY AN EXHIBITION?

When does someone who buys art become a collector? When he has a storeroom. Irith periodically asks me, “What do you buy art for? Art needs to be displayed so that people can see it. Otherwise, who needs it”. She’s right, but her wise advice isn’t a cure for the collector’s sickness.

Over the last few years, the art in the storeroom has been on loan for display in museums, anonymously. It's the artist who’s important, not the collector.

I don’t need anything more than that. But Efrat Livny thought otherwise, and the result is a space and this first exhibition – devoted to the politics of the portrait. There’s actually enough politics in the pages of a newspaper, but I didn’t choose the exhibition’s topic or direction.

Yet when I read, admittedly, with some excitement, Efrat’s fascinating article in this catalog I found new meaning to the works of art that I knew. And so, in my case, it was worth it.

Amos Schocken

**PROFILE IS
AGGRESSION,
TOO**

ON THE POLITICS OF
PORTRAITURE

EFRAT LIVNY

PROLOGUE

**1 **

**FIGHTER OR
TERRORIST**

**2 **

**LEADER OR
DETAINEE**

**3 **

**ARTISTIC
ARCHIVE
AND USUAL
SUSPECT**

**4 **

**ORIENTAL
FEATURES**

**5 **

**NUMBER ONE
ON THE MOST-
WANTED LIST**

**6 **

**HERO AND
VICTIM**

**7 **

**GAZING AND
GAZED AT**

EPILOGUE

PROFILE IS AGGRESSION, TOO

ON THE POLITICS OF PORTRAITURE

Efrat Livny

PROLOGUE

The Haaretz art collection, now more than 20 years old, is devoted exclusively to contemporary Israeli works. Consisting largely of paintings, the collection also contains photography, sculpture, installations and video art. It represents Israeli art in all its streams and varieties, created by dozens of artists in the past four decades, beginning in the 1970s. All the major themes dealt with by Israeli art in this period are reflected in the collection: social identity, nationhood, class and gender; center-periphery and local-universal interrelations; reflexive issues regarding the status of artworks, the power of the image and the role of art; formalistic questions concerning style, form, medium and art-reality relations; intra-art themes of reference, quotations and homage; and more. At the same time, the collection can be characterized in terms of two central axes of “here and now”: First, the exclusive focus on Israeli art stems from a deep involvement in the events that unfold in Israel, and thus the collection displays a particular interest in critical art of a political-social character; and second, the decision to collect contemporary art springs from curiosity about the emergence of present-day trends, leading to an interest in original works that manifest those trends.

The subject I chose for the first exhibition of works from the Haaretz collection actually almost chose itself. I refer to portraits, whose presence looms particularly large among the works. There are hundreds of them, done in the past four decades in a variety of media and techniques: portraits of men and of women, of the famous and the anonymous, self-portraits and portraits of others, facial portraits and full-body portraits, individual and group portraits. The portrait has always been a central theme in art, but at the same time is also present and plays a role in the reality of everyday social life. In this sense, the portrait is a kind of link, connecting worlds and spheres that are perceived as separate, and it is rife with numerous contexts of different kinds, or that are ostensibly different: whether of idealization and ritual, or of the commonplace and the everyday; perpetuation or standardization; glorification or bureaucracy; distinctiveness or uniformity; representativeness or particularity, documentary or staged, a means of identification or seduction, humanistic or oppressive. The convention of the portrait in its various types serves as a praxis

for creating a construct, though also for blurring and erasure, in some cases in order to create an identity, in others as a means of differentiation – and as such it is an object of study.

The subject of the politics of the portrait in art in general, in Israeli art in particular, and even only in the Haaretz collection, is too large and too broad to be encompassed in one exhibition and one article.¹ In this exhibition I have chosen to focus on reading the portrait through the prism of nationality and state-citizen relations, in particular as reflected in the context of the Israeli-Palestinian conflict, an issue that also has implications for the realm of relations between East and West. In the future I hope to address other perspectives as well: ethnicity, class, gender, intertextuality and others, which remain outside the boundaries of the present discussion.

This exhibition takes its title, “Also profile is aggression” from a painting by Tamar Getter, part of the artist’s **Recruits series** of 1989-1991. In this cycle of works, Getter pursues her ongoing engagement with the tradition of painting, photography-painting relations and the artist’s ability to examine reality, enhanced by quotations and homage from both the history of art and from Israeli culture and its formative myths. In this case it is the figure of the Israeli soldier, the warrior, who is at the center. The series is based on photographs of new recruits, whose portraits are integrated into the paintings; it lingers unabashedly on the moment at which boys become soldiers, and implicitly on the way in which the state constructs the difference between civilian and soldier, and between soldier – to whom it gives a license to kill – and murderer. Getter here links the portrait, an archetypal theme in the history of the visual image, to social issues. She focuses on the thorny question of the myth of the soldier in Israeli culture by evoking the tension, inherent in portraits, between the possibility of representing the human-universal on the one hand, and the distinctively singular on the other hand, and through the fact that the portrait is always located within a viewpoint-dependent ideological framework and possesses local cultural and political contexts. “This manner of painting, which generates these hollow, empty figures, is impressive in its struggle to arrive at the individual person, at portraiture,” Sarah Breitberg-Semel wrote of the series in a 1991 article. “As in a photographic technique, Getter moves the features closer and then back, aiming to render them into a face. The manual work this entails, constructing by means of erasing, the elevation (invoking the great tradition of painting), attempts to affirm the unsteady persistence of the facial features amid the crush of the social and ideological steamroller.”² The **Recruits series** is the point of departure for this exhibition, which seeks to pursue Getter’s exploration by observing a selection of Israeli artworks that share a focus on the portrait as a critical political instrument.



FIGHTER OR TERRORIST

On first view, the paintings of the **Recruits** series (plates 1, 7, 8) appear to be a direct continuation of recurrent themes in **Tamar Getter's** work over the years. They contain characteristic images, such as architectural structures (Absalom's Pillar, the dining room of Kibbutz Merhaviva), or quotations from and references to major figures in the history of art (Dürer, Rembrandt, Muybridge). A further perusal finds that, contrary to other works, these paintings contain individual portraits, sometimes one, sometimes several, rendered identically according to a bureaucratic schema of passport photos. What is behind these portraits of juvenile soldiers with Absalom's Pillar and with Rembrandt's dog? "Israeli culture," Getter says, "is unable to provide a continuous space, it lacks the dimension of tradition that can supply an 'original' appearance and norm [...] These cultural conditions oblige a relative space, shifting perspectives, a wandering focus, contradictory criteria and a potpourri of near and far."³ She adds, "The idea that it is possible to deal with front and profile beyond the physical positions, that it is possible to place this within a broader meaning of the question of what it is to examine something altogether, is an especially acute issue for paintings (objects so flat that they are only front)."⁴

The modern practice of taking portrait photographs for identification purposes, i.e., passport pictures, serves regularization, rule and control. As such, its role needs to be considered within the framework of the construction of state-citizen/non-citizen relations and in terms of the distinctions it creates and exposes. In the context of the "Recruits" series, for example, the distinction is between criminals-soldiers-terrorists-wanted men, for whom the procedure is identical: front and profile. "The source [of the "Recruits" series]," Breitberg-Semel notes, "is a collection of photographs of new recruits, which to all intents and purposes look like photographs of terrorists. [...] At his

most anonymous moment, before becoming a war machine, the individual recruit has imbued the whole series with his character, for he is a brilliant image of the contemporary person, and for the Israeli person in particular."⁵ The manner in which ideology disguises itself and lends a natural and neutral status to what is pre-charged with political intention and meaning, is a central element of this cycle. The implication is that the distinction between "soldier" and "terrorist" – a distinction rooted in Israeli culture as natural and self-evident – needs to be clarified not only in the light of the fact that these two categories are understood as differentiated in regard to the license to kill (which is granted by the state). They are also distinct in terms of what they have in common, namely the justification of killing: whether justifying the sacrifice of young people's lives for the sake of the state, or justifying the killing of those who are marked as enemies of the state. Through her use of portraits, Getter gives expression to this range of relations.

In his article "The Image of the Soldier in Israeli Art," Gideon Ofrat sets forth a chronology of the changes in the depiction of soldiers in Israeli visual arts from 1948 until the beginning of the 1990s.⁶ He links this development to historical events, particularly Israel's wars, the erosion of Israeli society's belief in the "rightness of the way," the undermining of the conception that sees the army and the use of force as the principal means for ensuring continued Israeli-Jewish survival, and the growing voices of protest and criticism of military operations and of the government's policy over the years. "They were beautiful, young, daring and determined, our glorious brothers," Ofrat writes. "In 1948, they were the hope of a battered, truncated people, whose soldier-sons were the buds of its resurgent flowering." Ofrat refers to a number of artists, among them Ludwig Blum, Reuven Rubin, Nachum Gutman, Avigdor Arikha and others, who set out to elevate and aggrandize the image of the "Hebrew soldier" into a biblical-mythic archetype. However, he notes, in the 1970s and 1980s "dozens of artists in Israel gave expression to the demythologization of the Hebrew soldier. This 'secularization' of the soldier in Israeli art is not merely a provocative, avant-garde process of stripping away an 'aura,' but a trenchant self-examination of a culture awakening from its dream to the anguish of its brutalizing existence."⁷

The subversion of the image of the heroic soldier takes diverse forms. It is found in works that deconstruct the mythic dimension, highlight the soldier's prosaic anonymity and, devoid of sublimity or pathos, show the banality of the body – wounded, living or dead; in works that use irony and provocation to present an antimilitaristic posture; or in works that deconstruct the "us together" approach and the myth of "camaraderie," emphasizing instead the functionality of the individual soldier as an operative tool, "a collective instrument of arrests, searches, patrols, etc."⁸ Among the numerous artists Ofrat mentions in this connection are Igael Tumarkin, Haim Maor, Dov Heller, Avishai Ayal and David Reeb. In the next stage – the 1990s – a separate corpus of works was created, focusing on the homoerotic dimension of the soldier, replete with sexually charged anti-macho figures and blurred gender boundaries.

These themes first appear in the work of the painter **Nir Hod**, who burst into public awareness in the 1990s with a series of portraits of soldiers

different from anything that had gone before (plates 2, 9, 10). "About a decade after Moshe Gershuni painted 'Where Is My Soldier,' 'Shalom Soldier' and 'Terrific Soldier,'" Ofrat writes, "works that blended (using anal expressionism steeped in hues of blood and semen) mourning over a soldier's death with a homosexual passion for him, the young Nir Hod (b. 1970) blended a photograph of the image of a female soldier with his likeness or that of the popular singer Aviv Geffen. Hod forged an image of a fictitious female soldier, wearing the tags of a unit and other fabricated emblems, and imbued with a seductive, deviant character by the photographic treatment. The standard institutional Israeli heroine, the paragon, who in 1958 was the figure printed on Israeli currency notes, now functions as a subversive figure calling into question the values of the center and the consensus."⁹

Between 1994 and 2000, **Adi Nes** presented his ongoing "Soldiers" series, consisting of staged photographs of soldiers in scenes fraught with symbolic and homoerotic symbolism, which subverted the standard representation of the army. Uniforms undone, the soldiers in these works are amusing themselves, hard by one another, possibly touching, leaning on and close to each other. Containing individual and group portraits, the series emphasizes physicality, the beauty and perfection of face and body, and the tension pervading the relationship between the individual and the group. The photographs cast a new perspective on the military and on the Israeli "us together" approach. "Adi Nes's color photographs of Israeli soldiers hint at a more recent development in Israeli attitudes toward power and military values," Yaron Ezrahi notes, and goes on to analyze an **untitled** 1996 work from the **Soldiers series** (plate 3):

"One photograph... shows a group of Ashkenazi-looking soldiers who appear to be clapping somewhat hesitantly for an unseen subject. They wear their uniforms loosely, and one of them allows his T-shirt to show beneath his unbuttoned army shirt. A one-armed soldier who cannot clap his hands is sitting like a living statue in their midst, wearing his army trousers with only an undershirt on top. The undershirt seems to challenge the uniform, just as the private person within resists the soldier without. [...] Together, the photographs may convey to Israeli viewers a 'politically incorrect' statement about the widening gulf between ambivalent and non-ambivalent attitudes toward military force identified with different groups of Israelis, or two distinct contemporary versions of Israeli identity."¹⁰

The central theme of political incorrectness in Nes's depictions of soldiers has been discussed widely. Writing about another **untitled** 1996 work in the series (plate 11), Doron Rabina remarked, "Nes is polite and decent in everything connected with compositional values. He edits the khaki and the smell of deodorant mixed with grease in comfortable compositions inside a harmonious

square. He compensates for the discomfort in the heart with pleasure for the eye. He rubs the margins of homosexuality together with the norm and normalcy of 'the form' – a provocative and impudent matchmaking between composition and 'subject.'"¹¹ And Galia Yahav, in her commentary, places the emphasis on the political-gender aspect, in reference to an **untitled** 1994 work from the series (plate 12): "The contests of bravery and rites of fraternity, which were intended to confirm membership in the group and to define the position of each member in relation to another member within it, were also intended to define the entire group in relation to what does not belong to it, and thus they serve as silent talismans to keep away unarticulated demons that threaten the group from without: demons like the desire to create the perfect circle, or the desire to thrust a finger into the perfect circle, or to discover to your horror that the person sitting beside you wants to do all sorts of things to your rings. The smoke ring is a silent comics ring in a dramatic scene of teasing the boundaries of what is permitted and what is forbidden."¹²

The occupation with the image of the soldier is more implicit in the work of **Gil Marco Shani**. It's part of his broad interest in the theme of the group, particularly the group that coalesces within an institutional framework. "In my works I undermine the conventions – come let me show you my fantasies. Sexuality thus breaks out in forbidden places, in the factory, the army, the classroom."¹³ His series "Friendship," from 2000, whose title references the "camaraderie" myth, focuses on the experiences of teens in a pre-army Youth Corps camp, the atmosphere sexually charged. The central image, which appears in several of the paintings, is that of a group of youngsters who have caught a snake (plates 4, 5). According to Dan Daor, "We could comprehend, and freeze in our minds, the moment in which the boys' act – that enfolds an adolescence ceremony, suppression of desire, of evil, stylized cruelty, homoerotic friendship, cultivation of the forest and forth – becomes an expression of a general human cultural memory."¹⁴

The Nes and Shani series share a heightened interest in the group portrait, the interaction between the members of the group and the social and sexual elements that drive it. But in Hod the figure of the individual is at the center, and he evokes the power of the individual portrait to convey the tension between correctness and incorrectness. The individual is again at the center in the work of **Michael Halak** and in his 2009 **self-portrait as a soldier** (plate 6). In the genealogy of Israeli artists who are occupied with the image of the soldier, there is a lack of Palestinian-Israeli artists. Palestinian-Israeli citizens do not serve in the army, and still less do they celebrate the Zionist myth of male "camaraderie" and Jewish heroism. Nevertheless, the fact that the militarist mindset is a formative element in Israeli society has a huge influence on their lives, as Halak's self-portrait suggests. The painting, a frontal depiction of the upper body of

a uniformed soldier wearing a helmet that casts a shadow over his eyes – which look directly out at the viewer – could at first glance be taken for another rendering of the image of the Israeli soldier, the sabra with the tough visage and the melancholy gaze. However, there are a number of unsettling elements in this picture. To begin with, the uniform is totally without an identifying mark to associate it with the Israeli army, or any other army. Then there is the helmet, which is rarely used in depictions of Israel Defense Forces soldiers; it evokes in the collective Jewish-Israeli memory images of soldiers from Nazi Germany. When we overlay onto this the information that the painting is a self-portrait by an Israeli Palestinian, the critical dimension becomes apparent, calling for a reading, in the portrait's broad context, which sees it as an act of defiance and an autobiographical notation, politically imagined. This is one of a group of self-portraits by Halak from 2008 to 2011. As is the case in this work, in which the helmet's shadow covers the face, the others also contain concealing, erasing, obscuring elements (plates 13-14).

Here is what I wrote about them in the catalog accompanying Halak's solo exhibition in 2012: "These are unusual, disturbing, disquieting self-portraits; in some of them Halak appears with his mouth bound, concealed or partially concealed, or is depicted tied, closing his eyes, holding his breath underwater, or posing for mug shots. Halak's almost compulsive engagement with painting his own self-portrait may thus be seen as a double strategy: It seems to amount to an attempt to assert the full presence of his body in the here and now; at the same time, it involves the use of effacement and concealment to hint at a difficulty or limitation, a state of imperfection and an experience of absence. [...] In Halak's portraits, however, presence is not represented as a collection of fragments or different parts. Rather, these portraits capture a self-assured, calm, stable, self-aware figure, in command of itself and of the painterly space. Even when it discloses signs of vulnerability, or of being blocked or stifled, of disguising or effacing itself, this figure always appears to radiate a sort of meta-presence that transcends the depicted situation. The term 'present-absent,' coined by David Grossman, is relevant to these self-portraits because of the ways in which Halak appropriates this position, which is associated with misery and deprivation, and transforms it into the position of a subject. The anger provoked by being silenced is thus redefined by means of a new division: existence 'in between' ceases to shape a bifurcated identity, and allows for a simultaneous experience of identification and disidentification, of belonging and non-belonging. The subjective presence in these paintings is not shaped by the figure's identity as an Israeli, Palestinian, Arab, or Christian, but rather by its simultaneous definition as Israeli and non-Israeli, Palestinian and non-Palestinian, Arab and non-Arab, Christian and non-Christian. In this manner, it ceases to represent multiple, competing identities, and ruptures the hierarchical structure within which they are organized."¹⁵



LEADER OR DETAINEE

Until the invention of photography, the portrait was used primarily for purposes of glorification and adoration. For hundreds of years, beginning in antiquity, when a portrait of Alexander the Great first appeared on coins (c. 300 BCE), until postage stamps came into being in the 19th century, such objects carried likenesses of monarchs and rulers.¹⁶ Portrait paintings also appeared for centuries on icons of Jesus, Mary and the saints, changing according to conventions of period and place. Portrait painting as we know it today – in a rectangular format, on canvas or wood, focusing on the face or the upper body – developed and spread in the Middle Ages and the Renaissance. Again, however, these were always likenesses of emperors, monarchs, military commanders, wielders of power, governing officials and the nobility, symbols of might and commemoration of rulers. Portraits of private individuals began to appear in the 15th century, though it was only with the rise of the bourgeoisie that they became a widespread means of documenting the family tree, perpetuate the deceased and entrench the status of the family as an institution. Even then, only the wealthy class, merchants' families and practitioners of the free professions could afford them. It was the emergence of the camera in the first half of the 19th century that fomented the true portrait revolution. This was essentially a social revolution: Henceforth, everyone, even the lower classes, could own portraits of their loved ones, living and dead.

Mahmod Kais makes contemporary use of the ancient custom of imprinting rulers' portraits on coins in an **untitled** work from 2007 (plate 15). Using concrete, he cast an enlargement (74 centimeters in diameter) of a British Mandate period coin bearing the word "Palestine" in three languages: Arabic, Hebrew and English. In the center of the coin there is a relief of a left-profile portrait in representative mode, recalling likenesses of emperors and monarchs from the past. It is in fact a self-portrait of the artist. Kais, a Palestinian-Israeli, takes us back to the pre-1948 era, as though wishing to imagine a different scenario, in which Jews and Arabs together inhabit a single political entity, Palestine. The work can be read as a symbolic

reflection on a historical moment in which that wish might have been a viable option, perhaps also as an aspiration for a future moment like that; yet, at the same time it is a colonial artifact, and as such evokes instability and disharmony. In any event, the return to that moment raises the question of the original ownership of this land and is a reminder that it was once called Palestine. Kais rails against the way this history has been obliterated and denied by Israel's mechanisms of opinion-molding. That he posits himself as a ruler can be read as double defiance. At the political level, it can be understood as a declaration that the Palestinians are the original rulers of this land; while at the personal level, as a member of the Palestinian-Israeli community, which is relegated to the margins of Israeli society and consciousness, he executes a reversal and places himself at the center of the picture. The Palestinian-Israelis are caught in an inbuilt trap regarding their identification with the state, being constantly cast as suspects from the perspective of the nationalist demand for loyalty to this state. The ruler's portrait on the coin brings about a reconfiguration, from "suspected" to "respected."

Fahed Halabi also addresses the question of representation of the "respectable" in a series of portraits¹⁷ from 2006 (plate 16). The works depict a group of women who were Knesset members at the time, but in contrast to dignified formal photographic portraits like the ones on view in the Knesset, in schools and in other state institutions, Halabi's paintings cast the dignitaries as movie stars or models. Well-groomed, wearing makeup, prettified, the figures are seen against a bold blue background in a self-aware kitsch style. Above all, the series recalls hand-painted movie posters out of the Bollywood school, and plays with the tension between admiration and mockery. Halabi's approach to these Knesset figures must also be seen in the light of the fact that he is a Druze from the Golan Heights. He is not a citizen of Israel, but possesses the status of a disfranchised resident and thus lacks representation in the Knesset.¹⁸

It is instructive to compare Halabi's series with another group of portraits of politicians from Israeli art history, created by **Efrat Shvily** in 2000 (**Palestinian Cabinet Ministers**, plate 17). Her black-and-white photographs of Palestinian ministers of the time abided by all the rules of formal portraiture. However, as Vered Maimon suggests in an article from 2013, the images should be read not in terms of representative function, but through the prism of the historical circumstances in which they were made. Shvily did not manage to photograph all the ministers, as the sittings were halted when the second intifada broke out in September 2000 and never resumed. "Can the **Palestinian Cabinet** be read as performative rather than as representative?" Maimon asks. "I argue that it must be read in this manner because while it no longer 'represents' a historical or functioning cabinet (which in turn 'represents' a state), but an incomplete cabinet without a state, it enacts an urgent persisting demand for freedom and equality."¹⁹ Whereas

Halabi's series executes a reverse performative action – from the viewpoint of a cabinet without citizens to the viewpoint of non-citizens vis-à-vis the cabinet – which in its turn generates the same result: a demand for freedom and equality.

Together with the positive element of democratization heralded by the photographic portrait, some of its other aspects were suppressive and threatening. In his article, "The Body and the Archive," Allan Sekula explicates the process by which the photographic portrait became an instrument for the exercise of control, regimentation, separation and suppression.²⁰ This is made possible because the photograph, in contradistinction to the painted portrait, is perceived as an anatomically reliable scientific illustration. Hence, too, its contribution to the emergence of a new praxis of classifying and defining types of individuals. The linkage with pseudoscientific paradigms, such as physiognomy and phrenology, which developed parallel to photography, led to a belief that not only was it possible to categorize people on the basis of their external appearance, but also that facial features and skull formation attested to one's interiority and character. On this basis, ostensibly homogeneous, basically hierarchical archives were created under categories of "Leaders" and "Model Figures," as opposed to "Mentally Ill" and "Criminals." Whereas the categories of the first sort were associated with moral sublimity, those of the second sort were linked to primitiveness and pathology.

The supposedly scientific validity of photographs accorded them a status as visual documents bearing a legal character. This perception soon gave rise to another branch of the photographic portrait, this one in the service of the police and the law-enforcement authorities: criminal identification. Sekula describes the rise of this practice, alongside the development of thought about its two components: "identity" and "crime." Responsibility for criminal acts entails a stable identity and is based on a model of individuality that rests on an internal self possessing a coherent narrative. In the bourgeois era, the legal basis for identity derives from the model of property rights, with private property serving both as the basis for bourgeois identity and as a means to preserve the bourgeois order. In this sense, bourgeois society needs the criminal as an "other" who affirms its essence. In the course of attempts to establish a scientific method to characterize the criminal individual, and against the background of the birth of the sciences of criminology and social statistics, the format of the double portrait – frontal and profile – was invented, and police albums for the identification of criminals came into being. Even if this practice was originally intended to enhance law enforcement and aid in the deterrence and punishment of offenders, it bore suppressive aspects. In addition to the great potential for errors of identity, stemming from the very method of searching through a given repository, being included in the police album bore significance in itself. It made the subject of the photograph a criminal, a potential criminal or a habitual offender.

Noga Inbar's series, **Les femmes méchantes (Wicked Women)** (plate 18) is based on one such archive. It consists of 40 pencil portraits of women on yellowing paper, each bearing a seal and a serial number. The artist's point of departure was a collection of photographic portraits of female prisoners in early 20th-century Australia, which she found in an Internet archive. "I found cocaine dealers, prostitutes, murderers

and thieves among them,” she recalls. “Their faces cried out. They are trapped, completely exposed, and they confront this moment, which perpetuates the complicated, twisted lives they led.”²¹ To create the portraits’ antiquated look, Inbar drew them on pages from an old receipts ledger. The number imprinted on each image, in an echo of the procedure in which prisoners are assigned identity numbers, is in fact the receipt number, which was stamped on the page long before it became a platform for artwork. Hadas Maor, the curator of the solo exhibition by Inbar in which this work was shown, wrote, “This work evokes portrait collections of diverse types and contexts, such as police identikits, files of soldiers’ portraits, images used for personality tests, early physiognomy books and much more. At the same time, concentrated observation of these drawings generates an uneasy feeling. Something unpleasant, if unclear, emanates from the slightly rigid lines of the drawings, from the expressions on the women’s faces, from the asymmetry of the features, from the assemblage of gazes. The almost consecutive serial numbers heighten the dimension of discomfort and attest to a certain subordination of the figures, or of the portraits, to the authority of an external gaze; a gaze that is necessarily selective, cataloguing and classifying.”²²

Like Inbar, **Liron Lupu** gleaned the material for his 2011 series of portraits (plate 21) from the vast Internet archive, in this case the likenesses of 18 convicted assassins from all over the world. In being accused of assassinating, or intending to assassinate, famous people, they themselves gained fame. Based on their photographs, Lupu painted the portraits in a uniform square format on a particularly small scale and against a background of hospital green. The small format, resembling passport pictures, and the natural gestures – here a smile, there a wrinkle, a tilting of the head, a piercing look, a provocative expression – do not reveal what all the figures have in common. That only becomes apparent from the series’ title – **Assassins זר** – which simultaneously reveals a connection to the Israeli here-and-now. The title refers to the symbolic importance of the number 18 (the Hebrew letters זר) in Judaism, owing to its numerological meaning, chai, or life; to the concomitant Jewish and Israeli custom of making donations on the basis of 18 and its multiples; and to the popular custom of wearing a chai pendant as a marker and proud declarer of one’s Jewishness. By drawing a sarcastic connection between chai and assassinations, Lupu undercuts the axiomatic notion of Judaism as a sanctifier of life; indeed, he hints at the complexity of the shifting perspective of victim-victimizer in the Jewish people’s history. Like the heading of Inbar’s series, **Les femmes méchantes**, Lupu’s **Assassins זר** underscores the potency inherent in the act of cataloguing and classifying people, of defining them by means of a catchword that reduces the complexity of their being and their life circumstances to being “wicked” or “assassins” and erases their humanity. This, in

turn, makes it possible to separate and exclude them and to subsume them under a category separate from that of “us,” those who are human.

Yonatan Gold’s series **Ideal Types** (2001, plate 20) consists of 40 portrait paintings, based on standard photographs of the type used for graduating classes, ID cards or passports. The portraits – uniform in appearance, frontal, identical in format and size – are of men and women, young and older, from four groups: European guest workers, religious-Mizrahi young people, soldiers and Arabs. The photographs are borrowed from various databases, and Gold collected them from several sources: “I received the Palestinians from a friend who worked in an IDF [Israel Defense Forces] office in Ramallah, the soldiers via an ad I published, the religious group was brought by a friend who worked in a school in Petah Tikva, and I got the workers from an acquaintance.”²³ Roe Rosen comments on the choice of these four population groups in his article, “The Secret of Bureaucratic Beauty”: “It is precisely the intersection of these four sectors that generates a focused meaning. The series is anchored in an Israeli present: the only time and place where the types crosses paths [...] For the immediate target audience of *Ideal Types* – well-to-do Israeli art lovers – the four represented sectors are those whose visibility is obscured, problematic, even involving blindness.”²⁴

Gold’s paintings play up the tension between the rigid, standardized instant-photo format and the soft, flattering depiction of the figures. Though the figures are also anonymous for Gold, he clearly empathizes with them and accords them rich, vibrant painterly treatment. “The paintings’ effectiveness,” Rosen writes, “stems from the very perpetuation of the subjects as glowing with warmth and vitality, even glamour, even sex appeal.”²⁵ Rosen points out the dual significance of the portraits’ format. The fact that they are done on wood panels whose sides are painted red is associated with the richness of Christian icons, but also recalls the red glue of notebooks and office ledgers. As for their size, they are “smaller than life,” but at the same time, “As an incarnation of passport pictures, these are monumental, heroic paintings.”²⁶

Radiant or monumental, Gold’s archive is a mixed bag. Of the four groups portrayed, three are weak and socially outcast, perceived as suspect and subversive vis-à-vis an imagined “Israeliness” and liable to impinge on the state’s Jewish-secular-Ashkenazi character; while the fourth group, the soldiers, symbolizes the quintessence of the Israeli ethos. As in the series by Noga Inbar and Liron Lupu, here too questions are raised about the effects of classifying and cataloguing people, and about the regularizing, regimenting, hierarchy-creating power of portraits and archives.



ARTISTIC ARCHIVE AND USUAL SUSPECT

Beginning in the second half of the 20th century, archives and concomitant praxes of classification and cataloguing became central themes in the art world. This trend has only intensified in the past two decades, with the rise of the Internet. Nor is the artistic occupation with archives confined exclusively to portraits and modes of human classification and cataloguing (even if portrait series, whether painted or photographed, play a major role). More broadly, it encompasses archives that catalogue different things in the world, for essentially the archive reflects the human effort to create order among things and thereby to understand and comprehend them, to control them. In a 2004 article, “An Archival Impulse,”²⁷ dealing with the artistic use of the archive concept, Hal Foster writes, “For Freud the paranoiac projects meaning onto a world ominously drained of the same (systematic philosophers, he liked to imply, are closet paranoiacs). Might archival art emerge out of a similar sense of a failure in culture memory, of a default in productive traditions? For why else connect so feverishly if things did not appear so frightfully disconnected in the first place?”²⁸

Foster describes the different approaches and modes of addressing and treating archives in various contemporary artistic projects. In his portrayal, the artist is an archivist who creates alternative archives that flaunt the rules underlying traditional archival operations and subvert, blur and contradict their basic distinctions: between the representation of reality and the shaping of it, between private and public, important and unimportant, reality and fiction, earlier and later, connected and unconnected. In 2008, four years after Foster’s article appeared, the International Center of Photography in New York held an exhibition, “Archive Fever” – curated by Okwui Enwezor – whose theme was the interrelation between photography and the modern archive, as embodied in contemporary works that address the subject. In an article in the exhibition catalogue, Enwezor points to signposts of the phenomenon and cites three pioneer artistic projects dealing with the archive concept.²⁹ The conceptual springboard of all three projects is an awareness of the art museum as an archive and an aspiration to explore that aspect. **Box in a Suitcase** created by Marcel Duchamp between 1935 and 1940, consists of 20 boxes/suitcases (of which he created additional series in the 1950s and 1960s) that function as a kind of “mini-museum”

of his work, each containing a slightly different selection of reproductions from his oeuvre. Marcel Broodthaers, in his 1968 work **Museum of Modern Art, Department of Eagles** posited himself as the curator of a fictional department in a fictional museum. Emulating museum praxis and at the same time breaking its rules, he presented a collection of exhibits – photographs and reproductions, documents, texts and objects – undifferentiated and nonhierarchical, on the subject of the eagle as a symbol of power and victory. **Atlas** an open-ended project launched by Gerhard Richter in 1964, consists of an archive of hundreds of items – photographs, newspaper clippings, documents, sketches and drawings – divided into framed, uniform panels that signify different stages in the artist’s life and work. No discussion of art dealing with classification and cataloguing can forgo mentioning the iconic project of Bernd and Hilla Becher. Across more than 30 years (from 1959 until the mid-1990s) they systematically took uniform photographs of old industrial structures across Europe and the United States, creating a vast archive of images that document the sweeping changes undergone by heavy industry in the West.

These projects wielded a broad influence on subsequent art, as the subject of the archive continued to develop and be addressed extensively in later contemporary art. Thomas Hirschhorn, Hans-Peter Feldmann, Tacita Dean, Thomas Ruff, Steve McQueen and Walid Raad are only a few of the many artists whose work has addressed this theme consistently, by various means. Amid the growing occupation with the archive theme, artistic projects that focus on portraits and on the connection between them and praxes of classification and cataloguing constitute a subcategory. Two iconic projects in this realm are Andy Warhol’s **13 Most Wanted Men** (1964) (plate 22) and Gerhard Richter’s **48 Portraits** (1972) (plate 23). Warhol’s series, consisting of large blow-ups of 13 portraits of anonymous men from New York Police albums of wanted criminals, were intended to be hung on the façade of the New York State pavilion in the World’s Fair. The series by Richter, which was shown in the German pavilion of the Venice Biennale, is made up of 48 portraits of uniform size, composition, format and lexical character. They recall police mug shots but are actually of famous men, geniuses in their fields, from science, literature and philosophy. Both series reverse the hierarchical order. Warhol’s photographs present anonymous, scorned, outcast figures on the margins of society as celebrity superstars (the volatile, provocative potential of this overturning of order led ultimately to the removal of the portraits from the pavilion by order of the state governor), while Richter’s work turns the geniuses of a generation into wanted men.

The power that databases like a police album of mug shots affords the law enforcement authorities exceeds their justification as necessary adjuncts to the preservation of law and order. The point of departure of artistic projects that deal with portrait archives is the insight that archives structure the categories they purport to investigate and possess a shaping force that is nurtured and driven by political interests. In these works the archive is not perceived as a functional body playing an impartial role – the innocent collection and classification of information – but as a system that serves to reinforce social hierarchies, prop up the social order and consolidate hegemonic control, indeed as a tool by which to brand people and groups in the society as “the usual suspects.”

The Usual Suspect (plate 24) is one of a group of self-portraits painted by **Michael Halak** from

2008 to 2011. In this 2010 diptych, Halak depicts himself in the format of a police mug shot – front and profile – face frozen and expressionless, cheeks covered with beard bristles, eyes looking directly into the “camera.” The knowledge that this is a self-portrait generates a subverting, jolting effect, achieved by intercutting two praxes which are generally held to be mutually exclusive: the traditional Romantic artist’s self-portrait, and the power-wielding bureaucracy of police mug-shot albums. Halak’s depiction of himself as a detainee is a call of defiance against the Jewish-Israeli society, which consistently relegates the country’s Palestinian-Arab citizens to the “usual suspects” category, particularly in the context of the Jewish community’s nationalist complexes, with its demand for declared loyalty to the state, and of the “demographic problem.” The pattern of suppression, control and supervision of the Palestinian population, citizens and non-citizens alike, constantly recurs, implemented by the state’s enforcement bodies – army, police force, Shin Bet security service – both in the occupied territories and within Israel. In this context, the suppressive practice of wholesale arrests in the territories, particularly of the type known as “administrative detention” (arrest without trial), occupies a central place, so that for many Palestinians the front-profile mug shot becomes a matter of routine. “The last time I had my picture taken by an Israeli,” Ziad Abu Zayyad noted when he was photographed by the artist Efrat Shvily for her series **Palestinian Cabinet Ministers**, “was when I was a detainee: right profile, left profile and frontal face shot.”³⁰

The theoretical foundation for the notion of the archive as a structuring force was laid by the philosopher Michel Foucault. Foucault addressed the subject of the archive in his book *The Archaeology of Knowledge*, which, in contrast to his other writings, does not engage in the analysis and interpretation of a type of discourse (madness, sexuality, punishment and so forth), but in the way the discourse itself is ordered. An examination is conducted of the rules, constraints, permissions and prohibitions that underlie the organization and dissemination of knowledge, and the system of statements that structure knowledge is analyzed. Within the framework of this discussion, which asks, inter alia, how the hierarchy of knowledge is created, who decides what facts and truths are, and on what basis, and what is worthy of remembrance or doomed to oblivion, Foucault considers the archive and his critical view thereof: “The archive is not that which, despite its immediate escape, safeguards the event of the statement, and preserves, for future memories, its status as an escapee; it is that which, at the very root of the statement-event, and in that which embodies it, defines at the outset the system of its enunciability. Nor is the archive that which collects the dust of statements that have become inert once more, and which may make possible the miracle of their resurrection; it is that which defines the mode of occurrence of the statement-thing; it is the system of its functioning. [...] between tradition and oblivion, it reveals the rules of a practice that enables statements both to survive and to undergo regular modification. It is the general system of the formation and transformation of statements.”³¹

For Foucault, the archive is a site that generates information under the guise of being its neutral collector and

preserver, a place that allows and determines what can be said and what can be shown. As such, it is a power system that is driven by political interests and is bent on structuring our knowledge of the past. More than 20 years later, Jacques Derrida wrote about the archive from a different perspective. For Derrida, the archive, no less than being occupied with the past, is immersed in the future. Bound up with the human obsession with the past and with the desire to return to an imagined primal, unattainable origin, the archive is at once a source of prolonged suffering and pain, and a repository of constant hope and promise for the future. In his book *Archive Fever*, Derrida writes, “The question of the archive is not, we repeat, a question of the past. This is not the question of a concept dealing with the past which might already be at our disposal or not at our disposal, an archivable concept of the archive. It is a question of the future, the question of the future itself, the question of a response, of a promise and of a responsibility for tomorrow. The archive: if we want to know what this will have meant, we will only know in the times to come [...] A spectral messianicity is at work in the concept of the archive and ties it, like religion, like history, like science itself, to a very singular experience of the promise.”³²

In dealing with the question “What is an archive?”, both Foucault and Derrida refer to it primarily as an idea, an ideological system, a metaphor of the mind, a conceptual entity. “One might even get the sense that the philosopher’s archive and the archive one has visited belong to two different worlds,” Ariella Azoulay writes in an article about the concept of the archive.³³ Drawing a distinction between the “abstract archive” and the “material archive,” Azoulay dwells on the second type, the real archive, from the user’s viewpoint, addressing its practical, concrete, everyday aspects, within whose framework archives are established and operate. “Instead of asking ‘What is an archive?’, in a manner that keeps the archive outside, as a fortress external to our world, with us as its pilgrims, I shall begin by asking ‘Why an archive?’, or ‘What do we look for in an archive?’”³⁴ Her exposition of the subject shows how the rules and laws of managing and using archives constitute obstacles for the users, rendering it difficult or even denying them the freedom to arrive at the information and from it construct an independent world view. Procedures and regulations relating to archives – forms and authorizations that are required to enter them, complicated and inaccessible search mechanisms, laws that permit certain information to be marked secret or subjected to confidentiality restrictions for decades – serve the sovereign power and the world view it wishes to impose on the citizenry. Impose? Not exactly, for socialization processes and diverse other mechanisms available to the state have long since produced a mass case of the Stockholm syndrome, in which the citizens themselves function as the most ardent sentries of these laws and procedures: “Everyone is in one way or another a worker of the archive, workers for the archive of the state, of the regime, taking part in the protection of the archive against those who disclose and want to speak it out loud...”³⁵

This is the reason that archives bear a revolutionary potential, and their users bear responsibility for realizing it, for creating an alternative. “Archive fever crosses borders,” Azoulay writes. “It is manifest in the demand for gaining access to that which is kept in the archive, and no less in the demand for partaking in archival practice, through the founding of new sorts of archives – archives that would no longer allow the dominant type of archive, the one founded by the sovereign state, to go on determining what an

archive is.”³⁶ Subversion of and resistance to official archives and their traditional mode of operation takes various forms, ranging from leaking classified documents and creating new models of archives or a new mode of presenting existing archival materials, to artistic projects of establishing imagined archives. Illustrating, Azoulay mentions a number of such projects undertaken in recent years – by Susan Meiselas, Akram Zaatari, Walid Raad, Michal Heiman, Eyal Sivan, Zvi Elhayani and by Azoulay herself³⁷ – whose underlying basis is an effort to breach the laws of the archive and thereby create an alternative archive. These artistic projects are in large measure a late development of the process that began with “Archive Fever” and other formative projects, such as those already mentioned, among them some dealing specifically with portrait archives.



ORIENTAL FEATURES

Through the agency of portrait archives established and maintained by the state, the portrait has become a means of control. Mug-shot albums of the police, the security services and the espionage agencies function as a type of panopticon in which the subject is under constant supervision of the observer: He is seen, he is under surveillance, he is “known”, he is “wanted”. A wide-open eye above the caption “We never sleep” dominates the logo of Pinkerton’s National Detective Agency, founded in the United States in 1850 by a Scottish immigrant, Allan Pinkerton (plate 26). No national body at that time possessed interstate federal arrest powers; each district had its own regional sheriff, whose power to make arrests was limited exclusively to his area of jurisdiction. Criminal activity, in contrast, was marked by the flourishing of legendary gangs of robbers, who preyed mainly on wagon trains, banks and railway trains, moving from one state to another across the length and breadth of the Old West. To combat the phenomenon, private detective and police agencies were established to hunt down criminals and outlaws. Pinkerton’s was one of the first and largest of them. In 1870, the agency possessed the largest archive of portraits in the United States; it was Pinkerton’s that invented “wanted” posters and put them into use. They had a fixed format: in the middle, a portrait – frontal only, or double, showing front and profile – above which the word “Wanted” appeared in large font, and below a verbal description of the outlaw and the crimes attributed to him (plate 27).³⁸

The status of the “wanted” portrait differs from that of the portrait that appears in regular police albums. Whereas the latter constitute a database of images of convicted, sentenced and jailed individuals in the past and present, the wanted individual is marked as a criminal by the law-enforcement and state authorities on the basis of deeds attributed to him in his absence, and without the exercise of a legal procedure. It can be said, then, that police albums function within the framework of the law, whereas the photographs of wanted individuals function outside the law, or more precisely above the law – so it is not by chance that this praxis is associated with the “Wild West.” Nor is it surprising that this praxis was soon imported from the criminal realm into the national sphere. Realizing its latent potential, the state adopted it as an instrument against its enemies, or those perceived as such, in the security and ideological realms. The dissemination of portraits of wanted individuals is now especially widespread in the war against what Western states term Islamic terrorism. Following the attack on the Twin Towers in 2001, U.S. intelligence began distributing in Pakistan matchboxes with pictures of individuals on one side, and on the other the amount of the reward for anyone providing information about their whereabouts or bringing them in (whether dead or alive was not specified), along with the phone number and email address of the U.S. Embassy in Pakistan (plate 25). Since then, the systems and methods of surveillance and security have been reinforced and refined in the United States itself – at the expense of individual freedom, some would say. The pursuit of the ghosts of the “axis of evil,” which threatens the West’s sated existence, is based in part on the stereotype of “oriental features,” and harks back to the racist pretension of classifying and profiling people according to their appearance.

Along with his series of portraits of female MKs, **Fahed Halabi** did paintings of two male MKs: Amir Peretz and Azmi Bishara (plates 28, 29). Halabi chose two men, one Jewish and one Arab, who appear to surrender themselves with pride and self-awareness to the stereotype of “oriental features.” The paintings are done in a uniform, standard format, a hybrid of the passport picture and photographs of leaders, and emphasize the pronounced attribute the two share: a well-groomed “oriental” mustache. As such, the portraits illuminate the fact that both of them, each in his own way, through his personality, biography and political activity, serve as examples of the shattering of the “oriental” and “Arab” categories that are branded as inferior in Israeli culture and society. Juxtaposing the two also highlights the complexity of the interconnection between oriental-Jewish identity and Arab identity in the historical circumstances of Western-Ashkenazi-Zionist hegemony. Ella Shohat’s writings articulate these historical, political and discursive contexts between Palestine and the Jews, and between the Jews and the way in which they influenced the construction of the different identities in Israeli society – the “Ashkenazi,” the “Mizrahi” and the “Arab” – their internal hierarchy and the Arab-Jewish conflict. “I intend,” she writes in her book *Forbidden Reminiscences*, “to call into question the Eurocentric springboard by which Jew and Arab are pitted against one another as opposite poles, thereby denying the existence of

a Jewish-Arab identity. [...] It appears that within less than one generation the discourse of ‘Jews vs. Arabs’ has succeeded in taking root here as self-evident and been applied retroactively to the historical past. [...] The culture of war is fond of an unequivocal division into moral poles: good vs. bad. Such dichotomies leave no room for challenging the dominant historical narrative, or for a complex expression of identities.”³⁹

External appearance plays an important role in identity construction and erasure. “Many of us,” Shohat writes, referring to Jews from Arab countries, “learned how to erase their body. The Mizrahi body became our enemy: the color, the look, the expression, the odor, the clothing, the accent, the language of speech, the hand gestures. In most cases, our external appearance gave us away and caused us to internalize the Ashkenazi ‘gaze’ and to believe that the ugly image reflected in the mirror that was held up to us was real.”⁴⁰ The inverse, almost performative use that Peretz and Bishara make of their external “oriental” appearance as a proud, defiant presence, the creation of an indelible fact, gets a twist in **Ido Michaeli’s** 2011 work, **Agent A. Self-Portrait as the Israeli Spy Eli Cohen** (plate 30). The name of Eli Cohen, who immigrated to Israel from Egypt in 1957, was recruited by the Mossad in 1960 and operated in Syria as a spy for almost four years before being caught in January 1965 and hanged, is engraved in the Israeli ethos as one of the country’s greatest spies. He is seen as having made a major contribution to Israel’s victory in the 1967 Six-Day War, and is a hero of Israel. In this case, the ability of a Jewish emigrant from an Arab country, like Cohen, to integrate into the Ashkenazi-Zionist Israeli culture and become a heroic figure depended not on erasing the indicators associated with a “Mizrahi” identity, but, on the contrary, on emphasizing them. Cohen and his handlers made exteriorized use of the “Mizrahi” look and attributes to enable his seamless assimilation into Syrian society. It was the imitation, impersonation and falsification of the roots of his outcast’s identity, which was also the enemy’s identity, that accorded him his mythic status in Israeli society. Michaeli applies the same praxis of imitation in a photographic self-portrait in which he chooses to present himself posing as Eli Cohen posing as a Syrian merchant. “My parents’ parents,” Michaeli says in this connection, “came from Islamic lands, so I identify with the Mizrahi achievers in Bezalel [art academy]. On the other hand, I attended Thelma Yellin [High School of the Arts] and then did two degrees in Bezalel, and I can easily imagine myself in the role of the European teachers. I try to show the complexity, and sometimes the bifurcation and the contradictions behind the flat symbol that represents a uniform identity.”⁴¹

It seems logical to decipher Michaeli’s work from within the traditional discourse of identity politics, which is to say from within the postmodern understanding of identity as a product of historical, cultural and ideological construction. That understanding supplanted the essentialist, utopian approach that assumed the subject as pre-given, as fixed,

coherent and uniform. In contrast to the essentialist perception, the colonial subject was determined from the outside. Homi Bhabha cites three conditions for the process of identity construction. The first is in reference to the “Other” – to his appearance or to his place; the second lies in the fact that this referencing contains an inherent division between the demand to be “who you are” and the desire for the “Other”; and the third, in the fact that this identity is not authentic, but assumes an “image of identity” in reference to which the demand for a transformation vis-à-vis the subject is aimed.⁴² On this basis, Bhabha develops his model of a postcolonial subject which rests entirely on the idea of imitation. Imitation constantly needs to create division and differentiation underlain by a dynamic in which the “Other” both resembles and does not resemble the colonial subject. Imitation, then, is constructed around an ambivalence stemming on the one hand from identity – in which neither the “self” nor the “Other” is any longer a stable, fixed entity – and on the other hand by obliging the difference. From this difference Bhabha formulates the concept of hybrid identity, a bifurcated identity that always functions in reference to the tension between similarity and dissimilarity, especially in regard to two principal signifiers of the subject: language and appearance.⁴³

The dark mustache which is prominent in Michaeli/Cohen, as in Halabi’s renderings of Peretz and Bishara, became a symbol and a response to the supercilious Ashkenazi-European gaze, which views facial hair as unworthy, undignified, even contemptible or bestial.⁴⁴ We recall, in this context, the euphemisms by which Menachem Begin referred to Yasser Arafat: “two-legged beast” and “the person with hair on his face.”⁴⁵ A 1996 drawing by **Avner Ben-Gal** refers directly to Begin’s two comments (plate 32). Next to this grotesque portrait of the Palestinian leader is a list of the violent actions for which he is considered responsible. At the bottom of the work is the inscription, “Don’t forget who is Arafat,” which is also the work’s title. The word “Arafat” stands out in large black choppy letters from which bristles protrude. The work’s extremism and grotesquerie reflect a critical view of the specific use of Arafat’s image for demagogic political purposes of whipping up passions and for demonization, together with the use of features of external appearance for political purposes in general.

Ben-Gal’s drawing took part in an exhibition held in 2003 by the Dvir Gallery in Tel Aviv, titled “Guess Who Died” (curator: Ory Desau), which examined Israeli culture’s obsessive relationship with Arafat. Another Ben-Gal drawing on view in the exhibition was **The New Army**, a 1999 work (plate 31). This work shows a series of small, blurred faces, their features apparently hidden by beards, and resembling nothing so much as fingerprints. “Ben-Gal’s occupation with portraits of bearded men,” Desau says, “is far more concrete than what we generally find in Israeli art. Bearded men in paintings are also a salient image of wounded masculinity and of wounding masculinity.”⁴⁶

Bearded men first appear in Ben-Gal’s paintings in the series **Curly Drugs** (1997), amid violent,

wild and savage situations. Anonymous figures, black and long-haired, macho types, straddle the line between being soldier-heroes and terrorist-murderers. **House of the Bleeders** (plate 40), from this series, depicts a group of bearded heads, black-haired and bleeding, stuffed into a rectangular format, a schematic house with a tiled roof around which columns of dense black smoke rise. Another work, **Speedko** (plate 39), shows three bearded men, one in profile and two frontal, located in a bleeding set of a television quiz show.

The catalogue of the exhibition Eventually We’ll Die: Young Art in Israel of the 90s – one of six exhibitions held to mark the sixtieth anniversary of Israel’s establishment – contains an interview with Ben-Gal, as a representative of the period, conducted by the show’s curator, Doron Rabina. Their conversation dwelt in part on the subject of the bearded men in the artist’s work.

“**D:** While working on the exhibition, I asked you which painting, in your opinion, would most effectively signify the developments in your work during the 1990s. You chose **Pitsukhim** (plate 33).“**A:** For me, **Pitsukhim** marks the start of my occupation with fundamentalism, as a keyword to describe the works – fundamentalist art and art influenced by fundamentalism – with all the associations that the concept evokes for me. That’s what started the occupation with ‘bearded men’ and with ‘terror,’ and it sums up all the things I dealt with in that period, differently from what was going on here in art. It was my first painting on canvas, and it’s relatively large and also figurative. It’s a type of true mix, not pure Western culture but really a little of everything, a kind of hybrid, whose qualities are dubious.

“**D:** Qualities of what?

“**A:** It’s a different canon. Western culture operates with a type of aesthetic and is occupied with laws of language which you learn in art academies. So, I wanted actually to come up with something from Islam or Israeliness, to make a kind of illogical mix, to create something weird that doesn’t really fit together as it should.”⁴⁷

In all these works – by Halabi, Michaeli and Ben-Gal – the face can be read as a platform and the facial hair as an ideological marker engraved in it, through which problematic issues of identity and belonging arise, though also as a salient expression of masculinity. In the works of **Anisa Ashkar** the platform is a female face – the artist’s – and the marker engraved on it is a text. In a body of work extending across six years (2003-2009) and consisting of dozens of photographic self-portraits, Ashkar documented herself with a different text, in Arabic, inscribed on her face each time in black pencil, such as, “Liberty leading the people,” “Write: I am a free Arab woman,” “The land is for those who respect it,” “You betrayed the homeland and what else?” and others (plates 35, 36, 37, 38). Indeed, the act of facial writing is not confined solely to photography but is also an element in a live

installation that has been ongoing for more than a decade, in which Ashkar inscribes a text on her face every morning and then goes into the street and to her daily tasks. This activity is not unconnected to the fact that Ashkar conducts her life in the Jewish-Israeli space, where most people not only don’t read Arabic but consider it the language of the enemy. “Twelve years ago,” Naomi Aviv writes, “when [Ashkar] was still a first-year student, she turned her eyeliner brush into a paint brush and her skin into a canvas and her body and identity into a subject. From a certain number of monotonous ritualistic actions which frame her day as a Muslim Israeli student in a Western environment and artistic consciousness, she usurped her face and therefore herself and her body for the sake of a kind of direct speech. Face to face. [...] She extended the individual feminine makeup ceremony and connected it to the tradition of Muslim calligraphic art. Since then, every morning, when she does her face in front of the mirror, she turns the act of putting on makeup into a statement that connects beauty, erotica, femininity, gender, religion, culture and politics.”⁴⁸

A consistent political reading of portraits adduces the face as an arena which embodies, in different modes, the tension between East and West. The exhibition “Mother Tongue,” held at the Ein Harod Museum of Art in 2002 (curator: Tal Ben Zvi), dealt overtly for the first time with the theme of “Mizrahim” and “Mizrahiness” in Israeli art. In an anthology accompanying the show, titled Eastern Appearance / Mother Tongue: A Present that Stirs in the Thickets of its Arab Past, the editor, Yigal Nizri, wrote in the Introduction, “In an attempt to extend bridges or subterranean tunnels to the past of Jews in pre-1948 Arab and Muslim milieus, the articles herein range from an occupation with what exists to an occupation with possibility – possibility in the sense of what could have been and in the sense of what was possible and is now returning to propose itself as such. In order to understand the simultaneity of the possibility, it is enough to observe the linguistic aspect of the Mizrahim question that arises in the articles, where it is very pronounced. Being aware of this tension enables a different reading of the relations between Jews and Arabs in Israel, particularly against the background of accretions of Mizrahi consciousness in recent years. [...] The Mizrahi reality should also be observed through its everyday manifestations, and also beyond its rhetoric, which frequently provides magnificent disappearing acts of its Arab past. It’s necessary to dwell on the black roots, along with their camouflage by means of Hebraization, imitation or political correctness. We need to find the vernacular that’s immersed in their speech and revivify it; find the face within the face, the one from the previous generation, and imagine former realities that were engraved in it and burst from it at unexpected moments.”⁴⁹

The face is the subject of an article in the anthology by Vered Maimon, “Face is Politics: On the Portrait Photographs of **David Adika**.”⁵⁰ The series by Adika comprises sixteen photographic portraits of the artists who took part in the “Mother Tongue” exhibition, all of them Israeli-born children of immigrants from Arab/Muslim countries (plate 34). According to Maimon, the series ranges between the typological model, within whose framework uniformity is created, as in the bureaucratic praxis of passport pictures, and on the other hand an avoidance of that model with the

creation of portraits of individuals inhabiting a concrete social-cultural context. Maimon locates the series in reference to new modes of reading the photographic portrait, drawing particularly on the analysis of two French thinkers, Gilles Deleuze, a philosopher, and Felix Guattari, a psychiatrist. “Deleuze’s concept of ‘faciality’ proposes a new reading of the photographic portrait genre and, as such, of Adika’s group of portraits. We thus understand the face as an arrangement, or a type of interface, which connects and mediates within a given time between different systems: semiotic, social, cultural. In other words, when the face ceases to be a physiognomic code that assists in deciphering the body and, accordingly, in deciphering the individual, but itself becomes a coded system whose product – and not the basis for its existence – is the individual, the conceptual and philosophical status of the photographic portrait as a genre changes.”⁵¹ Deleuze and Guattari make use of the colors black and white to posit the “faciality machine”: white is a kind of “background,” the wall on which “faciality” appears like a dictionary of form or a delimiting index, while black signifies the black holes through which the process of “subjectification” is created, in which the face “functions like a site of resonance which chooses mental or psychic states and resonates them in accordance with a dominant reality.”⁵²

The revolution fomented by Deleuze and Guattari lies in the fact that they do not regard the face as a sign or expression of individuality; on the contrary, individuality for them is a product of the face it wears. Like Foucault’s reading of the archive as a power-wielding system, which defines and creates contrary to the conservator and the curator, so the face, according to Deleuze and Guattari, is not an effect of the subject but part of the power relations that create it. They adduce the face as a delimiting system which underlies the mechanism of individual identity: “The face of a teacher and a student, father and son, worker and boss, cop and citizen, accused and judge ... concrete individualized faces are produced and transformed on the basis of these units, these combinations of units – like the face of a rich child in which a military calling is already discernible, that West Point chin. You don’t so much have a face as slide into one.”⁵³

This altered approach necessarily revises the approach to the photograph of the face – that is, in relation to the portrait – as Maimon observes: “Beyond the documentation of individualism, the portrait is now a documentation of different economies of power which are derived not only from social relations within whose framework images are created (colonialism, imperialism, capitalism) and within whose framework they are documented. Primarily, the portrait encodes within it a diagram of shifting relations between delimiting systems and processes of subjectification. Furthermore, the photographic portrait itself becomes an epistemic tool, in Foucault’s terms, because it is not only a passive documenter of power organizations but makes it possible to point to the different modes in which the face is created through systems of representation, knowledge and various technological organizations, where photography itself, as a social praxis, constitutes part of them.”⁵⁴



NUMBER ONE ON THE MOST-WANTED LIST

Deleuze and Guattari’s interpretative framework enhances our understanding of photographic practice and of the dissemination of portraits of “wanted” individuals, in which they are depicted as criminals or terrorists. Portraits of wanted individuals, in contrast to mug shots in police albums that remain within the closed space of the police station and are intended for internal use, are created for the purpose of dissemination in the public space. Meant to be seen by everyone, they become simultaneously an indictment and a verdict, even a call to kill. In this way, the history of the use of portraits for the purpose of capturing people who were declared to be criminals, engineered a horrific connection between portraits and executions. In November 2012, Israel assassinated Ahmed Jaabari, who was considered the chief of staff of Hamas’s military wing. “Jaabari deserves to die [*ben mavet*],” the Israeli army spokesman stated, thus adding a new tautological category to the terminology by which Israel justifies passing judgment without trial and the killing of “wanted” individuals, a terminology that includes such terms as “blood on his hands,” “arch-terrorist” and “targeted killing.” In June 2011, the Minshar Gallery in Tel Aviv held an exhibition titled “Execution” The exhibition curator, Galia Yahav, wrote, “deals with the hazy status of executions as political events, being both showboat police killing and ‘taking the law’; both secret and vengeful, but also committed to didactic ceremoniousness and publicness, for even though [the execution] is conducted in a narrow arena, representation is essential to it.”⁵⁵ The exhibition included representations of hanging nooses, a guillotine, torture devices and more, and focused on the ceremonial-theatrical-public aspect of executions. Its connection to the current political situation, to the “here and now,” was manifest, even if its point of departure harked back to Goya’s famous painting from 1814, **The Third of May, 1808**, which depicts the execution of Spanish rebels during the bloody occupation of the Iberian Peninsula by the Napoleonic army.

Since the events of the French Revolution, the death penalty and executions, in cases when the state arrogates unwarranted authority to take life, have occupied a special place in French thought. In his recent book, *The Chained, the Bound, and the Crucified: Albert Camus and the Limits of Violence*, David Ohana analyzes Camus’ writings in regard to the critique of violence as a central aspect of modernism

and nationalism, particularly against the background of the transformation that took place in the twentieth century from divine violence to ideological violence. Ohana explicates Camus’ thinking on the violence perpetrated by the state through its institutions, the army and the police. “I hated the institutions of violence even more than violence itself,” he quotes Camus as saying,⁵⁶ and goes on to discuss extensively modern Western thought dealing with a critique of the state, from Max Weber and Walter Benjamin, to Jacques Derrida. “The Enlightenment thinkers,” Ohana writes, “discussed the ‘state of nature,’ a social situation void of state authority in which might is right in the absence of the fear of kingship. The alternative condition is a ‘political state,’ in which the citizens unconditionally convert their personal freedom into collective security provided by the state and its agents, the army and the police.” These, then, are two alternative conditions possessing a common substantive structure: in both of them the strong rule, and “in the ‘political state,’ too, one is better off being a wolf and not a sheep.”⁵⁷

Through its agents the state foments various forms of violence. Walter Benjamin draws a distinction between “law-making violence” and “law-preserving violence.”⁵⁸ The former shows how the use of force and violence serves as a means for the emergence of the state and its laws; the latter indicates the state’s use of organized violence in order to ensure the preservation of the law, i.e., the preservation of itself under the existing status quo, unless it wishes to make a change, which, again, it brings about by means of transformative violence. Executions are one of the forms of violence which the state uses to preserve itself. It is the most terrible – and terminal – violence of all, in the framework of which the state arrogates the right to decide on life and death. Camus refers to the arbitrariness of the death penalty carried out by the regime in his play *Caligula*. “As usual in Camus’ writings,” Ohana notes, “an execution is both the (brutal) means and the metaphor... Caligula murders fathers and sons, hangs his closest friends and orders the killing of Patricius, who is scornful of his own life. Seeking to change good and bad, he invites his subjects in the kingdom and the viewers of the production to a general trial, a spectacle like in the public square of the gallows. After all, what value does an execution have if it is done without public relations: ‘I need people, an audience, guilty victims!’”⁵⁹ The execution of people marked by the regime as enemies requires the cooperation of the society – of the participants and the viewers, the active and the passive alike.

Ariella Azoulay, for whom violence and regime-sanctioned killing are central issues, offers in her article “The Execution Portrait”⁶⁰ an unconventional reading of atrocity photographs. The general agreement about what constitutes an atrocity photograph rests on the convention that such an image will always contain a horrifying deviation from what our consciousness is accustomed to perceive as regular and routine. The deviation will almost always relate to the representation of the body; that is, the photograph will show the ravaged body: deported, starved, tortured, wounded, dead. The image is usually accompanied by verbal mediation that emphasizes the horror and is linked to the perpetrator of the atrocity with the aim of suggesting that it was unnecessary or avertable. However, Azoulay argues, this is a restrictive and reductionist reading, which defines the atrocity picture solely in relation to the viewer’s prior expectation and creates a generic image of atrocities. In Azoulay’s reading, the atrocity does not reside in the photograph itself, rather it is the circumstances which determine whether it is an atrocity picture. In some cases elements of the atrocity are present

in the photograph, in others it will remain entirely outside the frame, but in both cases, if the photograph is taken at a disaster site, it effectively shows the atrocity. It follows that the object that captures the atrocity is not the material image itself, but the event of the photograph. As an example of a photographic event, Azoulay uses a portrait, taken by Miki Kratsman, of Zacharia Zveidi, who for years was labeled “most wanted” by the Israeli security forces and by the Israeli media.

“Here is an example that deviates from the convention of photographs of atrocity. Nothing in it is shocking. Nothing declares itself to be picturing atrocity. After all, what can be shocking in a careful portrait, slightly smiling, of a man whose face we don’t even know?” Azoulay writes.⁶¹ Azoulay is describing the dual insight that is generated by **Miki Kratsman’s** outsize 1998 photograph, **Wanted: Zacharia Zveidi** (plate 41). She does so first, vis-à-vis the viewer’s stance in relation to the portrait of someone wanted by the security forces, namely the perception that what they want is his body, or more accurately, his dead body; and second, in relation to the perception of the photograph’s circumstances: this shot was not taken by stealth, after Zveidi’s place of hiding was secretly found, or taken against his will. Zveidi is cooperating in the creation of his portrait as a wanted person, and thereby places the viewer in the position of being a collaborator with the forces who made him a wanted individual.

The atrocity resides in the fact that the implication of being a “wanted” Palestinian is that one is a candidate for liquidation, murder, execution. Zveidi knows this, everyone knows this. Palestinians on the wanted list or their relatives often ask press photographers to take their picture as a memory of them after they are dead. The atrocity, according to Azoulay, is that these assassinations are perpetrated by the state and fail to investigations or any demand for investigations; this is a governmental crime that causes what she terms a “civil malfunction.” The atrocity is also embedded in the tautological chicanery of a death sentence on a person who from the outset has been designated as “deserving to die.” The justification of murder by the state is not implemented only in regard to wanted Palestinians but to all Palestinians.

The naturalization of state-sponsored murder – that is, turning the act into something quasi-normal – is founded on the construction of a dichotomous worldview of “us” and “them,” “good” and “bad,” “Jews” and “Arabs,” an approach that the government, the society, the media and cultural institutions are mobilized to publicize. The reason the atrocity appears not in the photograph but in its context and circumstances, lies in the process by which the extrajudicial execution of Palestinians is perceived as legitimate and justified. “The difficulty in acknowledging this photograph as a photograph of atrocity does not stem from the fact that atrocity did not leave a visual trace in photographs. It is the fact that when the photographed person is Palestinian, his outcry

– I am about to be extrajudicially executed
– does not sound an emergency alarm.”⁶²

The Zveidi image is also an example of the way in which a portrait in a photography archive can reveal and expose what the state tries to conceal with words. “Acts of state – such as the decision to turn Palestinians into refugees or to execute ‘suspect’ Palestinians – while written in textual documents, are preserved for long periods of time out of the public’s reach, while being distributed across public space through photographs,” Azoulay writes in her article about archives. Anat Kam, she continues, is serving a prison sentence for revealing documented orders for the assassination of “wanted” people. Yet, photographs of wanted individuals, or of sites at which they were liquidated, which can serve as cogent testimony of the practice of ‘targeted killing,’ are reproduced in the press and publicly disseminated. “Since the second intifada, a photograph of a ‘wanted’ person is no longer the image of a citizen about whom the police are asking the public to provide information, but – as we know from the documents collected by Anat Kam, though we knew it beforehand, too, in a manner that trained us to be passive accomplices in the execution policy – the image of a person who is condemned to death. Our chances of seeing in Zacharia Zveidi’s portrait anything other than a ‘wanted man’ are rather limited. After all, his existence in our shared space has been constructed as that of a ‘wanted man,’ such that this concept has attached itself to him like a proper name, fused with his portrait, with his image.”⁶³

A “photographic event” refers to work with the camera, but the suggestion to read an image in relation to what is outside the picture, not only in relation to what’s inside the frame, is equally valid for paintings, certainly for paintings that are based on photographs. The fact that an ostensibly neutral, standard image, such as a facial portrait of a young man, can become a disturbing image in terms of the context and circumstances of its creation, and in terms of the knowledge possessed by the viewer about it, renders the portrait a very powerful image, with possibly volatile potential. In the twenty years of existence of the Haaretz collection, a great many works from it have been displayed on the walls of the offices and corridors of the paper’s editorial headquarters. Throughout this entire period, there have been only two instances in which works were removed from the wall following protests by employees, and both cases involved portraits. In one case, it was a 1999 work by [Anat Aviv](#), **Wanted** (plate 42), consisting of twelve paintings identical in size: eight frontal portraits of young men and four paintings of floral wreaths. The expressive, highly colorful series was welcomed with appreciation and satisfaction by the employees in the common open space where it was hung. The turning point came when, a few days later, a label bearing the work’s title – **Wanted** – was affixed next to it. The second case involved a large frontal 1996 portrait by [Nir Hod](#) of **Yigal Amir** (plate 43). The

assassin of Yitzhak Rabin is seen in black and white against heaving, stormy skies, his gaze lowered. A large bird of prey with wings spread hovers above him as a metaphoric attribute for killing one’s prey, casting a heavy pall of dark threat over the whole work. In both cases, the employees demanded that the paintings be removed. In the case of **Wanted**, the atrocity from the employees’ perspective lay precisely in their total identification with the posture of the Israeli security forces. There was no doubt in their minds that these were murderers “with blood on their hands.” In the case of **Yigal Amir**, the protest sprang from disavowal and non-identification, deriving from the inability to tolerate the fact that the assassin is “one of us” and a powerful desire to differentiate between him and “us.”

In another article, from 2000, titled “The Ghost of Yigal Amir,”⁶⁴ Azoulay analyzes the assassination of Yitzhak Rabin as a case in which the mechanisms that routinely construct the rationalization for the murder of Palestinians are turned against themselves. The figure of Amir, she argues, challenges the system by undermining the stereotypical, racist concepts that are rooted in the Israeli society: “Both when he is an assassin and when he is not an assassin, he is effectively taking a place that is not his, which is basically designated for someone else, for an Arab as an assassin, or for an enlightened Ashkenazi as a citizen. Amir himself is like a ghost, having no place in worldviews based on dichotomous divisions, such as secular and religious, Ashkenazi and Mizrahi, enlightened and ignorant, Jews and Arabs, good and bad.”⁶⁵ By his act of assassination, Amir exposes the logic of the system, the justification of murder under the aegis of an ideology of one kind or another. He succeeds in surprising the Israeli society in that he, though belonging to an ideological stream that is outside the mainstream, used a method which for years was developed by and served the mainstream.



HERO AND VICTIM

The Rabin assassination uncovered the fact that the debate between the right-wing and left-wing camps in Israel about the incitement that preceded the murder is actually a dispute underlain by an ideal shared by both sides: self-sacrifice for the sake of the state and a perception of the idealist

as a hero. Otherwise, Azoulay maintains, “not only the question of whether the murder was justified or unjustified would have come up, but the very axiom of justified murder: What is justified murder, where does its justification derive from, who holds the monopoly on the justification, and what are the differences between murder, killing, liquidation, occupation and war?”⁶⁶ The Rabin assassination event undermined the hegemonic establishments on both the right and the left, and called into question their exclusive authority to decide what justified murder is. It also subverted one of the formative myths of the Israeli society – of the *akedah*, the sacrifice or binding of Isaac. This myth has consistently been the model through whose prism the Israeli society grasps the need to sacrifice its finest sons on the altar of the state’s security. As such, the state is effectively cast in the role of God, though Amir, by his act, denies this. “In the assassination,” Azoulay writes, “as he embodied the *akedah* story, Amir challenged the boundaries of the myth. He interpreted the sacrifice literally, but ignored its social dimension, the fact that it is part of the social contract that is the state’s foundation. He was not driven by the good of the state but by what he perceived as the good of the people or the nation. To replace the state with the people is to undermine the state’s status as the framework that defines the sovereignty of the people, and to call into question the state’s exclusive authority to take life and to justify violence or prohibit it.”⁶⁷

The sacrifice of Isaac, a central myth in Israeli culture, is also a frequent theme in Israeli art, from Abel Pann, Moshe Castel, Mordecai Ardon and Itzhak Danziger, to Menashe Kadishman and Moshe Gershuni, down through Dina Shenhav and Adi Nes, to name only a few. Gideon Ofrat devoted an entire chapter of his book *Within a Local Context*⁶⁸ to the theme of the sacrifice of Isaac. “Let us now embark on the journey of the *akedah* in Israeli art,” he writes. “The journey will proceed among several major stops. The first will be linked in part with the pogroms and attacks of the 1920s. The second stop will focus on the Holocaust and on the War of Independence, and here the figure of Abraham will be prominent as representing the suffering hero of the *akedah* story. He is both the bereaved father and the suffering Jewish people. The next stop will center on the period between the Six-Day War and the Yom Kippur War, and here we will find the ram, whether as a hope of salvation or as a lament for redemption that does not arrive. The last stop will focus on the younger generation of Israeli art, which responds to the Lebanon war [of 1982-2000; the book was written before the 2006 war], but which has been engaged for many years in an offensive against the Abrahams who send their sons to be sacrificed in battles. For the artists of this generation, the hero is Isaac. They identify with him, and no angel or ram will arrive on the scene to redeem them. The violence that emanates from these paintings will transform the one who is bound into the one who binds his father.”⁶⁹ Myths in general, and biblical myths in particular, are of course an important element in the construction of the national justifications for both Israel and the Palestinians. These myths are invoked particularly in the historical debate over the question of who the victim is. The irony lies in the fact that in the case of the *akedah* it is the same myth that is told from two different points of view and is cited in the arguments adduced by both sides, for in Islam the myth takes the form of the sacrifice or binding of Ishmael.

[Dina Shenhav](#)’s 1994 work, **The Sacrifice of Isaac** (plate 44) is one of a series of mosaics created from sponge cubes, whose language

and imagery call to mind ancient local mosaics and pose as such. **The Sacrifice of Isaac** is the only one in the series that depicts an explicit scene – the moment at which Abraham lifts his hand over Isaac, who is on the altar. The narrative is conveyed in a childish comic book style, with a caption identifying each character. This is also the only work that contains a written text (in the upper section):

“Loathsome murderers shattered
The line of sanity that was smeared
Does it help anyone Be silent
Swallow a slice of filth
The stench of the murder will soon crawl”

“I wrote the text immediately after the murder [of twenty-nine Palestinian worshippers by an Israeli settler-physician] in the ‘Cave of Machpelah,’” Shenhav says. “One of the things that interested me was the ‘boundary of sanity’ and its connection to religious extremism, the question of where the motivation for cruelty comes from. What interested me in this work was to touch points of the foundation of culture, the myth tales, the story of the sacrifice of Isaac and its connection to life itself, to the present. The sacrifice of Isaac as the potential for the most vicious cruelty, for even though it was not carried out, the boundary was crossed – in other words, there was readiness to carry it out. I was also interested in yoking a dramatic text and dramatic story to a type of childishness or ‘inarticulateness’ that the material and the text evoke.”⁷⁰

The terminology invoked to render killing in the name of the state “natural” also makes use of biblical phraseology. For example, *ben mavet*, “deserves to die” or “marked for death,” which the IDF spokesman used in announcing the “liquidation” of Ahmed Jaabari, is taken from a comment made by King David, a mythic figure who bears a double symbolic role in the Israeli and Palestinian narrative. When the prophet Nathan tells David the allegory of the “poor man’s lamb,” to chastise him for his deeds involving Bathsheba and Uriah the Hittite, David’s response is, “The man who did this deserves to die”⁷¹ – not realizing that the words are aimed against him and that he is thus sealing his fate. The prevalent lesson from the Bathsheba story is “Have you committed murder and then also taken possession [of the dead man’s property]?” – a sentence actually taken from the story of King Ahab and Naboth’s vineyard – and it continues to resonate across the blood-drenched history of the Israeli-Palestinian conflict over the land that is in dispute between the two sides. In the context of the “who is the victim” issue, the figure of King David also appears in another myth, that of David vs. Goliath, which is always brought up in regard to the historical game of musical chairs known as “few vs. many,” “strong vs. weak” and “firearms vs. stones.”

[Ohad Meromi](#)’s **Goliath** (2002; plate 45) is an unusual portrait. It’s a sculpture of a head decapitated from a black giant, around which a white cloth is wrapped and which is lying like a forgotten object, part of abandoned property or belongings, or like one of a series of victory trophies that remain on the shelf. The sculpture was shown in the exhibition “The Road to Lod” (curator: Irit Segoli), held at the Kalischer Gallery in 2003. Reviewing the show, Galia Yahav wrote,

“Ohad Meromi’s **Goliath** is a sculpture that evokes the classical codes of a monolithic structure on a pedestal. A large basalt head, wrapped in white cloth like an infant, lies on a heavy wood box. The decapitated head, the happy outcome of the victory of the few against the many, right over wrong, the Jews over the Philistines, is also the castrated head of the phallic giant. The guile that discovered the weak point of the heretofore invincible giant evokes an association with the detached, decapitated head of a terrorist in a photograph by Pavel Wolberg (which was shown this year in ‘Point Blank,’ an exhibition at the Tel Aviv Museum of Art). The spectacle of the head of the defeated enemy is a show of hubris by the victors, of their obtuseness. Those who turn subject into object, who make a spectacle of death, bring on themselves internal deterioration a moment after the end of the schadenfreude. In this sense, we are all on the road to Lod, that is, to the expulsion of 1948.”⁷²

A decapitated head also appears at the center of a 2000 painting on paper by **Avner Ben-Gal** (**Untitled**, plate 46). The bleeding head is being held by the hair in the left hand of a large female figure, an erect, nude Amazon, wearing only a black brassiere. The head belongs to a bearded man, whose features, like those of the woman, are concealed beneath cascading black hair. In her other hand she is holding a bloodied spear to which shreds of hair still cling, and behind her stretches a desert, ruins and columns of smoke visible on its far horizon. This scene is the product of a fantasized connection between mythic past and catastrophic future, between a war of Gog and Magog and the day after a nuclear holocaust, centered on a hybrid image that crosscuts, in a bizarre intermix of myths, David and Goliath, Samson and Delilah, Salome and John, Judith and Holofernes. The hybrid theme is also present in the depiction of a female figure that blends traits of an erotic, almost pornographic model, with elements of a macho warrior. In an article about Ben-Gal’s work, much of which deals with evil, catastrophe and the end of mankind, Yael Bergstein addresses the hybrid male-female theme in his paintings.⁷³ She links this to mental zones of tension involving schizophrenia and paranoia, quoting from Deleuze and Guattari’s book *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, specifically their comments about the case of Daniel Paul Schreber (1842-1911). Schreber was a judge who lived in Germany and suffered from a mental illness, which he later described in his autobiography, *Memoirs of My Nervous Illness*. He details his hallucinations, in which the world is in crisis, humanity has become a race of ghosts, and his mission is to save the human race by being changed into a woman and then impregnated by God in order to create a new human race.

A conflagration together with columns of smoke from ruins, destruction and the “end of the world” also form the background of a photographic work by **Pavel Wolberg** from 2002 (**Untitled**, plate 49). However, the forefront of the image returns the viewer to the “here and now” and confronts him

with a documented image of the contemporary “David”: a portrait of a Palestinian youth holding a slingshot loaded with a large stone, a moment before it is whirled and hurled. The arena is familiar – a makeshift structure of cinderblocks, burning tires and general neglect – as a recurrent depiction of the Palestinian uprising in the occupied territories. The instant captured by the camera is dramatic and explosive, the “moment before,” and the figure of the youth appears sharp, “clean” and clear against the background of the fire, the smoke and the visual noise that envelop him on all sides. The focus is a result of the gaze through the camera lens, but it evokes a disturbing and appalling feeling of observation through a different lens – the sharpshooter’s telescopic lens – which dualizes the “moment before”: the moment before the throwing of the stone / the moment before the firing of the shot.

The sacrifice of Isaac and the battle of David and Goliath are formative myths. However, without a doubt the cardinal myth of Western culture derives from the New Testament: the crucifixion of Jesus. “The formal resemblance between the two mythic heroes who experience divine violence, Isaac and Jesus, lies in the fact that they are sacrificed,” David Ohana observes in his book. “In the Christian tradition, Jesus is perceived as being bound, while in the Jewish tradition the myth runs so deep that legends exist relating the dead Isaac being resurrected. Nevertheless, an essential difference between Isaac and Jesus must be emphasized: in the Christian tradition Jesus rises from the dead in order to bring redemption. Jesus dies for the sake of redemption and comes back to life for the sake of redemption. Isaac does not ‘die’ for mankind, rather [the *akedah* story is construed] as testimony to the power of belief and as the test of the believer.”⁷⁴

The crucifixion, when it is present in Israeli art, entails a duality of Jesus’ being a Jew and Judaism’s ambivalent attraction-repulsion relations vis-à-vis Christianity. In his chapter “The Crucified of Israeli Art,”⁷⁵ Gideon Ofrat mentions numerous artists who addressed this subject, dividing them into two main groups. The first group consists of those for whom “the Christian image is an expression of a finger of blame: Christianity from this perspective is responsible for anti-Semitism and for the Holocaust, and quite a few of the artists referred to are Holocaust refugees (Ardon, Maryan, Bak, Bezem, Hofstatter, Hirsch, Pins and others).”⁷⁶ Ofrat augments this group with artists, notably Reuven Rubin, who made use of the Christian image to symbolize the national Jewish revival in the form of Zionism. For the second group, which includes artists such as Tumarkin, Meirovich, Lifschitz, Moshe Gershuni and Moti Mizrachi, “the Christian image is a metaphor of personal and existential suffering, without any emotional or conceptual attachment to the Christian myth.”⁷⁷ In contrast, Amitai Mendelsohn, in his article “Jesus of the Sabra Thorns: The Figure of Jesus in Israeli Art,” argues that nearly all the Jewish-Israeli artists who have dealt with Jesus, both before and after Rubin, fused the private with the national. Mendelsohn notes the parallels and the connection between the figure of Jesus in Israeli art and the historic national reality, almost from the outset: “After the establishment of the State of Israel in 1948, the great number of casualties in the War of Independence created the need for an art that would commemorate the young lives lost in combat. Artists who dealt with the war and with its losses, such as Marcel Jancu (1895-1984) and Naftali Bezem (born 1924), used

Christian iconography, especially the Pieta, as the ultimate way of depicting the loss of young life. These examples had nothing to do with the idea of the Son of God in Christian theology. They are concerned with sacrifice and heroism.”⁷⁸

The crucifixion image, in the struggle for national recognition and the establishment of a state, which entails resistance to foreign rule and oppression, can be found now days in Contemporary Palestinian art. For the Palestinian artists, the image of the cross or of the crucified appears – parallel to the sacrifice motif – as an outcry that seeks to give expression to distress. In practice, it serves as an extreme image to evoke a condition of extreme suffering. The figure of Jesus appears in the work of **Abd Abdi** in one of a series of illustrations he did especially for the periodical *Al-Jadid*, which were published in conjunction with short stories by the writer Salman Natour from 1980 to 1982 under the general heading “*Wa ma nasina* (We didn’t forget)” (plate 47). Writing in the catalogue of a retrospective of Abdi’s work, the curator, Tal Ben Zvi, finds this series of drawings to be the zenith of Abdi’s explicit reference to the Nakba. “The illustration that accompanies the story ‘From the Well to the Mosque of Ramla,’ incorporates heavy religious allusions with real suffering. The old man with his deeply furrowed face appears here as if crucified in sacrifice or as protecting the figures of the wailing women standing behind him with a dead, shrouded body lying beside them on wooden boards. Here, Natour’s narrator relates the story of the bomb that exploded in the middle of Ramla’s Wednesday market in March 1948, killing many. He describes the ensuing chaos and the numerous bodies lying among the market stalls and crates of fruits and vegetables. The incorporation of the religious image into the scene of mourning against the background of a few buildings, and the schematic depiction of a mosque’s minaret charges the event with timeless and placeless symbolism. Despite the highlighted word ‘Ramla’ in stylistic script that appears within the background architecture, the body lying with its face hidden is simultaneously a specific and universal victim.”⁷⁹

It is not surprising that Abdi’s drawing appeared as an illustration for a literary work: in both Israeli and Palestinian art, the image of the crucified Jesus recurs in literature, especially poetry. Even before its appearance in Israeli painting, the idea of Jesus as a symbol of Zionist renewal is found in 1920s poetry. Thus, as Ofrat emphasizes, Rubin was influenced by the poetry of Uri Zvi Grinberg: “A powerful affinity was formed between the early Rubin and Grinberg, who was the editor of *Albatross* and in 1922 printed in it a Yiddish poem, ‘Before Jesus Cross’... As a whole, it can be said that Rubin drew not a little from Grinberg in regard to the Christian connection.”⁸⁰ Similarly, Palestinian poetry precedes Palestinian art in invoking images of Jesus. In an article about the work of **Asim Abu Shaqra**, whose notebook of drawings was found to contain a large collection of representations of the crucifixion and the pieta (plate 48), Kamal Boullata discusses the link between painting and poetry: “The subject of Christ’s Passion, which Asim explored in these drawings, had already been a recurrent source of inspiration to numerous Palestinian poets, in whose mother

tongue the words *fadi* meaning ‘redeemer,’ and *fida’i*, meaning ‘freedom fighter,’ share a common root. Regardless of their religious origins, whether they were Christian like Tawfiq Sayigh, Muslim like Mahmud Darwish, or Druze like Samih al-Qasem, Palestinian poets had borrowed metaphors alluding to Christ’s Passion to allegorize their own travails in the land that had once witnessed the persecution and crucifixion of a rebel from Galilee. [...] Images of Christ’s Passion were called in [Asim’s drawings] to convey the significance of cactus to the Palestinian peasant in a way that cries out for a sort of sanctification of the indigenous plant whose ability to flower out of death answers in the peasant’s mind the belief in death and resurrection.”⁸¹

The cross as a form and a symbol is also pervasive in the work of **Ibrahim Nubani**. Initially, this is related to his deep probing of abstract geometric forms, in particular those of Kazimir Malevich. But by the end of the 1990s, the cross appears in his works as a pure form, floating across the painterly surface together with other forms, geometric and amorphous, coalescing to create open, harmonious compositions. In time, however, the cross became a central element in Nubani’s distinctive language, increasingly fraught with symbolic meanings and personal and political implications. Beginning in 2000, the compositions become notably dense and expressive, the large canvases rampant with a chaos of images and forms compressed into one another and heaped atop one another. The cross now sometimes appears like a stamp prominently embossed in the forefront of the painted field, as in **Red Tree with Black Cross** (2002; plate 51), or as a deep compositional structure, hidden beneath a plethora of images, as in **Death in Palestine** (2002; plate 50). In an article for the catalogue of a solo show of Nubani’s works in 2004, I addressed this change in his painting: “In his paintings from this period, Nubani replaces the rigid grid with spatial composition made up of vaguely geometrical color-plans. The loss of the grid, with its underlying associations of Utopian order and harmony, is a central development. Nothing remains of the geometrical order, save for minor ‘appearances’ of the black square and the cross, which now seems to have gained the status of subject matter rather than remaining an element of the formal composition. In **Red Tree with Black Cross** the cross appears s a kind of seal in the upper left-hand corner, and in **Kite and Cross** it hovers, green, over red skies. ‘I sometimes refer to [my paintings] ironically as crusades,’ says Nubani in an interview in 1991. ‘My life has been pretty hard. The cross keeps returning, quite dominantly. But it is a secular cross, no connection to Christianity here. It’s a sign of suffering. I hope I can stop making them when I move to better times.’ More than a formal part of his ‘image dictionary,’ the cross – whether secular or religious – is a symbol of the downtrodden, the oppressed, the victimized.”⁸²

Like the use made of the image of the crucified Christ in Israeli art, for Palestinian artists, too, it is a symbol in which personal suffering and national distress are intertwined. In some cases, Palestinian artists emphasize the personal aspect

and choose to depict themselves as Jesus. A case in point is **Durar Bacri's** 2006 self-portrait as Jesus (**Untitled**; plate 54). This life-size oil on canvas shows him frontally, naked other than a loin cloth, a bleeding wound in the ribs. A closer look reveals that this is not regular canvas but stretched strips of gauze, a choice that underscores the symbolism of the wound, the suffering and the pain, and evokes an acute connotation of shrouds. Similarly, a photographic self-portrait by **Raafat Hattab** (**Untitled**, 2005; plate 53) depicts a bizarre trinity in which a figure is seen dancing in the nude, wearing only black socks on his feet and a traditional kaffiyeh wrapped around his waist. The figure, which appears to be immersed between ecstatic and spastic dancing, arms outstretched in a crucifixion posture, is hovering in the air like the Jesus icon hanging on the wall, and casting a tormented / surrendering / defiant gaze at the viewer. The fraught atmosphere, a fusion of religiosity, eroticism and mysticism, is tinged with a disillusioned, ironic tone stemming from the figure's representation as a kind of salvationist Peter Pan planted in the setting of a luxurious oriental villa. Other Palestinian artists forefront the national element, as we saw in **Abed Abdi's** **Wa ma nasina**, or in a 2003 painting by **Shaker Abu Rumi** (**Untitled**; plate 52), in which the artist forges a connection between two iconic images taken from two different historical periods, both rooted deeply in our collective memory – the descent from the cross and Picasso's **Guernica** – and with pathos and heavily charged symbolism adopts them in aid of a heroic depiction of the Palestinian struggle.

Mendelsohn, in the article already mentioned, describes the evolutionary transformation in the use of the figure of Jesus in Jewish-Israeli art, from the mid-nineteenth century down to the present. Initially seen as a symbol for the suffering of the Jewish people, the Jesus figure then came to represent sacrifice and renewal in the Zionist struggle, finally undergoing a turnabout and becoming a means for identifying with the Other: “Years of political upheaval and change during the 1970s saw the image of Jesus employed by Israeli artists mainly as a figure opposed to the ideals prompted by the Zionist movement. His figure is used as an example of the weak, sickly body, contrasted with the heroic, strong body of the ‘New Jew’ of Zionism and the ideal image of a soldier prompted by the state. The figure of Jesus became an alternative, a means by which the Israeli Artist could identify with the Other – the rejected, the denounced, and the tormented.”⁸³

Indeed, from a certain point the crucified figure began to appear in the work of Jewish-Israeli artists as an image for the suffering and sacrifice of the Palestinians. **David Reeb's** painting **Pieta #1** (1997; plate 56), quotes from a photograph by **Miki Kratsman** (**Untitled**, 1996; plate 55), which depicts a present-day scene of the “descent from the cross,” in the center of which Jesus appears as a wounded Palestinian being borne by his friends.

In **Domi-No No. 4** (plate 57), part of her **Domi-No series**, **Michal Heiman** juxtaposes Raphael's painting of the descent from the cross (1507) with a press photo of Palestinians evacuating a person wounded by Israeli army gunfire. In **Domi-No No. 7** (plate 58), Raphael's **Madonna del Granduca** (c. 1505) is juxtaposed with a Palestinian mother and child (from the Zahoul family in the West Bank village of Hussan).

The use of the figure of Jesus in connection with the Palestinian subject is complex not only in terms of the symbolic role it carries within the framework of the Palestinian struggle against the Israeli occupation. The complexity extends as well to East-West relations, in that it runs contrary to the traditional system of representation in which Jesus is the absolute signifier of the white man. The face, Deleuze and Guattari argue in their book *A Thousand Plateaus; Capitalism and Schizophrenia*, is the white man, an idea that had its genesis at the moment of Jesus' appearance, his figure a point of departure for what they term the face system and the face-body system. This system moves between the private and the general, generating binarization (man-woman, adult-child, white-black, rich-poor, etc.) and bearing a dialectical role in being both the creator and the preserver of the semiotic that interfuses the conception of the signifier-signified (of delimitation and representation) and that of subjectification, the dominant semiotic of our time, the semiotic of capitalism: “The face is not a universal. It is not even that of the white man: it is White Man himself, with his broad white cheeks and the black hole of his eyes. The face is Christ. [...] Jesus Christ superstar: he invented the facialization of the entire body and spread it everywhere [...] Thus the face is by nature an entirely specific idea, which did not preclude its acquiring and exercising the most general of functions: the function of biuni vocalization, or binarization. [...] If it is possible to assign the faciality machine a date – the year zero of Christ and the historical development of the white Man – it is because that is when the mixture ceased to be a splicing or an intertwining, becoming a total interpenetration in which each element suffuses the other like drops of red-black wine in white water. Our semiotic modern White Man, the semiotic of capitalism, has attained this state of mixture in which signifiante and subjectification effectively interpenetrate.”⁸⁴

According to Deleuze and Guattari, the face system operates as a mechanism that connects two dominant patterns of thought, each located in a different part of the face. One – the signifier-signified concept that underlies rationality – is located on the platform of the face, which is a white wall; while the other – the concept of the subject, which underlies the appearance of the ego – is located in the eyes, which are two black holes: “Signifiante is never without a white wall upon which it inscribes its signs and redundancies. Subjectification is never without a black hole in which it lodges its consciousness, passion, and redundancies. Since all semiotics are mixed and strata come at least in twos, it should come as no surprise that a very special mechanism is situated at their intersection. Oddly enough, it is a face: the *white wall/black hole* system. A broad face with white cheeks, a chalk face with eyes cut in for a black hole.”⁸⁵



GAZING AND GAZED AT

It is not surprising that the eyes are given a primary role in connection with the perception of the subject: the gaze is at the center of many of the seminal theoretical writings about modern and postmodern thinking concerning the subject. Heidegger posits an arena of gazes in which the human gaze meets the gaze of being and vice-versa, as a result of which gazing/gazed-at relations (subject-object) are annulled and become an infinite mirror game in which each side is gazer and gazed-at alike. For Sartre and Lacan, the turning of the gaze plays a formative role in relation to the subject – for the former through the encounter with others, and for the latter through the encounter with the reflection in the mirror. In Foucault, the interiorizing of the gaze generates subject-object relations that are entailed in the delimiting power that flows from them.⁸⁶

The gaze is also naturally at the center of theoretical writing about the visual image, notably in regard to the way it is created and perceived, and to viewer-artist-work-of-art relations. Works of art that deal overtly or tacitly with the gaze are often subjected to multitudinous interpretations and become the center of a passionate debate – prominent cases include da Vinci's **Mona Lisa**, Velasquez' **Las Meninas** and Manet's **Olympia**. In fact, **Olympia** has a special place in the development of the discussion about the significance of the return of the gaze in portrait images. In her book *Visual Texti(a)les: Narrative and View in Painting*, an extensive and penetrating analysis of the basic questions about the gaze in visual culture, Efrat Biberman devotes an entire sub-chapter to Manet's painting. She discusses the manner in which **Olympia**, through the gaze, claims her particularity and thereby appropriates to herself female sexuality and constitutes herself as a subject.⁸⁷

Biberman elucidates the issue of the returned gaze by means of a comparative discussion between the viewpoints of the French philosopher Maurice Merleau-Ponty and Lacan. In her analysis, “The point of convergence, which is relevant for the present discussion, between Merleau-Ponty's perception of looking and that of Lacan, lies in the fact that both assume the returned gaze to the observer, both refer to relations of looking that maintain mutuality between them, in which there is no separation between active seer and passive seen.”⁸⁸ Vision, according to Merleau-Ponty, is not an optical action by the subject but exists in the world and precedes the subject's vision. The body that directs a

gaze has a gaze returned, and seeing is a bi-directional activity in which the body possesses a dual status as subject and object at one and the same time. However, whereas for Merleau-Ponty this dual status is based on reversibility – a reversal created as a result of the subject's directing his gaze to the world and its return by the object of observation, which shows itself actively – for Lacan it is grounded in reflexivity. The difference between them is that in regard to a split subject, as Lacan assumes a priori, the gaze that emerges from it never returns in the same manner. The return of the gaze, Lacan says, even when it stems from recognition and identification, as in the mirror stage, assumes limitation of vision, blind spots and asymmetry.⁸⁹ The interface between the gaze according to Freudian fetishism (see footnote no 87) and Lacanian narcissism gives rise to the next historical stage in thought about the gaze. In the 1970s, it is linked to gender issues. In her groundbreaking article, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” published in 1975, the film theorist Laura Mulvey set forth the psychological-sociological foundation of relations of patriarchal control through the male gaze.⁹⁰

But the idea of the gaze as an instrument of suppression goes much farther back, of course. For example, relations of control by means of the gaze form the basis for the panopticon, the surveillance facility conceived by the political philosopher Jeremy Bentham in 1787. It was later invoked by Foucault in his essay *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, as a metaphor for a modern form of employing regimenting force.⁹¹ The panopticon's structure denies its inmates the ability to look and to see who is looking at them, nor can they know whether and when they are being looked at. Deprivation of the right to see has always been a means of punishment, humiliation and abuse. Blindfolding prisoners, abductees and persons under torture serves not only the functional purpose of preventing them from identifying their location or the identity of their captors and torturers. It is also an act of humiliation and mental oppression, reinforcing a violent array of control in which the captives are denied the right to see. As in the panopticon, this is a double deprivation: both of the right to look and of the ability to know if and when I am being looked at.

Pamela Levy's 1988 painting **Intifada** (plate 60) shows a naked young man, his eyes covered with a strip of cloth. Until the early 1980s, Levy was considered a feminist artist whose main themes, in works characterized by a kind of surrealist symbolism, were the body, nudity and sexuality, treated in a manner that aroused ambivalent feelings between seduction and threat, beauty and anxiety, wholeness and violence. Her work was interpreted largely in reference to female nudity subject to the male gaze in the history of the West. However, from the beginning of the 1980s, subject matter related to the political events of the Israeli-Palestinian conflict began to appear in her work. In 1983, she exhibited a series of paintings done on the basis of photographs from the first Lebanon war, in which Palestinian men – dead, battered, some of them amputees – appeared, and in 1988 she exhibited works done in the wake of the first intifada. “By means of associative tools, which are personified as men and women, the subjects of her work over the years,” Ilana Tenenbaum writes in the catalogue of an exhibition of the 1980s in Israeli art, “Levy creates a relationship between the nude body and

political content – a tension that is present in the analogy between the erotic space and subjects such as ‘the inferno’ and ‘the flight,’ which are central themes in her work. The political content is also evident in references to works from the history of art, such as in the association between her work, **Palestine, Birth of a Nation** (1988; plate 59) and Delacroix’ **Liberty Leading the People** (1830). The artist’s private reality is interwoven in the national reality, raising challenging questions of identity or its absence, whether private, gendered, national or class.”⁹²

In **Intifada**, the prisoner’s hands are not bound and the body is fully controlled by means of the mechanism of the gaze / gaze deprivation / gaze internalization, as was discerned by Yigal Zalmona and Tamar Manor-Friedman in the catalogue of the exhibition To the East: Orientalism in the Arts of Israel: “The young man can perhaps be identified as a Palestinian, because of his facial features, but we can’t be sure. What, actually, does an Arab look like? The viewer finds himself in a racist posture, because only the combination of the title, the fire, the disaster-and-terror atmosphere and the vulnerability of the figure make him think that this is a Palestinian. The figure is anonymous, naked; it has a genital organ but does not have a gaze. Still, the figure is not bound and appears able to remove the blindfold by itself. Possibly implicit in the scene or in our consciousness is a concealed presence of security men who do not allow the young man to remove the blindfold. The presence of force exists in every situation of occupation, even if it is not visible.”⁹³

The intifada and the scenes of the occupation in the paintings of **David Reeb**, and indeed his project of critical painting as a whole, are also perceived in relation to questions about gaze and sight. The two major articles in the catalogue of his solo show in 1994, in the Tel Aviv Museum of Art, by Itamar Levy and Ariella Azoulay, home in on the theme of sight and the rehabilitation of sight in regard to his works. “The rehabilitation of painting as a critical tool,” writes Levy, “is a condition for rehabilitation of vision, a condition for re-vision. This revision is focused upon political, historical, narrative painting – painting that tells the story of the community and unifies it around a shared vision.”⁹⁴ Azoulay writes, “This painting was a practice of interpretation which did not seek for the meaning of the picture, but for a sharpening and a rehabilitation of the viewer’s gaze.”⁹⁵ The issue of the gaze in Reeb’s work goes beyond the one-dimensional relations between subject and object, extending to multiplicity – taking into account not only the bifurcated subject, but also the replication and multiplication of the observer’s viewpoints that are formed in his works: photographer, painter, viewer, community of viewers. Reeb quotes photographs of photojournalists, particularly those of Miki Kratsman, but also of others, such as Alex Levac and Anat Saragusti, and of himself, who document the unfolding events in the occupied territories and daily life in Israel. “When David Reeb paints from a photograph by Miki Kratsman,” Azoulay writes,

“he asks questions about representations and about conditions of representation: picture, gaze, camera, image, memory, army, occupation, society, photographer, artist, suffering, torture. He asks about what it is permitted to see of all these, who is permitted to see some of these, who has an eye that has become dulled, who has an eye that is sharp, who represents what, what represents whom.”⁹⁶

And Itamar Levy, in his article “Eye-Witness,” notes, “The use of photographs taken by another person extends the traditional meaning of the notion of ‘eye-witness.’ As long as we see the pictures only in the newspapers and on television, we can relate to ourselves as viewers without either responsibility or response-ability. David Reeb too is a consumer of second-hand images, but instead of non-response he chooses a paradoxical response; he repeats the image, duplicates it, recreates it as a painting that is written in his own handwriting and signed with his own signature. [...] Testimony, writes Shoshana Felman, is not a personal story, but only the witness himself can tell it, and without his signature the testimony has no validity. Without a signature the testimony involves something of a concealment of evidence or, in the present case – a concealment of vision.”⁹⁷ A blockage of seeing is indeed a recurring motif in Reeb’s work. “Reeb’s viewing,” Azoulay points out, “always focuses on some disturbance in seeing. Now it is a Palestinian whose eyes are bound by a soldier. Now it is an inscription that a soldier commands a Palestinian to erase from the wall, and Reeb can no longer read it. Now it is a Palestinian boy who covers his eyes, wipes his tears, protecting them from the camera.”⁹⁸

Reeb consistently harks back to this motif both as testimony to the relations of power and control between occupier and occupied, and as an allegory of the blindness and loss of vision of the Israeli society. In this context, his series of paintings, **Laborers** (2001; plate 63), is a late and particularly intriguing example. Portraits are infrequent in Reeb’s work, still less portraits in the traditional sense. The **Laborers** series is an exception in this regard. The point of departure for the series of eight paintings is a photographic group portrait of seven young Palestinian men taken by **Miki Kratsman** (plate 61) in Tulkarm in 1996 – laborers, according to the title of the series. The frame of the black-and-white shot is cut off above the subjects’ knees, and the background is a space void of any identifying detail of place or surroundings. (In fact, only six men are clearly visible in the photograph; the seventh is completely hidden in the rear of the frame, with only the top of his head, protruding above the back of the man in front, attesting to his presence.) The power of the image derives from the tension that is created in the game of revealing and hiding gazes. Three of the men are looking directly at the photographer / painter / viewer / viewers, and casting / casting back a strong, penetrating gaze; while three others are hiding their faces in their hands and concealing their gaze. All the men, who possess “eastern features,” are identified by the

local viewer as Palestinians and automatically as a group of detainees – the hands of those whose faces are uncovered are linked, so that for a moment it seems as though they are bound to one another, while those who are hiding their faces seem to be suspects who are fearful that they will be identified. Only a second look reveals that the hands are not bound and that the concealment of the faces is not necessarily due to fear but could be taken as dissent or an act of refusal to reveal themselves before the eye of the camera.

Exceptionally, Reeb’s two styles of painting – the realistic and abstract quotation – which usually appear in separate works, fuse in this series. The abstract in Reeb’s work is a product of his treatment of a realistic image, which he seemingly assaults – pulverizing, slashing, slicing, blurring – or which he hides by overlaying it with crudely tapestried elements such as circles, squares, serrated frames and other forms. The **Laborers series** is the quintessence of this process, exposing the repeated efforts at realistic replication on the one hand, and abstraction on the other. Four paintings in the series are exact quotes of Kratsman’s frame, almost perfect copies of the photograph and of each other. The four others show the image in the background, hidden and truncated by added forms that have spread across it like a rash on the skin. The image vanishes before our eyes. Azoulay: “The disappearance in Reeb’s painting seduces us in the Baudrillardian sense. Not seduction that arouses passion, not seduction that arouses a desire to conquer and be conquered, but seduction in the sense of distraction, seduction in the sense of restlessness, the seduction of someone who is captivated in waiting for the return of what has disappeared. [...] Facing Reeb’s ‘abstract’ it is the viewer who senses a seeing disturbance. The viewer’s gaze is placed in a political context. The viewer here is no longer someone anonymous, but the Israeli viewer; the loss of sight is not an individual case but a collective loss of sight.”⁹⁹

Loss of sight and blockage of vision, as praxis and metaphor, are also recurrent themes in the photographs of **Pavel Wolberg**. The article by Moshe Ninio, the curator of Wolberg’s solo exhibition at the Tel Aviv Museum of Art (2002), in the accompanying catalogue is laid out to focus on each work separately, with segments of a conversation between curator and artist about the specific work alongside. The article opens with an analysis of a portrait of a Palestinian woman opposite a soldier at an army checkpoint. (The photograph, **Qalqilyah [Checkpoint]**, 2002, plate 62, also appeared on the invitation to the exhibition’s opening.) “As a rule,” Ninio writes, “it is rare to find mid-range close-ups in your work, and semi-close-ups of Palestinians are even rarer – in fact, this is the only one that comes to mind. You can almost say it has portrait qualities, even if it is a crossroads portrait, of a nameless figure. [...] The opening suggested in this photograph – which makes the image what it is, an image that may always oscillate in a state of thresholdness – is entirely focused

on the face of the Palestinian, a woman, which violates the stipulations established by all the other photographs; and the focal point of this focal point is her gaze. The questions that have already surfaced are re-invoked: Is this a gaze of ‘essence’ that asks for nothing? Is it a gaze expecting to be returned, acknowledged? And if acknowledged – then, acknowledged as what? And in any event, what is it that is embedded in the face? What is revealed through it; or perhaps – what does the face betray? Is it the humiliation of the humiliator, contempt stemming from a sense of inner superiority, near-testing on the part of the representative of power? Is it playful cynicism, of someone who says ‘No matter what you do, you will never break me’? Does the face convey an unexpected, Christian-like fusion of endless tenderness, compassion on the part of a Muslim woman? Perhaps she just wants to be liked, simply in order to cross? Is it at all possible to tell, whether here or in any other instance? But there is still yet another option, which does not exclude any of the former: in the documented instant, the one who is dressed up as a soldier does not return the gaze. In side view, in profile, his eyes appear lowered, cast down.”¹⁰⁰

Ninio’s article concludes with a discussion of two other portraits, this time group portraits, that share the same title. In terms of their composition, they recall Kratsman’s photograph. They are frontal shots of a group of Palestinian men of various ages, standing against the background of a concrete wall that looms above them, their hands bound and their eyes blindfolded: **Tulkarm (Town)**, 2002, **Tulkarm (Town)**, 2002 (plate 65).

Ninio: “We started with the optional returning of the gaze of a Palestinian, a woman. What does it mean to you – to photograph people who are unable to see you, who can’t return your gaze?”

Wolberg: “I didn’t have much time to dwell on it.

The army took us. The flannelette [i.e., the blindfold], it makes the picture: it indicates these are captives. Without the flannelette, there is no picture, just a bunch of people.

It’s a photograph that has to be taken.

The army took us there. They let us in to take pictures. That was it.”¹⁰¹

Ten years later, the questions raised by Wolberg’s works about the gaze and its blockage remained equally valid. In the catalogue of his next solo exhibition, held at the Ashdod Museum of Art in 2012, Hamutal Sternagst wrote about a new photograph of a group of blindfolded Palestinians (**Rafiach Crossing**, 2008, plate 64): “The blindfold, intended to prevent orientation in space, also prevents the viewer of the photograph from finding a hold on it, because the foci of human identification and expression are blocked to him. If, as Roland Barthes says, in a photograph we look for only ‘someone who will look at me!’ – then here the concealed gaze pushes us out, to outside the frame.”¹⁰² The exhibition, again curated by Moshe Ninio, was titled “Masquerade” and focused on photographs dealing with costumes, camouflage,

masks, concealment and disappearance. “These photographs,” Ninio notes, “point up how, as a photographer, Wolberg persists in halting, every day of the year, before revelations of what appears as itself and at the same time as other than itself, which exists as already-a-representation, as an image-figure within the everyday – and principally before figures that demonstrate the phantasm that activates them, in this order: sexual, religious, national-collective [...] The mask, the compressed expression of the phantasmic and of sexuality, is confronted with the camouflage – as a performance of a self-nullification, forced or voluntary (a bridal veil, a masking veil, a burqa), or, quite differently, of a prevention of identification (in the case of Palestinian insurgents). A third aspect shows an act of blinding – whether imposed and temporary, always of Palestinian detainees, or as a result of wounding (a photograph of a wounded IDF soldier on a fence at the Lebanese border).”¹⁰³

Masking and blindfolding are, then, two key elements in regard to the question of the gaze and concomitant questions about subject-object and signifier-signified relations. These two elements maintain relations of similarity-dissimilarity between them, bearing a photographic positive-negative character. The mask is a facial cover that allows the gaze to remain, whereas covering the eyes leaves face and body revealed but blocks the gaze. “The mask,” according to Sterngast, “is essentially a perforated surface. Its surface conceals the face and exposes only the gaze: the wearer of the mask sees but is not seen. As opposed to this, in the case of the blindfolded captives, the blindfold conceals the gaze of the bound person and exposes his body to those who look at him, The mask and the blindfold belong to one another.”¹⁰⁴

There are also masks which are simultaneously facial coverings and eye coverings, as in the work **Filth - Targets** (plate 66) by **Lior Shvil**, which shows four men with their hands bound and sacks covering their heads. The work, created as part of a 2010 installation **OZ Belev-Yam** (translated by the Andrea Rosen Gallery in New York as “brave in deep water”), consists of four elongated panels (one panel for each figure), recalling targets in shooting ranges. The four men are a cloned self-portrait of the artist. The fact that they are wearing colorful fashionable attire, and seem to be dancing, lends a hallucinatory dimension to the work. The appalling situation, in which the four face execution – heads covered, hands bound, serving as shooting targets – merges with a harrowing humoristic perspective that locates the work between the serious and severe and black humor, presenting a grotesque connection between the civil and the everyday, and militarism, violence and death. At the center of the installation, which was created in the wake of the Turkish flotilla to the Gaza Strip in 2010, is a simulation of a ship being boarded by force, but which draws in a series of influences from various events, political and personal, as Shvil himself attests:

“This project had its genesis after the [Israeli naval] commandos boarded the Turkish ship Marmara off Gaza in 2010. It exists between two types of existential experience, cultural and personal, between oppressor and oppressed, and between pride and shame. ‘Filthy target’ in military slang refers to a Palestinian terrorist and is an expression used to differentiate between him and a modern, sophisticated fighter, and to present the Palestinian as primitive and inferior. It’s an expression that symbolizes the deeply rooted racist Western approach and its oppressive ideology, which in the past was aimed at Jews (‘dirty Jew’). The ship in the installation is also a symbol, encapsulating the space of the change between the Exodus and the Marmara, between oppressed and oppressor. For the photograph I dressed up as a detainee / captive with a sack on my head, standing in a posture that ranges between being impossibly painful and a seductive dance that provokes the viewer with a kind of tragic playfulness. At the personal level, the work lies between the oppressor’s intoxication of power – which is also me, as a Jewish Israeli, who wields power against the weak and unprotected, imbuing him with a sense of law-based superiority – and the feeling of identification with the oppressed Palestinian, the insurgent fighter for freedom, justice and independence, a viewpoint that until 1967 was identified internationally with the fighters of the IDF and was part of the Zionist myth on which I was raised.”¹⁰⁵

The choice of the image of detainees / captives, hands bound and heads covered with sacks, is undoubtedly connected with the fact that Shvil has lived in the United States in recent years and that the installation was created and shown there. The public furor in the United States over the revelations about the maltreatment of prisoners, first in the Abu Ghraib prison in Iraq and afterward in Guantanamo, implanted in the public consciousness the image of people subjected to torture, bound and with heads covered. The image has often been used by protesters in the United States and elsewhere as a means to shock the public.

The sack-mask is a particularly cruel means, aiming at abuse and humiliation. Besides blocking the gaze it also interferes with breathing, eating and drinking, and expunges every human dimension. In contrast, the facial coverings of masked individuals, which conceal and block their faces in a similar manner, serves as a source of power by the very fact that it allows the gaze, and the wearer controls the situation by dint of seeing but being unseen. The masked individual is engraved in the Israeli consciousness as a frightening, threatening force. In **Nir Kafri**’s photograph, **Untitled (Jerusalem)** (2000, plate 67), the head of a man in a black mask is seen peering out from a group of unidentified structures made of white concrete cubes, an enigmatic milieu that might be a cemetery, a public sculpture or a site of modernist architecture. The Jewish-Israeli viewer automatically tags the figure as Palestinian in the context of the documentation of a violent event (since the photograph was hung

at the entrance to the Haaretz building I have frequently been asked whether it is an image from the terrorist attack at the Munich Olympics). The knowledge that the photograph was taken at an Israeli army training facility and that the masked person is an Israeli soldier during an exercise in a simulated built-up area jolts the consciousness.

By wearing masks, people seek to prevent their identification and subsequent surveillance by the security and intelligence forces, and they wear them in demonstrations, ceremonies and parades. **Giyora Bergel** documents one such event in a 1999 painting (**Untitled**, plate 69). This is a bizarre and bewildering procession whose identifying marks are not easily read, so that it is difficult to specify its national or geographic context. At its center are three figures who are leading a procession whose participants wear masks or head coverings, two of whom are beating marching drums, the third playing bagpipes. Two of them are wearing black and have smooth masks, one white and one black, which conceal their faces, while the third has a face covering and a kaffiyeh-type shawl with a red-and-white pattern. The shoes of the three are covered with what look like plastic bags that are wrapped around their ankles. A further perusal suggests that this is an image taken from a march in Northern Ireland, having to do with a phenomenon that developed there of divided solidarity: the Protestants identifying with Israel, the Catholics – fighting for their independence – with the Palestinian people.¹⁰⁶ It’s interesting to examine this work by Bergel in comparison to an earlier painting of his, **Firefighting Family** (1996, plate 68), which is a group portrait of seven firefighters standing in a row in the foreground, with a fire truck in the background. The firemen are wearing uniforms and work clothes, each according to his job, and masks or other face coverings conceal their facial features. The function of the body and facial covering is different in each painting – in the procession the covering up is for concealment, with the firefighters it’s for protection – but there is also a common denominator: in both cases the costumes stir an uneasy feeling of violence, fear and looming disaster.

Facial covering as protection is also used against teargas grenades fired by the Israeli army against Palestinian insurgents, as seen in **Pavel Wolberg**’s photograph from 2000, **Temple Mount / Haram A-Sharif** (plate 70). This fleeting frame depicts a dramatic moment, which transforms it into a powerful iconic image. A Palestinian youth is using his shirt as a face cover, leaving only a narrow slit for the eyes. He is captured by the camera swinging a slingshot over his head, a mosque minaret towering in the background, a razor-wire fence perched in the right corner, the entire left side of the frame hidden by the leg of an Israeli soldier or policeman. The youth’s gaze, seen in profile, is directed outward but he appears to be totally focused and concentrated inwardly, in an effort to turn his body itself into a weapon of which the slingshot is the far edge.

This tragic and never-ending game of gazes brings us back to Deleuze and Guattari, whose explication of the portrait and the gaze differs completely from previous conceptions. The two describe a reverse “masked ball” in which, rather than the subject choosing the mask, the mask chooses the subject. The mask, they argue, is the face, and it serves the mechanism and method of the face, which in turn creates and preserves the continued domination of the capitalist semiotic. For this reason, the face is political: “The mask assures the erection, the construction of the face, the facialization of the head and the body: the mask is now the face itself, the abstraction or operation of the face. [...] Never does the face assume a prior signifier or subject. The order is totally different: despotic and authoritarian concrete assemblage of power → triggering of the abstract machine of faciality, white wall/black hole → installation of the new semiotic of significance and subjectification on that holey surface. That is why we have been addressing just two problems exclusively: the relation of the face to the abstract machine that produces it, and the relation of the face to the assemblages of power that require that social production. The face is a politics.”¹⁰⁷

According to Deleuze and Guattari, Sartre, Lacan and their ilk were wrong in seeing the face as human; for the face is not human, it is the very opposite: the face is inherently nonhuman in that it is a dialectical product of the implementation of power and of a semiotic that serves the strong. Therefore, they maintain, only by dismantling the face is it possible to arrive at the human. The destiny of mankind, they assert, is to be rid of the face and rid of the gaze: “The inhuman in human beings: that is what the face is from the start. It is by nature a close-up, with its inanimate white surfaces, its shining black holes, its emptiness and boredom. Bunker-face. To the point that if human beings have a destiny, it is rather to escape the face, to dismantle the face and facializations, to become imperceptible, to become clandestine.”¹⁰⁸ This is a radical, revolutionary notion, which looks for the human precisely by erasing the face and the gaze, and would not only to rethink the portrait but to reboot it in practice, to go counter to everything it was until now, or was ostensibly – an expression of subjectivity, consolation, humanity, uniqueness – and to rebuild it. Yes, Deleuze and Guattari say, the face has a great future, but only if it is destroyed, dismantled.

EPILOGUE

A political reading of portraiture demonstrates what it is always surprising to discover anew: beneath what appears to be natural, necessary and self-evident, contradictory and colliding forces are at work, which are responsible for creating that appearance, and art has the power to show this. At its finest, the art of the portrait reveals the face to be an arena of battle and the portrait as a means of struggle in conflicted social-cultural fields. The portrait at its best is not only a particular and distinctive representation of a specific person in the world, nor is it a generic representation of a range of categories and postures, sometimes contradictory, which exist alongside one another – despot or subject, oppressor or oppressed, dignified or contemptible, innocent or suspect, persecuting or persecuted, hero or victim. At its peak, the portrait converts before our eyes the “either-or” paradigm into one of “both one and the other,” and even more, into that of “both and not both.” That is, it undercuts its representative function to a point where all the categorizations and positions elude our grasp and force us to rethink what we ostensibly already knew.

NOTES

1 The works referred to in this article are all from the Haaretz collection, with the exception of nos. 17, 22, 23, 25, 26, 27, 33, 34, 48, 59, 61, 62, 64.

2 Breitberg-Semel, 1991, p. 94.

3 Ibid., p. 92.

4 Correspondence with Tamar Getter, October 2013.

5 Breitberg-Semel, 1991, p. 94.

6 Ofrat, 2004, pp. 229-233.

7 Ibid., p. 229.

8 Ibid., p. 230.

9 Ibid., p. 232.

10 Ezrahi, 1998, unpaginated.

11 Rabina, 1997, unpaginated. www.adines.com/content/reviews.htm

12 Yahav, 1996, unpaginated. www.adines.com/content/reviews.htm

13 Shani, 2007, unpaginated.

14 Daor, 2000, unpaginated.

15 Livny, 2012, P. VIII.

16 The first postage stamp in the world appeared in Britain in 1840 and carried a portrait of Queen Victoria. Since then, a likeness of the monarch has appeared on all the stamps issued in the United Kingdom.

17 The series itself does not have an overall name. The title of each work in it is that of the Knesset member depicted.

18 The subject of the status of women in the Druze society, which is given expression in Halabi's decision to paint female MKs, as in other works by him, is not elaborated in this essay.

19 Maimon, 2013, P. 18e.

20 Sekula, 1986, pp. 3-64.

21 Inbar, 2010, unpaginated.

22 Maor, 2010, unpaginated. The gender issue, which comes to the fore in **Les femmes mechantes**, as in other works by Inbar, is not elaborated in this essay.

23 Correspondence with Gold, January 2014.

24 Rosen, 2001, unpaginated.

25 Ibid.

26 Ibid.

27 Foster, 2004, pp. 3-22.

28 Ibid., pp. 21-22.

29 Enwezor, 2008, pp. 11-51.

30 From a wall text placed next to the series **Palestinian Cabinet Ministers** in Efrat Shvily's solo exhibition at the Museum of Art, Ein Harod, 2013.

31 Foucault, [1969] 1972, p. 127.

32 Derrida, [1995] 2006, pp. 27-28.

33 Azoulay, 2014, unpaginated.

34 Ibid. unpaginated.

35 Ibid., p. 20. (Translated from the Hebrew version).

36 Ibid., unpaginated.

37 Azoulay has twice established alternative visual archives of Israeli-Palestinian history. In Act of State 1967-2007 and in Constituting Violence 1947-1950, she collected photographs from existing archives, both private and public, and presented them newly edited, contextualized and interpreted, in a way that throws light on the violence that was invested for years in separating the Jewish and Palestinian populations and turning them into two enemy sides, "us" and "them."

38 Fifer Barbara and Kindston Martin, 2003, pp.5-10.

39 Shohat, 2001, p. 242.

40 Ibid., p. 247.

41 Michaeli, 2012, unpaginated.

42 Bhabha, Homi K., 1994, pp. 40-65.

43 Ibid., pp. 66-102.

44 Two comments about facial hair and "Ashkenazim":

1. As part of the revolutionary spirit and a desire to erase diasporic signifiers, it was fashionable among the immigrants and refugees who settled in Palestine from the beginning of the twentieth century to imitate the indigenous Palestinian inhabitants and grow well-groomed mustaches.

2. In recent years, mustaches and beards have become fashionable and quite widespread among young people ("Ashkenazim" and "Mizrahim" alike).

45 "If there is one thing that all Israeli governments, from Golda Meir to this day, share, it is the physical revulsion they displayed toward the image of Yasser Arafat. It's a multilevel revulsion. It starts with what Arafat has done, moves on to what he symbolizes and focuses at its height on his external appearance and his behavior. No one loathed him more than Menachem Begin. His hatred was sweeping, tinged with Holocaust fears and the rhetoric of public squares. It was Begin who attached to Begin two epithets taken from children's nightmares: 'two-legged beast' and "the person with hair on his face"' (Barnea, 2002, unpaginated).

46 Desau, 2003, unpaginated.

47 Ben-Gal, 2008, p. 84.

48 Aviv, 2010, p.152.

49 Nizri, 2004, pp. 12-13.

50 Maimon, 2004, pp. 195-202.

51 Ibid., p. 199.

52 Ibid., p. 198.

53 Deleuze and Guattari, [1980] 1987, p. 177.

54 Maimon, 2004, p. 199.

55 Yahav, 2011, unpaginated.

56 Ohana, 2013, p. 205.

57 Ibid., pp. 203-204.

58 Benjamin [1921] 1986, pp. 277-300.

59 Ohana, 2013, p. 193.

60 Azoulay, 2012, pp. 164-165; originally published in Picturing Atrocity: Reading Photographs in Crisis, eds. Geoffrey Batchen and Mick Gidley, London, 2012.

61 Ibid., p. 163 (p. 252 in the English version).

62 Ibid., p. 165 (p. 258 in the English version).

63 Azoulay, 2014, unpaginated.

64 Azoulay 2000, pp. 9-26.

65 Ibid., p. 21.

66 Ibid., p. 14.

67 Ibid., p. 25.

68 Ofrat, 2004, pp. 124-152.

69 Ibid., p. 124.

70 Author's correspondence with Dina Shenhav, February 2014.

71 Il Samuel 12:5.

72 Yahav, 2003, unpaginated.

73 Bergstein, 2003, unpaginated.

74 Ohana, 2013, p. 22.

75 Ofrat, 2004, pp. 153-162.

76 Ibid., p. 155.

77 Ibid.

78 Mendelsohn, 2012, p. 208.

79 Ben Zvi, 2010, p. 207.

80 Ophrat, 2004, p. 156.

81 Boullata, 2013, p. 35.

82 Livny, 2004, pp. 23-24.

83 Mendelsohn, 2012, p. 214.

84 Deleuze and Guattari [1980] 1987, p. 176, p. 182.

85 Ibid., p. 167.

86 On the gaze in Heidegger: Pimentel, 2005, unpaginated; in Sartre: Sartre, [1943] 1992, pp. 252-302; in Lacan: Vanier, 2000; in Foucault: Foucault [1975] 1977, pp. 195-198.

87 As is well known, **Olympia** caused a major scandal when it was exhibited in the Paris Salon of 1865. Overtly, this was due to the fact that the figure at its center was a prostitute who was depicted in a provocative pose. Covertly, there was more to it. Traditionally, the representation of female nudity was created and intended for the male gaze. The female figure was always painted as an object who was subject to the male gaze and to his pleasure and control. "To this end," Biberman writes, "the subjectivity of the woman in the painting could not be shown, and she appears without any hint as to her particularity as a person, thereby rendering her an 'everywoman' void of subjective identity." But Olympia looks directly at the viewer, sabotaging the possibility that she can act as an erotic object of observation. "The distance is preserved in the eyes that gaze at us with mirror-like emptiness. Accordingly, these eyes do not know what distance is; they are distant but also shameless, between a state of cajoling and a state of resistance. Olympia's gaze is without a doubt hers, individual and particular, not dreamy." The scandal, then, does not derive solely from the fact that Olympia is a prostitute or from her pose – though these features deviate from the convention and are in themselves scandalous for the period – but from the return of the gaze, through which the process of constructing woman as a fetish is exposed. "Olympia returns the theme of the fetish to the viewer without having provided it. Whereas fetishism, according to Freud, is supposed to provide the viewer with a substitute for discomfiture, the painting does not provide this substitute but repeatedly arouses the fear of castration and sexual uncertainty." Biberman, 2009, pp. 130-134.

88 Ibid., p. 166.

89 Ibid., p. 168.

90 It is the male gaze, according to Mulvey, that shapes the Hollywood cinema image of the female, for the image is created by the male and for him, serves his needs and perpetuates gendered relations of control. Mulvey discusses and analyzes the inbuilt inequalities in the making and consumption of feature films from the 1950s and 1960s, a system of categorical identity between gazing active man and gazed-at passive woman. The woman is the weak and controlled segment of this equation, which enshrines her from the outset as an image or an object, deprived of the right to exercise a gaze or return a gaze. Foucault, [1975] 1977, pp. 195-228.

91 Tenenbaum, 2008, p. 45.

92 Zalmona and Manor-Friedman, 1998, p. 81.

93 Levy, 1994, p. 125.

95 Azoulay, 1994, p. 124.

96 Ibid., p. 122.

97 Levy, 1994, p. 126-127.

98 Azoulay, 1994, p. 120.

99 Ibid., pp. 121.

100 Ninio, 2002, unpaginated.

101 Ibid., unpaginated.

102 Sternagst, 2012, p. 89-90.

103 Ninio, 2012, p. 96.

104 Sternagst, 2012, p. 90.

105 Correspondence with Lior Shvil, February 2014.

106 This phenomenon was extensively documented in "Shalom Belfast" (2012), a BBC film that follows an Israeli journalist, Ithamar Handelman Smith, as he tries to understand why parts of the community support Israel and others the Palestinians.

107 Deleuze and Guattari, [1980] 1987, p. 181.

108 Deleuze and Guattari, [1980] 1987, p. 181.

Ibid., p. 171.

BIBLIOGRAPHY

Aviv, Naomi, “Tsumud – on Anisa Ashkar and the Exhibition ‘Zift’ in 2010,” held by Nelly Aman Gallery, Zift, catalog, Nelly Aman Gallery, Tel Aviv, pp. 140-156.

Azoulay, Ariella, 1994, “The Black Box of the Occupation (Who Will Acclaim the Heroisms of Israel?),” David Reeb: Paintings 1982-1994, catalog, Tel Aviv Museum of Art, pp. 116-124.

Azoulay, Ariella, 2000, “Yigal Amir’s Ghost,” Theory and Criticism, No. 17, pp. 9-26.

Azoulay, Ariella, 2012, “The Execution Portrait,” Picturing Atrocity: Reading Photographs in Crisis, Reaktion Books, pp. 249-260.

Azoulay, Ariella, 2014, “Archive,” Maftaakh, Vol. 7, (www.maftaakh.tau.ac.il/wp-content/uploads/2014/01/7-2014-02.pdf), pp. 17-37.

Barnea, Nahum, Jan. 1, 2002, “Dancing with Arafat,” The Seventh Eye (www.the7eye.org.il/27909).

Ben-Gal, Avner, 2008, “Doron Rabina: An Interview with Avner Ben-Gal,” Eventually We’ll Die: Young Art in Israel of the Nineties, catalog, Herzliya Museum of Contemporary Art, pp. 81-85.

Benjamin, Walter, 1986 [1921], “Critique of Violence” Reflections: Essays... Aphorisms, Autobiographical Writings, Translation: Edmund Jephcott, Schocken Books, New York, pp. 277-300.

Ben Zvi, Tal, 2010, “Wa Ma Nasina (We Have Not Forgotten),” Abed Abdi – 50 Years of Creativity, catalog, Umm al-Fahm Art Gallery, pp. 196-223.

Bergstein, Yael, 2003, “Introduction,” Salt Mine: Avner Ben-Gal, catalog, Clandestine Exhibition, Venice.

Bhabha, Homi K., 1994, The Location of Culture, Routledge, London.

Biberman, Efrat, 2009, Visual Texti(a)les: Narrative and Gaze in Painting, Bar-Ilan University Press, Ramat Gan.

Boullata, Kamal, 2013, “Asim Abu Shaqra (1961-1990): The Artist’s Eye and the Cactus Tree,” Asim Abu Shaqra Artist Book, edited by Itzhaki, Nira, Charta Publishing, Milan, pp. 26-38.

Breitberg-Semel, Sarah, 1991, “Two Israeli Artists: Tamar Getter, Arnon Ben David,” Theory and Criticism, No. 1, pp. 91-104.

Daor, Dan, 2000, “Untitled,” Friendship, catalog, Dvir Gallery, no pp.

Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix, [1980] 1987, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, Translation: Massumi, Brian, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Derrida, Jacques, 1995, “Archive Fever: Freudian Impression”, Diacritics, Vol. 25 no. 2, pp. 9-63.

Levy, Itamar, 1994, “Eye-Witness,” David Reeb: Paintings 1982-1994, catalog, Tel Aviv Museum of Art, pp. 124-130.

Dessau, Ory, July 22, 2003, “Icon with Hair on His Face,” interview with Dalia Karpel, Haaretz (www.haaretz.co.il/misc/1.898577).

Enwezor, Okwui, 2008, “Archive Fever: Photography

between History and the Monument,” Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art, catalog, International Center of Photography, New York, pp.12-51.

Ezrahi, Yaron, 1998, Untitled article, After Rabin, catalog, Jewish Museum, New York, unpaginated.

Fifer, Barbara, and Kindston, Martin J, 2003, Wanted!: Wanted Posters of the Old West, Farcountry Press, Montana.

Foster, Hal, 2004, “An Archival Impulse,” October, Vol. 110 (Fall 2004), pp. 3-22.

Foucault, Michel, [1975] 1977, Discipline and Punish: The Birth of the Prison. Translation: Sheridan, Alan, Random House, New York.

Foucault, Michel, [1969] 1972, The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language, Translation: Sheridan, Smith, Pantheon Books, New York.

Inbar, Noga, Oct. 28, 2010, “Born a Woman, Wanted to Be a Man: It Ended in Murder,” interview with Gitit Ginat, Haaretz (www.haaretz.co.il/misc/1.1227320).

Livny, Efrat, 2004, “Red Tree with Black Cross: Three Phases in the Life and Work of Ibrahim Nubani,” Ibrahim Nubani – In-between, catalog, Tel Aviv Museum of Art, pp. 11-27.

Livny, Efrat, 2012, “Faces and Landscapes in the Paintings of Michael Halak,” Michael Halak: Faces and Landscapes, catalog, Tel Aviv Museum of Art, pp. IV-XVII.

Maimon, Vered, 2004, “Face Is Politics: On the Portrait Photographs of David Adika,” Eastern Appearance, Babel Publishing, Tel Aviv, pp. 195-202.

Maimon, Vered, 2013, “Ideal Homes, Real Subjects: On Efrat Shvily’s Photographs,” Efrat Shvily – Point/Counterpoint: Works, 1992-2012, Museum of Art, Ein Harod, pp. 11-20.

Maor, Hadas, 2010, from the text for the exhibition “I Dream of Eugenia,” Halalit Gallery, Tel Aviv.

Mendelsohn, Amitai, 2012, “Jesus of the Sabra Thorns: The Figure of Jesus in Israeli Art,” Jesus Among the Jews: Representation and Thought, edited by Stahl, Neta, Routledge, New York, pp. 203-215.

Michaeli, Ido, Oct. 9, 2012, “Parokhet for a Double Agent,” interview with Boaz Arad, Erev Rav (www.erev-rav.com/archives/20357).

Mulvey, Laura, [1974] 2009, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” Film Theory and Criticism: Introductory Readings, edited by Braudy, Leo, and Cohen, Marshall, Oxford UP, New York, pp. 833-844.

Ninio, Moshe, 2002, Point-Blank (Israel), catalog, Tel Aviv Museum of Art, no pp.

Ninio, Moshe, 2012, “Vice-Versa,” Pavel Wolberg: Masquerade, catalog, Ashdod Art Museum, pp. 92-100.

Nizri, Yigal, 2004, “Preface: From Noun to Name,” Eastern Appearance, Babel Publishing, Tel Aviv, pp. 11-28.

Ohana, David, 2013, Bound, Sacrificed and Crucified: Albert Camus and the Limits of Violence, Carmel Books, Jerusalem.

Ofrat, Gideon, 2004, Within a Local Context, Hakibbutz Hameuhad Publishing House, Bnei Brak.

Pimentel, Dror, 2005, “The Hand of the Gaze: Heidegger between Theory and Praxis,” Bezalel – History and Theory, Vol. 1.

Rabina, Doron, June 1, 1997, “First Comer Remembers,” Camera Obscura (quote in English from Adi Nes’ official website: www.adines.com/content/reviews.htm).

Rosen, Rooe, 2001, “The Secret of Bureaucratic Beauty,” Ideal Types, catalog, Rosenfeld Gallery, Tel Aviv, no pp.

Sartre, Jean-Paul, 1992 [1943], “The Gaze”, Being and Nothingness. Translation: Hazel E. Barnes, Washington Square Press, New York.

Sekula, Allan, 1986, “The Body and the Archive,” October, Vol. 39 (Winter 1986), pp. 3-64.

Shani, Gil Marco, April 18, 2007, “Connecting Thread,” interview with Hadar, Alon, Haaretz (www.haaretz.co.il/gallery/art/1.1403403).

Shohat, Ella, 2001, Forbidden Reminiscences, Kedem Publishing, Tel Aviv.

Sterngast, Tal, 2012, “A Reading of Some of Pavel Wolberg’s Photographs,”

Pavel Wolberg: Masquerade, catalog, Ashdod Art Museum, pp. 92-100.

Tenenbaum, Ilana, 2008, “Check-Post: Art in Israel in the 1980s,” Check-Post: Art in Israel in the 1980, catalog, Haifa Museum of Art, p. 223-228.

Vanier, Alain, 2000, Lacan. Translation: Susan Fairfield, Other Press, New York.

Yahav, Galia, 1996, “Smoke Rings,” Studio, August 1996 (quote in English from Adi Nes’ official website: www.adines.com/content/reviews.htm).

Yahav, Galia, May 14, 2003, “Where Did We Go Wrong,” Walla! (http://e.walla.co.il/?w=/274/387315).

Yahav, Galia, 2011, “Execution,” exhibition text, Minshar Gallery, Tel Aviv (http://www.minshar.org.il/art/art-about/122-2013-06-26-08-14-13/previous-exhibitions/execution/1138-execution).

Zalmona, Yigal and Manor-Friedman, Tamar, 1998, To the East: Orientalism in the Arts in Israel, catalog, The Israel Museum, Jerusalem.

