BAD TASTE

השנה החמישים לכיבוש
السنة الخمسون للإحتلال
THE FIFTIETH YEAR OF THE OCCUPATION

מתוך אוסף "הארץ"

من مجموعة "هآرتس"

FROM THE HAARETZ COLLECTION

BAD TASTE
השנה החמישים לכיבוש

מתוך אוסף "הארץ"

יוני 2017

אמנים משתתפים: פריד אבו-שקרה, אניסה אשקר, דוראר בכרי, ארנון בן-דוד, דגנית ברסט, ציבי גבע, תמר גטר, משה גרשוני, טליה הופמן, מיכל היימן, שריף ואכד*, פבל וולברג, ראפת חטאב*, מיכאל חלאק, אחמד כנעאן, לירון לופו, איברהים נובאני, עדי נס, אמי ספרד, עבד עאבדי, רון עמיר, דניאל פרסאי, יורם קופרמינץ, מחמוד קייס, מיקי קרצמן, גיא רז, דוד ריב, דינה שנהב

* באדיבות האמן

אוצרת: אפרת לבני

קטלוג
עיצוב: מאיה שחר
עריכת טקסט עברית: אבנר שפירא
תרגום ועריכה ערבית: יסמין דאהר
תרגום לאנגלית: ראלף מנדל
עריכת טקסט אנגלית: קרול קוק
תחקיר: ירין כהן

צילום: אלעד שריג

הדפסה: דפוס גרפופרינט

תודות:
רמי גז

מעיין אליקים
עידו גורדון

טל יחס
ינק יונטף
דניאל גרומר

מיכה שטרית
רונן אהרון, יגאל אלקיים, יניב ניצן, רונן כהן, אורלי דניאל-פאר

עיצוב הלוגו: ערן וולקובסקי

© 2017, מינוס 1

רח' שוקן 18, תל אביב
טלפון 03-5121732
מייל: minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

כריכה אחורית:
משה גרשוני **ללא כותרת** (פרט), 1999; צילום: אלעד שריג

BAD TASTE
السنة الخمسون للإحتلال

من مجموعة "هآرتس"

حزيران 2017

فنانون مشاركون: فريد أبو شقرة، أنيسة أشقر، دانيئيل بارساي، درار بكري، أرنون بن دافيد، دغانيت بريست، تسيبي جيفع، ميخائيل حلاق، رأفت خطاب*، غاي راز، ديفيد ريف، ايمي سفارد، دينا شنهاف، عبد عابدي، رون عمير، تمار هوفمان، موشيه غيرشوني، محمود قيس، ميكي كرتسمان، أحمد كنعان، يورام كوفرمينتس، ليرون لوبو، إبراهيم نوباني، عدي نيس، تاليا هوفمان، ميخال هايمن، شريف واكد*، بافل وولبيرغ.

*بلطف من الفنان

قيّمة المعرض: إفرات ليفني

كتالوج
تصميم: مايا شاحر
تحرير النصّ العبري: افنير شبيرا
ترجمة للعربيّة وتحرير: ياسمين ضاهر
ترجمة للإنجليزية: رالف منديل
تحرير النصّ بالإنجليزية: كرول كوك
بحث: يرين كوهين

تصوير: إلعاد سريغ

طباعة: غرافوبرينت

شكر وتقدير:
رامي غيز

معيان الياكيم
عيدو جوردون

طال ياحس
يانك لونتيف
دانيئيل غرومير

ميخا شطريت
رونين اهارون، يغئال الياكيم، ينيف نيتسان، رونين كوهين

تصميم اللوغو: عيران فولكوبسكي

©2017، مينوس 1

شارع شوكن 18، تل ابيب
هاتف 03-5121732
بريد الكتروني: minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

على الغلاف:
موشيه غرشوني، **بدون عنوان** (تفصيل)، 1999؛ تصوير: إلعاد سريغ

BAD TASTE

השנה החמישים לכיבוש السنة الخمسون للإحتلال

השנה החמישים לכיבוש

תערוכה זו היא תולדה של הצטלבות נסיבות. **ראשיתה** - בהיענות שלנו לפניית הארגון הבריטי "תרבות למען דו-קיום", שביקש מאיתנו להציג בפני קבוצה של אוצרים ומנהלי מוסדות בכירים מבריטניה יצירות מתוך אוסף "הארץ" שעוסקות בסכסוך הישראלי-פלסטיני, מאת אמנים ישראלים ופלסטינים-ישראלים. את ביקור הקבוצה, שהתקיים במארס השנה בישראל וברשות הפלסטינית, יזם הארגון כפעולת נגד לקריאה לחרם תרבותי על ישראל. קשה לומר שאני שלם עם המטרה, אני בהחלט בעד הפעלת לחץ בינלאומי על ישראל, ובכל זאת הסכמתי. הבן שלי, רוני, האשים אותי ב-art-washing. רצה הגורל ובבוקר הביקור פורסם בעמוד הדעות בעיתון מאמר של ב. מיכאל שבו הוא מסביר מדוע דווקא חרם תרבותי על ישראל יכול להביא לתוצאות.

וסופה - בהחלטה לפתוח את התערוכה לציבור הרחב שהתקבלה בגלל סמיכות הזמנים לציון השנה ה-50 לכיבוש, שהוא הלוא מלכתחילה הסיבה לקריאה להחרים את ישראל.

עמוס שוקן

السنة الخمسون للإحتلال

هذا المعرض هو نتاج تقاطع ظروف. بدايته في إستجابتنا لتوجه من قِبل المؤسسة البريطانية "ثقافة من أجل التعايش"، والتي طلبت مِنا عرض أعمال لفنانين اسرائيليين-يهود وفلسطينيين، من مجموعة "هآرتس"، التي تتناول الصراع الإسرائيلي-فلسطيني، وذلك لمجموعة من القيمين الفنيين، ومدراء مؤسسات فنيّة عريقة، من المملكة المتحدة. لقد زارت المجموعة البلاد ومناطق السلطة الفلسطينية في آذار من هذا العام، ضمن فعالية بادرت اليها المؤسسة ساعية لمعارضة دعوات مقاطعة اسرائيل ثقافيا. من الصعب القول انني راض عن غايتهم هذه، فأنا اؤمن بشدة بضرورة تفعيل ضغوط دولية على إسرائيل، ومع هذا فقد وافقت. لقد اتهمني ابني روني بالقيام ب art-washing للإحتلال. وقد شاءت الأقدار أن يُصادف يوم زيارة المجموعة نشر مقالة لب.ميخائيلي، في صحيفة هآرتس، يشرح فيه إمكانية تحقيق نتائج فعلية من خلال مقاطعة اسرائيل ثقافيا.

أما نهايته- في قرار فتح المعرض أمام الجمهور، وذلك بسبب تزامنه مع الذكرى السنوية ال50 للإحتلال، والذي شكّل، في المقام الأول، سبب الدعوة لمقاطعة إسرائيل.

عاموس شوكن

BAD TASTE

השנה החמישים לכיבוש السنة الخمسون للإحتلال

08	**17 שנה אחרי** אפרת לבני
16	**بعد 17 عاما** إفرات ليفني
26	**עבודות**
26	**أعمال**
90	**יורם קופרמינץ "גיהנום"**
	يورام كوفرمينتس "جهنم"
93	**עלי אדמות** גליה יהב (אוגוסט 2014)
95	**على وجه الأرض** غاليا ياهف (آب 2014)
104	**ENGLISH SECTION**

17 שנה אחרי

אפרת לבני

בינואר 2001 נפתחה בגלריה בית העם בתל אביב התערוכה "השנה השלושים ושלוש - אמנים נגד היד החזקה" במחאה על 33 שנות כיבוש. את התערוכה יזמו האמנים תמר גטר, חיים דעואל-לוסקי ורועי רוזן והיא לוותה בנייר עמדה שהם כתבו בדצמבר 2000 על רקע אירועי האינתיפאדה השנייה (ראה עמ' 9).

קריאת המסמך הזה בחלוף כ-17 שנה מצמררת. מאז דצמבר 2000 נהרגו כתוצאה מהסכסוך ומהמשך הכיבוש יותר מ-10,000 בני אדם: מאות רבות של ישראלים ואלפי פלסטינים (ביניהם מאות ילדים ונשים), כולם קורבנות של ההתכתשות האלימה, של החיכוך היום-יומי ושל התקפות יבשתיות ואוויריות של הצבא הישראלי על השטחים הכבושים. הנתונים הללו אינם כוללים את הפצועים ואת ההרס והפגיעה ברכוש, ואינם משקפים את היקף האסון והסבל המיותר: השכול, החיים באימה ובפחד, הצפיפות העצומה (מהגדולות בעולם), העוני, מניעת הגישה לעיבוד אדמות, למקורות תעסוקה והשכלה, מניעת טיפול רפואי, מחסור חמור בחשמל ומים, החזקת עצירים ביטחוניים ללא משפט, עינויים, איסור על ביקורים, איסור על איחוד משפחות, הצבת מחסומים ופגיעה חמורה בחופש התנועה, מניעת מעבר סחורות ומצור בן עשר שנים על מיליוני בני אדם, הריסת בתים, התעמרות, אפליה ועוד.

כמה רכה נדמית עתה הקריאה נגד "היד החזקה" מאותה תערוכה כשכבר מזמן מדובר במחלה אכזרית וממארת שהתפשטה אל הראש, אל הלב, אל הכליות ואל הגוף כולו. כמה ברורה ומצמיתה התשובה שנתנה בחלוף השנים החברה הישראלית-יהודית ל"שאלות שאסור לה להתחמק מהן". מאז דצמבר 2000 מספר המתנחלים בשטחים יותר מהכפיל עצמו, והרלוונטיות של הצעדים שאליהם קורא המסמך נהפכה דחופה פי כמה.

רכה ככל שהיא נדמית ממרחק הזמן, יש להניח שהתערוכה "אמנים נגד היד החזקה" ונייר העמדה הנלווה לה היו מתקבלים כיום ברעש תקשורתי גדול. "קהילת האמנות והתרבות אינה מפלגה" אבל במעשה האמנות טמון פוטנציאל להתנגדות שחלק מהיוצרים מממשים ביצירתם ובפעילותם. המאבק על חופש הביטוי האמנותי ניטש בישראל מאז ומתמיד, אך בשנים האחרונות ניצבים היוצרים הללו מול מתקפה אנטי-דמוקרטית של ממש מתוך כוחות השלטון עצמו ומחוצה לו. ההתנגדות המוצהרת והפעילה לכיבוש כיום היא דעת מיעוט של מי שנחשבים במקרה הטוב ל"רדיקלים" ובמקרה הרע לבוגדים, והיא נשטפת בדעת הזרם המרכזי שנע על הטווח שבין בורות, אדישות, התקרבנות וזחיחות, מצד אחד, ובין לאומנות, גזענות וסתימת פיות, מצד שני.

העבודות בתערוכה הנוכחית הן מתוך אוסף "הארץ". באוסף מיוצגת האמנות הישראלית מחמשת העשורים האחרונים על כל זרמיה וגווניה והוא אינו מתמקד בסגנון או בתחום עניין ספציפי אחד. למרות זאת, יש בו עניין מיוחד באמנות ביקורתית- פוליטית-חברתית שמהווה חטיבה גדולה ממנו, ובתוכה קבוצה גדולה של עבודות המתמקדות בסכסוך הישראלי-פלסטיני וחלקן מוצגות בתערוכה זו. האמנים המשתתפים בתערוכה נחלקים לשתי קבוצות: האחת כוללת שועלי התנגדות ותיקים, ילידי שנות ה-30 עד תחילת שנות ה-60; השנייה מאגדת אמנים צעירים, דור חדש של מתנגדים, שנולדו כבר אל תוך מציאות הכיבוש.

ששת ציורי הדגלים של **משה גרשוני** (2017-1936) הם חלק מסדרה של 26 ניירות שבמרכז כולם ניצב דגל מתנפנף ברוח (1999, עמ' 39). סמל הפטריוטיות והטקסיות, הדימוי האולטימטיבי של גאווה לאומית, נהפך כאן לסמל של קלון; דגל חסר זיהוי, בלוי וקרוע, מיטלטל ברוח סערה, רווי השפרצות ונזילות דם, על רקע שמים בכחול זרחני וסימני הרס וחורבן במריחות שחורות משחור. הדגל הוא כשריד או סימן מתריע המעיד על התרחשותו של אסון נורא.

בציור <u>אבא על רקע העקירה מחיפה (22 באפריל 1948)</u> (1988, עמ' 34)

השנה ה-33

אמנים נגד היד החזקה

תערוכה ב"בית העם" 15.1.2001–30.2.2001

נייר עמדה

מאת: תמר גטר, חיים דעואל-לוסקי, רועי רוזן

אירועי האינתיפאדה הנוכחית מבהירים בצורה חמורה מתמיד עד כמה היעדרו של מבט ביקורתי כלפי פנים אינו מאפשר כל גישה לאחר, כל ניסיון להבין את האחר, ועד כמה היעדר המבט הזה חוסם את ההידברות איתו. זהו מקור כישלונו של ברק; להכתיב לאחר "הסדר קבע". וכך גם היתה המדיניות הישראלית לדורותיה - מונולוגית, גם כשהצהירה על עצמה כמי ש"מרימה כל אבן" בדרך לשלום. שלום אמת לא יצלח בין שווים ושווים יותר. דיאלוג מושתת על קשב, לא על חירשות והתכחשות. זוהי מהות כישלון אוסלו וכל ניסיון עתידי דומה לכפות את הפלסטינים, לעצב אותם בכוח לצרכיך.

קווים אדומים

בשיח הפוליטי בישראל מרבים לעגן עמדות בחששות מבחוץ; פחד מפני האחר הפלסטיני וחרדה לגורל המדינה היהודית.
איננו שוללים פחד וחרדה אלה, אך לנוכח אירועי אינתיפאדת אל-אקצה, אנו מטעימים שמבט אמיתי החוצה מחייב מבט פנימה. זהו מבט המתמקד בפחד לנוכח השחתת המידות של האני הישראלי היהודי וחרדה לנוכח מדיניות שמשמשים בה גזענות ואלימות, הכחשת האחר, השפלתו וביזויו.
המבט פנימה מבקש לשאול: איזו זהות מתכוננת במציאות שאליה נולדים ובה גדלים, מזה 33 שנים, אנשים תחת כיבוש, ללא זהות אזרחית, ללא פספורט, ללא זכויות אלמנטריות? איזו זהות מתכוננת במדינה המבקשת להמשיך ולשלול מאזרחיה הפלסטינים את זהותם, הגדרתם-העצמית ומאווייהם? מה אחריתה של דמוקרטיה לאומית שניסחה את זהותה על בסיס אבחנות גזעניות ואפליה דתית? מה יהיו הקווים האדומים המוסריים של אזרחיה היהודים של מדינה כזו?

עוולות ישראל באל-אקצה

מעשי ישראל באינתיפאדה הזו מזוויעים. ההרג הפך עניין של שגרה. הרג זה - מאות אנשים בשבועות מעטים - תואר כמדיניות של "הבלגה" ו"איפוק". יום-יום נחשפים מחדש קהות הרגש וזילות השפה. נוסחי ה"אין-ברירה" הוותיקים מטמטמים ומרדימים את האוכלוסייה על פני כל הקשת הפוליטית. אירועי האינתיפאדה חשפו את הלהט הגורף והארסי, בו תבעה העיתונות הישראלית, "כלב השמירה של הדמוקרטיה", לחדול מן ה"איפוק", קריאה חסרת לב שכל משמעה אינו אלא התביעה לשפוך דם רב יותר. אירועי האינתיפאדה חושפים את תוצאות האפליה הגזענית המתמשכת כנגד האזרח הפלסטיני הישראלי, המוכרז כבוגד כשהוא מממש את זכותו האזרחית להפגין, ודמו מותר. אנו מוקיעים את רצח המפגינים ואת רדיפת הפלסטינים הישראלים על רגשי הסולידריות שלהם עם בני משפחותיהם, קרוביהם וחבריהם בשטחים הכבושים. אירועי האינתיפאדה ממחישים את יכולתו של המון ישראלי-יהודי לעשות אלימות באדם וברכוש על בסיס שיוכו האתני. אירועי האינתיפאדה מעמידים בסימן שאלה עגום את יכולתו של הישראלי היהודי להפנים את העובדה שהאחר מולו הוא ניצב יסרב לוותר על זהותו, שאיפותיו, תביעותיו וזכויותיו, על מנת להתעצב מחדש לפי הרצון הישראלי. לנוכח כל אלה, בשנה ה-33 לכיבוש, מובנים הזעם, הייאוש, התסכול, וחוסר האמון של הפלסטינים מבית ומחוץ.
השליטה באחר משחיתה. הכיבוש משחית. הלגיטימציה של ההרג משחיתה.

פינוי התנחלויות

על ישראל לעכל את רעיון הפרידה מן השטחים. אנו קוראים לנסיגה מלאה מן השטחים.
אנו קוראים לפינוי מיידי של ההתנחלויות. נוכחות ההתנחלויות בשטחים הכבושים כופה על צה"ל לייצר רצח, סגר, רעב, שיטור והשפלה יום-יומיים בחייהם של יותר ממיליון וחצי בני אדם.
200 אלף יהודים יצטרכו לחזור מחוץ לארץ הביתה. זה אפשרי, זה הכרחי.

ירושלים - אל קודס

ירושלים המזרחית - אל קודס איננה, לא היתה ואף פעם לא תהיה חלק ממדינת ישראל ויש לפנותה מכיבוש ישראלי.
קדושת העיר למאמיני שלוש דתות אינה מוטלת בספק.
פתרונות שיאפשרו את חופש הדת בעיר לכולם הם שצריכים להגדיר את המשא ומתן הפוליטי לאחר פינוי העיר המזרחית.

זכות השיבה וחוק השבות - רוויזיה ערכית

אם מדינת ישראל שואפת לאחוז בהגדרת עצמה כדמוקרטיה, עליה להיפרד אחת ולתמיד מכל תשתית חוקית ואידיאולוגית של אפליה דתית וסקטוריאלית. אנו שואפים להגדרת קהילה, שיש בה הפרדה מלאה של דת ומדינה. אל מול הכרחיות הדיון בזכות השיבה ניצבת הבעייתיות של חוק השבות בהווה.
על מדינת ישראל לשאוף להפוך למדינת כל אזרחיה. אנו קוראים לביטול כל אותם חוקים העושים את ישראל למדינת אפרטהייד, ובכלל זה את חוק השבות בצורתו הנוכחית.
המונח "מדינת כל אזרחיה" הוא אבן יסוד אלמנטרית של כינון דמוקרטי. אין הוא מקביל בשום אופן לקריאה לביטול המדינה היהודית כפי שהוא משמש בפולמוס הקיים. בין הכל ללא כלום מתקיים מרחב גדול של תיקונים וחשיבה מחדש את יהדותה של המדינה. עלינו ללמוד באומץ לב מן המסקנות לגבי האפליה העדתית במהלך שנות קיום המדינה, אם ברצוננו לחיות כאן כפי שגוזרת המציאות: בין שכנינו, עם שכנינו, בתוך ולצד שכנינו. על זכות השיבה והחתירה לשלום להיות מעוגנים בחתירה עקבית להגדרה מחדש של הקהילה המדינית והתרבותית המקומית.
ברק פתח, מן הצד הישראלי, את הדיון על זכות השיבה. דיון זה, ביסודו, עוסק ברכוש פלסטיני ובקרקעות פלסטיניות שנגזלו על ידי המדינה היהודית. מעבר לסוגיית הפיצויים, חודרת סוגיה זו ללב הסכסוך הפנימי בין יהודים ליהודים על עצם זהותה הדמוקרטית של המדינה במאה ה-21. אי אפשר לטמון את הראש בחול ולקוות שהבעיה תחלוף מאליה. אי אפשר לדחות את הדיון הזה, או לטייחו ב"מחווה סמלית". מי שמבקש הסדר מתוך סירוב מקדים לדון בתביעות מהותיות של הצד השני, אינו יכול לטעון לרצון אותנטי ואמיתי בשלום. ביחס לפלסטינים אזרחי ישראל: פיצויים וסעד בלבד לא ישנו את היותם מתקיימים כאזרחים בעלי מעמד נחות בהגדרה. ביחס לתושבי הרשות והפזורה הפלסטינית: דה-לגיטימציה של זהות האחר אינה בסיס אפשרי לשלום. הפזורה הפלסטינית ראויה לקשב ולתמיכה מצד המדינה הציונית. הדיון בזכות השיבה אינו נגד המדינה אלא בעדה.

קהילת האמנות והתרבות אינה מפלגה. מסמך זה אינו מצע שחברים נדרשים לחתום עליו כמקבלי מרות. זהו מסמך המסמן את השאלות, שאסור לציבוריות הישראלית להתחמק מהן. 33 שנים בתוך הכיבוש - את האבנים האלה עוד לא הפכנו.

15 דצמבר 2000

עבד עאבדי (נ' 1942) משחזר באמצעות החוויה האישית שלו ושל משפחתו את האירוע ההיסטורי הטראומטי של העם הפלסטיני - הנכבה. עאבדי, שנולד וחי בחיפה, נעקר ב-1948 יחד עם אמו ללבנון, וכעבור ארבע שנים הם שבו לישראל והתאחדו עם האב. מסוף 1947 ועד תחילת 1949 נעקרו וגורשו מהארץ יותר מ-750 אלף פלסטינים, מרבית יישוביהם הוחרבו ולמרביתם לא הותר לחזור. השחזור של עאבדי הוא בגדר חזרה לרגע של המפץ הגדול שבו חל הפיצול בעם הפלסטיני בין אלה שנותרו ובין אלה שנהפכו לפליטים נצחיים, פיצול מתגלגל ש-50 שנות כיבוש מאז 1967 רק החריפו והפכו לקרע מתמשך ומדמם.

בעבודה מהאטלס הפיסי מדיני וכלכלי, בעריכת ד"ר משה ברור, מהדורה שישית (ארץ ישראל) (1976, עמ' 50־51) הגדילה **דגנית ברסט** (נ' 1949) את מפת האזור מתוך האטלס, ובודדה מתוכו את מפת ישראל/פלסטין. תוך שהיא חוזרת על פעולת ההגדלה והבידוד שוב ושוב, ה"מדינה" קטֵנה ומתמוססת, נעלמת לנגד עיני הצופים, מאבדת את גבולותיה החדים ואת זהותה, ונהפכת ללא יותר מכתם מטושטש ומופשט המתאחד עם סביבתו.

ארנון בן-דוד (נ' 1950) פיתח בתחילת שנות ה-90 טכניקה ייחודית של עבודה בדיקט, שבאמצעותה יצר סדרה גדולה של עבודות תלת-ממדיות מורכבות ועדינות המתחזות לציור. על גבי הציורים-קופסאות הללו, המזכירים את מסורת הסופרמטיזם הרוסי המהפכני, הוא רשם באופן חופשי בצבע והוסיף בשחור בולט כיתובים שונים, המביעים זעקות מחאה והתנגדות נגד המדינה ומעשיה כגון "מדינת משטרה" ו"לעזאזל עם המדינה". Fuck the State (1990, עמ' 28־29) היא אחת מסדרת העבודות הללו.

סדרת ציורי הכאפיות מתחילת שנות ה-90 היא מהעבודות המזוהות ביותר עם יצירתו של **ציבי גבע** (נ' 1951), הכוללת מילון צורני שמתבסס על שורה של דימויים לוקליים שנהפכו לסמלים בעלי פוטנציאל לאומי כפול - של הבדל והפרדה מצד אחד ושל שייכות ושותפות מצד שני. בסדרה זו גבע עושה שימוש באחד מסמליה המוכרים ביותר של הזהות הערבית - הכאפייה - תוך שהוא מנתק והופך אותה לדגם מופשט, המכסה את בד הקנבס גדול המידות, ומתעתע בין היותו דוגמה מוגדלת של עיטור הכאפייה ובין דוגמה מאיימת של סורגי רשת (עמ' 68). דרך הציור הוא מנכיח את הכאפייה, מכניס אותה להיכלי האמנות הישראלית ונותן לה מקום בפנתיאון האיקונות של האמנות המודרנית הישראלית.

כמו במרבית ציוריו של **דוד ריב** (נ' 1952), גם הסדרה Good Taste (1997, עמ' 46-47) מבוססת על תצלומי עיתונות ואקטואליה המתעדים את האלימות שבחיכוך היום-יומי של הצבא הישראלי עם האוכלוסייה הפלסטינית הנשלטת. בסדרה זו הוא מצליב בין תמונות הדיכוי ובין כותרות המתייחסות לאנינות אסתטית תוך שהוא מביא לאבסורד את התפישה המתעקשת על הפרדה בין פוליטיקה לאמנות ומבליט את הקשר הבלתי נמנע שבין האתי לאסתטי. בציור בית אדום עם קו ירוק (1988, עמ' 71) הוא מטביע את גבולות הקו הירוק על רקע חלל הגלריה שבא הציג באותה עת, ומחוקק את הקשר שבין "חוץ" ל"פנים", בין מציאות לאמנות ובין האישי לפוליטי.

הסדרה War Posters כוללת 20 פוסטרים שיצרה **תמר גטר** (נ' 1953) בשנת 2000 (עמ' 26-27) במיוחד לתערוכה "השנה השלושים ושלוש - אמנים נגד היד החזקה", שהיא היתה אחת ממארגניה.

דו-מינו מס' 3 (2008, עמ' 44) היא אחת מסדרה של עבודות שבהן מצמידה **מיכל היימן** (נ' 1954) זוגות של דימויים, כשהאחד לקוח מיצירות האמנות הקנוניות של תולדות האמנות הבינלאומית והשני מתצלומים הלקוחים ממציאות הסכסוך הישראלי-פלסטיני. הדמיון שבין הדימויים, הן בקומפוזיציה והן בתכנים, חושף את האופן שבו הדימוי שימש במשך ההיסטוריה כמכשיר פוליטי ואידיאולוגי בשירות הדת והלאום להפצת תמות של גבורה, הקרבה וקדושה. מעמדו של הדימוי נבחן כאן ביחס לתפקידו ולחשיבותו כמקבע עובדות היסטוריות וכמבנה נרטיבים.

בסדרה גיהנום (2014, עמ' 96-103), הכוללת 32 תצלומים מטופלים, מציג

יורם קופרמינץ (נ' 1954) זה לצד זה תצלומים שנעשו בעזה לאחר המתקפה הישראלית המכונה "צוק איתן" (2014) ותצלומים ממלחמת העולם הראשונה, כולם דימויים שנמצאו באינטרנט. המרחק ההיסטורי, הגיאוגרפי והנסיבתי שבין שני האירועים האסוניים הללו יוצר אמירה רחבה וביקורתית על ז'אנר תצלומי המלחמה, על הפוטוגניות של האסון ועל המשמעות של היותנו צופים בו. קופרמינץ עושה זאת דרך שתי מלחמות - אחת שהדימויים הקנוניים שלה עוצבו לפני שנים רבות ואחרת שדימוייה טרם הוכרעו - אבל מהמניפולציה שהוא מבצע על התצלומים מתקבלת תמונת נוף-תופת אחידה, מרהיבה ומחרידה בו זמנית.

את הדיוקן של עומר אל-חסן (1998, עמ' 45) צילם **מיקי קרצמן** (נ' 1959) במסגרת עבודתו העיתונאית והוא אחד מסדרה של שלושה דיוקנאות של פלסטינים שהיו מבוקשים על ידי כוחות הביטחון הישראליים, ובתור שכאלה היו מועמדים ודאיים למה שמכונה בתקשורת הישראלית "סיכול ממוקד". התצלום נעשה במקום המסתור של אל-חסן באותה עת בבית לחם. ממדיו יוצאי הדופן של הפורטרט מציבים את הצופה בפוזיציה מטלטלת בקנה המידה הפיזי שלה מעצם היחס הנוצר בין הגוף של הצופה לפנים של המצולם. קנה מידה זה והעובדה שהמצולם מיישיר מבט למצלמה יוצרים לצד הטלטלה אפקט של אינטימיות ואנושיות. אך הטלטלה אינה פיזית בלבד, אלא טמונה בתובנה המתעוררת ביחס לכך שכוחות הביטחון מבקשים את גופו, או ליתר דיוק, את גופתו של המצולם. התצלום נהפך לתצלום זוועה מתוקף כך שהמשמעות של להיות "מבוקש" פלסטיני היא היותו מועמד להוצאה להורג, ושהחיסולים הללו נעשים לאור יום על ידי המדינה.

הציור האקספרסיבי של **איברהים נובאני** (נ' 1961), בן למשפחה פלסטינית שעברה עקירה פנימית ב-1948 והתיישבה בכפר מע'אר בצפון, מבטא תחושת חרדה ופליטות, וכן את תחושת היותו של האמן קרוע ביחס לשאלות של זהות ושייכות. ציוריו של נובאני מתעתעים; מתוך הצבעוניות העזה, החזות הדקורטיבית והקומפוזיציות הסוחפות עולים תכנים של שבר, מצוקה, כאב וזעקה לאומית ואישית כאחת. מוות בפלסטין (2002, עמ' 69), כמו יצירות רבות אחרות של נובאני מאותה תקופה, נוצרה על רקע האינתיפאדה השנייה ונושאי האלימות, הכאוס, החורבן והמוות משמשים בה בערבוביה.

עבודות הנייר של **פריד אבו שקרה** (נ' 1963) משתייכות לקבוצת מנופי הארץ (2007-2014, עמ' 82) שבה אבו שקרה מתייחס באופן אירוני לדואליות שבמילה ארץ - ישראל או פלסטין. בעבודות אלה הוא מעמת בין תיאורים מיופייפים של נופי הארץ בעת שקיעה, או של הצומח והפרי המקומיים כפי שהם מופיעים על גבי סדרות בולים מיוחדות שהנפיק הדואר הישראלי לרגל החגים (היהודיים בלבד), המשקפים כיצד המדינה בוחרת להציג את עצמה במונחים של הרמוניה ואידיליה, ובין תיאורים של מטוסי קרב מאיימים, שמפלחים את שמי הזריחה וחושפים את המיליטריזם והאלימות שבהווייתה של המדינה. בעבודה אחרת בסדרה זו (עמ' 65) מודגשת הדואליות על ידי חציית הנוף לשניים באמצעות חוט רקמה ירוק, הפוצע את הנייר לאורכו בתכים גסים ומפריד בין שני חצאי התמונה כשהמחט נשארת תלויה ומיטלטלת בחלקה התחתון - תזכורת לקו הירוק החותך ומפריד לא־מפריד בין ישראל לשטחים הכבושים.

העבודה To be Continued (2009, עמ' 79) של **שריף ואכד** (נ' 1964) מתייחסת לתיעודי וידיאו של שהידים המצטלמים בפעם האחרונה לפני שהם יוצאים לפעולת התאבדות ומכריזים על נכונותם ונחישותם לצאת למשימה. עבודה זו משחזרת סצינה כזאת, אך מבצעת בה הסטה: במקום הטקסט המקורי, השהיד מקריא מתוך "סיפורי אלף לילה ולילה" ושוטח את עלילותיה של שחרזאדה, אחת הנשים החזקות והידועות בסיפורת העולמית, שמבלה את לילותיה בסיפורי מעשיות לבעלה שהתחייב להוציאה להורג בבוקר שלמחרת. בעודה קוטעת בכל יום את סיפוריה עם שחר, מצליחה המלכה בעורמה להאריך את חייה, עד שלאחר 1,000 ימים המלך מחליט

לחוס עליה ולבטל את עונשה. דרך אמנות הסיפור העבודה ממירה את הרגע הנורא של ההכרזה על הקרבת קורבן, הריגת העצמי והאחר למצב של השהייה מתמשכת. במהלך כפול של שימוש במוסכמה ושיבוש שלה, העבודה מערערת על שורה של מוסכמות חלוקה בין הפוליטי לאמנותי, בין הצפוי ללא ידוע, בין מקרבן לקורבן ובין הגברי לנשי.

הפרויקט אבני מחסום של **גיא רז** (נ׳ 1964) הוא פרויקט מתמשך שהחל ב-1992 (עמ׳ 32) ועוסק בהתפתחות המחסום בארץ ישראל החל במלחמת העולם השנייה ועד להיותו אחד מאמצעי השליטה הישראלית בשטחים הכבושים. מחסומי קוביית הבטון התמימים למראה אוצרים בקרבם היסטוריה שלמה של אלימות ואכזריות. רז מפנה מבט אל עדויות נסיבתיות ואל עדים שותקים, צדדיים וזניחים לכאורה - שעין המצלמה חושפת את התפקיד והמשמעות הפוליטיים והחברתיים העמוקים שלהם. הסימון הייחודי של אבני המחסום, המהדהד ללא כוונת מכוון את ההיסטוריה של המופשט הגיאומטרי, חושף ביתר שאת את המתח שבין האתי לאסתטי ומעורר שאלות על אמנות, פוליטיקה והקשר ביניהן.

המילון הצורני של **אחמד כנעאן** (נ׳ 1965) מורכב מכמה דימויים השבים וחוזרים ביצירתו לאורך השנים, ביניהם דמותו של פרש רכוב על סוס ודמותו של הפליט. כנעאן משתמש בפרקטיקות של הסוואה ובתהליכי פירוק והפשטה, שבהם הדימוי מאבד את צבעיו או את צורתו המקורית ונטמע ברקע ואל תוך משטח הקנבס. בציור המושיע (2010, עמ׳ 41) מופיע הפרש כסמל לגאווה לאומית ולמאבק, אך בו בזמן כמבשר פורענויות עתידות לבוא, כשהוא מזכיר את בן דמותו המיתולוגית של צלאח א-דין, האביר המוסלמי והלוחם האגדי בן המאה ה-12. בציור ללא כותרת (2009, עמ׳ 40) נראית במרכז דמותו הגנרית של הפליט הפלסטיני - חבוש כאפייה, סוחב את מיטלטליו - במבט מאחור כשהוא הולך ומתרחק. בשני הציורים הנוף ברקע, שבתוכו נטמעות-נספגות הדמויות, הוא נוף אל-חרם א-שריף/הר הבית, הניצב בלב הסכסוך הישראלי-פלסטיני.

התצלומים של **פבל וולברג** (נ׳ 1966) מתמקדים פעמים רבות במתח שבין חיי היום-יום, השגרה, הנוף הפתוח והשמים הכחולים ובין פרקטיקות אלימות ודכאניות של שליטה באוכלוסייה אזרחית, כשהם חושפים את העוול והאבסורד שביסוד השליטה וכן את מאבקה של האוכלוסייה האזרחית להשתחרר ממנה. התצלום בית חנון - עזה (2002, עמ׳ 73) משלהי האינתיפאדה השנייה הוא פורטרט של נער פלסטיני עם רוגטקה על רקע להבות המאבק. אי אפשר להימנע מהקונוטציה למיתוס דוד וגוליית ומחילוף התפקידים ההיסטורי. במרכז התצלום קלנדיה (2009, עמ׳ 72) התמה של יחיד מול רבים מקבלת משמעות חדשה כאשר לרגע נראים הפרטים חסרי האונים מתאחדים תחת דיוקן מנהיג האומה ונהפכים לכוח נשי גדול, ונוצרת אשליה שהגל האנושי הזה עומד לנפץ ולשבור את חומת ההפרדה מכוח הרצון וההתמדה.

סדרת החיילים של **עדי נס** (נ׳ 1966) משנות ה-90, המתמקדת בתצלומים מבוימים של חיילים בסצינות טעונות בהקשרים סימבוליים והומו-ארוטיים, חותרת תחת הייצוג התקני של הצבא הישראלי ועולה ממנה נקודת מבט חדשה על הוויית ה"אנחנו" המיליטריסטית. באחד התצלומים (1998, עמ׳ 33) שיחזר נס את האירוע ההיסטורי של הנפת דגל הדיו על ידי חיילים שהשתתפו בכיבוש אילת במלחמת 1948. אלא שנס בחר להעלים מהתמונה את הדגל עצמו ובכך הוא מעקר את המעמד ומוחק את שיא התמונה. במהלך הביקורתי שלו המחבר בין לאומיות להומו-ארוטיות הוא מבטל באופן ליטרלי את הסיבה לזקפה לאומית.

1967

העבודה ללא כותרת (2001, עמ׳ 77) של **דינה שנהב** (נ׳ 1968) היא אחת מתוך חמש בסדרה Game Over. אלה עבודות ענק העשויות כפסיפס

של קוביות ספוג, שהדימויים שלהן לקוחים מכלי התקשורת ומהדיווחים על ההסלמה בהר הבית באינתיפאדה השנייה. הבחירה של שנהב ליצור את הדימויים באמצעות פסיפס של ספוג רך, חומר "חוץ-אמנותי" הלקוח מעולם הרדי-מייד ומלאכות היד של הילדות, מאתגרת בו-זמנית את מעשה האמנות התקני ואת השיח הגברי והקשיח של הסכסוך. הטכניקה הזאת מקנה ליצירות רובד נוסף הקשור בפרספקטיבה היסטורית: השימוש בספוג - חומר בלתי עמיד ומתכלה - נמצא מצד אחד בהלימה עם פירוקו של הדימוי העכשווי ובנייתו מחדש, אך מצד שני הוא יוצר מתח עם העמידות והנצחיות המאפיינות את מלאכת הפסיפס לאורך תולדות האמנות. כותרת הסדרה, Game Over, קשורה גם היא בממד הזמן כשהיא מחזקת את תחושת האין-מוצא המלווה את הסכסוך ומייחלת לסופו הבלתי נראה של מעגל הדמים.

לירון לופו (נ׳ 1969) מתמקד בציוריו מהשנים האחרונות בתיאור ההתנחלויות והמתנחלים היהודים בשטחים הכבושים שבגדה המערבית (עמ׳ 58-59). קבוצת הציורים הזאת ממזגת דמויות עם טבע ונוף, בעלי חיים מבויתים, טקסי חג ושגרה, עבודה חקלאית ושורות של בתים עם גגות רעפים אדומים, המשמשים כולם רקע וזירה למעשי נבלה ובריונות, להתרחשויות אלימות של הכאה, איום, התעללות והצתה. עורבים שחורים, גולגולות, מכוניות שרופות וכלי נשק שלופים, כמו גם שימוש בצבעוניות לא טבעית, חומצתית ורעילה, באים להזכיר לצופים שנופים אלה אינם "נורמליים", אלא טומנים בחובם את האפל והנורא וחושפים תהליך מתפשט של ריקבון ומוות. מבחינה זו, האמנות של לופו היא אנטיתזה של "טעם טוב", כמו המציאות המכוערת והאלימה שממנה היא נובעת.

בפרויקט שהות (2010, עמ׳ 62-63) **רון עמיר** (נ׳ 1973) מתמקד בקבוצת פועלים פלסטינים מהגדה המערבית החיים באתר הבנייה שבו הם עובדים בכפר סבא. גברים פלסטינים צעירים הזקוקים נואשות למקור פרנסה נאלצים להסתנן לתוך גבולותיה של ישראל ללא סיכוי לקבל אישורי שהייה ועבודה. הם מוגדרים שב"חים (שוהים בלתי חוקיים) על ידי המדינה, שפעמים רודפת אותם ופעמים מעדיפה להעלים עין עקב מחסור בעובדים בענף הבנייה. מעמדם אינו מאפשר להם לשוב לביתם בתום יום העבודה, אף שהם מתגוררים במרחק נסיעה קצרה מאתר הבנייה, ולכן הוא משמש אותם גם כבית וכמקום מסתור. עמיר ליווה מקרוב במשך כשנה את קבוצת הפועלים המתועדת בסדרה זו ותצלומיו מתארים את הווי החיים המשותף שלהם, את תנאיי המחיה הקשים ואת המאמץ והיצירתיות שהם משקיעים בהקמת מקום המגורים המאולתר והזמני שלהם.

ציוריו של **מיכאל חלאק** (נ׳ 1975) משתייכים למסורת הציור הריאליסטי־אילוזיוניסטי. אשליית המציאות הנרקמת על הבד אמנם מפתה ביופייה ובמושלמותה, אך מתגלה כנושאת מטענים קשים של שיבוש וסימנים למצבים של מצוקה ושבר. עובדת היותו של חלאק פלסטיני-ישראלי ובן הקהילה הנוצרית-ערבית בישראל, שהיא בגדר מיעוט בתוך מיעוט, משמשת חומר בעירה פנימי לעיסוקו החוזר ונשנה בנוכחות ובהיעדר. גוף היצירה שלו מכיל קבוצה גדולה של דיוקנאות עצמיים טורדים ומעוררי אי־שקט, שרובם צוירו בין השנים 2009 ל-2011 ובחלקם הוא נראה חסום פה, מוסתר, קשור או ניצב בעיניים עצומות (עמ׳ 28). ואולם, הנוכחות בדיוקנאות אלה אינה מופיעה כאוסף של שברים או כחיבור בין חלקים. מעל לכל, דיוקנאות אלה מקרינים נוכחות של דמות בוטחת, מתריסה ומודעת המקרינה מעין נוכחות־על שמצויה מעבר לסיטואציה הנתונה. ההגדרה "נוכח־נפקד" רלוונטית לדיוקנאות העצמיים הללו בכך שחלאק מנכס אותה והופך את עמדת החלקיות לעמדת סובייקט שלם, ובאופן הזה מתרגם את הכעס על ההשתקה לניסוח של חלוקה חדשה המאפשרת לחוש בו־זמנית הזדהות ואי־הזדהות, שייכות ואי־שייכות.

עבודותיה של **אמי ספרד** (נ׳ 1977) עוסקות בנוף הלוקלי - הטבעי, הסביבתי והאנושי - ובאופן שבו מעשי המדינה מעצבים אותו ומותירים בו את עקבותיו. בעבודה Made in Israel (2010, עמ׳ 88-89) ספרד פונה

לעולם הילדי והגברי ביסודו של צעצועי מלחמה, בובות חיילים וגיבורי-על, ומבצעת קונקרטיזציה של עולמות הבדיון והפנטזיה נעדרי הזהות הלאומית המתבססים על מאבק בין "טובים" ל"רעים". הבובות של ספרד, בחיקוי מושלם למוצרי הצריכה הנחשקים, מקבלות כל אחת תפקיד ואפיון מובהקים וסטריאוטיפיים - המחבל, המתנחל והחייל - וכמו בובות על חוט, כמו מחזה שבו כל אחד מהמשתתפים יודע מראש את העלילה הכתובה, הן נתונות במשחק תפקידים אכזרי, ארוזות וכלואות, מוכנות לפעול על אוטומט. בובות שכולן "תוצרת ישראל" - Power of the West Bank.

אניסה אשקר (נ' 1979) בחרה להנכיח בגופה את הקונפליקטים שעמם היא מתמודדת כאשה פלסטינית החיה בישראל. החל ב-2003 היא רושמת בכל בוקר על פניה, לפני יציאתה מביתה, מלה או משפט בערבית ועוטה את הכתובת על פניה לאורך כל היום כעין איפור-מסיכה. עבודות הפורטרט העצמי שלה נעות, אם כן, על הציר שבין תצלום למיצג (עמ' 34-35). אשקר מפגינה בעצם נוכחותה זהות שאינה קלה לעיכול במרחב הישראלי-יהודי החשדן כלפי השפה הערבית ורואה בה את שפת האויב. חלק מהמשפטים שאשקר רושמת מתייחסים ישירות למאבק של העם הפלסטיני לעצמאות ולשוויון, ובחלקם היא מתייחסת למאבק הפמיניסטי ואף קושרת בין שני המאבקים השונים לכאורה. בעבודותיה היא מתריסה ומאתגרת את הגבולות שבין האישי לפוליטי תוך שהיא מפנה זעם ותוכחה הן כלפי החברה היהודית-ישראלית והן כלפי החברה הפלסטינית-מוסלמית.

עבודת הווידיאו שָׁמָּה (2016, עמ' 64) של **טליה הופמן** (נ' 1979) היא עבודה שנייה בסדרת סרטים קצרים שמציגה מצבי חיים של תושבים במזרח תיכון ללא גבולות. על שביל בשפלת יהודה עומדת משאית. במשך 24 שעות הולכים, מצטרפים ונערמים על גבי המשאית עוד ועוד אנשים וחפצים - נשים וגברים בגילאים שונים, דוברים ערבית ועברית. תקועים בין עבר לעתיד, לא ברור מאין הם באים ולאן הם רוצים להגיע. ובינתיים, ההשתהות וההיערמות בהווה מתמשך של אי ידיעה הופכת בעצמה למצב חיים. הסרת הגבולות המדומיינת שהסרט מציע עומדת בניגוד לחומות והגדרות הממשיות שהוצבו על ידי הרשויות הפוליטיות והלאומיות, והגבלות התנועה שהן מייצרות באמצעותן. בשני הסרטים שבסדרה זו אנשים מוצאים דרכם בנתיבים שבהם לא יכלו לצעוד בעבר, כשההליכה וההימצאות באזור ללא לאום וללא לאומיות מאפשרות להם לעמוד מול האובדן ולהתמודד עם אפשרויות ושאלות אודות עתיד והווה חלופיים באזור. במלים אחרות, זוהי קינה פואטית על החלום הציוני במזרח התיכון, בד בבד עם עוררות רגשית ומחשבתית עבור חיי תושבות באזור ללא גבולות לאומיים.

על עבודת הווידיאו של **ראפת חטאב** (נ' 1981) ללא כותרת (2009, עמ' 41), שהוצגה לראשונה בתערוכה "גברים בשמש" במוזיאון הרצליה, כתבה אוצרת התערוכה, טל בן-צבי: "בעבודה נראה האמן שואב מים בדלי ומשקה באריכות עץ זית, תוך שהוא ממולל את עלי העץ ומלטף ברכות את גזעו. ברקע מתנגן השיר 'חוּב' (אהבה) של הזמר הלבנוני אחמד כעאבור. השיר הופיע ב-1976 על גבי תקליט בשם 'אונאדיקום' (קורא לכם), המבטא את הצורך בסולידריות פלסטינית. לרגע נדמה כי העבודה עוסקת בזיכרון, בדימוי עץ הזית בתרבות הפלסטינית כסימן לירי לאומי של הכפר הפלסטיני, של גן העדן האבוד שלפני הנכבה. אולם מטפורת 'זכות השיבה' מתערערת באחת כשהמצלמה מתרחקת ומגלה כי עץ הזית וחטאב העומד לצדו נמצאים במרכזה של רחבת המרצפות בכיכר רבין וכי מקור המים המשקים את העץ הוא בריכת המזרקה הסמוכה לבניין העירייה. עץ הזית תחום בריבוע צר בין מרצפות הרחבה שבלב כיכר העיר תל אביב-יפו, כיכר המזוהה עם הפגנות פוליטיות, חגיגות יום העצמאות וזירת הרצח של ראש ממשלה בישראל. העץ נטוע אמנם באדמת פלסטין, אך נראה תלוש וזר במסגרת הבטון המאיימת לחנוק אותו ולבודד אותו בתוך הכרך האורבני הציוני הגדול בישראל".

בציור דיוקן עצמי עם עז (2008, עמ' 84-85) בחר **דוראר בכרי** (נ' 1982) לצייר את עצמו בשדה פתוח, לבוש ג'ינס וחולצת טריקו, כשלצדו

עז. בהיותו ערבי-פלסטיני שגדל וחי בישראל, הוא מתייחס בציור זה לסטריאוטיפ המושרש בחברה הישראלית שעל פיו נתפש הערבי ככפרי, רועה צאן, פרימיטיבי. בכרי משתעשע עם הסטריאוטיפ הזה ומצליב אותו עם מוסכמה נוספת, הלקוחה מתולדות האמנות, של תיאורי דיוקן עצמי של האמן בסטודיו שלו כשהוא מוקף בציוריו. בכרי מציב את דמותו כאמן דווקא בתפקיד רועה עזים. מצד אחד, הדמות נראית מנותקת מההקשר הטבעי שלה והעז כמעט מופתעת למצוא אותה שם; מצד שני, דמותו נטועה בנוף בהפגנת בעלות ומתוך לגלוג על דעות קדומות והתרסה נגד שאלת השייכות.

סדרת העבודות הקו הירוק (2011, עמ' 53) של **מחמוד קייס** (נ' 1985) היא קבוצה של פסלי קיר העשויים גפרורים שרופים שמסודרים ברפטטיביות קפדנית ויוצרים על פני המשטח דגמים מרהיבים ביופיים ובשלמותם. בכל אחת מהעבודות המונוכרומטיות הללו משולב קו ירוק אחד המתפקד באופן מטפורי כקו הגבול המפריד בין ישראל לשטחים הכבושים. קייס משכיל לעסוק ביצירותיו בסוגיות הבוערות בעבורו - זהות, בית, שפה ומקום - באמצעות חומרים ביתיים, זמינים ויום-יומיים המומרים ליצירות שמעוררות תחושת פגיעות, וניצבות תמידית על סף התלקחות, פירוק או התמוטטות. בסדרת הקו הירוק הוא מתייחס להפרדה המלאכותית והנפיצה שיצרה ישראל בתוך העם הפלסטיני - בין אלה שנותרו בגבולות הקו הירוק ונהפכו לאזרחים ישראלים (שהמדינה מפלה אותם לרעה באופן שיטתי ומתמשך) ובין אלה שנותרו מעבר לו, נתונים לשלטון הכיבוש וחסרי כל מעמד אזרחי.

עבודותיה של האמנית **דניאל פרסאי** (נ' 1989) מתקיימות במרחב הציבורי הירושלמי תוך שהיא לומדת את האזורים הנטושים דרך שוטטות, הסגת גבול ואיסוף של שיירים וחפצים שהושלכו, ומתעדת אותם באמצעות מצלמה. באחד משיטוטיה ריססה פרסאי את המשפט "שטח זה נכבש על ידי" על קיר של מבנה הרוס ומוזנח, כפעולה אמנותית ומתוך רצון לבדוק את גבולות המרחב הציבורי-פרטי. הסרט (2015, עמ' 78) מתעד את מעצרה של פרסאי על ידי שוטרת בטענה כי השטח שייך למדינה ופרסאי אינה יכולה לכבוש אותו. המפגש האבסורדי בין האמנית לנציגת החוק מעלה שאלות על חירות, על בעלות, על כיבוש ועל ההתנהלות השרירותית, הכוחנית והשקרית של המדינה ביחס אליהם. בנוסף, עולה השאלה ביחס לתנאים ולאפשרות של האמנות להיות פעולת מחאה. בעבודה העבריין ייענש (2015, עמ' 78) - שלט מצוי שפרסאי שיבשה את הכתוב בו עד לכדי ג'יבריש מוחלט - היא ממשיכה לעסוק במתח שבין החוק למלה הכתובה, ובחציית תחום האסור והקיים כדרך לפרוץ ולדמיין את האפשרי והחדש.

بعد 17 سنة

إفرات ليفني

أُفتتح في كانون الثاني 2001، المعرض الفنيّ "ثلاثة وثلاثون سنة - فنانون ضد اليد الحديدية"، في غاليري بيت هعام في تل ابيب، احتجاجا على مرور ٣٣ سنة على الاحتلال. بادر الى هذا المعرض كل من الفنانين تمار غيتر، حاييم دعوال-لوسكي وروعي روزين، ورافقته وثيقة موقف كُتبت في كانون الأول، 2000 على خلفية الإنتفاضة الثانية (راجعوا صفحة رقم 18).

قراءة هذه الوثيقة، بعد مرور 17 سنة، تقشعرُ لها الأبدان. منذ كانون الأول 2000 وحتى يومنا هذا، قُتِل أكثر من 10,000 انسان نتيجة للصراع وإستمرار الاحتلال: مئات من الاسرائيليين وآلاف الفلسطينيين (من بينهم أطفال ونساء). جميعهم وقعوا ضحايا النزاع العنيف، والإحتكاك اليومي، والهجوم البري والبحري من قِبل جيش الإحتلال الإسرائيلي على المناطق المُحتلة. لا تشمل هذه الأرقام الجرحى، ولا الدمار وإتلاف الممتلكات، ولا تعكس حجم الكارثة والمعاناة الغير مسوغة: الفقد، العيش في ظل الخوف والرعب، الكثافة السكانية المهولة (من الأعلى في العالم)، الفقر، حرمان السكان من الوصول الى أراضيهم، ومصادر رزقهم وتعليمهم، منع العلاج الطبي، نقص حاد بالماء والكهرباء، استمرار حجز المعتقلين لأسباب سياسية دون محاكمة، التعذيب وحظر الزيارات، وحظر لمّ الشمل، إقامة الحواجز، والمسّ بشكل خطير بحرية التنقل، منع حركة البضائع وحصار ملايين البشر لأكثر من عشر سنوات، هدم المنازل، الإعتداء والتمييز وغيرها.

كم تبدو لطيفة الآن الصرخة ضد "اليدّ الحديدية" التي أطلقها ذاك المعرض، فنحن نواجه، منذ فترة طويلة، مرض قاس وخبيث، انتشر في الرأس والقلب والكلى، وكل جسد المجتمع الإسرائيلي. كلما مرّ المزيد من الوقت، كلما أصبحت إجابة المجتمع الإسرائيلي-يهودي صاعقة وجليّة فيما يخص "الأسئلة التي لا يمكن التنصل منها". منذ كانون الأول 2000 ازداد عدد المستوطنين في الأراضي المحتلة، بأكثر من الضعف، وأصبحت الخطوات التي تُطالب الوثيقة بإتخاذها ملّحة للغاية. رغم ان الصرخة التي أطلقها معرض "فنانون ضد اليد الحديدية" ووثيقة الموقف التي رافقته، تبدو الآن، من على مسافة زمنية كبيرة، معتدلة، الاّ انها كانت ستقابل اليوم بضجة اعلامية كبيرة. "لا يُشكّل الفنانون والعاملون في الثقافة حزبا سياسيا" ولكن الفعل الفنيّ يحمل إمكانيات للمعارضة والمقاومة، يماسرها بالفعل بعض من المبدعين من خلال فنهم وأنشطتهم.

لم يتوقف النضال من أجل حرية التعبير الفنية في اسرائيل ابدا، ولكن يجد المبدعون أنفسهم في السنوات الأخيرة امام هجمة معادية للديمقراطية بكل معنى الكلمة، من داخل السلطة ذاتها ومن خارجها. معارضة الاحتلال بشكل مُعلن وفعال هي من نصيب القلائل، ممن يُعتبرون "رادكاليين" في أحسن الأحوال و "خونة" في أسوأها. تواجهُ هذه المعارضة جهل، ولامبالاة، وفوقيّة وضحويّة التيار المركزي من جهة، بالإضافة الى قومجية، عنصرية وسياسة كم الأفواه، للآراء المختلفة، من جهة أخرى.

ان الأعمال المشاركة في المعرض هي جزء من مجموعة "هآرتس". تُمثِّل المجموعة الفنّ الاسرائيلي خلال العقود الخمسة الأخيرة، على تياراته وتنوعاته، ولا تُركِّز على أسلوب معيّن او موضوعة محددة. ومع هذا، فللفنّ النقدي-السياسي-إجتماعي حصة الأسد بالمجموعة، وتندرج أسفل هذه الخانة مجموعة كبيرة من الأعمال التي تتناول الصراع الإسرائيلي-فلسطيني، والتي يشارك بعضها في هذا المعرض. ينقسم الفنانون المشاركون في هذا المعرض إلى مجموعتين: تضم الأولى طلائع من عارض الإحتلال، مواليد سنوات ال30 وحتى بداية ال60؛ أما المجموعة الثانية فهي تحتوي على فنانين شباب، الجيل الجديد من معارضي الإحتلال، والذين ولدوا في واقع الاحتلال.

لوحات الأعلام الستة **لموشيه غيرشوني** (1936-2017) هي جزء من سلسلة ال26 لوحة ورقية، والتي يظهر في مركزها علم يرفرف في مهب الريح (1999). يتحوّل العلم، الأيقونة المطلقة للفخر القومي، الى رمز للعار؛ عديم الهوية، مهترأ، يتمايل في العاصفة، متخم بالبقع والدماء، على خلفية وميض متوهج فوسفوري لسماء زرقاء، وآثار دمار وخراب بلطخات سواد حالك. العلم كعلامة تحذير تُنذر بوقوع كارثة مروعة.

في لوحة أبي على خلفية تهجير حيفا(22 نيسان 1948) (1988) يُحيي **عبد عابدي** (مواليد 1942)، بواسطة تجربته الشخصية وتجربة عائلته أحداث الصدمة التي مرّ بها الشعب الفلسطيني في النكبة. عابدي، من مواليد حيفا، هُجّر في 1948 مع أمه الى لبنان، وعاد الى البلاد بعد أربع سنوات، ليلتم شمل العائلة. شهدت الفترة، منذ أواخر ال1947 وحتى اوائل ال1949، طرد وتهجير أكثر من 750 الف فلسطيني، وتدمير غالبية مدنهم وقراهم، ولم يسمح لهم بالعودة اليها. تعود بنا لوحة عابدي الى لحظة تفتيت الشعب الفلسطيني بين من بقي ومن تحوّل الى لاجئ مدى الحياة. شرخ بين أبناء الشعب الواحد، ازداد وتعمق بعد احتلال ال67، ليتحوّل الى نزيف مستمر.

تستخدم **دغانيت بريس** (مواليد 1949) في عملها من الأطلس السياسي، المادي، والاقتصادي، تحرير د.موشيه برافير، أرض اسرائيل (1976)، تقنية النسخ الفوتوغرافي لتكبير خارطة المنطقة، وفصل خارطة اسرائيل/فلسطين عنها. وفي تكرارها لعملية التكبير والفصل مرة تلو الاخرى، تتقلص "الدولة" وتختفي شيئا فشيئا أمام أعين المشاهد، وتفقد حدودها الواضحة وهويتها، لتصبح بقعة مُغبّشَة ومجردة، مندمجة مع بيئتها.

لقد طوّر **أرنون بن دافيد** (مواليد 1950) تقنية فريدة للعمل مع ألواح الخشب، واستخدمها في بناء سلسلة كبيرة من الأعمال الثلاثية الأبعاد، المعقدة والمتقنة، والتي تبدو وكأنها لوحات. على هذه الصناديق/اللوحات، والتي تُذكِّر بالتقليد الروسي الثوري المدعو بالسوبرماتية (التفوقية)، لوّن بن دافيد بحرية، وأضاف كتابات بارزة باللون الأسود، صرخة احتجاج ومعارضة للدولة وأفعالها مثل: "دولة بوليسية" و "فلتذهب هذه الدولة الى الجحيم". Fuck the State (1990) هي واحدة من مجموعة الأعمال هذه.

مجموعة لوحات الكوفيّة الفلسطينية من بداية سنوات ال90، هي احدى الأعمال الأكثر إرتباطا بإسم الفنان **تسيبي جيفع** (مواليد 1951)، تتضمن قاموس رسمي يستند الى مجموعة من الأيقونات، والصور المحلية، التي تحوّلت الى رموز تحمل معاني قومية مزدوجة - التفرقة والفصل من جهة، والإنتماء والشراكة من جهة اخرى. يستخدم جيفع في هذه السلسلة رمز العروبة الأشهر: الكوفية. يغطي بالكوفيّة قطعة كبيرة من قماش الخيش، مخرجا اياها من سياقها، ومحولا اياها الى نموذج مجرد، يتأرجح بين كونه تصميم ديكور او قضبان صفيحية. يُخلِّد الفنان الكوفية من خلال رسمته، ويُدخلها الى قاعات الفنّ الإسرائيليّ، ويعطيها مكانا في بانتيون رموز الفنّ الحديث الاسرائيليّ.

ثلاثة وثلاثون سنة

فنانون ضد اليد الحديدية

معرض في "بيت هعام" 15.1.2001-30.2.2001

وثيقة موقف

تمار غيتر، حاييم دعوال-لوسكي، روعي روزين

أظهرت الإنتفاضة الحاليّة، بما لا يقبل الشكّ، ان إنعدام الرؤية النقدية الموجهة للداخل، تُعرقل امكانية التواصل مع الآخر وفهمه والتحاور معه. هذا هو سبب فشل باراك في إملاء "التسوية الدائمة" على الآخر. وهذا ما مميّز السياسات الإسرائيليّة على مرّ العصور: المونولوجيّة، حتى وإن صرّحت عن إستعدادها "لإزاحة كل حجر" بالطريق الى السلام. لن ينجح سلام بين طرفين غير متساويين. يستند الحوار على قدرة الإنصات، وليس على الإنكار وصمّ الأذان. هذا هو سبب فشل أوسلو، وكل محاولة مستقبلية تستند على إجبار الفلسطينيين، وتشكيلهم بحسب رغباته، ستفشل هي ايضا.

خطوط حمراء

غالبا ما تُتخذ القرارات بإسرائيل نتيجة لمخاوف خارجية؛ خوف من الآخر الفلسطينيّ، وخوف على مصير الدولة اليهوديّة. لا نُنكر هذا الخوف، ولكننا نؤكد ان نظرة حقيقيّة لما يدور في الخارج تستوجب نظرة داخلية. نظرة تُسدّد الى الخوف من إفساد المواطن الاسرائيليّ-اليهوديّ، وقلق من السياسات التي تعتمد على العنصرية والعنف، وعلى إنكار الآخر وإذلاله وإهانته. تودّ هذه النظرة الداخليّة ان تسأل: أيّة هوية تتبلور في ظل واقع يولد اليه، ويترعرع به، منذ ثلاثة وثلاثين سنة، بشر يعيشون تحت الاحتلال، دون هوية مدنية، او جواز سفر، وبدون حقوق أساسية؟ ما شكل الهوية التي تتكون في دولة تواصل منع مواطنيها الفلسطينيين من تعريف ذواتهم ورغباتهم وهويتهم؟ ما هو مصير ديمقراطية قومية تصوغ هويتها على أساس تمييز عرقي وديني؟ ما هي الخطوط الحمراء الأخلاقية لمواطنيها اليهود؟

ظلم اسرائيل في الأقصى

إن ما قامت به اسرائيل خلال هذه الإنتفاضة مرعب للغاية. أصبح القتل أمرا عاديا. هذا القتل - مئات البشر خلال بضعة أسابيع - وُصِف على أنه سياسة "هوادة" و"ضبط نفس". يتضح لنا يوما بعد يوم موت المشاعر وبخس اللغة. العبارات المعهودة كال "لا بديل أمامنا"، تُخرس وتُخدِّر المواطنين على اختلاف الطيف السياسي. لقد كشفت الإنتفاضة الحماسة الجارفة، والسامّة، التي غرقت بها الصحافة الاسرائيلية، "كلب حراسة الديمقراطية"، بدعواها للكفّ عن "ضبط النفس". دعوة إنتقامية تُطالب عمليا بسفك المزيد من الدماء. تكشف هذه الإنتفاضة عن نتائج التمييز العنصري المستمر ضد المواطن الفلسطيني في اسرائيل، والذي يُخوَّن ويُحلّل دمه لأنه يمارس حقه المدني بالتظاهر. نُدين قتل المتظاهرين، والملاحقة التي يتعرض لها الفلسطينيين في اسرائيل، لتضامنهم مع عائلاتهم، وأقربائهم، وأصدقائهم في الأراضي المحتلة. تُبرهن أحداث الإنتفاضة قدرة الجماعة اليهوديّة-اسرائيليّة على إستعمال العنف ضد البشر والممتلكات على أساس عرقي. تُشكك هذه الانتفاضة بقدرة الاسرائيلي-اليهودي على استيعاب حقيقة كون الطرف الآخر، الذي يقف أمامه، سيرفض التخلي عن هويته، وطموحاته، ومطالبه، وحقوقه، ليتشكّل من جديد بحسب الرغبة الاسرائيلية. على ضوء كل هذا، يُفهم، في السنة الثالثة والثلاثين للاحتلال، غضب ويأس وإحباط وإنعدام ثقة الفلسطيني في الداخل والخارج. ارادة السيطرة على الآخر مُفسِدة. الاحتلال مُفسِد. شرعنة القتل مُفسدة.

إخلاء المستوطنات

على إسرائيل استيعاب فكرة الإنفصال عن الأراضي المُحتلة. ندعو إلى إنسحاب كامل من الأراضي المُحتلة. ندعو إلى إخلاء فوري للمستوطنات. وجود المستوطنات في الأراضي المحتلة يفرض على الجيش مواصلة سياسة القتل، والإغلاق، والتجويع، والذل، التي يعيشها أكثر من مليون ونصف المليون إنسان. على مئتي ألف يهودي العودة الى اسرائيل. هذا ممكن، وهذا ضروري.

اورشليم - القدس

لم تكن القدس الشرقية يوما، ولن تكون ابدا، جزءا من اسرائيل. وعلى الاحتلال الاسرائيلي الانسحاب منها مباشرة. لا شك بقدسية المدينة للأديان الثلاث. على الحلول التي ستتيح حرية ممارسة الشعائر الدينية في المدينة، أن تقود المفاوضات السياسية، وذلك بعد الإنسحاب من القدس الشرقية.

حق العودة وقانون العودة - مراجعة قيميّة

اذا ما كانت دولة اسرائيل تسعى الى تعريف نفسها كدولة ديموقراطية، عليها ان تتخلص، مرة وللأبد، من اية بنية قانونية وأيديولوجية تستند الى التمييز الديني والطائفي. نحن نسعى الى تعريف مجتمعي يفصل تماما بين الدين والدولة. أمام ضرورة الخوض بحق العودة، تنتصب إشكالية قانون العودة الآني. على دولة اسرائيل ان تسعى لتكون دولة جميع مواطنيها. نطالب بإلغاء كل القوانين التي تجعل من إسرائيل دولة أبارتهايد، بما في ذلك قانون

العودة في شكله الحالي. مصطلح "دولة جميع مواطنيها" هو حجر الزاوية في بناء ديمقراطية. لا تعني دولة جميع مواطنيها، بأي شكل من الأشكال، إلغاء الدولة اليهودية، كما يُروج عنها. هنالك مساحة كبيرة لإعادة النظر والتفكير من جديد بيهوديّة الدولة. علينا ان نتعلم، بشجاعة، من الاستنتاجات المتعلقة بالتمييز العرقي الذي اتبعته الدولة منذ قيامها، هذا اذا ما أردنا ان نعيش هنا كما يفرض علينا الواقع: بين جيراننا، مع جيراننا، وبجانبهم. على حق العودة والسعي للسلام، ان يرتبطا، بشكل متناغم والسعي لإعادة تعريف المجتمع السياسي والثقافة المحلية. فتحَ باراك باب النقاش حول حق العودة في الجانب الاسرائيلي. يتناول هذا النقاش، في جوهره، الممتلكات والأراضي الفلسطينية التي نُهبت من قبل الدولة اليهودية. فيما عدا مسألة التعويضات، تتغلغل هذه القضية الى عمق الصراع الداخلي، اليهودي-يهودي، حول هوية الدولة الديمقراطية في القرن الحادي والعشرين. لا يمكننا دفن رؤوسنا في الرمال، متأملين ان تُمرّ السحابة لوحدها. لا يمكن تأجيل هذا النقاش، او التلويح ب"لفتة رمزية". من يطالب بحلّ، بينما يرفض مسبقا فتح باب النقاش في قضايا جوهرية بالنسبة للطرف الآخر، لا يمكن ان يدعيّ انه يرغب بسلام حقيقي. اما بالنسبة للمواطنين الفلسطينيين في اسرائيل: فان التعويضات لن تغير من كونهم، بتعريفهم، مواطنين من الدرجة الثانية. وفيما يتعلق بسكان الضفة الغربية والقطاع والشتات الفلسطيني: فإن نزع الشرعيّة عن الآخر لا يُمكنه ان يُشكِّل أساسا للسلام. يستحق الشتات الفلسطيني ان يحصل على اهتمام ودعم الدولة الصهيونية. مناقشة حق العودة هو ليس ضد الدولة وانما في صفها.

لا يُشكِّل الفنانون والعاملون في حقل الثقافة حزبا سياسيا. زملاؤنا ليسوا مجبرين بالتوقيع على هذه الوثيقة. تضع هذه الوثيقة أمام المجتمع الاسرائيلي، أسئلة يجب الا يتنصل منها. ثلاثة وثلاثون سنة على الاحتلال - وهذه الاسئلة لم نواجهها بعد.

15 كانون الاول 2000

مثل معظم لوحات **ديفيد ريف** (مواليد 1952) تعتمد السلسلة Good Taste (1997)، على صور من الصحافة توثِّق عنف الاحتكاك اليومي بين الجيش الاسرائيلي والسكان الفلسطينيين الذين يخضعون لسلطته. يدمج في هذا العمل ما بين صور القمع والعناوين التي تتناول تهذيب الحسّ الجماليّ، مُظهرا عبثية المفهوم الذي يصرّ على فصل السياسة عن الفنّ، ويسلط الضوء على العلاقة الوثيقة بين الأخلاق والجماليّة. في لوحته "بيت أحمر بخط أخضر" يرسم الفنان حدود الخط الأخضر على خلفية فضاء الغاليري التي كان يعرض فيها في تلك الأثناء، لينقش بالأذهان العلاقة ما بين "الخارج" و"الداخل"، ما بين الواقع والفنّ، وما بين الشخصي والسياسي.

تشمل سلسلة الأعمال War Posters، **لتمار غيتر** (مواليد 1953)، 20 ملصقة صممت خصيصا للمعرض "ثلاثة وثلاثون سنة - فنانون ضد اليد الحديدية"، والتي كانت غيتر من منظميه.

دومينو رقم 3 (2008) هو جزء من مجموعة أعمال تقوم من خلالها **ميخال هايمن** (مواليد 1954)، بوضع أزواج صور بموازاة بعضها البعض، احداها مأخوذة عن الأعمال الفنية المعروفة في تاريخ الفنّ العالمي، والثانية من صور للصراع الإسرائيلي-الفلسطيني. التشابه بين الصور، سواء في أسلوبها او محتواها، يكشف عن كيف تم إستعمال الصورة على مرّ التاريخ، كوسيلة سياسية وأيديولوجية، لخدمة الدين والقومية، من أجل نشر الأفكار حول البطولة التضحية، والقدسيّة. يتم تناول الصورة هنا فيما يتعلق بدورها وأهميتها كمُرسِّخة لحقائق تاريخية وكمصمِّمة روايات.

في سلسلة جهنم (2014) التي تشمل 32 صورة مُعالجة، يعرض **يورام كوفرمينتس** (مواليد 1954)، صور التقطت إبان الحرب الاسرائيلية على غزة، "الجرف الصامد" عام 2014، الى جانب صور من الحرب العالمية الأولى، وكل هذه وجدها على شبكة الانترنت. البُعد التاريخي والجغرافي، وإختلاف المسوغات ما بين الحربين، يصوغ مقولة شاملة ونقدية حول مدرسة تصوير الحرب، وجمالية الكوارث ومعنى مشاهدتها. يقوم كوفرمينتس بذلك من خلال حربين - احداهما صُممت صورها العالقة في الذاكرة قبل سنوات عدة، اما الاخرى فلم تُحدد بعد - ولكن تلاعب الفنان بالصور يُظهرها وكأنها صورة لإنفجار واحد كبير، مذهل ومرعب في نفس الوقت.

إلتقط **ميكي كرتسمان** (مواليد 1959) صورة عمر الحسن (1998) خلال عمله كصحفي. الصورة هي جزء من ثلاث صور شخصية لفلسطينيين مطلوبين لقوات الأمن الإسرائيلية، مما يعني انهم معرضون لعمليات "القتل المستهدف". اُلتقطت الصورة في مخبأ الحسن، في ذلك الوقت، في بيت لحم. الحجم الاستثنائي للصورة، يضع المشاهد بموقف مزعج حين يتعاظم الفرق بين الحجم المادي للمشاهد، ووجه عمر الحسن الذي يظهر في الصورة. كِبر الصورة، وحقيقة كون الحسن ينظر مباشرة الى الكاميرا، تجعل من اللقاء ليس مزعجا فحسب، وإنما ايضا حميميّ وشخصيّ. ولكن الاهتزاز ليس مادي فحسب، وإنما كامن بفهم حقيقة سعي قوات الأمن للحصول على جسده، او بالاحرى، جثته. تتحوّل الصورة الى صورة رعب لأن من يظهر بها "مطلوب" فلسطيني، ومُعرّض للإغتيال بعملية قتل خارج نطاق القضاء في وضح النهار وفي اية لحظة.

اللوحة التعبيرية **لإبراهيم نوباني** (مواليد 1961)، فنان فلسطيني تهجرت عائلته خلال النكبة واستقرت في قرية المغار في الشمال، تُعبِّر

عن مشاعر الخوف واللجوء، وعن أسئلة تقلقه حول الهوية والإنتماء. رسومات نوباني مُضلِلة؛ فمن وراء الألوان الزاهية، والواجهة المزخرفة، والأسلوب المدهش، يظهر الألم والإنكسار، والمعاناة والغضب، على الصعيدين الوطني والشخصي. على غرار العديد من اللوحات من نفس الفترة، فإن موت في فلسطين (2002) وُلِدت على خلفية الإنتفاضة الثانية، وفي ظل العنف والموت والدمار.

تنتمي اللوحات الورقية **لفريد ابو شقرة** (مواليد 1963) لمجموعة طبيعة البلاد (2014-2007) والتي يتناول فيها، بأسلوب ايرونيّ، إزداوجيّة لفظة البلاد - فلسطين ام إسرائيل؟ يقارن في هذه المجموعة ما بين مناظر من طبيعة البلاد عند غروب الشمس، او من النباتات والفواكه - كما تظهر على سلسة من الطوابع البريدية، صادرة عن البريد الاسرائيلي احتفالا بالأعياد (اليهودية فقط)، والتي تُظهر تسويق الدولة لنفسها من خلال صورة متناغمة ومنسجمة-، وما بين الطائرات الحربية المُتوعدة، التي تشق السماء المُشرِقة، وتكشف عن الروح الحربية والعنيفة للدولة. عمل آخر من ذات المجموعة يُشدِّد على الإزدواجية من خلال شطر المنظر الطبيعي الى قسمين, بواسطة خيط تطريز أخضر مغروز على طول الورقة، ليفصل بين شطري الصورة، بينما تبقى الإبرة متدلية من الجزء السفلي - لتُذكِّر بالخط الأخضر الذي يفصل بين اسرائيل والأراضي المحتلة.

يتناول عمل **شريف واكد** (مواليد 1964)، بعنوان To be Continued (2009)، الفيديوهات التي توثِّق الشهداء، للمرة الأخيرة، وهم يعلنون عن عزمهم وتصميمهم للمضي قدما والقيام بعملية إستشهادية. يعيد العمل إنتاج ذات المشهد ولكنه يتلاعب به: فبدلا عن النصّ الأصلي، يقرأ الشهيد من حكاية ألف ليلة وليلة، التي تروي مغامرات شهرزاد، احدى اشهر الشخصيات النسائية القوية في الرواية العالمية، والتي تُمضي لياليها وهي تروي الحكايات لزوجها، الذي تعهد بقتلها في صبيحة اليوم التالي. تنجح الملكة، بدهائها، بالنجاة من عقوبة الموت التي كانت تنتظرها، وذلك بالتوقف عن السرد كل ليلة عند الفجر، لتمتد الحكاية لألف يوم والتي من بعدها يقرر الملك تجنيبها الموت وإلغاء عقوبته. من خلال فنّ السرد ينجح عمل واكد بتحويل اللحظة المروّعة، التي يتم فيها الإعلان عن قتل الذات والآخرين، الى لحظة تأجيل مستمر. بخطوة مزدوجة تعتمد على إستخدام المقبول من جهة، والتلاعب به من جهة أخرى، يستأنف العمل على مجموعة من المسلمات المستندة على فصل السياسي عن الفني، المُتوقع عن المجهول، وبين الجاني والضحية والذكوري والأنثويّ.

مشروع حجارة الحاجز **لغاي راز** (مواليد 1964) هو مشروع متواصل بدأ عام 1992. يتناول المشروع تطوّر الحواجز في اسرائيل منذ الحرب العالمية الثانية، الى اللحظة التي أصبح فيها الحاجز أحد وسائل السيطرة الاسرائيلية على الأراضي المحتلة. تُراكِم حواجز "مكعبات الإسمنت"، التي تبدو للوهلة الاولى غير مضرة، تاريخ بأكمله من العنف والهمجيّة. يُسدِّدُ راز نظره إلى الادلة الظرفيّة والشواهد الصامتة، الثانوية والتافهة ظاهرا- والتي تكشف الكاميرا عن دورها السياسي والاجتماعي العميق ومعناه. إن العلامة المميزة لحجارة الحاجز، والتي تحاكي دون قصد تاريخ التجريد الهندسي، تكشف وبقوة عن التوتر بين الأخلاقي والجمالي، وتثير تساؤلات حول الفنّ والسياسة، والعلاقة بينهما.

يتضمن المعجم الرسمي **لأحمد كنعان** (مواليد 1965) العديد من الرموز المتكررة، ولا سيما الفارس واللاجئ. يستخدم كنعان التموية

والتفكيك والتجريد، لتفقد الشخصية ألوانها وشكلها الأصلي، وتمتزج بقطعة القماش. يظهر في لوحة المُخلص (2010) الفارس رمزا للكبرياء والنضال الوطنيين، ولكنه يُنذر بذات الوقت بالكوارث المستقبلية، مذكرا بشخصية صلاح الدين الأيوبي، القائد الإسلامي والمحارب الأسطوري من القرن الثاني عشر. تظهر في لوحة بدون عنوان (2009) شخصية لاجئ فلسطيني - يضع الكوفية على رأسه، يجرّ أمتعته - بنظرة من الخلف، بينما يسير مبتعدا. في كلتا اللوحتين، تختفي الشخصيات بل تذوب في الخلفية، والتي هي الحرم الشريف/جبل الهيكل، المنتصب في صميم الصراع الاسرائيلي-فلسطيني.

تُركِّز صور **بافل وولبيرغ** (مواليد 1966) على التوتر بين روتينية الحياة اليومية، المناظر الطبيعية والسماء الزرقاء، وبين ممارسات العنف والقمع المرتبطة بالسيطرة على السكان المدنيين، بينما تكشف عن الغبن والعبث الذي تقوم عليه السيطرة، والنضال الذي يقوده السكان المدنييون ليتحرروا من هذا الظلم. صورة بيت حانون - قطاع غزة (2002) من نهاية الإنتفاضة الثانية، هي صورة لفتى فلسطيني مع مقلاع على خلفية المواجهات المشتعلة. من الصعب تجنب دلالات أسطورة ديفيد وجالوت، وتغيّر الأدوار التاريخية. يتصدر صورة قلنديا (2009) مَبحث الفرد مقابل الجماعة، فيتجدد معناه في اللحظة التي يبدو فيها ان الأفراد، الذين لا حول ولا قوة لهم، يتحدّون تحت صورة زعيم الأمة، ويتحوّلون الى قوة نسائية مهولة. ينتج عن هذا وهم، ان هذه الموجة البشرية في طريقها لتحطيم وكسر الحاجز بإرادة وعزم.

تتناول سلسلة الجنود، **لعدي نيس** (مواليد 1966)، من سنوات ال-90، صورا تم إخراجها، لجنود بوضعيات مشحونة، بسياقات رمزية ومثليّة-إيروتيكيّة. تقوِّض السلسلة التمثيل النموذجي للجيش الإسرائيلي، العسكريّة من منظور جديد. في احدى الصور (1988)، يُعيد نيس تمثيل الحدث التاريخي المتمثل برفع "علم الحِبر" من قبل الجنود الذين شاركوا بإحتلال ام الرشراش (ايلات لاحقا) عام 1948. ولكن معجزة وقعت ليختفي العلم، وينعدم مغزى الفعالية بأكمله، وذروتها. من خلال الوضعية النقدية التي يتخذها، والتي تربط القومية بالمثلية-الإيروتيكية، يلغي حرفيا دوافع الإنتصاب الوطني.

1967

بدون عنوان (2001) هو واحد من خمسة أعمال **لدينا شنهاف** (مواليد 1968) بعنوان Game Over. أعمال عملاقة مصنوعة كالفسيفساء من مكعبات إسفنجيّة، تتضمن صورا مأخوذة عن وسائل إعلام وتقارير حول الإشتباكات في جبل الهيكل خلال الإنتفاضة الثانية. اختيار شنهاف لمادة الإسفنج الناعمة - مادة غير فنيّة، مُستحضرة من عالم الريدي-ميد والأعمال اليدوية من فترة الطفولة-، لبناء فسيفساء من الصور، يُشكِّل تحدياً للفعل الفنّي النموذجيّ، والخطاب الذكوريّ الصارم حول الصراع. تُضفي هذه التقنية بُعدا إضافيا يتعلق بالمنظور التاريخي: إستعمال الإسفنج - مادة غير متينة وبائِدة - يتلائم، من جهة، وتفكيك الصورة القائمة وإعادة بناءها، ولكنه، من جهة ثانية، يخلق توترا مع متانة وديمومة الفسيفساء، التي ميّزته عبر عصور من تاريخ الفنّ. يستحضِرُ عنوان السلسلة ايضا Game Over البُعد الزمني، فهو يُعزِّز الشعور بالطريق المسدود الذي يصاحب النزاع، والتوق لإنهاء دائرة الدم التي لا تنتهي.

تُركِّز لوحات **ليرون لوبو** (مواليد 1969) في السنوات الأخيرة على المستوطنين والمستوطنات اليهودية في الضفة الغربية. وتمزج هذه الأعمال ما بين الشخصيات البشرية، والمناظر الطبيعية، والحيوانات الأليفة، وطقوس الأعياد والحياة اليومية، بالإضافة للعمل بالأرض، وصفوف المنازل المغطاة بالقرميد الأحمر، الشاهدة على أعمال النذالة والبلطجة، وأحداث العنف من ضرب وتهديد وإعتداء وحرق. غربان، جماجم، سيارات محروقة وأسلحة مرفوعة، بالإضافة الى إستخدام ألوان غير طبيعية حمضية وسامة - كل هذه تهدِف إلى تذكير المُشاهِد ان هذه المَشاهد ليست "طبيعية"، بل تُخفي الكثير من الظلمة، ويتفشى فيها العفن والموت. وبهذا المعنى، فإن الفنّ الذي يقدمه لوبو هو نقيض "الذوق السليم"، بالضبط كالواقع البشع والأليم الذي تنبع منه.

يتناول مشروع إقامة (2010) **لرون عمير** (مواليد 1973) مجموعة عمال فلسطينييون من الضفة الغربية يعيشون في موقع البناء حيث يعملون في كفار سابا. يضطر الشباب الفلسطينيون، والذين هم بحاجة ماسة لمصدر دخل، للتسلل الى داخل حدود اسرائيل، مع إستحالة الحصول على تصاريح الإقامة والعمل. تُطاردهم الدولة أحيانا، وفي أحيان اخرى تُفضل غض الطرف بسبب الحاجة لعمال بناء. لا يُمكّنهم وضعهم من العودة الى بيوتهم بنهاية يوم العمل، على الرغم من ان بيوتهم تقع على مسافة قصيرة من موقع البناء، ولهذا يُشكّل موقع البناء بالنسبة لهم بيتاً ومخبأ. لقد تتبع عمير مجموعة الشبان هذه عن كثب لمدة عام، تصف صوره حياتهم اليومية المشتركة، ظروف معيشتهم القاسية، والجهد الإبداعي الذي يستثمروه في إقامة مسكن مؤقت.

تنتمي لوحات **ميخائيل حلاق** (مواليد 1975) لتقاليد الرسم الواقعي-الوهمي في الفن. على الرغم من إغراء أكذوبة الواقع التي تتجلي بجمالها وكمالها على القماش، تبان كحمولة ثقيلة من الإضطرابات، مشيرة الى حالات من الضيق والإنكسار. حلّاق فلسطيني-اسرائيلي، وابن للأقلية المسيحية، شكّل انتماءه لأقلية بداخل أقلية، مادة خام لإنشغاله المتكرر بالحضور والغياب. تتضمن أعمال حلاق مجموعة كبيرة من البورتريهات الذاتيّة، بورتريهات مُقلقة ومزعجة، يظهر فيها الفنان مكمم الفاه، معصوب العينين، مُقيّد ومستتر. غالبيتها رُسم ما بين ال 2009 وال2011. ومع ذلك، فإن الحضور في هذه البورتريهات لا يتجلى كخليط شظايا او ربط بين الأجزاء. فقبل كل شيء، تُلقي هذه البورتريهات الضوء على حضور لشخصية واثقة، ومتحدّية، وواعية، شكل من أشكال الوجود-الفوقي الذي يتجاوز الحالة العينية. نستحضر امام هذه البورتريهات الذاتية مفهوم "الحاضر-غائب" لأن حلاق يحوّل الوضعية الجزئية الى فاعل كامل، وبهذا يُعيد صياغة غضبه ليترجمه الى توليفة جديدة تتيح له الشعور، في آن معا، بالتماهي وعدمه، والإنتماء وعدمه.

تتناول أعمال **ايمي سفارد** (مواليد 1977) المشاهد المحلية على جوانبها الطبيعية والبيئية والبشرية - وكما تُبلورها الدولة ووترك آثارها عليها. تتجه سفارد بعملها Made in Israel (2010) للعالم الصبياني والرجولي الذي يدور حول دمى الجنود والأبطال، والألعاب الحربية، لتجسِّد عوالم الخيال والوهم، الخالية من الهوية القومية والمعتمدة بالأساس على صراع ما بين "الأخيار" و "الأشرار". الدمى التي صنعتها سفارد هي تقليد مثالي للمنتجات المطلوبة، تلعب كل واحدة منها دور واضح ونمطي للغاية: المستوطن، الجندي والإرهابي. ومثل الدمى في مسرحية يعرف كل ممثل فيها دوره مسبقا، تجد الدمى نفسها بأدوار معدّة جيدا

وبإحكام وعليها ان تعمل بشكل تلقائي. دمى صنعت جميعها في اسرائيل - Power of the West Bank.

إختارت **أنيسة أشقر** (مواليد 1979) أن تعبّر على جسدها عن الصراعات التي تواجهها كامرأة فلسطينية تعيش في اسرائيل. منذ عام 2003، وفي صبيحة كل يوم، وقبل أن تخرج أشقر من بيتها، تكتب على وجهها كلمة او عبارة باللغة العربية، وتبقى هذه على وجهها طوال اليوم كنوع من الزينة او القناع. تتراوح أعمال البورترية الذاتي للفنانة ما بين التصوير وعرض الصور. تُبيّن أشقر بحكم حضورها في الحيّز العام صعوبة قبول اللغة العربية في الفضاء الإسرائيلي-يهودي، والذي يرى بها لغة العدو. بعض العبارات التي تخطها أشقر تتعلق مباشرة بنضال الشعب الفلسطيني من أجل الاستقلال والمساواة، وعبارات اخرى تشير للنضال النسوي، وفي بعض الحالات يرتبط النضالان المختلفان ظاهريا ويتشابكان. تتحدى أعمالها الحدود ما بين الشخصي والسياسي، بينما تعاتب وتلوم كل من المجتمع اليهودي-اسرائيلي والمجتمع الفلسطيني على حد سواء.

عمل الفيديو بعنوان هناك (2016) **لتاليا هوفمان** (مواليد 1979) هو الثاني في سلسلة أفلام قصيرة، تتناول مواقف حياتية لسكان شرق أوسط دون حدود. تتوقف شاحنة على مسار لاجئين في وادي الخليل، وخلال 24 ساعة يتكدس فوقها المزيد من البشر والأمتعة - نساء ورجال من مختلف الأعمار، يتحدثون العربية والعبرية. عالقون بين الماضي والمستقبل، من غير الواضح من أين اتوا والى اين يذهبون. وفي هذه الأثناء، تمتد المهلة ويتواصل الإحتشاد في الحاضر، في حالة من عدم المعرفة أصبحت هي ذاتها حالة مُعاشة. تفكيك الحدود المُتخيّلة، كما يقترح الفيلم، يتناقض والجدران والحدود الفعلية التي أقامتها السلطات السياسيّة والوطنيّة، لتُقيّد بواسطتها الحركة. في كلا فيلمي هذه السلسلة، يجد الناس أنفسهم في طرق إستحال السير فيها في الماضي، والآن يتاح لهم السير والتواجد في منطقة دون شعب او قومية، ومواجهة الفقد، والتعامل مع إمكانيات وأسئلة حول مستقبل وحاضر بديل للمنطقة. بكلمات اخرى، انه رثاء شعري للحلم الصهيوني في الشرق الأوسط، وبعثٌ عاطفي وفكري لإمكانية حياة مدنيّة في منطقة دون حدود وطنية.

حول عمل **رأفت خطّاب** (مواليد 1981) بدون عنوان (2009)، والذي عُرض لأول مرة في معرض "رجال في الشمس" في متحف هرتسليا، كتبت القيّمة الفنيّة طال بن تسفي: "يظهر الفنّان وهو يغرف الماء بدلو ويروح يروي شجرة زيتون مطوّلاً، فيما هو يفرك أوراق الشجرة ويلامس جذعها برقّة. في الخلفية يتمّ عزف أغنية «حبّ» للفنّان اللبناني أحمد قعبور. ظهرت هذه الأغنية للمرّة الأولى ضمن شريط موسيقيّ بعنوان «أناديكم» الذي يعكس الحاجة في التضامن الفلسطينيّ. وللحظة، يبدو للمشاهد أنّ العمل يتناول مسألة الذاكرة، صورة شجرة الزيتون في الثقافة الفلسطينية كإشارة شاعرية وطنية إلى القرية الفلسطينية، إلى الفردوس المفقود الذي كان قبل النكبة. لكنّ استعارة «حقّ العودة» تتقوّض مرّة واحدة حين تبتعد الكاميرا وتكشف عن أنّ شجرة الزيتون وخطّاب الذي يقف إلى جانبها موجودان في مركز الباحة المرصوفة في ميدان رابين، وأنّ مصدر الماء الذي يروي الشجرة هو بركة النافورة المحاذية لمبنى بلدية تل أبيب. شجرة الزيتون محصورة في داخل مربع ضيّق بين بلاطات الباحة التي في قلب ميدان مدينة تل أبيب-يافا، وهو ميدان يُعرف بالمظاهرات السياسية، احتفالات يوم الاستقلال وموقع اغتيال رئيس حكومة في دولة إسرائيل. صحيح أنّ الشجرة مغروسة في تراب فلسطين، ولكنّها تبدو مقتلعة

وغريبة داخل إطار من الإسمنت الذي يهدّد بخنقها وعزلها داخل أكبر المدن الصهيونية في إسرائيل."

اختار **درار بكري** (مواليد 1982)، في بورتريه ذاتي مع عنزة (2008)، أن يرسم نفسه في حقل مفتوح، وهو يرتدي الجينز وقميص خفيف، وإلى جانبة عنزة. كعربي-فلسطيني نشأ وترعرع في اسرائيل، يشير درار في هذا العمل الى الصورة النمطية المتجذرة في وعي المجتمع الإسرائيلي، والتي بحسبها فإن كل عربي هو بالضرورة قروي، راعي، وإنسان بدائي. يلهو بكري بالصورة النمطية هذه، ويدمجها بتقليد آخر مأخوذ من تاريخ الفنّ، الا وهو رسم الفنان لنفسه في مرسمه، وهو محاط بلوحاته. بدلا من ذلك، يلعب الفنان دور راعي الغنم. من جهة، تبدو الشخصية منفصلة عن سياقها الطبيعي، كما تبدو العنزة متفاجئة من وجوده هناك؛ ومن جهة اخرى، فإن وقفة الفنان في هذا المشهد الطبيعي تُعلن ملكيتها للمكان وتجذرها به، ساخرة من الأفكار النمطية ومتحدية للتساؤلات حول الإنتماء.

سلسلة الأعمال الفنيّة الخطّ الأخضر (2011) **لمحمود قيس** (مواليد 1985) هي مجموعة من التماثيل الجداريّة، المصنوعة من عيدان كبريت مُحترقِة، مُنسّقة بتكراريّة نيّقة لينتج عنها نماذج خلابة ومُتقنة. دمج الفنان في كل واحدة من هذه الأعمال، أحاديّة اللون، خطا أخضرا، دلالة على الحدود التي تفصل اسرائيل عن الأراضي الفلسطينية المحتلة. يتناول قيس في إبداعه القضايا التي تأرقه؛ كالهويّة، والبيت، واللغة، والمكان، مستخدما مواد من الحياة اليومية، متاحة في البيوت، ويصنع منها أعمالا تثير الشعور بالغبن، والإنهيار، وكأنك تقف على حافة هاوية. يشير ب"الخطّ الأخضّر" إلى الفصل المصطنع والمُتفجِّر الذي أحدثته إسرائيل داخل الشعب الفلسطيني - بين من بقوا داخل الحدود وأصبحوا مواطنين (تُميّز الدولة ضدهم بشكل منهجي ومتواصل)، وبين من وجدوا أنفسهم خارجه، تحت رحمة الاحتلال، دون أية مكانة قانونية.

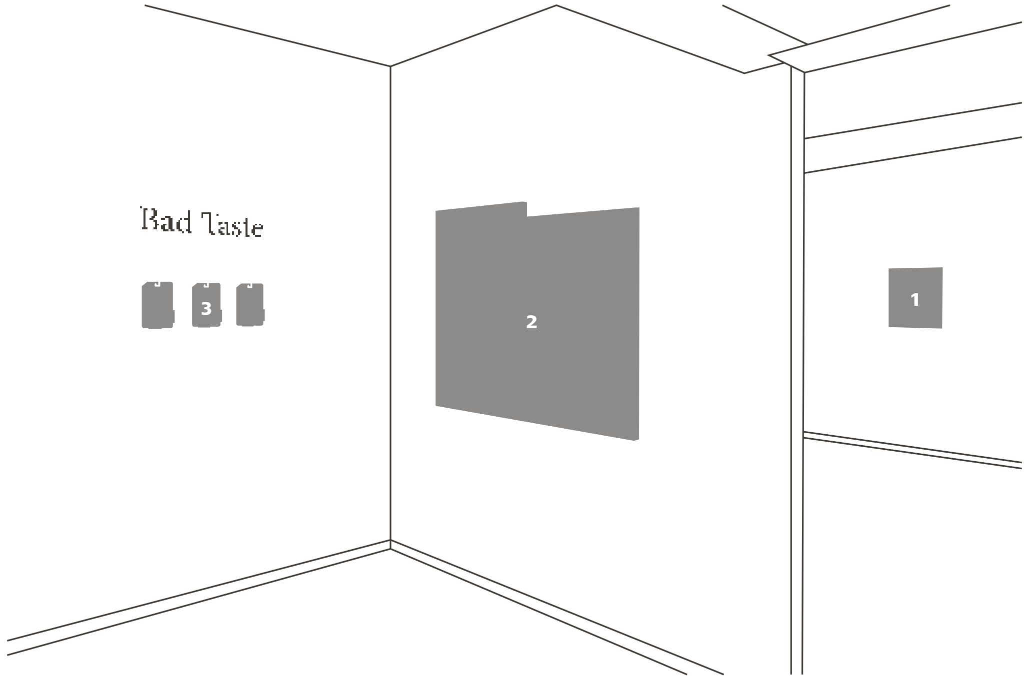
تأخذ أعمال الفنانة **دانيئيل بارساي** (مواليد 1989) مجراها في الحيّز العام المقدسيّ، فيما تُنقِّب في تجوالها في المناطق المهجورة عن الأغراض والخرائب التي أُلقي بها، وتوثقها بكاميرتها. في احدى جولاتها كتبت بارساي عبارة "لقد احتللتُ هذه المنطقة" على جدار أحد المباني المُهدّمة والمُهملة، كفعل فنيّ ورغبة منها بإستقصاء حدود الحيّز العام والخاص. يُوثِّق الفيلم (2015) لحظات إلقاء القبض على بارساي على يد شرطيّة، بإدعاء ان المنطقة تابعة للدولة ولا يُسمح بإحتلالها. هذا اللقاء العبثي بين الفنانة وممثلة القانون يُثير العديد من التساؤلات حول الحرية، والملكيّة، والإحتلال، وحول السلوك التعسفي والعدواني والزائف للدولة. بالإضافة إلى ذلك، فهو يطرح أسئلة حول إمكانيّة تحوّل الفنّ إلى فعل إحتجاجي. في عملها "الجاني سيُعاقب" (2015) تتلاعب الفنانة بلافتة وجدتها، وتغيّر نصّها إلى حدّ يستحيل معه قراءة المكتوب فيها. تواصل، من خلال هذا العمل ايضا، تناول التوتر ما بين القانون والكلمة المكتوبة، وبإجتياز حدود الممنوع والقائم كوسيلة لإقتحام وتخيّل ما هو جديد.

תמר גטר
מתוך הסדרה War Posters
2000
הדפס צבע

تمار غيتر
من سلسلة الأعمال War Posters
2000
طباعة بالألوان

Tamar Getter
From the series War Posters
2000
Color laser print on paper

Bad Taste
The fiftieth year of the occupation
FUCK
THE
STATE
FUCK
THE
STATE



1

מיכאל חלאק
דיוקן עצמי
2011
שמן על דיקט

ميخائيل حلاق
بورتريه ذاتي
2011
زيت على لوحة خشبية

Michael Halak
Self-Portrait
2011
Oil on plywood

2

ארנון בן-דוד
Fuck the State
1990
טכניקה מעורבת על דיקט

أرنون بن دافيد
Fuck the State
1990
تقنيّة مختلطة على لوح خشب

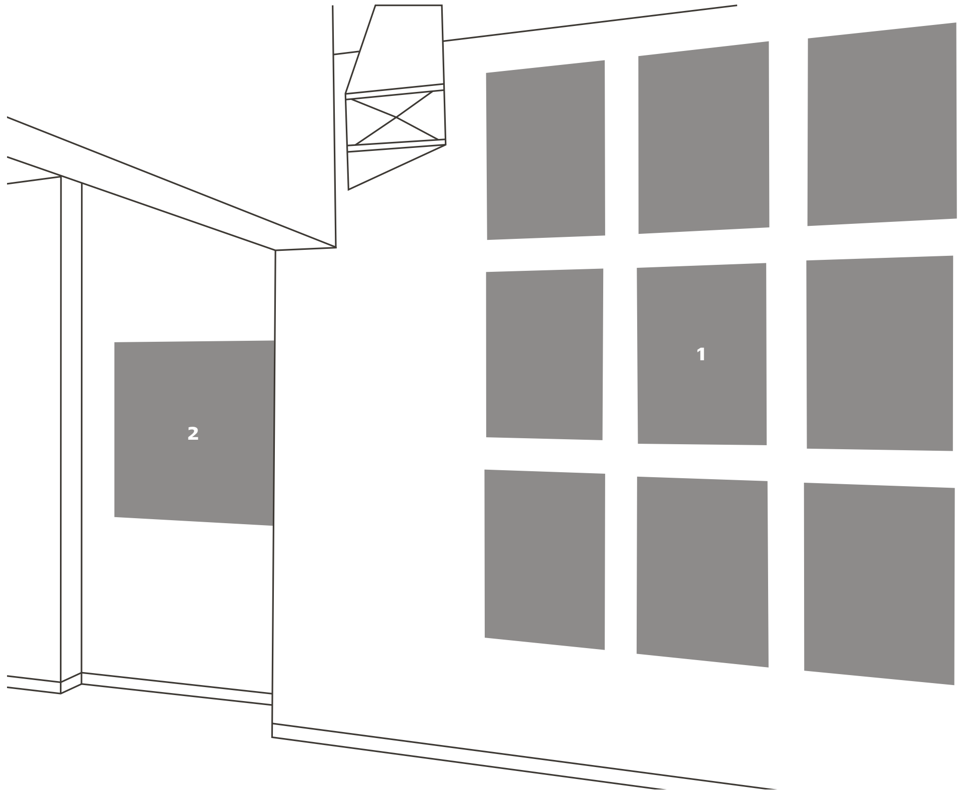
Arnon Ben David
Fuck the State
1990
Mixed media on pywood

3

אמי ספרד
חייל, מתנחל, מחבל
(מתוך הסדרה Made in Israel)
2010
טכניקה מעורבת

ايمي سفارد
جندي، مستوطن، إرهابي
(من سلسلة Made in Israel)
2010
تقنية مختلطة

Emi Sfard
Soldier, Settler, Terrorist
(from the series Made in Israel)
2010
Mixed media



1

גיא רז
מתוך הסדרה אבני מחסום
1992 ומתמשך
תצלום צבע

غاي راز
من سلسلة حجارة الحاجز
1992 ومستمر
صورة ملونة

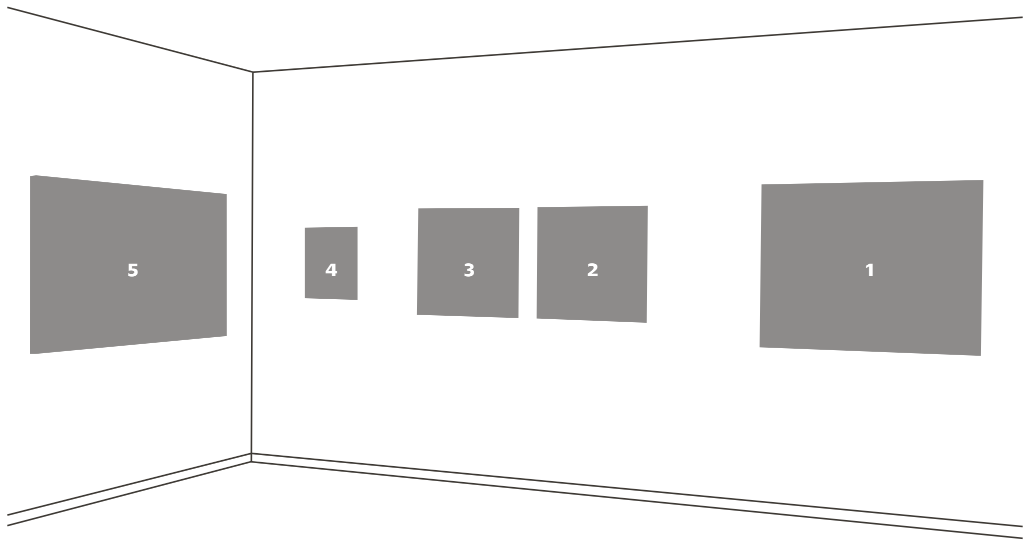
Guy Raz
From the series Roadblocks
1992 – ongoing project
C-print

2

עדי נס
ללא כותרת (מתוך הסדרה חיילים)
1998
תצלום צבע

عدي نيس
بدون عنوان (من سلسلة جنود)
1998
صورة ملونة

Adi Nes
Untitled (from the series Soldiers)
1998
C-print



1

עבד עאבדי
אבא על רקע העקירה מחיפה
(22 באפריל 1948)
1988
אקריליק על מזוניט

عبد عابدي
أبي على خلفية تهجير حيفا
(22 نيسان 1948)
1988
اكريليك على لوحة خشبية

Abed Abdi
My Father and in the Background the Flight of the Palestinians from Haifa (April 22, 1948)
1988
Acrylic on particle board

3–2

אניסה אשקר
מימין לשמאל:
בגדת במולדת, במה עוד?
החירות מובילה את העם
2003
תצלום צבע

أنيسة أشقر
من اليمين إلى اليسار:
خنت الوطن، ماذا بعد؟
الحرية تقود الشعب
2003
صور ملونة

Anisa Ashkar
From right to left:
You Betrayed the Homeland and What Else?
Liberty Leading the People
2003
C-print

4

מיכאל חלאק
ללא כותרת
2010
שמן על בד

ميخائيل حلاق
بدون عنوان
2010
زيت على لوحة خشبية

Michael Halak
Untitled
2010
Oil on canvas

5

דוראר בכרי
דיוקן עצמי עם עז
2008
שמן על בד

درار بكري
بورتريه ذاتي مع عنزة
2008
زيت على قماش

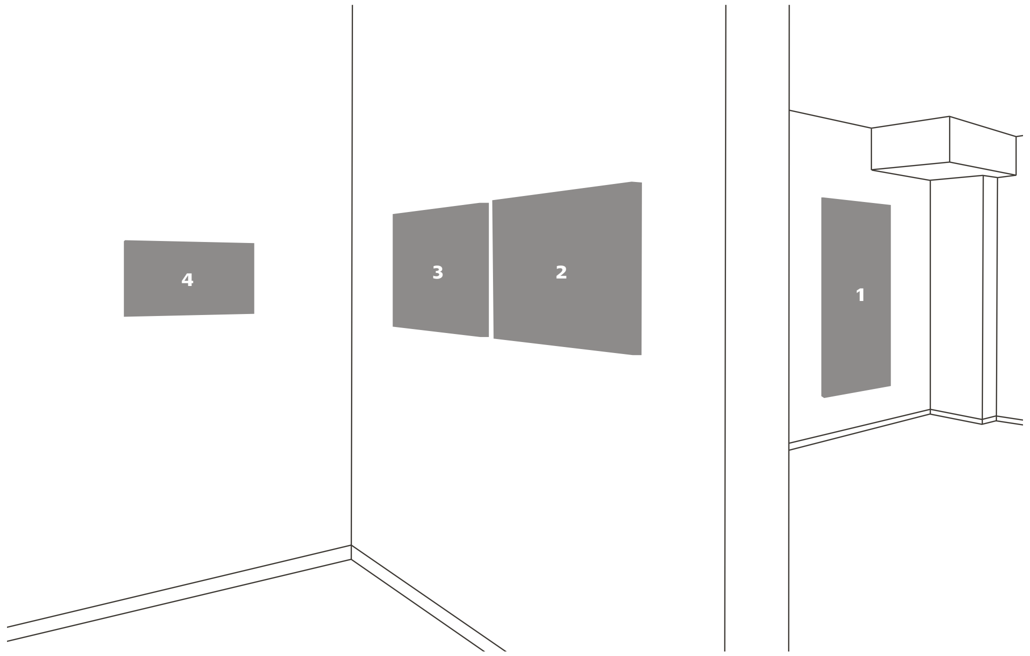
Durar Bacri
Self-Portrait with a Goat
2008
Oil on canvas

משה גרשוני
ללא כותרת (מתוך סדרה)
1999
טכניקה מעורבת על נייר

موشيه غيرشوني
بدون عنوان (من سلسلة)
1999
تقنيّة مختلطة على ورق

Moshe Gershuni
Untitled (from a series)
1999
Mixed media on paper

WORSE TASTE



1

דוד ריב
Worse Taste
1997
אקריליק על בד

ديفيد ريف
Worse Taste
1997
أكرليك على قماش

David Reeb
Worse Taste
1997
Acrylic on canvas

2

אחמד כנעאן
ללא כותרת
2009
שמן על בד

أحمد كنعان
بدون عنوان
2009
زيت على قماش

Ahmad Canaan
Untitled
2009
Oil on canvas

3

אחמד כנעאן
המושיע
2010
שמן על בד

أحمد كنعان
المخلص
2010
زيت على قماش

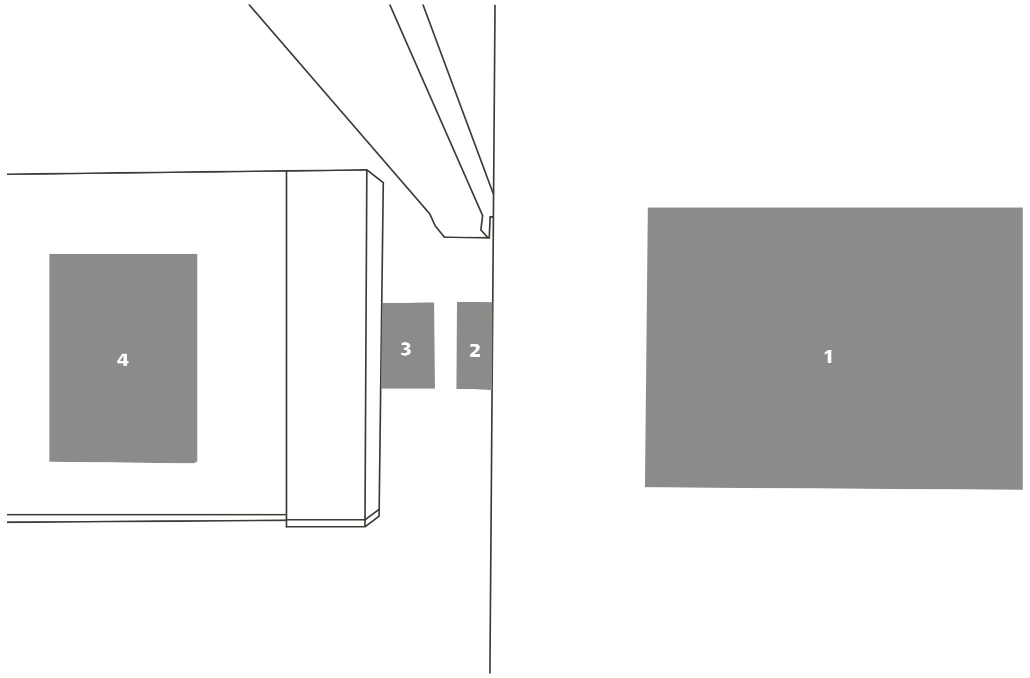
Ahmad Canaan
The Savior
2010
Oil on canvas

4

ראפת חטאב
ללא כותרת
2009
וידיאו, 03:50 דק׳

رأفت خطاب
بدون عنوان
2009
فيدو, 03:50 دقيقة

Raafat Hattab
Untitled
2009
Video, 03:50 min



1

מיכל היימן
דו-מינו מס. 3 (עמ׳ 102–103): צלם לא ידוע (רויטרס הארץ), הפגנה נגד ההפרדה (1.7.04) – אז׳ן דלקרואה, החירות מובילה את העם (1830)
2008
רדי מיידס מעובדים וחותמות בהדפסה דיגיטלית

ميخال هايمن
دومينو رقم 3 (ص 102-103): المصوِّر مجهول (رويترز، هآرتس)، مظاهرة ضد الجدار (1.7.04) - أوجين ديلاكروا، الحرية تقود الشعب (1830)
2008
ردي-ميد مُعالج وأختام بطباعة رقميّة

Michal Heiman
Do-Mino No 3 (pp. 102-103): Photographer Unknown (Reuters, Haaretz), Demonstration Against the Wall (1 July 2004) / Eugène Delacroix, Liberty Leading the People (1830)
2008
Digitally printed manipulated readymades and stamps

3–2

יורם קופרמינץ
מתוך הסדרה גיהנום
2014
הדפס למדא

يورام كوفرمينتس
من سلسلة جهنم
2014
طباعة لامدا

Yoram Kupermintz
From the series Hell
2014
Lambda print

4

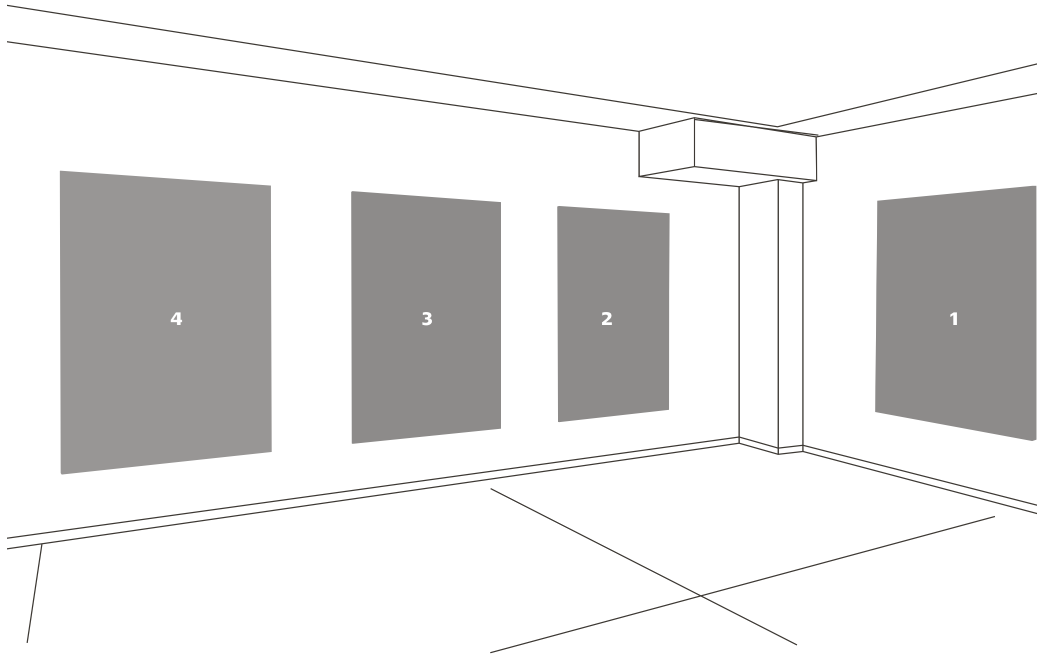
מיקי קרצמן
מבוקש #3
1998
תצלום צבע

ميكي كرتسمان
مطلوب #3
1998
صورة ملونة

Miki Kratsman
Wanted #3
1998
C-print

SUBJECTS UNKNOWN
בג"ץ והגדר
שים משרון ליזום חוק עוקף בג"ץ; לפיד מתנגד
PHOTOGRAPHER UNKNOWN
וניברסיטאות בישראל
עובד תעשייה ב

BAD TASTE
GOOD TASTE
WORSE TASTE



1

מיקי קרצמן
מבוקש #3
1998
תצלום צבע

ميكي كرتسمان
مطلوب #3
1998
صورة ملونة

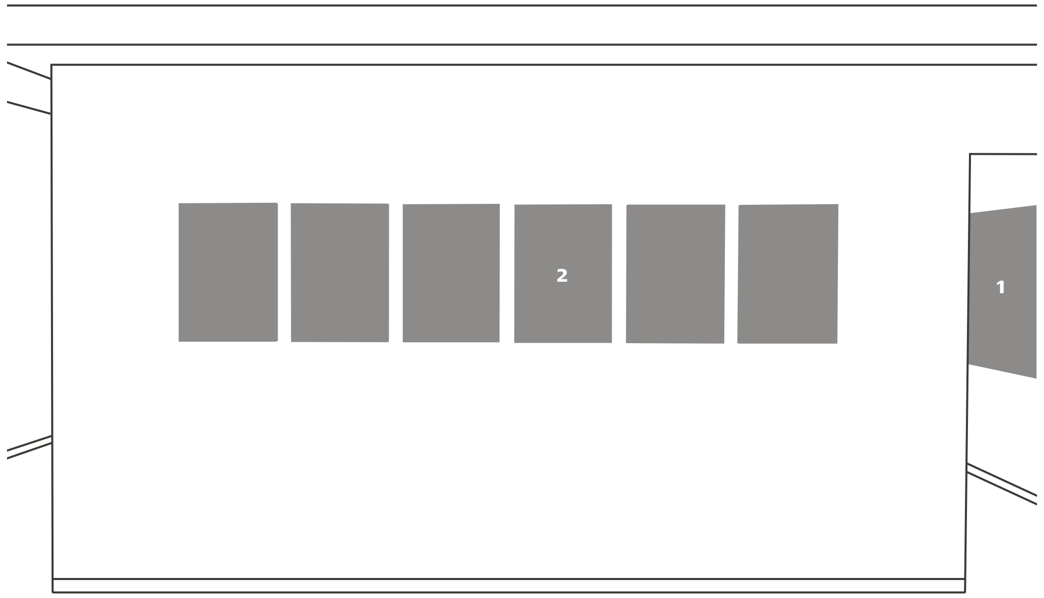
Miki Kratsman
Wanted #3
1998
C-print

4–2

דוד ריב
מימין לשמאל:
Worse Taste
Good Taste
Bad Taste
1997
אקריליק על בד

ديفيد ريف
من اليمين إلى اليسار:
Worse Taste
Good Taste
Bad Taste
1997
أكريليك على قماش

David Reeb
From right to left:
Worse Taste
Good Taste
Bad Taste
1997
Acrylic on canvas



1

פבל וולברג
קלנדיה
2009
תצלום צבע

بافل وولبيرغ
قلنديا
2009
صورة ملونة

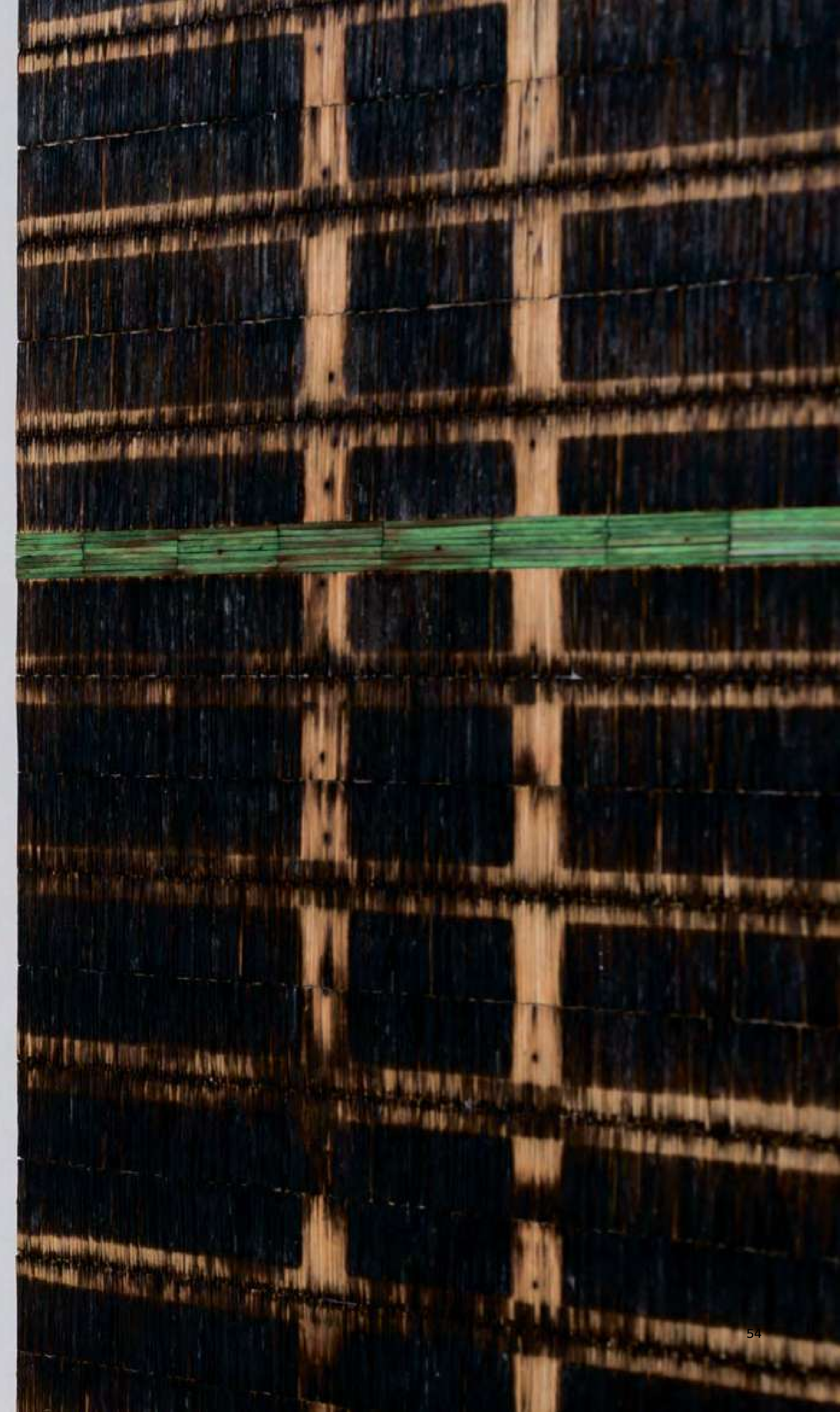
Pavel Wolberg
Qalandia Checkpoint
2009
C-print

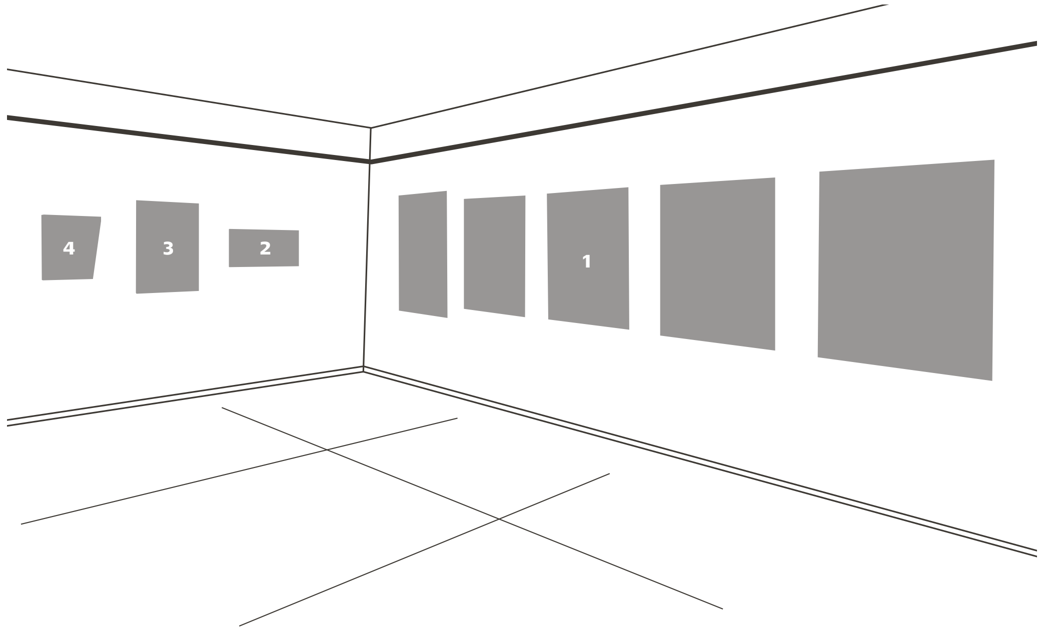
2

דגנית ברסט
מהאטלס הפיסי מדיני וכלכלי, בעריכת ד"ר משה ברור, מהדורה שישית (ארץ ישראל)
1976
תצלום שחור לבן וצבעי מים

دغانيت بريس
من الأطلس السياسي، المادي، والاقتصادي، تحرير د.موشيه برافير، أرض اسرائيل
1976
صورة بالأسود والأبيض وألوان مائية

Deganit Berest
From Physical-Political-Economic Atlas, Dr. Moshe Brawer (ed), 6th Edition (Eretz-Israel)
1976
B/W photograph and watercolor





1

יורם קופרמינץ
מתוך הסדרה גיהנום
2014
הדפס למדא

يورام كوفرمينتس
من سلسلة جهنم
2014
طباعة لامدا

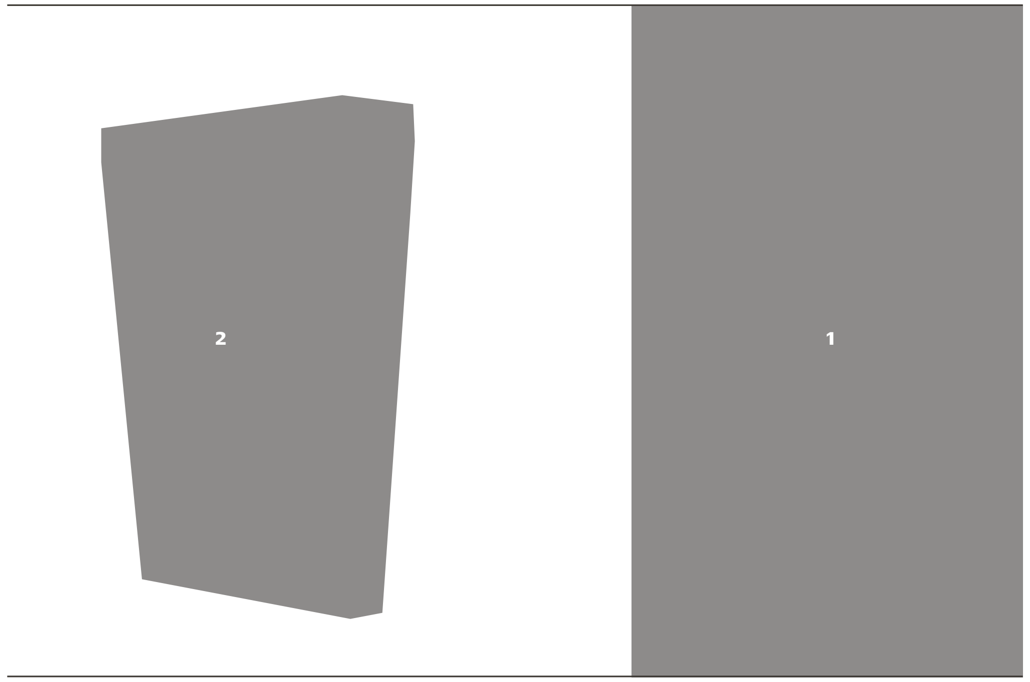
Yoram Kupermintz
From the series Hell
2014
Lambda print

4–2

מחמוד קייס
מימין לשמאל:
קו ירוק גלי
ללא כותרת
קו ירוק מדורג
2011
גפרורים על עץ

محمود قيس
من اليمين إلى اليسار:
خط أخضر متموّج
بدون عنوان
خط أخضر مدرّج
2011
عيدان كبريت على خشب

Mahmood Kaiss
From right to left:
Wavy Green Line
Untitled
Terraced Green Line
2011
Matches on wood



1

מחמוד קייס
ללא כותרת (פרט)
2011
גפרורים על עץ

محمود قيس
بدون عنوان (تفصيل)
2011
عيدان كبريت على خشب

Mahmood Kaiss
Untitled (detail)
2011
Matches on wood

2

מחמוד קייס
קו ירוק מדורג
2011
גפרורים על עץ

محمود قيس
خط أخضر مدرّج
2011
عيدان كبريت على خشب

Mahmood Kaiss
Terraced Green Line
2011
Matches on wood

לירון לופו
<u>שקיעה</u>
2011
אקריליק על בד

ليرون لوبو
<u>غروب</u>
2011
أكريليك على قماش

Liron Lupu
<u>Sunset</u>
2011
Acrylic on canvas

לירון לופו
<u>צהריים</u>
2011
אקריליק על בד

ليرون لوبو
<u>ظهيرة</u>
2011
أكريليك على قماش

Liron Lupu
<u>High Noon</u>
2011
Acrylic on canvas

1

רון עמיר
נשאאט, מחמד וונו
(מתוך הסדרה שהות)
2010–2011
הזרקת דיו על נייר

رون عمير
نشأت ومحمد ونونو
(من سلسلة إقامة)
2010-2011
طباعة حبر على ورق

Ron Amir
Nashaat, Mohammad and Hasim
(From the series Invisible Presence)
2010-2011
Inkjet print on paper

2

רון עמיר
רמדאן ועמאר
(מתוך הסדרה שהות)
2010–2011
הזרקת דיו על נייר

رون عمير
رمضان وعمّار
(من سلسلة إقامة)
2010-2011
طباعة حبر على ورق

Ron Amir
Ramadan and Amar
(From the series Invisible Presence)
2010-2011
Inkjet print on paper

3

רון עמיר
חביב, עלי ועלא
(מתוך הסדרה שהות)
2010–2011
הזרקת דיו על נייר

رون عمير
حبيب وعلي وعلاء
(من سلسلة إقامة)
2010-2011
طباعة حبر على ورق

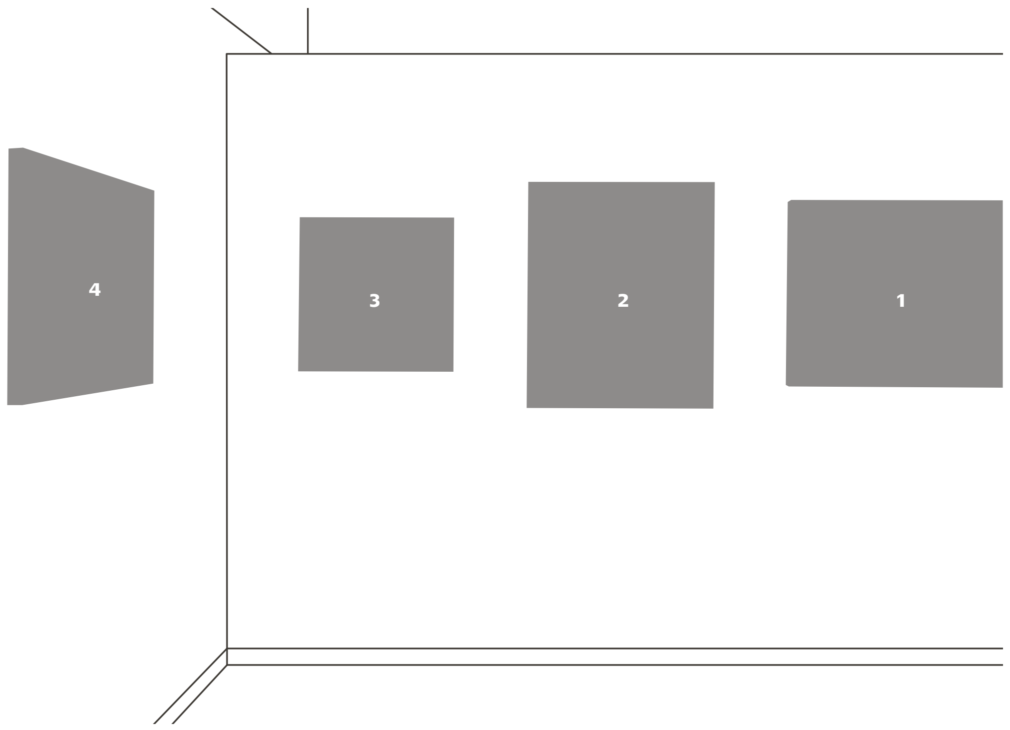
Ron Amir
Habib, Ali and Alla
(From the series Invisible Presence)
2010-2011
Inkjet print on paper

4

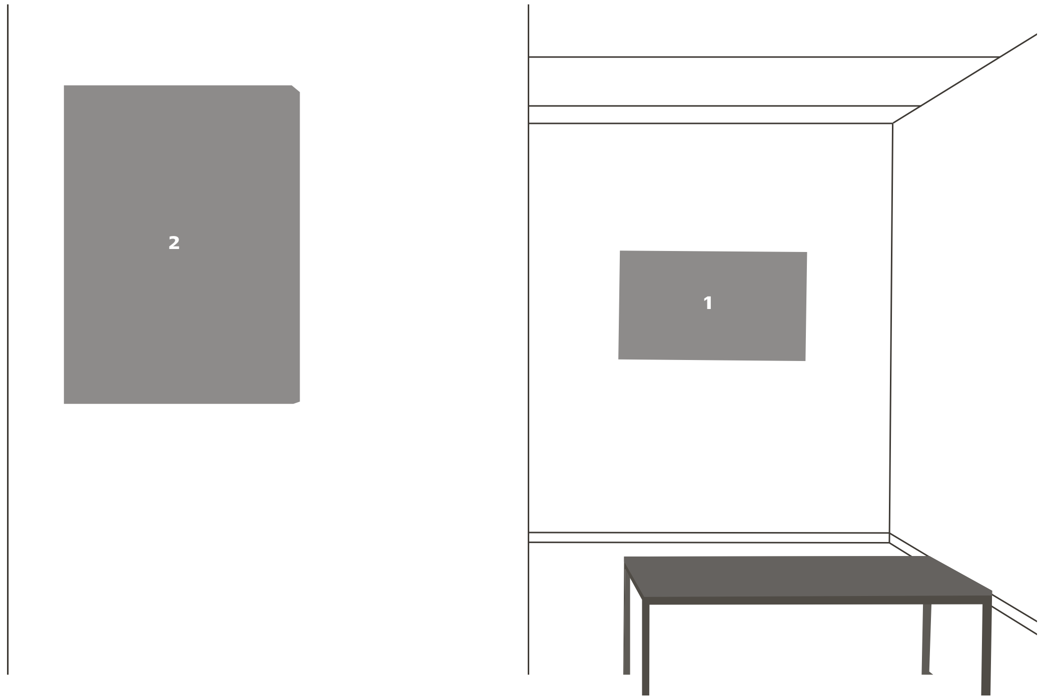
רון עמיר
נשאאט
(מתוך הסדרה שהות)
2010–2011
הזרקת דיו על נייר

رون عمير
نشأت
(من سلسلة إقامة)
2010-2011
طباعة حبر على ورق

Ron Amir
Nashaat
(From the series Invisible Presence)
2010-2011
Inkjet print on paper



מזרח, מערב, צפון, דרום.
East, West, North, South



1

טליה הופמן
שָׁמָּה
2016
וידיאו, 20 דקות

طاليا هوفمان
شامْ(ا)
2016
فيديو، 20 دقيقة

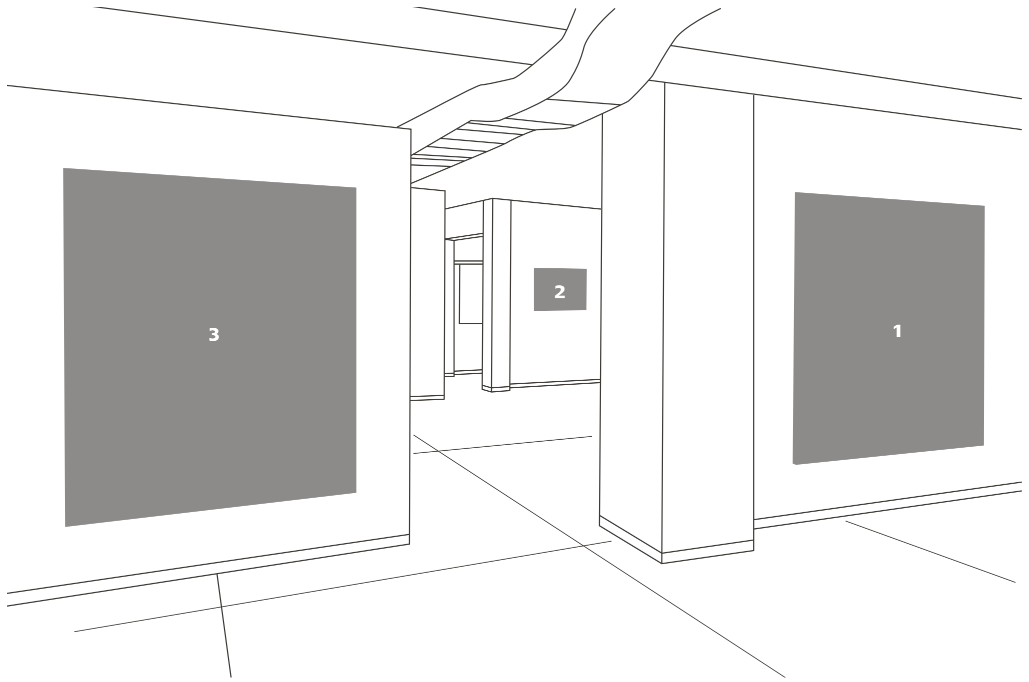
Thalia Hoffman
Sham (There)
2016
Video, 20 min

2

פריד אבו שקרה
ללא כותרת
2008
הדפס על נייר, חוט ומחט

فريد أبو شقرة
بدون عنوان
2008
طباعة على ورق، خيط وإبرة

Farid Abu Shakra
Untitled
2008
Print on paper with a needle and thread



1

ציבי גבע
כאפייה
1994
אקריליק על בד

تسيبي جيفع
كوفيّة
1994
أكرليك على قماش

Tsibi Geva
Keffiyeh
1994
Acrylic on canvas

2

דוד ריב
הבית האדום עם קו ירוק #2
1988
אקריליק על נייר

ديفيد ريف
بيت أحمر بخط أخضر #2
1988
أكرليك على ورق

David Reeb
The Red House with Green Line #2
1988
Acrylic on paper

3

איברהים נובאני
מוות בפלסטין
2002
אקריליק על בד

إبراهيم نوباني
موت في فلسطين
2002
أكرليك على قماش

Ibrahim Nubani
Death in Palestine
2002
Acrylic on canvas

דוד ריב
Bad Taste
1997
אקריליק על בד

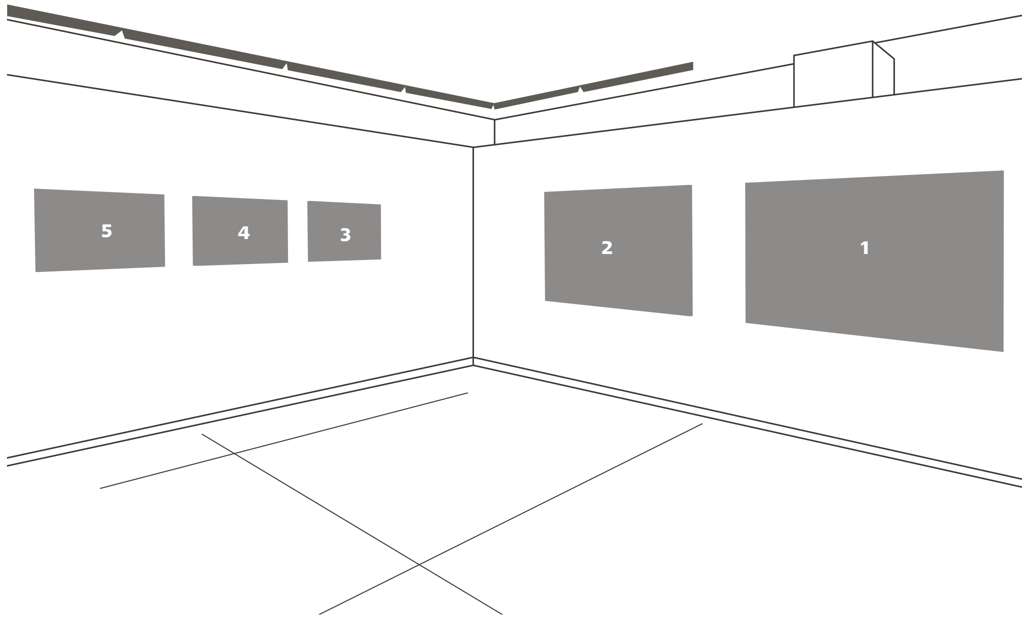
ديفيد ريف
Bad Taste
1997
أكرليك على قماش

David Reeb
Bad Taste
1997
Acrylic on canvas

דוד ריב
הבית האדום עם קו ירוק #2
1988
אקריליק על נייר

ديفيد ريف
بيت أحمر بخط أخضر #2
1988
أكرليك على ورق

David Reeb
The Red House with Green Line #2
1988
Acrylic on paper



1

פבל וולברג
קלנדיה
2009
תצלום צבע

بافل وولبيرغ
قلنديا
2009
صورة ملونة

Pavel Wolberg
Qalandia Checkpoint
2009
C-print

2

פבל וולברג
עוטף עזה
2008
תצלום צבע

بافل وولبيرغ
مستوطنات غلاف غزة
2008
صورة ملونة

Pavel Wolberg
Gaza envelope
2008
C-print

3

פבל וולברג
בית לחם
2001
תצלום צבע

بافل وولبيرغ
بيت لحم
2001
صورة ملونة

Pavel Wolberg
Bethlehem
2001
C-print

4

פבל וולברג
חברון
1997
תצלום צבע

بافل وولبيرغ
الخليل
1997
صورة ملونة

Pavel Wolberg
Hebron
1997
C-print

5

פבל וולברג
בית חנון - עזה
2002
תצלום צבע

بافل وولبيرغ
بيت حانون-غزة
2002
صورة ملونة

Pavel Wolberg
Beit Hanoun, Gaza
2002
C-print

פבל וולברג
<u>בית חנון - עזה</u>
2002
תצלום צבע

بافل وولبيرغ
<u>بيت حانون-غزة</u>
2002
صورة ملونة

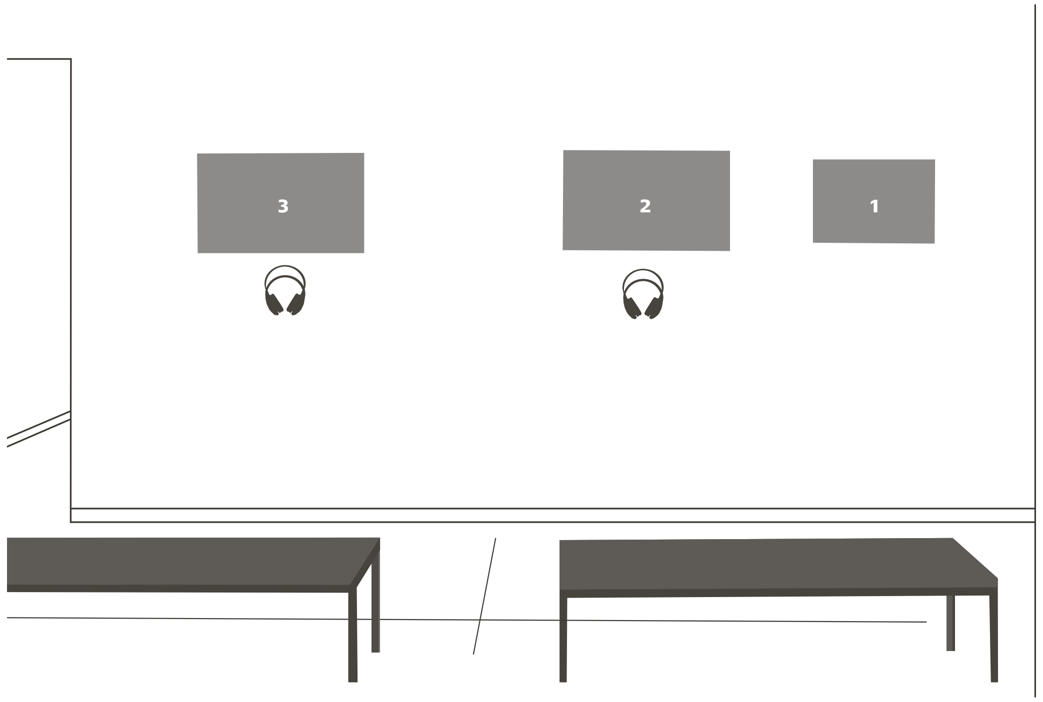
Pavel Wolberg
<u>Beit Hanoun, Gaza</u>
2002
C-print

דינה שנהב
<u>ללא כותרת</u>
(מתוך הסדרה Game Over)
2001
ספוג ואקריליק על קרטון

دينا شنهاف
<u>بدون عنوان</u>
(من سلسلة Game Over)
2001
اسفنج واكريليك على كرتون

Dina Shenhav
<u>Untitled</u>
(from the series Game Over)
2001
Sponge and acrylic on cardboard

כאילו באת לכבוש פה את העולם
למה מה קרה?



1

דניאל פרסאי
העבריין ייענש
2015
שלט רדי מייד - הדפס על פוליגל

دانيئيل بارساي
الجاني سيُعاقب
2015
لافتة ردي-ميد، طباعة على بلاستيك

Danielle Parsay
Violators Will Be Punished
2015
Readymade, printed plastic sheet

2

דניאל פרסאי
שטח זה נכבש על ידי
2015
וידיאו, 07:09 דק׳

دانيئيل بارساي
لقد احتللتُ هذه المنطقة
2015
فيديو، 07:09 دقيقة

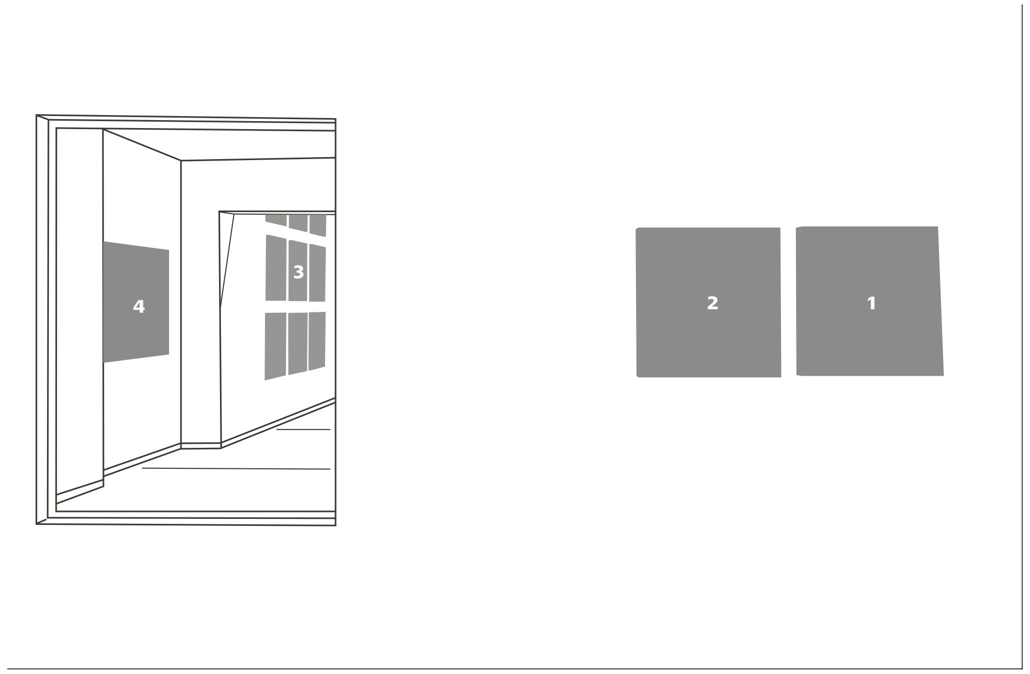
Danielle Parsay
This area was conquered by me
2015
HD Video, 07:09 min

3

שריף ואכד
To be Continued
2009
וידיאו, 41:33 דק׳
באדיבות האמן

شريف واكد
To be Continued
2009
فيديو، 41:33 دقيقة
بلطف من الفنان

Sharif Waked
To be Continued
2009
video, 41:33 min
Courtesy of the artist



2–1

פריד אבו שקרה
ללא כותרת
2012
טכניקה מעורבת על נייר

فريد أبو شقرة
بدون عنوان
2012
تقنية مختلطة على ورق

Farid Abu Shakra
Untitled
2012
Mixed media on paper

3

גיא רז
מתוך הסדרה אבני מחסום
1992 ומתמשך
תצלום צבע

غاي راز
من سلسلة حجارة الحاجز
1992 ومستمر
صورة ملونة

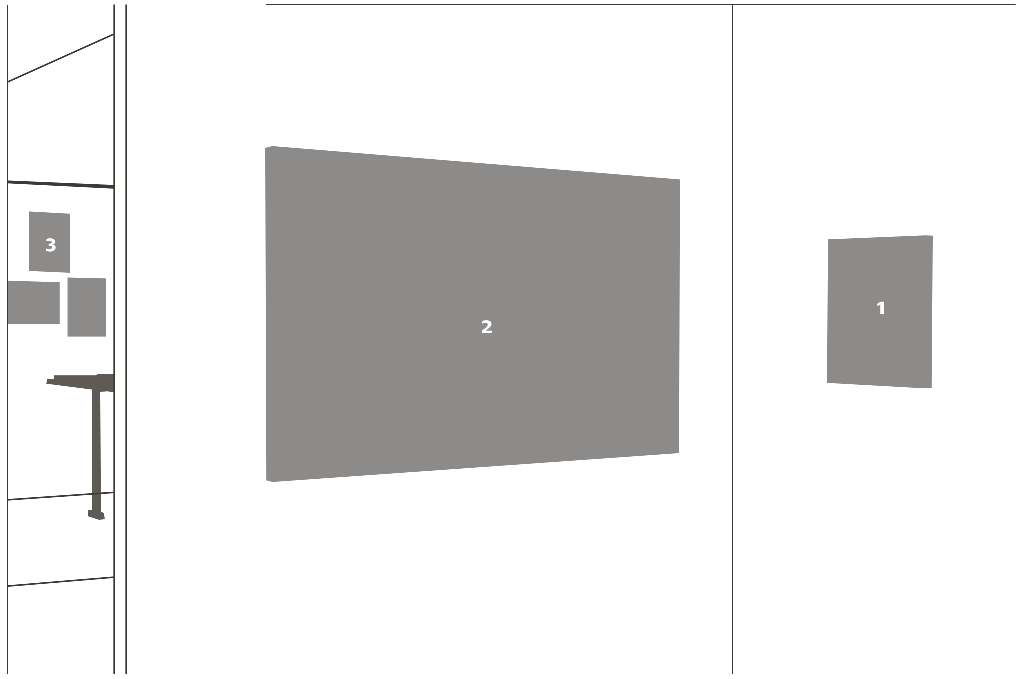
Guy Raz
From the series Roadblocks
1992 – ongoing project
C-print

4

עדי נס
ללא כותרת (מתוך הסדרה חיילים)
1998
תצלום צבע

عدي نيس
بدون عنوان (من سلسلة جنود)
1998
صورة ملونة

Adi Nes
Untitled
(from the series Soldiers)
1998
C-print



1

מיכאל חלאק
ללא כותרת
2010
שמן על בד

ميخائيل حلاق
بدون عنوان
2010
زيت على لوحة خشبية

Michael Halak
Untitled
2010
Oil on canvas

2

דוראר בכרי
דיוקן עצמי עם עז
2008
שמן על בד

درار بكري
بورتريه ذاتي مع عنزة
2008
زيت على قماش

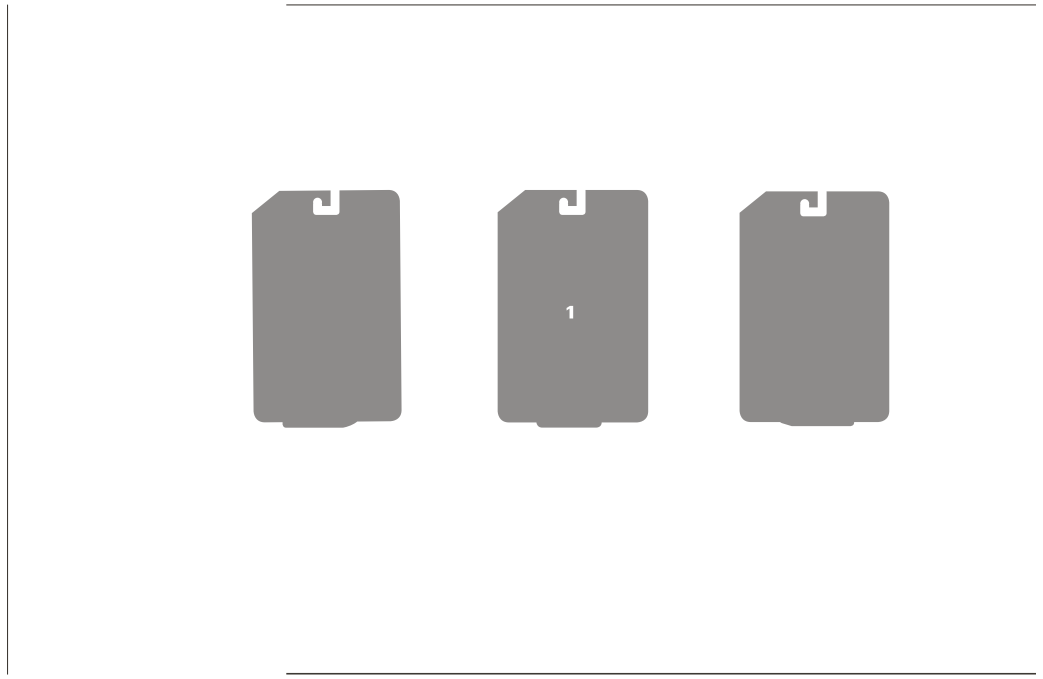
Durar Bacri
Self-Portrait with a Goat
2008
Oil on canvas

3

תמר גטר
מתוך הסדרה War Posters
2000
הדפס צבע

تمار غيتر
من سلسلة الأعمال War Posters
2000
طباعة بالألوان

Tamar Getter
From the series War Posters
2000
Color laser print on paper



1

אמי ספרד
חייל, מתנחל, מחבל
(מתוך הסדרה Made in Israel)
2010
טכניקה מעורבת

ايمي سفارد
جندي، مستوطن، إرهابي
(من سلسلة Made in Israel)
2010
تقنية مختلطة

Emi Sfard
Soldier, Settler, Terrorist
(from the series Made in Israel)
2010
Mixed media

WEST BANK POWER
NEW! Collectible Figures!
MADE IN ISRAEL
WARNING:
Not for children under 3 years
WEST BANK POWER
NEW! Collectible Figures!
MADE IN ISRAEL
WARNING:
Not for children under 3 years
WEST BANK POWER
NEW! Collectible Figures!
MADE IN ISRAEL
WARNING:
Not for children under 3 years

יורם קופרמינץ
גיהנום

04.09.2014–25.10.2014
גלריה Raw Art תל אביב

يورام كوفرمينتس
جهنم

4.09.2014 – 25.10.2014
غاليري **Raw Art** تل ابيب

עלי אדמות

גליה יהב

אוגוסט 2014

בתערוכה "גיהנום" מציג יורם קופרמינץ שתי סדרות של צילומי רדי-מייד מטופלים (צילומים של צילומים), לכאורה שונות ומנוגדות זו לזו אך כשהן מעורבבות ביחד הן משלימות האחת את השנייה לתמונת נוף-תופת כוללת.

התערוכה עוסקת באורח אירוני באתוס המודרניסטי של "צילום מלחמה" ומחברת שני קצוות תקופתיים - את הדיורמה כתצורה פרה-מודרנית לקיבוע תמונת מציאות שקדמה להופעת הצילום, למצלמות-הרשת העכשוויות.

באמצעות לקיחת תמונות של מציאות קפואה, מקוטעת, מתוגברת משתי מלחמות שונות, התערוכה עוסקת במושג הפוטוגניות של האסון.

סדרה אחת מבוססת על תצלומי מצלמות-רשת מעזה של החודש האחרון ומשמשת מעין כרוניקת זוועה חזותית של ענני עשן, פיצוצים מיתמרים מעל עיר, שריפות בצבעים עזים ופסיכדליים, התלקחויות-פטרייה ותקריבים על מראות מסמאי עיניים הבוקעים מן העלטה; אלה גרסאות מורבידיות של תמונות נוף נשגב.

הסדרה השנייה מבוססת על תצלומי דיורמות שנלקחו בשיטוטים באינטרנט, מקורם במוזיאונים צבאיים המוקדשים לשחזור קרבות, לאירועי לחימה היסטוריים, לחיל הרפואה וכיוצא באלה. רובם עוסקים במלחמת העולם הראשונה שעתה מלאו לה 100 שנה. בדיורמות מתוארים גדודים מסתערים ונקטלים כזבובים, זועקים בעת מצור, פצועים וחבולים, סוסים ושוחות, חיילים אלמונים וערים חרבות - כל אלה בגרסת המודל המוזיאלי המוקטן, שעניינו שימור המראה והזיכרון המקודדים של המלחמה; אלה גרסאות מורבידיות של תמונות קרב הרואיות.

שתי המלחמות מייצגות סיפור תאום, מוכפל - זוועה שכבר זכתה למיסוד-יתר ציורי, וזוועה המנסה להצטייר בעת התחוללותה. האחת היא מלחמה שבלשונה של האמנית והתיאורטיקנית מרתה רוזלר "מגיעה עד הבית" כחוויה לכל המשפחה, והשנייה היא מלחמה שנהפכה למצגת תרבותית גבוהה "נורמלית", ממש כמו ארכיאולוגיה, אתנוגרפיה ואמנות.

הסדרה הראשונה לכאורה כולה הווה לא מקודד - צילומי זמן אמת, הלוכדים את רגעי השיא הוויזואליים של הזוועה שניחתה על העיר עזה. הסדרה השנייה לכאורה כולה עבר - תצלומי מצגות מוזיאליות-לימודיות המשמרות ומסנתזות זיכרון, מגייסות אותו מחדש לנרטיב דידקטי על אודות "איך נראית מלחמה".

שתי הסדרות מוצגות כהדפסות צבעוניות מאוד, סוערות, חושניות, בעלות יופי מהפנט. הן חזיונות אלימים של חורבן פסיכדלי מקסים, או בעל נוכחות נוסטלגית קיטשית לא מזיקה כביכול, המציעה התרפקות רגשנית כמעט מתוקה.

שתי הסדרות הנן בעצם פרוצדורות של "צילום ללא מצלמה", נוסחים שנלקחו מצילומים של צלמים אחרים, חובבים, תיירים או לא ידועים. בשתיהן קופרמינץ מטפל מבחינה אמנותית כצייר-מדיה - מקבע קומפוזיציות, מעצים את הצבעוניות, מכתים, מעבה, מוסיף "קלקולי פילם" ושורט. כך הוא מגביר את הווליום של הפריימים שהוא בוחר עד כדי זעקה. משתי המציאויות השונות הוא מלקט נקודות-שיא לצד אנקדוטות, ומלבה אותן לכלל תמונת תופת אפית הוליסטית, אסתטית באופן זרחני מחריד.

אצל קופרמינץ, ממצאים ומציאות, זיכרון ומזכרות משמשים בערבוביה. כשהוא מחבר ביחד שתי מלחמות לא קשורות, מתעלם מהכרוניקה הצבאית ומנוסחים רשמיים לטובת מצלמות פרטיות ואזרחיות המתעדות אותה, הוא מבסס תמונת מלחמה אחת, כגיהנום משולל הצדקות ונסיבות.

כשהוא מנתק את הדימויים מכל הקשר היסטורי, לאומי ואידיאולוגי ומשלב ביניהם, הוא מראה את החיזיון הוויזואלי של המלחמה, המופיעה כך סתם, לפתע, כהלוצינציית-חזית, כסיוט, כטריפ רע. כך נוצרת גרסה פרטית לאקספרסיוניזם אנטי-מיליטריסטי שבין שתי מלחמות.

קופרמינץ בונה נרטיב של "עלי אדמות" במקום תמונת הגיהנום המטפיזית. הוא מזקק הן מתמונת העבר הקפואה והן מתמונת ההווה הרותחת את האמירה הפוליטית החריפה שלו על אודות יופייה החושני והאבסורדי של הזוועה ועל אודות היופי הזה עצמו כטראומה, כעודפות בלתי נסבלת. קופרמינץ חושף את ההיקסמות שלנו כצופים (כאזרחי תרבות הצפייה) מהאפוקליפסה, מהפנטזיה על אודות מלחמה יפהפייה.

على وجه الأرض

غاليا ياهف

آب
2014

يُقدِّم الفنان يورام كوفرمينتس في معرض "جهنم"، سلسلتين لصور ردي-ميد مُعالجة (صور مأخوذة عن صور)، تبدو للوهلة الاولى متناقضة، ولكن اذا ما دُمِجت سويا فهي تُكمّل بعضها، مُشكلّة مشهد متجانس.

يتناول المعرض، بشكل ساخر، التصوير المُعاصر للحرب، ويربط بين حقبتين زمنيتين - الديوراما كنتاج لفترة ما قبل الحداثة، والتي تسعى الى تثبيت صورة الواقع ما قبل ظهور التصوير، كاميرات شبكة الانترنت الحالية.

بواسطة استعمال صور لواقع مُجمّد، ومجزأ، لحربين مختلفتين، يُعالج المعرض مفهوم جاذبية صورة الكارثة.

تستندُ السلسلة الأولى الى صور انترنتيّة لغزة خلال الشهر الأخير، وقائع بصريّة لرعب من سحابات دخان، انفجارات تغطي سماء المدينة، حرائق بألوان فاقعة، إشتعالات مُفاجئة، وصور مُقرّبة لمشاهد مبهرة تخترق الظلمة؛ أشكال مُروّعة لمنظر طبيعي مهيب.

ترتكزُ السلسلة الثانية على صور ديوراما تم تجميعها من الانترنت، يعود بعضها لمتاحف عسكرية مُكرّسة لاعادة تمثيل المعارك، ولمعارك تاريخية، وللفيلق الطبي الاسرائيلي، وما شابه ذلك. تتناول غالبيتها الحرب العالمية الاولى التي اتمت مؤخرا 100 عام. تُصوِّر الديوراما قوات مُقتحِمة، تُقتل كالذباب، قوات تصرخ عند حصارها، جرحى ومعاقين، أحصنة وخنادق، جنود مجهولين ومدن مدمرة - كل هذه في نسخة نموذج المتحف المُصغّر، والذي يهدف الى الحفاظ على ملامح الحرب وذاكرتها؛ انها نسخ مروعة لصور معارك بطولية.

تُجسد الحربان رواية منسجمة، مضاعفة - كارثة حازت على مأسّسة تصويرية مفرطة، وكارثة تحاول ان تأسر بتصويرة لحظة حصولها. احداهما هي حرب تصفها الفنانة والمنظرة مارتا روزلير بالحرب التي "تصل الى البيت"، كتجربة لجميع أفراد الاسرى، والثانية هي حرب تحوّلت الى عرض ثقافي مفتخر، "طبيعي" للغاية، مثل علم الآثار والاثنوغرافيا والفنون.

تُقدِّم السلسلة الاولى، كما يظهر، الحاضر - صور مباشرة، تلتقِطُ لحظات الذروة البصرية للرعب الذي حلّ بقطاع غزة. اما السلسلة الثانية، فوكأنها تعيش بالماضي - صور لعروض متحفية-تعليمية تحافظ على الذاكرة وتصنعها، وتحشدها من جديد في سبيل الرواية المواعظية "عن ماهية الحرب".

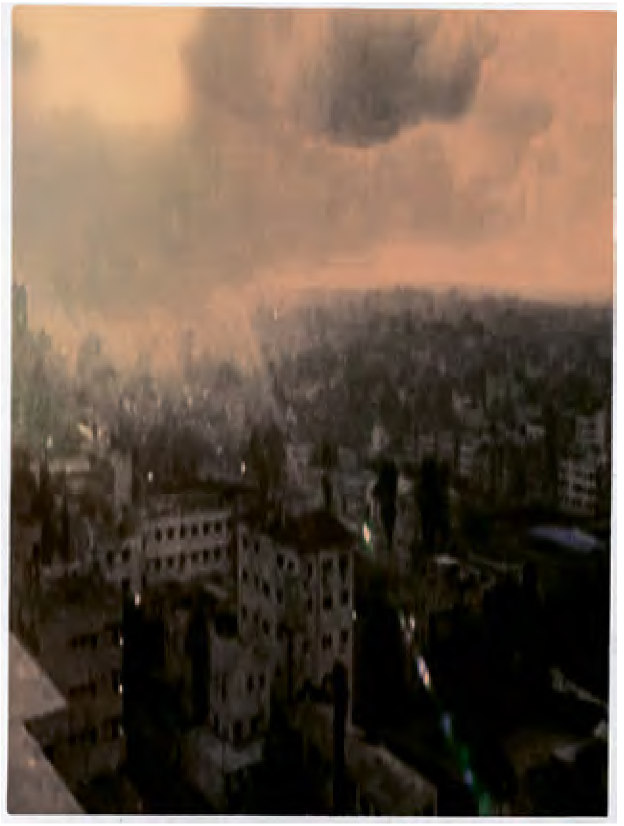
تُقدَم السلسلتان على أنها مطبوعات نابضة بالحيوية، ملوّنة، صاخبة، مُثيرة للحواس ومُخدِّرة. رؤى عنيفة لدمار جنوني ساحر، او بكونها شكل لوجود حنيني مُبتذل وغير ضار، تعرض علينا رغبة رومانسية عذبة.

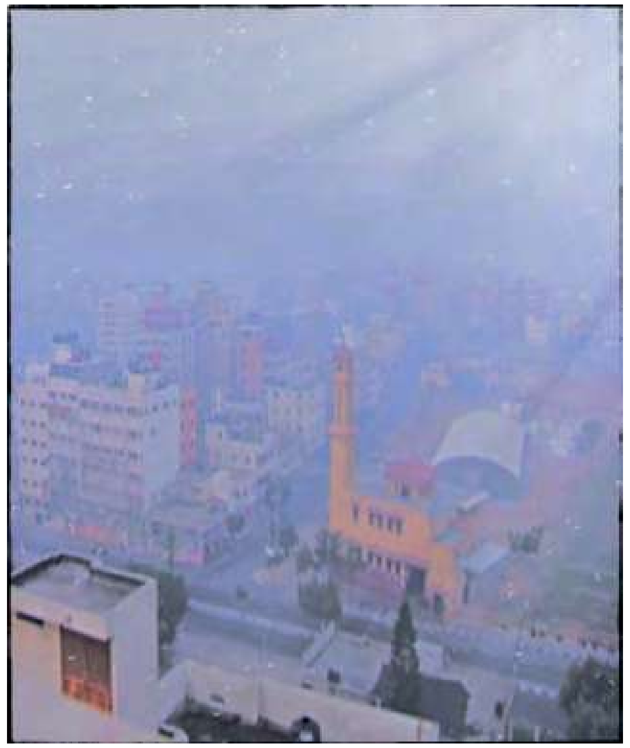
السلسلتان، حقيقة، هما عبارة عن إجراءات "تصوير بدون كاميرا"، نسخ لصور التقطها مصورون، او هواة، او سياح وغيرهم. يُعالجها كوفرمينتس بشكل فني وكأنه رسام-ميديا - يُحدد الأسلوب، يُكثِّف الألوان، يترك بقعا ويشطب. هكذا فهو يرفع صوت الصورة التي إختارها الى ان تُعجل بالصراخ. يختار من الحالتين المختلفتين لحظات الذروة والقصص، جاعلا منها صورة ملحميّة لجحيم تام، ولكنه جميل بشكل ساطع ومرعب.

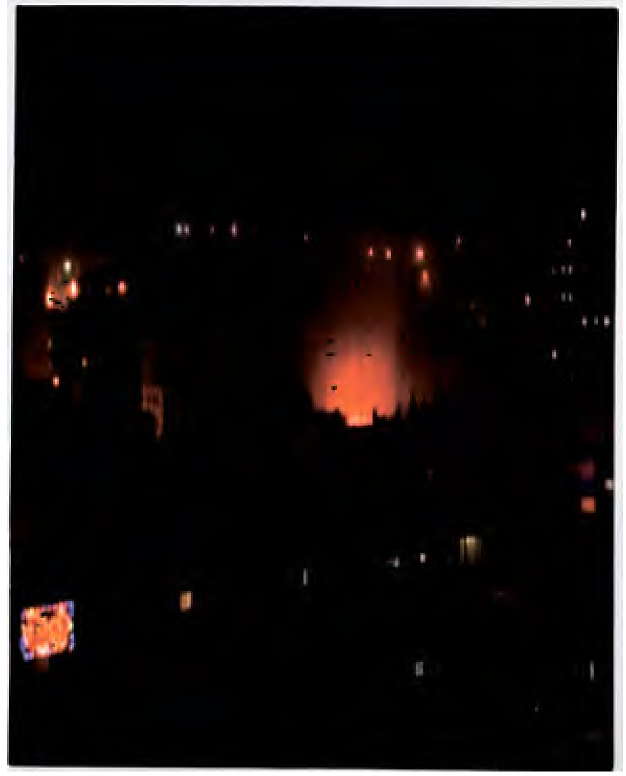
يوظِّف كوفرمينتس خليط من الأدلة والوقائع، الذاكرة والذكريات. عندما يجمع بين حربين لا تربطهما صلة، ويتغاضى عن الأحداث العسكرية، ووجهات النظر الرسمية، لصالح الكاميرات الخاصة والمدنية، فهو يضع صورة الحرب، كصورة لجهنم تخلو من المبررات والملابسات.

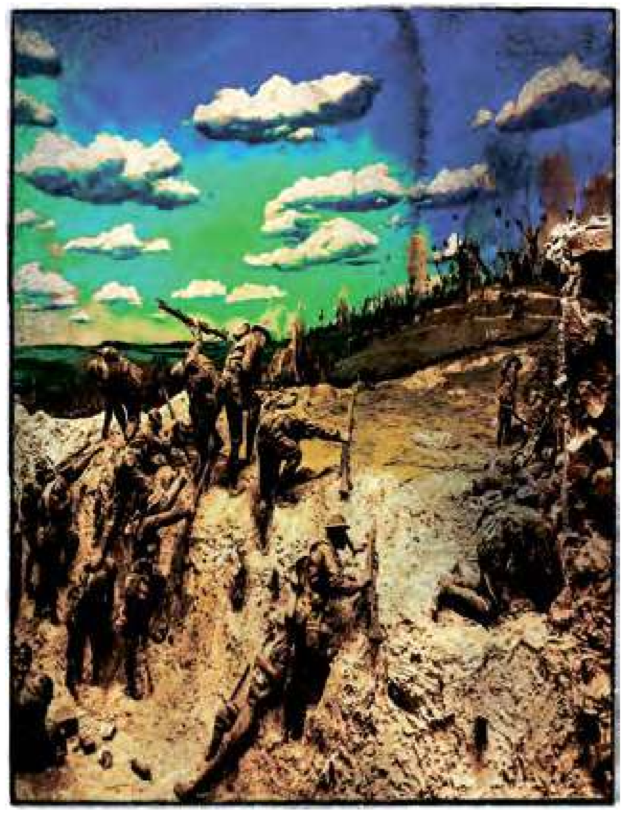
بفصله الصور عن أي سياق تاريخي، قومي وايديولوجي، وبالدمج بينها، فإنه يُظهِر المشهد البصري للحرب، والذي يبدو كمجرد مجرد هلوسة او كابوس مزعج للغاية. هكذا تنتج نسخة ذاتية لتعبير غير عسكري لحربين.

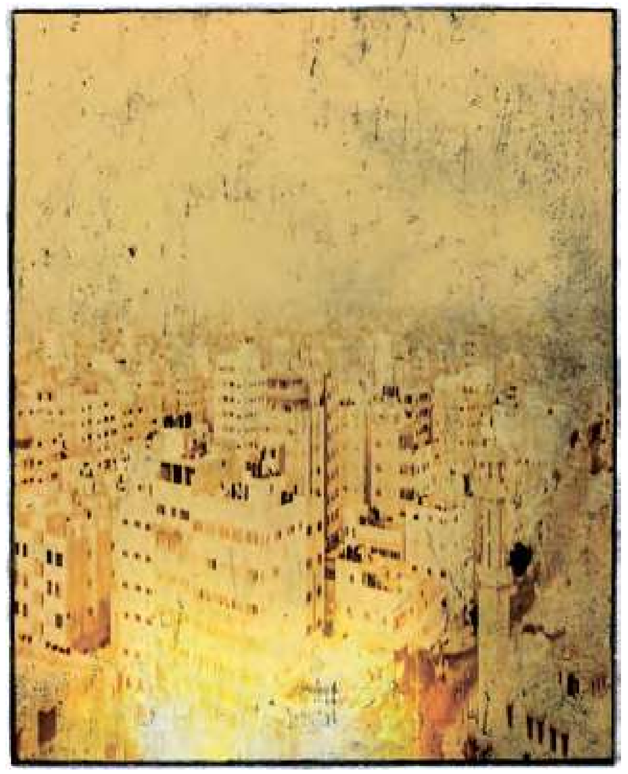
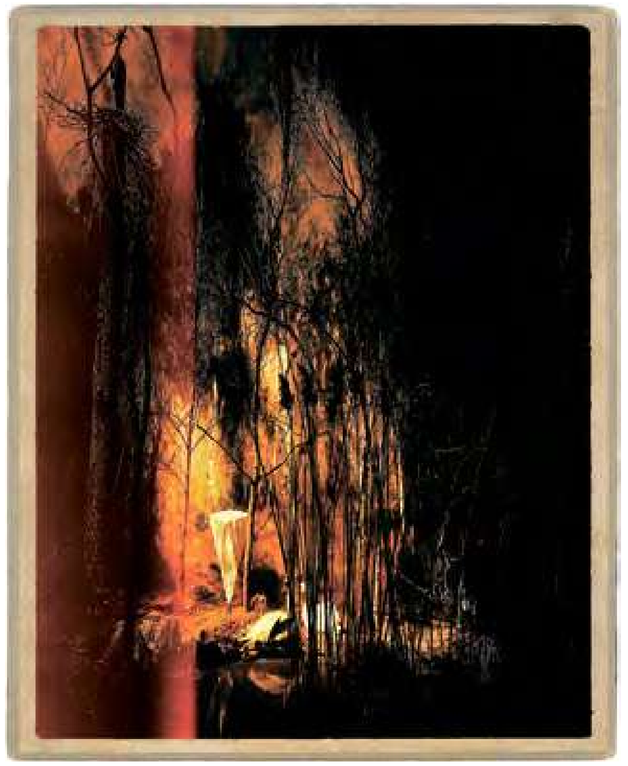
يبني كوفرمينتس رواية "على وجه الأرض" بدلا من الصورة الميتافيزيقية لجهنم. ويستخلص، من صور الماضي المجمدة، ومن صور الحاضر المُستعِرة، مقولته السياسية الحادة عن الجمال الحسيّ الخلاب للحرب، وعن عبثية الكارثة، وعن تحوّل الجمال بحدّ ذاته الى صدمة، الى فائض حسيّ لا يُطاق. يكشف كوفرمينتس عن دهشتنا كمشاهدين (كمواطني ثقافة المشاهدة) من نهاية العالم، ومن خيال الحرب الجميلة.









The fiftieth year of the occupation

This exhibition is the result of a combination of circumstances. **Its origin** lies in our positive response to a request from the British organization Culture for Coexistence to show a group of curators and directors of major institutions from Britain works from the Haaretz collection – works by Israeli and Palestinian-Israeli artists that deal with the Israeli-Palestinian conflict. The organization initiated the visit, which took place last March in Israel and in the Palestinian Authority, to counteract calls for a cultural boycott of Israel.

It would be difficult to say I agree with that goal – I am definitely in favor of exertion of international pressure on Israel – but I consented nevertheless. My son, Roni, accused me of art-washing. As fate would have it, on the morning of the visit the paper published an op-ed by B. Michael in which he explains why a cultural boycott of Israel could in fact get results.

Its end lies in the decision to open the exhibition to the public at large, because of the proximity to the date marking the 50th year of the occupation, which, after all, is the reason for the call to boycott Israel in the first place.

Amos Schocken

BAD TASTE

THE FIFTIETH YEAR OF THE OCCUPATION

7 / 116 **17 YEARS AFTER** EFRAT LIVNY

16 / 107 **YORAM KUPERMINTZ** “HELL”

18/105 **APOCALYPSE NOW (AND THEN)** GALIA YAHAV

26 **WORKS**

17 YEARS AFTER

Efrat Livny

In January 2001, an exhibition titled "The Thirty-third Year – Artists Against Israel's 'Strong Hand' Policy" opened at the Beit Ha'am Gallery in Tel Aviv, to protest 33 years of Israeli occupation. Organized by the artists Tamar Getter, Aim Deuelle Luski and Roee Rosen, the exhibition was accompanied by a "position paper" they had written in December 2000 against the background of the second intifada (p.8).

Reading this document 17 years later is a harrowing experience. Since December 2000, more than 10,000 people – many hundreds of Israelis and thousands of Palestinians (including hundreds of children and women) – have been killed as a result of the conflict and the continuing occupation. All are casualties of the violent clashes, daily friction and Israeli army ground and air attacks on the occupied territories. These figures do not include the wounded or take into account the destruction of and damage to property, nor do they reflect the human scale of unnecessary suffering caused by the disastrous situation: bereavement, life lived in fear and terror, vast overcrowding (among the world's highest levels in the Gaza Strip), poverty, denial of access to crops and to sources of employment and education, prevention of medical treatment, serious shortages of electricity and water, arrest without trial, torture, bans on visits to prisoners, refusal to allow family unification, installation of checkpoints and serious curtailment of freedom of movement, blockage of the passage of goods, a ten-year siege on millions of people, home demolitions, maltreatment, discrimination and more.

Indeed, that outcry against the "strong hand" from that exhibition now seems almost benign, when the situation has long since degenerated into a cruel, lethal sickness that has spread to the head, the heart, the kidneys and the whole body. And, with the passage of the years, Israeli society has indeed given a witheringly clear reply to what the document calls "questions the Israeli public must on no account ignore or evade." Since December 2000, the number of settlers in the occupied territories has more than doubled, and the steps called for in the document have become that much more relevant and urgent.

Yet benign as it may seem from the perspective of time, the exhibition "Artists Against Israel's 'Strong Hand' Policy" and the position paper would almost certainly generate huge media noise if mounted today. True, "The community of art and culture is not a political party," but the artistic act bears a potential for resistance that some artists realize in their work and activity. The struggle for freedom of artistic expression has been a constant in Israel throughout the country's history, but in recent years artists have faced a genuine antidemocratic assault from the powers that be and others. Declared and active opposition to the occupation is today a minority stance, espoused by people who are considered "radicals" at best and traitors in the worst case. Such opposition is engulfed by a flood of ignorance, apathy, victimization and arrogance from the mainstream, mixed with nationalism, racism and a penchant to silence "unwelcome" opinions.

The works in the present exhibition are from the Haaretz Collection, which consists of works of Israeli art from the past five decades, encompassing all streams and genres, with no preference for any specific style or sphere of interest. Nevertheless, critical-political-socially-oriented art accounts for much of the collection, including a large group of works that specifically address the Israeli-Palestinian conflict. Some of these are on display in the exhibition. The participating artists can be divided into two groups: the old hands, veterans of the resistance, born between the 1930s and the start of the 1960s; and the young artists, a new generation of resisters, born into the reality of the occupation.

THE 33rd YEAR

ARTISTS AGAINST THE STRONG HAND

Beit Ha'Am Gallery,
15.1.2001-30.2.2001

POSITION PAPER

By:

Tamar Getter
Aim Deuelle Luski
Roee Rosen

The events of the current intifada make it more grimly clear than ever before that the absence of a critical internal gaze obviates any approach to the Other, any attempt to understand the Other, and completely closes off dialogue with him. This is the source of [Ehud] Barak's failure: to dictate a "permanent settlement" to the other. Similarly, Israeli policy has always been monologic, even when it professed to "leave no stone unturned" in the search for peace.
True peace will not prevail between "equals and more equals." Dialogue is founded on listening, not on deafness and denial. That is the essence of the Oslo failure, as it will be of any similar future attempt to coerce the Palestinians, to mold them forcefully to one's needs.

Red lines

The Israeli political discourse frequently anchors attitudes in external apprehensions, namely fear of the Palestinian Other and anxiety about the fate of the Jewish state. We do not brush aside such fear and anxiety, but in light of the events of the Al-Aqsa Intifada we assert that a true gaze outward entails a gaze inward. The focus of the inward gaze will be fear – in light of the corruption of values of the Jewish Israeli Self – and anxiety, in light of a policy that involves racism, violence, and the denial, humiliation and debasement of the Other.

The inward gaze would ask: What sort of identity is formed in a situation in which children have been born and raised for 33 years under occupation, without a civil identity, without a passport, without elementary rights? What sort of identity is formed in a state that seeks to continue to deprive its Palestinian citizens of their identity, their self-determination, their yearnings? What will be the fate of a national democracy that articulates its identity on racist differentiation and religious discrimination? What will be the moral red lines of the Jewish citizens of that state?

Israel's wrongs in the Al-Aqsa Intifada

The actions perpetrated by Israel in this intifada are horrific. Killing has become routine. This killing – of hundreds of people in just a few weeks – is being described as a policy of "restraint" and "holding back." Every day reveals new examples of emotional numbness and debasing of language. Veteran exponents of the "no choice" approach are stupefying and dulling the population across the entire political spectrum.

The events of the intifada exposed the sweeping and toxic ardor with which the Israeli press, the "watchdog of democracy," demanded an end to "restraint" – a heartless call that amounts to no more than a demand for greater bloodshed. The events of the intifada are exposing the results of ongoing racist discrimination against Israel's Palestinian citizens: Branded traitors when they realize their civil right to demonstrate, they can be targeted with impunity. We condemn the murder of the demonstrators and the persecution of Israeli Palestinians for their feelings of solidarity with their immediate families, relatives and friends in the occupied territories.

The events of the intifada demonstrate that a Jewish-Israeli mob is capable of perpetrating violence against people and their property because of their ethnic affiliation. The events of the intifada call into gloomy question the ability of Israeli Jews to internalize the fact that the Other opposite them refuses to forgo his identity, aspirations, demands and rights in order to be remolded in the image of the Israeli will. In light of all this, in the 33rd year of the occupation, the anger, despair, frustration and mistrust of the Palestinians internally and externally are understandable.

Rule over the other is corrupting. The occupation corrupts. Legitimizing killing corrupts.

Evacuation of settlements

Israel must come to terms with the idea of parting from the territories. We call for a full withdrawal from the territories.

We call for the immediate evacuation of the settlements. The presence of the settlements in the occupied territories forces the IDF to foment daily murder, closure, starvation, policing and humiliation that affect the lives of more than 1.5 million human beings.

Two hundred thousand Jews will have to return home from abroad. It's possible; it's necessary.

Jerusalem – Al Quds

East Jerusalem–Al Quds is not, was not and never will be part of the State of Israel, and must be rid of Israeli occupation. The city's holiness for the adherents of three faiths is not in doubt. Solutions that will allow freedom of religion in the city for all of them must inform the political negotiations following [Israel's] departure from the eastern city.

Right of return and Law of Return: Moral revision

If Israel aspires to cling to its self-definition as a democracy, it must discard once and for all every legal and ideological infrastructure of religious and sectoral discrimination. We aspire to a community defined by total separation of religion and state. The necessity of a discussion of the right of return is counteracted by the problematic nature of the Law of Return at present.
The State of Israel must aspire to become a state of all its citizens. We call for the abolition of the laws that make Israel an apartheid state, including the Law of Return in its present form. The concept of "a state of all its citizens" is a cornerstone of democracy. It is in no way tantamount to a call to abolish the Jewish state, as some are alleging in the current controversy. Between all or nothing, a large space exists for ameliorations and rethinking of the state's Jewishness. Only with the courage to learn from the conclusions arising from the ethnic discrimination that has marked Israel's entire course of existence, will it be possible for us to live here as reality mandates: between our neighbors, with our neighbors, amid and alongside our neighbors.

The right of return and the thrust for peace must be anchored in consistent striving to redefine the local political and cultural community. On the Israeli side, Ehud Barak opened the discussion of the right of return. At bottom, this discussion concerns Palestinian property and land that was plundered by the Jewish state. Beyond the question of compensation, this issue penetrates to the heart of the dispute among Jews over the form of the state's democratic identity in the 21st century. To bury one's head in the sand and hope the problem will disappear is untenable. This discussion cannot be deferred or papered over with a "symbolic gesture." Those who seek a settlement from the position of an a priori refusal to consider substantive demands by the other side, cannot claim to possess a true and authentic desire for peace.

In regard to Israel's Palestinian citizens:

Compensation and welfare alone will not alter the fact that they exist as citizens of inferior status by definition. In regard to the inhabitants of the Palestinian Authority and the Palestinian diaspora: Delegitimizing the Other's identity is not a possible basis for peace. The Palestinian diaspora deserves attentiveness and support from the Zionist state. Discussion of the right of return is not against the state, but for its sake.

The community of art and culture is not a political party. This document is not a platform that people are required to sign in acceptance of authority. It is a document that delineates the questions that the Israeli public must on no account evade. Thirty-three years into the occupation – these stones we have left unturned.

December 15, 2000

The six paintings of flags by **Moshe Gershuni** (1936-2017) are part of a series of 26 works on paper (1999, p.39), each of which has a wind-fluttered flag at its center. The flag, which symbolizes patriotism and ceremoniousness, the ultimate image of national pride, here becomes an emblem of opprobrium, shorn of identity, tattered and torn, blown about in a storm, covered with splatters and drippings of blood, against the background of a phosphorescent-blue sky and marks of devastation and destruction in intensely black smears. The flag becomes a remnant or a warning sign portending a horrific disaster.

In the painting Father on the Background of Displacement from Haifa (April 22, 1948) (1998, p.34), **Abed Abdi** (b. 1942) reconstructs through his and his family's personal experience the traumatic historical event of the Palestinian people: the Nakba. In 1948, Abdi, who was born and lives in Haifa, was uprooted with his mother to Lebanon, where they spent four years before being reunited with the father of the family in Israel. From the end of 1947 until early 1949, more than 750,000 Palestinians were uprooted and expelled from Israel; most of their homes and villages were destroyed, and they were not allowed to return. Abdi's reconstruction (1988) is a return to the moment of the "big bang," which fomented the division within the Palestinian people between those who remained in Israel and those who became eternal refugees. And 50 years of occupation have only exacerbated this persistent disconnect and mutated it into a continuing, bleeding rupture.

The work by **Deganit Berest** (b. 1949), From the Political, Physical, Economic Atlas, Dr. Moshe Brawer (ed), 6th Edition (Eretz Israel) (1976, pp.50-51), uses photocopy technique to enlarge the map of the region and isolate the region of Israel/Palestine. Through constant repetition of the enlargement and isolating action, the "state" dwindles and dissolves, disappearing before our eyes, shedding its sharp borders and its identity, morphing into no more than a blurry, abstract stain that merges with its surroundings.

At the beginning of the 1990s, **Arnon Ben-David** (b. 1950), having developed a distinctive technique of working with plywood, created a large series of complex, delicate three-dimensional works that posture as paintings. On these paintings/boxes, which recall the tradition of Russian revolutionary Suprematism, he drew freely in color and added various captions in bold black – cries of protest and resistance to the state and its actions, such as, "Police State," "To Hell with the State" and others. Fuck the State (1990, pp.28-29) is one of these series of works.

The series of keffiyeh paintings by **Tsibi Geva** (b. 1951) from the beginning of the 1990s is one of those most closely associated with artist's work. His oeuvre incorporates a formal lexicon based on local images that have become symbols bearing dual national potential: segregation and separation, but also belonging and partnership. In this series, Geva takes one of the most familiar symbols of Arab identity – the keffiyeh – and decontextualizes it, using a large canvas to create an abstract pattern that wavers deceptively between being a keffiyeh's decorative design and threatening grid bars (p.68). Through the painting he invests the keffiyeh with presence and enshrines it in the pantheon of icons of modern Israeli art.

Like most of the paintings of **David Reeb** (b. 1952), the series Good Taste (1997, pp.46-47) draws on media photographs that document the violence and friction pervading the daily encounter between the Israeli army and the Palestinian population under its rule. In this series, he cross-matches images of oppression and captions that evoke aesthetic refinement. As such, he shows the absurdity of the concept that insists on separating politics from art and highlights the unavoidable interconnection between the ethical and the aesthetic. The painting The Red House with Green Line (1988, p.71) imprints the boundaries of the Green Line on the background of the

gallery space in which he exhibited at the time, and enshrines the connection between "outer" and "inner," between reality and art, and between personal and political.

War Posters is a series of 20 works created by **Tamar Getter** (b. 1953) in 2000 (pp.26-27) especially for the exhibition "The Thirty-Third Year – Artists Against the Strong Hand," of which she was one of the organizers.

Do-mino No. 3 (2008, p.44) is one in a series of works in which **Michal Heiman** (b. 1954) juxtaposes images from canonical works of international art history with photographs of the Israeli-Palestinian conflict. The similarity between the images, in composition and content alike, uncovers the way in which the image has served throughout history as a political and ideological tool in the service of religion and nationalism, to disseminate themes of heroism, sacrifice and sanctity. The status of the image is examined in relation to its role and importance in consolidating historical facts and constructing narratives.

In the series Hell (2014, pp.96-103), consisting of 32 manipulated screenshots, **Yoram Kupermintz** (b. 1954) juxtaposes photographs taken in the Gaza Strip after the 2014 Israeli offensive known as "Operation Protective Edge" and photographs from World War I, all of them images found on the Internet. The historical, geographical and circumstantial distance between these two calamitous events engenders a broad, critical statement about the genre of war photography, the photogeneity of disasters and what our viewing of them implies. To this end, Kupermintz invokes two wars – one whose canonic images were shaped long ago, the other whose images have not yet solidified. The manipulation he carries out produces a uniform landscape of hell, simultaneously appalling and ravishing.

Miki Kratsman (b. 1959) made this portrait of Omar al-Hassan (1998, p.45) while working as a journalist. It is one of a series of three portraits of Palestinians who were wanted by the Israeli security forces, and as such were sure candidates for what is termed by the Israeli media "targeted assassination." The photograph was taken at Al-Hassan's place of hiding in Bethlehem. The portrait's unusual dimensions have a jolting effect on the viewer, created by the relationship the image's physical proportions create between the viewer's body and the subject's face. The large proportions and the fact that the subject is looking directly into the camera adds to the jolt an effect of intimacy and humanity. Beyond the physical impact, the jolt is generated by the viewer's realization that the security forces want the body – more precisely, the body of the photograph's subject. The photograph takes on a patina of horror, because being a "wanted" Palestinian means being a candidate for execution, in liquidations carried out by the state in the light of day.

The expressive painting of **Ibrahim Nubani** (b. 1961), a member of a Palestinian family that underwent internal dislocation in 1948 and settled in the village of Maghar in northern Israel, conveys a feeling of anxiety and refugeehood, of a sense of the artist being torn by questions of identity and belonging. Nubani's paintings are deceptive: underlying the bold colors, decorative façade and sweeping composition are intimations of crisis, distress, pain and an outcry that is both national and personal. Like many of his works from this period, Death in Palestine (2002, p.69) was created against the background of the second intifada and is rife with intermingled themes of violence, chaos, destruction and death.

The paper works by **Farid Abu Shakra** (b. 1963) are from the Landscapes of the Country group (2007-2014, p. 82), in which the artist takes an ironic approach toward the duality implicit in the term "country" ("eretz") – Israel or Palestine? These works counterpoise prettified depictions of Israeli sunsets, or of local flora and fruit as they appear on special stamps issued by the Israel Philatelic Service on the occasion of holidays (only Jewish ones) – showing how the state chooses to portray itself in terms of idyllic harmony – with images of warplanes slicing across the dawn skies, exposing the militarism and violence at the state's core. In one case (p.65), the artist underscores the duality by splitting the landscape into two with the use of green embroidery thread that cuts a wound into the paper lengthwise by means of coarse stitches and divides the two halves of the picture, the needle left dangling from the bottom section. It's a reminder of the Green Line, which divides and separates Israel from the occupied territories.

To be Continued (2009, p.79) by **Sharif Waked** (b. 1964) references the video documentation by shahids (martyrs for the cause) who are filmed for the last time just before setting out to perpetrate a suicide attack, declaring their readiness and determination to carry out the mission. This work reenacts such a scene, but with a deviation: instead of the prescribed text, the shahid reads from "One Thousand and One Nights." He relates the exploits of Scheherazade, one of the strongest and best-known women in world literature, who each night tells her husband a new tale. He has declared that he will execute her the next morning, and by breaking off each story midway through at dawn, the queen craftily prolongs her life, until finally, after a thousand days, the king decides to show mercy and spare her. Through the art of the story, Waked transforms the terrifying moment of the declaration of the sacrifice – the killing of the self and the other – into a condition of perpetual postponement. In a dual thrust that invokes conventions and simultaneously subverts them, the artist calls into question traditional dichotomies between political and artistic, expected and unknown, victimizer and victim, masculine and feminine.

Since 1992, **Guy Raz** (b. 1964) has been working on a project he calls Roadblocks (p.32), concerning the development of barriers and checkpoints in this country from their inception in Mandatory Palestine during World War II to their function today in helping to consolidate Israeli rule in the occupied territories. The innocent-looking checkpoints of concrete cubes subsume a whole history of violence and cruelty. Raz turns his gaze on circumstantial testimonies and on silent witnesses, seemingly marginal and trivial, whose deeper political and social significance is exposed by the camera. The distinctive marking of the barrier stones, which unintentionally echoes the history of geometric abstraction, lays bare forcefully the tension between the ethical and the aesthetic, and raises questions about art and politics and the connection between them.

The formal lexicon of **Ahmad Canaan** (b. 1965) comprises several recurrent images, notably the horseman and the refugee. Canaan uses praxes of camouflage and processes of dismantlement and abstraction, in which the image sheds its colors or original form and blends into the background and into the surface of the canvas. In The Savior (2010, p.41), the horseman appears as a symbol of national pride and struggle, but at the same time as a portent of future calamities, evoking his mythic likeness, Salah e-Din, the fabled 12th-century Muslim knight and warrior. At the center of a 2009 work, Untitled (p.40), is the generic figure of the Palestinian refugee – wearing a keffiyeh, lugging his belongings – seen from behind, trudging into the distance. In both works the background landscape, into which the figures blend/dissolve, is that of Al-Haram a-Sharif/Temple Mount, which lies at the heart of the Israeli-Palestinian conflict.

The photographs of **Pavel Wolberg** (b. 1966) often focus on the tension between everyday life and routine, an open landscape and blue sky, and violent, oppressive methods of control over a civilian population, exposing the underlying injustice and absurdity of the situation, together with the civilian population's struggle for liberation.

Beit Hanun–Gaza (2002, p.73), from the waning period of the second intifada, is a portrait of a Palestinian youth with a slingshot against a background of flames from the struggle. The connotation of the David and Goliath myth, with the historical role reversal, is unavoidable. In Qalandia (2009, p.72) the theme of one versus many takes on new meaning when helpless individuals unite beneath the portrait of the nation's leader and become a large feminine force. An illusion is created that this human wave is about to shatter the separation wall by sheer will power and persistence.

The 1990s Soldiers series by **Adi Nes** (b. 1966) – staged photographs of soldiers in symbolic, homoerotic contexts – subverts the standard representation of the Israeli army and spawns a new viewpoint of the militaristic core of the "us" ethos. In a 1988 work (p.33), Nes reenacts the historical hoisting of the "ink flag" in Eilat by Israeli soldiers who had just captured the town in the 1948-1949 war. Nes, though, chooses to eliminate the flag itself from the photograph, thereby neutering the occasion and deleting the high point of the shot. In his critical posture, which connects nationalism and homoeroticism, he literally eliminates the reason for standing erect nationally.

1967

Untitled (2001, p.77) by **Dina Shenhav** (b. 1968) is one of five works in the artist's Game Over series. These are very large works in the form of a mosaic of sponge cubes, the images deriving from media reports of escalating violence on the Temple Mount/Haram a-Sharif in the second intifada. Shenhav's choice of soft sponge, "extra-artistic" material taken from the world of readymade and childhood handicrafts, simultaneously challenges the standard artistic act and the hard male discourse on the conflict. This technique also imbues the works with an additional layer related to historical perspective. The use of sponge, a nondurable, perishable material, is congruent with the deconstruction of the contemporary image and its reconstruction, but also generates tension with the durability and eternality of mosaics down through the ages of art history. The series title, Game Over, further evokes the time dimension, underlining the feeling of impasse that accompanies the conflict and the yearning for an end to the unending cycle of blood.

In recent years, the paintings of **Liron Lupu** (b. 1969) have focused on the Jewish settlers and settlements in the occupied West Bank (pp.58-59). These works blend human figures with nature and landscape, domesticated animals, holiday rites and mundane life, farm work and rows of detached homes with red-tiled roofs, all of it serving as background and arena for despicable acts of hooliganism and for violent events involving beatings, threats, abuse and arson. Black ravens, skulls, burnt cars and drawn weapons, as well as the use of unnatural coloration – acidic and toxic – are intended to remind viewers that these landscapes are not "normal" but are rife with the darkly horrific, and intimate a spreading process of decay and death. As such, Lupu's art is the antithesis of "good taste," like the ugly, violent reality from which it springs.

The 2010 project Invisible Presence (pp.62-63) by **Ron Amir** (b. 1973) focuses on a group of Palestinian workers from the West Bank who live at the construction site where they are employed in Kfar Sava. Young Palestinian men, desperate for a source of livelihood but standing no chance of receiving residence and work permits from Israel, are compelled to enter the country illegally. The Israeli authorities sometimes persecute them, but at other times turn a blind eye to their presence due to the need for construction workers. Though they live only a short drive from the construction site, their status does not permit them to return home at the end of the day, and their place of work thus becomes both their abode and their place of hiding. Amir's photographs, taken during almost a year of accompanying the workers, depict their shared experience:

the harsh conditions and the creative effort they invest in fashioning their makeshift, temporary residence.

The paintings of **Michael Halak** (b. 1975) belong to the realistic-illusionist tradition in art. Although the illusion of reality that plays out on the canvas is seductive in its beauty and perfection, it reveals itself to be in a state of agitation and rife with signs of distress and crisis. Halak's identity as a Palestinian-Israeli and a member of the country's Christian-Arab community – making him part of a minority within a minority – serves as subjective raw material for his recurring occupation with presence and absence. His body of work includes a large group of disturbing, disquieting self-portraits, in some of which he is seen gagged, hidden, bound or with eyes shut (p.28). However, the quality of presence in these portraits does not manifest as a collection of broken images or a connection between parts. Above all, these portraits project the presence of a confident, defiant and aware individual, a type of meta-presence that transcends the situation at hand. The "present-absent" concept is of relevance for these self-portraits in that Halak appropriates it and transforms the position of partialness into that of a whole subject. The anger over being silenced is thus translated into the formulation of a new bifurcation, allowing the simultaneous experience of identification and non-identification, belonging and nonbelonging.

Emi Sfard (b. 1977) is occupied with the local landscape in its natural, environmental and human aspects, and with the ways in which the state's actions shape it and impinge on it. In Made in Israel (2010, pp.88-89), Sfard turns to the basically boyish and male world of war playing, toy soldiers and superheroes, concretizing these worlds of fiction and fantasy which, devoid of national identity, revolve around a struggle between "good guys" and "bad guys." Sefard's figures, perfect imitations of coveted consumer products, each assume a role and saliently stereotypical traits – the terrorist, the settler, the soldier. Like puppets on a string, like a play in which all the participants know the written plot in advance, they are subjected to a cruel role game, packaged and imprisoned, ready to operate like automatons. Puppets that are all "Made in Israel – Power of the West Bank."

Anisa Ashkar (b. 1979) has chosen to express on her body the conflicts she must cope with as a Palestinian woman living in Israel. Every morning since 2003, before leaving the house, she has inscribed on her face a word or sentence in Arabic, "wearing" the inscription all day like a sort of makeup/mask. Her works of self-portraiture thus move on the axis between photography and installation (pp.34-35). By her very presence, Ashkar demonstrates an identity that is not easily digestible in the Jewish-Israeli space, where Arabic is viewed with suspicion, as the language of the enemy. Some of Ashkar's inscriptions refer directly to the Palestinian people's struggle for independence and equality, others address the feminist cause, and in some cases the two ostensibly different struggles become intertwined. Provoking and challenging the boundaries between the personal and political, her works are acts of reproach and admonition toward both the Jewish-Israeli and the Palestinian-Muslim societies.

The video Sham (2016, p.64), by **Thalia Hoffman** (b. 1979), is part of a film series which deals and that presents life situations of residents of an imagined borderless Middle East. During a 24-hour period, people and cargo pile onto a truck standing on a path on the Judean plain. Women and men of different ages, speaking Hebrew and Arabic, amass upon the open truck one after the other more and more people and objects huddle together. Lingering between past and future, it is unclear where they have come from and where they want to go. The ongoing moment of uncertainty about the present turns slowly into life situation. The fictive dismissal of borders presented in these films contrasts with the concrete walls and fences built by national and political authorities and with the restriction on

movement that they cause. Residents of the area begin to find their way toward places they were not able to reach in the past. A place that belongs to no nation allows stories of loss to be told, alongside tales of new opportunities and questions about a future for the area. This is a poetic lament for the Zionist dream in the Middle East, simultaneously evoking thoughts and feeling of a life for residents in a land without national borders.

Of the 2009 video work Untitled (p.41), by **Raafat Hattab** (b. 1981), which was first shown in the exhibition "Men in the Sun" at the Herzliya Museum of Contemporary Art, the show's curator, Tal Ben Zvi, wrote: "[The work] presents the artist drawing water with a bucket, lengthily watering an olive tree as he rubs its leaves and softly caresses its trunk. Lebanese singer Ahmad Kaabour's song 'Hob' (Love) is heard in the background. The song came out in 1976 in a record called 'Unadikom' (I'm Calling You), expressing the need for Palestinian solidarity. The camera follows the artist's hands, gently holding a handful of olive leaves. For a split second it appears as though the work deals with memory, with the image of the olive tree in Palestinian culture as a national lyrical sign of the Palestinian village, as a sign of the Lost Paradise before the Nakba. But the metaphor of 'the right of return' is forthwith undermined when the camera zooms out, revealing that the olive tree next to which Hattab is standing is planted at the heart of the tiled concourse of Tel Aviv's Rabin Square, and that the source of the water for the tree's irrigation is the fountain pool adjacent to City Hall. The olive tree is demarcated within a small square between the tiles of the concourse at the heart of the square, a place identified with political demonstrations, with celebrations of Israel's Independence Day, and with the assassination of Prime Minister Yitzhak Rabin. The tree is indeed planted on the land of Palestine, but it looks detached and foreign in the concrete frame threatening to choke and isolate it at the heart of the country's largest Zionist metropolis."

In Self-Portrait with Goat (2008, pp.84-85), **Durar Bacri** (b. 1982) chooses to paint himself in an open field, dressed in jeans and a jersey, standing next to a goat. As a Palestinian Arab who grew up and lives in Israel, he is alluding here to a deeply rooted Jewish-Israeli stereotype of Arabs as primitive rural shepherds. Bacri plays with the stereotype, crosscutting it with another convention, derived from art history, of an artist's self-portrait in his studio surrounded by his paintings. It's a portrait of the artist as goatherd. On the one hand, the figure seems to be severed from its natural context, and the goat is almost surprised to find him there; yet at the same time the artist's image is implanted in the landscape in a demonstration of possession that makes a mockery of prejudices and is defiant about questions of belonging.

The 2011 series The Green Line (p.53) by **Mahmood Kais** (b. 1985) consists of a group of wall sculptures made from burnt matches arranged with meticulous repetitiveness on a surface to create patterns of spectacular beauty and wholeness. Integrated into each of these otherwise monochromatic works is a green line that functions metaphorically as the boundary separating Israel from the occupied territories. The artist deals with issues he finds urgent – identity, home, language and place – by means of readily available everyday domestic materials, which are transmuted into works that evoke a sense of vulnerability and seem constantly to be about to flare up, fall apart or collapse. In The Green Line series, Kais is alluding to the artificial, volatile separation that Israel created within the Palestinian people – between those who remained inside the Green Line and became Israeli citizens (and suffer systematic, persistent discrimination at the hands of the state) and those who remained across the line, subject for the past 50 years to an occupation regime in which they are denied civil status.

The works of **Danielle Parsay** (b. 1989) are set in the public space of Jerusalem, as she gets to know the city's abandoned areas by wandering and trespassing, all the while collecting discarded scraps and objects and documenting what she sees with her camera. In the course of one such trek, she spray-paints the sentence "This area was conquered [the Hebrew word also means "occupied"] by me" on the wall of a ruined, neglected structure as an artistic act, and in order to examine the boundaries of the public-private space. The video (2015, p.78) documents Parsay's detention by a policewoman, on the grounds that the area belongs to the state and Parsay cannot occupy it. The absurd encounter between the artist and the representative of the law raises questions about freedom, ownership and occupation, and about the state's arbitrary, belligerent and mendacious attitude toward them. Another issue that is raised concerns the conditions and, indeed, the possibility for art to be an act of protest. In the work Violators Will Be Punished (2015, p.78) – the title derives from a commonplace sign whose text Parsay modified to the point of gibberish – she continues to consider the tension that exists between the law and the written word, and the act of crossing the divide of the prohibited and the established as a means to break through and imagine the new.

YORAM KUPERMINTZ
"HELL"

Sept. 4, 2014 – Oct. 25, 2014

Raw Art Gallery, Tel Aviv

APOCALYPSE NOW (AND THEN)

Galia Yahav

August 2014

"Hell," an exhibition by Yoram Kupermintz, consists of two series of manipulated, readymade photographic images (photographs of photographs). Seemingly antithetical, they become mutually complementary when coupled, begetting a sweeping nightmare landscape.

Ironically addressing the modernist ethos of "war photography," the exhibition splices together the cutting edges of two historical eras: those of the diorama – a premodern method of perpetuating reality that antedated photography – and contemporary webcams. Images of a frozen, fragmented and amplified reality from two different wars induce a meditation on the photogenicity of tragedy.

One series, based on video screenshots from the Gaza Strip during the past month, offers a kind of visual chronicle of horror: columns of smoke, bombs bursting over a city, flames in bold psychedelic colors, mushroom clouds of smoke and close-ups of blinding apparitions emanating from the dark – morbid versions of images of sublime landscapes.

The second series derives from Internet-based screenshots of dioramas. They originate in military museums devoted to the reconstruction of battles, historical combat, the medical corps and so forth, mostly from World War I, whose centenary is now being marked. The dioramas depict charging battalions that are annihilated like flies, people under siege crying out, men wounded and battered, horses and trenches, unknown soldiers and cities laid waste. All of these are in a reduced museum-model version, aimed at preserving the coded sight and memory of war – morbid versions of heroic battle scenes.

The two wars represent a twin story, multiplied: an atrocity long since over-institutionalized in painting; and an atrocity that is in the throes of artistic rendition as it is happening. One is a war which, in the words of the American artist and theoretician Martha Rosler, is "being brought home" as an experience for the whole family; the second is a war that has become a "normal" high-culture presentation, akin to archaeology, ethnography and art.

The first series is, ostensibly, wholly an uncoded present – real-time photographs that capture the peak visual moments of the horrors inflicted on Gaza City. The second series is ostensibly wholly past-tense – museum-based learning images that preserve and synthesize memory, then being reenlisted in the service of a didactic narrative about "what war looks like."

Both series are displayed as highly colorful prints, tempestuous, sensual, rife with hypnotic beauty. They are violent spectacles of charming psychedelic devastation, or fraught with a supposedly harmless kitschy nostalgic presence, intimating an almost sweetly sentimental clinging to the past.

Both series are effectively procedures of "photography without a camera," versions taken from photographs by other photographers – amateurs, tourists or unknowns. Artistically, Kupermintz treats both series as a media-painter, fixating compositions, heightening the palette, staining, thickening, adding "film damage," scratches. By this means the volume of the frames chosen is amplified to the level of an outcry. From the two different realities he collects high points and anecdotes alike, welding them into an epic, holistic image of hell, aesthetic in an appallingly phosphorescent mode.

Kupermintz intermingles realizations and reality, memory and mementos. Yoking together two unrelated wars, ignoring the military chronology and official formulations in favor of private and civilian cameras that document the events, he consolidates a single picture of war – as a hell devoid of justifications and circumstantiality.

By shearing from the images all historical, national and ideological context, and juxtaposing them, he is able to manifest the visual spectacle of war appearing without rhyme or reason, suddenly, like a hallucination, a nightmare, a bad trip. The result is a private version of antimilitaristic expressionism combining two wars.

Rather than a metaphysical rendering of hell, the artist constructs a narrative of that realm "on earth." From the frozen image of the past and the seething image of the present, he distills his trenchant political statement about the sensual and absurd beauty of the horror, and about that beauty itself as trauma, as intolerable overload. Kupermintz exposes our entrancement as viewers (as citizens of the spectator culture) with the apocalypse, with the fantasy of a lovely war.

BAD TASTE

THE FIFTIETH YEAR OF THE OCCUPATION

BAD
TASTE
THE FIFTIETH YEAR OF THE OCCUPATION

From the Haaretz Collection

June 2017

Participating artists: Abed Abdi, Farid Abu Shakra, Ron Amir, Anisa Ashkar, Durar Bacri, Arnon Ben-David, Deganit Berest, Ahmad Canaan, Moshe Gershuni, Tamar Getter, Tsibi Geva, Michael Halak, Raafat Hattab*, Michal Heiman, Thalia Hoffman, Mahmood Kais, Miki Kratsman, Yoram Kupermintz, Liron Lupu, Adi Nes, Ibrahim Nubani, Danielle Parsay, Guy Raz, David Reeb, Emi Sfard, Dina Shenhav, Sharif Waked*, Pavel Wolberg

* Courtesy of the artist

Curator: Efrat Livny

Catalogue
Design: Maya Shahar
Hebrew Text Editing: Avner Shapira
Arabic Translation: Yasmeen Daher
English Translation: Ralph Mandel
English Text Editing: Carol Cook
Research: Yarin Cohen

Photography: Elad Sarig

Printing: Graphoprint

Acknowledgements:
Rami Guez

Maayan Elyakim
Ido Gordon

Tal Yahas
Yanek Iontef
Daniel Grumer

Micha Shitrit
Ronen Aharon, Igal Elkayam, Yaniv Nitzan, Ronen Cohen, Orly Daniel-Peer

Logo Design: Eran Wolkowski

© 2017, MINUS 1
18 Schocken St. Tel Aviv
Tel: 03-5121732
mail: minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

On the cover:
Moshe Gershuni, **Untitled** (detail), 1999; Photography: Elad Sarig