הצילו
מתוך אוסף "הארץ"

النجدة
من مجموعة مقتنيات: "هآرتس"

Help!
From The Ha'aretz Collection

Help! From The Ha'aretz Collection / النجدة من مجموعة مقتنيات: "هآرتس" / הצילו מתוך אוסף "הארץ"

הצילו

מתוך אוסף "הארץ"
"מינוס 1" מתארחת ברוטשילד 69 תל אביב

דצמבר 2024

משתתפים: עאסם אבו-שקרה, אריאל אסאו, חליל בלבין, לילך בר-עמי, משה גרשוני, יאסמין חוג'יראת, סלח חיג'אזי, מאג'דה חלבי, שחר יהלום, חן כהן, ניר כפרי, הילה לולו לין פרח כפר בירעים, חנאן מסאלחה, טל מצליח, אוהד מרומי, מיכל נאמן, עדה עובדיה, אבשלום עוקשי, רון עמיר, ראניה עקל, אלי פטל, רפי פרץ, טליה קינן, יוסף קריספל, הלל רומן, מינה ריינגולד, חן שיש

אוצרת: אפרת לבני

קטלוג
עיצוב: מאיה שחר
עריכת טקסט עברית: אבנר שפירא
תרגום לאנגלית: רלף מנדל
עריכת טקסט אנגלית: קרול קוק
צילום: אוסף "הארץ"
עיבוד תמונות: אנה גלשטיין
הדפסה: דפוס גרפופרינט
עיצוב הלוגו: ערן וולקובסקי

כל העבודות מאוסף "הארץ".

תודות
חלי אוחנה עמוס, אייל אגיבייב
יגאל אלקיים, רונן אהרון, יניב ניצן, רונן כהן

© 2024, גלריה מינוס 1

Minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

כריכה אחורית:
עדה עובדיה, ללא כותרת (פרט), 2012

النجدة

من مجموعة مقتنيات: "هأرتس"
"مينوس 1" في ضيافة روتشيلد 69 تل أبيب

كانون الأول 2024

المشاركون: عاصم أبو شقرة، أريئيل أساؤو، خليل بلبين، ليلاخ بار عمي، موشيه جيرشوني، ياسمين حجيرات، صلاح حجازي، ماجدة حلبي، شاحر يهلوم، حن كوهين، نير كفري، هيلا لولو لين فرح كفر برعم، حنان مصالحة، طال متسلياح، أوهاد مارومي، ميخال نئمان، عده عوفديا، أفشالوم عوكاشي، رون عمير، رانا عقل، إيلي فتال، رافي بيرتس، طاليا كينان، يوسف كريسبل، هليل رومان، مينا رينغولد، حن شيش

القيّمة: إفرات ليفني

الكتالوج
تصميم: مايا شاحر
تحرير النصوص العبرية: أفنير شبيرا
الترجمة للانجليزية: رالف مندل
تحرير اللغة الإنجليزية: كارول كوك
تصوير: مجموعة مقتينات هأرتس
معالجة الصور: آنا غلشتاين
طباعة: مطبعة غرفوبرينت
تصميم اللوجو: عيران ولكوبسكي

جميع الأعمال من مجموعة مقتنيات "هأرتس".

شكر
حيلي أوحانا عاموس، إيال أغيبييب
يغال ألكيام، رونين أهرون، ينيف نيتسان، رونين كوهن

© 2024، جاليري مينوس 1

Minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

الغلاف الخلفي:
عاده عوفايا، بدون عنوان (تفصيل)، 2012

Help!

From The Ha'aretz Collection
Minus1 Gallery hosted at 69 Rothschild Blvd, Tel Aviv

December 2024

Artists: Asim Abu Shakra, Ariel Assau, Halil Balabin, Lilach Bar-Ami, Moshe Gershuni, Yasmin Hujerat, Salah Hajazi, Majda Halabi, Shahar Yahalom, Chen Cohen, Nir Kafri, Hila Lulu Lin Farah Kufer Birim, Hanan Massalha, Tal Matzliach, Ohad Meromi, Michal Na'aman, Ada Ovadia, Avshalom Okashi, Ron Amir, Rania Akel, Eli Petel, Raphael Perez, Talia Keinan, Yossef Krispel, Hillel Roman, Mina Reingold, Khen Shish

Curator: Efrat Livny

Catalogue
Design: Maya Shahar
Hebrew Text Editing: Avner Shapira
English Translation: Ralph Mandel
English Text Editing: Carol Cook
Photography: Haaretz Art Collection
Image Processing: Anna Gelshtein
Printing: Graphoprint
Logo Design: Eran Wolkowski

All works are from The Ha'aretz Collection.

Acknowledgements:
Racheli Ochana Amos, Eyal Agivayev
Igal Elkayam, Ronen Aharon, Yaniv Nitzan, Ronen Cohen

©2024, Minus 1 Gallery

Minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

On the Cover:
Ada Ovadia, Untitled (detail), 2012

הצילו النجدة

מתוך אוסף "הארץ" من مجموعة "هآرتس"

ألماس

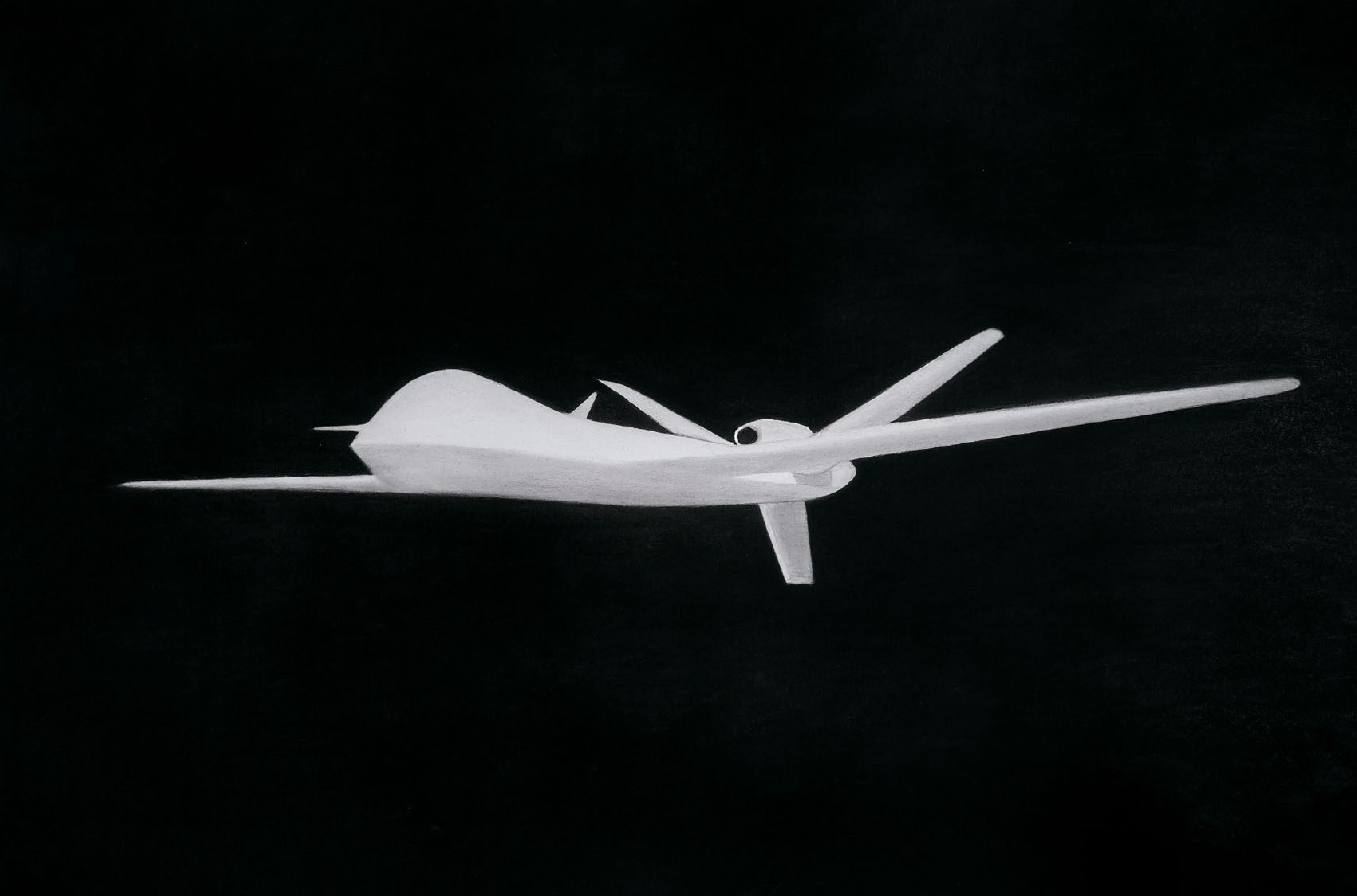
تم تنسيق معرض "النجدة" بروح الزمن الذي أعقب السابع من تشرين الأول 2023، وعبر بعمق عن مشاعر الضيق والاختناق. من المدهش أنه تمكن من تحقيق ذلك عبر أعمال فنّيّة تم اقتناؤها على مدى سنوات طويلة، وقد أُنتجت في فترات مختلفة وتحت ظلال أحداث متنوعة. رغم هذه الفجوات، وربما بفضلها، فإن اختيار الأعمال وتثبيتها قد نجحا معًا في صياغة الحاضر والمكان بوضوح. وكأن هذه الأعمال دُعيت إلى التجمع والشهادة على عملية مأساوية لكارثة مستمرة.
كل عمل فنّيّ هو ألماسة بحد ذاته، فمن جهة، لقاؤه يصدمك، لكنه من جهة أخرى يلمع ببريقه – ومعًا، تحمل هذه الأعمال في طياتها ضوء الجمال والعزاء الذي يقدمه الفن.

عاموس شوكن

יהלומים

התערוכה "הצילו" נאצרה ברוח הזמן שבעקבות 7 באוקטובר 2023 והיטיבה לבטא את תחושות המועקה והמחנק. מפתיע שהיא עשתה זאת באמצעות עבודות שנרכשו במשך שנים רבות ונוצרו בתקופות שונות ובצל אירועים שונים. למרות הפערים הללו, ואולי דווקא בגללם, הבחירה של העבודות וההצבה שלהן יחדיו הצליחה לנסח היטב את הכאן והעכשיו. העבודות כאילו נקראו להתכנס ולשמש עדות על תהליך טרגי של אסון מתגלגל. כל יצירה לעצמה היא יהלום, מצד אחד המפגש עמה הולם בך אך מצד אחר היא גם מנצנצת - וביחד יש בהן מן האור של היופי והנחמה שבאמנות.

עמוס שוקן



הצילו

אפרת לבני

הצלה דרושה, ומאז 7 באוקטובר בחריפות יתר, אך בפועל היא נחוצה זה שנים, כשאירועים אלימים רודפים זה אחר זה ומובילים להרס והרג, לשגרה של עוולות והתעמרות, להידרדרות מוסרית ומעשית, להחמצה על גבי החמצה. צעד צעד, גוברים הסבל והכאב. זוהי הכרוניקה של כוחנות ואדנות ישראלית, של נרקיסיזם ופנאטיות, של מעגלי דם ונקמה. זוהי הכרוניקה של "צדקת הדרך", והיא כאן כבר מההתחלה.

העבודה המוקדמת ביותר בתערוכה זו היא מ-1964: ציור "ללא כותרת" מאת **אבשלום עוקשי** (עמ' 33). עוקשי היה חלק מקבוצת "אופקים חדשים" שנוסדה ב-1948. באוסף "הארץ" אין יצירות של אמנים אחרים משנים אלה. למעשה, עוקשי הוא האמן היחיד שעבודותיו נרכשו לאוסף כשהוא כבר לא היה בין החיים. עמוס שוקן התאהב בציוריו ובין השנים 2000-1996 רכש כמה מהם (עמ' 31-28). אולי אין זה מפתיע שהוא גילה עניין דווקא בציוריו של עוקשי, שהיה במובנים רבים יוצא דופן ב"אופקים חדשים". מבחינה ביוגרפית הוא היחיד בקבוצה שנולד בארץ, בן להורים שעלו מתימן, בעוד כל שאר חבריה עלו לארץ מארצות אירופה. הוא גם היחיד שהתגורר וצייר בפריפריה – בעיר עכו – בעוד האחרים חיו במרכז הארץ, מרביתם בתל אביב או בירושלים. גם מבחינה סגנונית יצירותיו נבדלו משל האחרים: כמוהם, הוא החל את דרכו כצייר פיגורטיבי של דמויות ונופים, ומאז שנות ה-50 עבר לציור מופשט בהשפעת אמנות המופשט האירופית. אך בעוד ציוריהם של חבריו התאפיינו בצבעוניות רבה, באלה שלו שלט הצבע השחור. אותה הקומפוזיציה חזרה בציורים רבים שלו, שבהם נראה שדה של צבע שחור שבשוליו וברקע שלו מופיעות משיכות צבע מעטות באדום, צהוב וכתום. השחור נדמה בעבודותיו כמכסה על בעירה גדולה המתרחשת תחתיו ומבצבצת מכל רווח אפשרי. בציור המוצג בתערוכה הנוכחית נדמה שה"בעירה" עלתה וכיסתה את פני השטח כולו, ובעוד הלהבות עולות מחלקו התחתון של הציור, מחלקו העליון נשפך דם רב.

"האדום הנהדר שלי הוא הדם היקר שלו", נכתב בגרמנית במיצב הידוע של **משה גרשוני** "בדם לבי" מ-1980. הצבע האדום מופיע בעשרות אם לא במאות מיצירותיו של גרשוני

>
הלל רומן
בלתי מאויש, 2013
פחם על נייר
70X100 ס"מ

هيلل رومان
غير مأهول, 2013
فحم على ورق
70X100 سم

Hillel Roman
Unmanned, 2013
Charcoal on paper
70X100 cm

במשך השנים ומתפקד תמיד כדם – נוזל, מטפטף, נמרח, מנוקז ונספג, משמש לכתיבה באצבע רועדת. בציור שבתערוכה זו ("ללא כותרת", 1994, עמ' 32) הוא נמתח מקצה עד קצה כחתך שותת דם על רקע נוזל לבן עכור הניגר מחלקו העליון ושוטף את כולו - נוזל הנדמה כמבול תנ"כי מוחק-כל, שאינו מותיר אחריו דבר מלבד פצע מדמם ושני כתמי עיגולים שחורים פעורים בתוך השיטפון, נעוצים בבד ונועצים מבט ריק. זהו זוג עיגולים-חורים שחוזר ומופיע כאלמנט יחיד על רקע מימי דליל בסדרת עבודות גדולה של גרשוני מאמצע שנות ה-90. שרה בריטברג-סמל כתבה עליה ביחס לשירה, ובין היתר מזכירה את שירו של ביאליק "העיניים הרעבות שככה תתבענה", וביחס לתפיסה של הפילוסוף עמנואל לוינס את הפָּנים, ובתוכם את העיניים, כעדות לאחרוּת של הזולת ולאפשרות לפתח אחריות מוסרית כלפיו.[1] גרשוני עצמו מספר בשיחה עם בריטברג-סמל כיצד התחילה הסדרה מחור שחור אחד שהתייחס לחור הסָפק, כמו חור שמכרסמת תולעת, השתכפל לשני חורים שהתגלגלו להיות פתחי ארובות ביחס לאושוויץ, והפכו להיות ארובות השמים, ומשם לארובות עיניים ריקות.[2]

ה"לא-רואים" עומדים במרכז ציור נוסף של גרשוני שמוצג בתערוכה זו ("המעשה הרע אשר נעשה תחת השמש", 1995, עמ' 51). ציור זה בנוי כולו כדף במחברת שורות, שעליו נכתב בכתב יד ציטוט של פסוקים ב'-ג' מפרק ד' בספר קהלת: "וְשַׁבֵּחַ אֲנִי אֶת-הַמֵּתִים, שֶׁכְּבָר מֵתוּ מִן-הַחַיִּים, אֲשֶׁר הֵמָּה חַיִּים עֲדֶנָה. וְטוֹב, מִשְּׁנֵיהֶם אֵת אֲשֶׁר עֲדֶן, לֹא הָיָה: אֲשֶׁר לֹא-רָאָה אֶת-הַמַּעֲשֶׂה הָרָע, אֲשֶׁר נַעֲשָׂה תַּחַת הַשָּׁמֶשׁ". הפסוקים מביעים קנאה במתים, ועוד יותר מהם - באלה שעדיין לא נולדו והתמזל מזלם שלא לראות את מעשי העוולה והרוע של האנושות. בתחתית הטקסט מופיע כתם זהב זוהר הנראה כמדורה מעלה עשן או כוכב שנפל משמים.

העיניים של השמים זוהי משמעות הכותרת "העיניים של אוראנוס" - סדרת ציורים מאת **יוסף קריספל**, ששניים מהם מוצגים בתערוכה (2009, עמ' 35-37). במיתולוגיה היוונית אוראנוס מסמל את השמים, ויחד עם גאיה, שמסמלת את האדמה, הם נחשבים לזוג הראשון, כמו אדם וחוה, ומהם נוצרה שושלת האלים של האולימפוס. במרכז כל אחד מהציורים נראים שני עיגולים כזוג עיניים, קרועות לרווחה במבט של תבהלה, העולה מתוך סערה המאיימת לבלוע ולאַיין אותן. מבעד לכאוס הגועש של סערת השמים נראים גם סימנים של זוג כפות ידיים מגששות ושורטות באפילה, כמְשוועות להצלה. מהציורים עולה מתח דיאלקטי הנובע מהתובנה שכפות הידיים המבקשות הצלה מן הסערה הן אותן כפות הידיים שיצרו את הסערה מלכתחילה.

"ידיים לילה" היא עבודה מ-2020 מאת **אלי פטל** (עמ' 41). זהו הדפס הזרקת דיו אך כמו רבות מיצירותיו של פטל, מדובר בתהליך רב-שלבי ורב-חומרי שכל שלביו מגולמים בתוצאה הסופית. פטל יצר שבלונות של שתי כפות ידיו, הדביק כל אחת מהן על נייר נטול עץ, ותלה אותן על החזית הדרומית של דלת הסטודיו שלו "להשתזף" בשמש. התוצאה היא הדפס נגטיב-פוזיטיב של כפות ידיו. העבודה הסופית מורכבת מתצלום של ה"אתר" עצמו – החזית הדרומית מחוץ לדלת הסטודיו - בגרסת יום (עמ' 40) ובגרסת לילה; סריקה של הדפסי השמש; ו"מילוי" של קרעי נייר זכוכית כחול, שפטל הוסיף לכל הצורות בתמונה שצורתן כמְכלים ריקים (הרווחים שבין האצבעות, חלונות הזכוכית של הדלת וכדומה). חזית הסטודיו צולמה בלילה ולכן הרקע חשוך, בעוד פנים הסטודיו מואר. מבעד לדלת נראית במטושטש דמותו של פטל כשכף יד שמאל שלו פרושה על דלת הזכוכית הסגורה, כמנסה לדחוף ולפתוח אותה. הזכוכית החלבית ותוספות המילוי הכחול מקנות לעבודה כולה תחושה מימית של סכנת הצפה מתקרבת. הדמות נדמית כתקועה ללא מוצא בתוך מכל מים סגור ההולך ומתמלא, מאיים להטביע אותה, והיד הצמודה לדלת מתפרשת בקריאה להצלה וכניסיון נואש למצוא פתח יציאה.

ילד המצמיד בחוזקה את פניו וכף ידו לחלון זכוכית - זהו הפונקטום של העבודה "בית שבור" מאת **יאסמין חוג'יראת** (2012, עמ' 38-39). אפו של הילד וסנטרו פחוסים, מבטו מופנה מטה כמבקש לראות מה נמצא מעבר לחלון. רק בהתבוננות שנייה בעבודה מחלחלת ההכרה כי החלון למעשה פתוח לרווחה וה"ילד" אינו אלא גלויה מצוירת המוצמדת מצדו האחורי של החלון. התצלום של חוג'יראת הוא פריים סגור שתופס באופן קטוע פינה בתוך בית, פינה שבה הקירות נגועים בעובש ובסימני ריקבון, ולצדם ניצב, בניגוד מוחלט להם, אגרטל עם זר פרחי גרברות לבנות במלוא פריחתם, שמעליהם נראה משתלשל קצה בד אוורירי בכחול-לבן, ספק וילון ספק דגל ישראל. החיבור בין ריקבון, זר פרחים ודגל הוא חידתי ומעורר אי-נוחות, ואף על פי שהחלון פתוח, אי אפשר להשתחרר ממראה הילד החסום המתדפק עליו.

דלת ברזל גדולה ונעולה בעלת מראה מאיים ניצבת במרכז התצלום "מפתן" מאת **רון עמיר** (2009, עמ' 43). לפני הדלת, בדיסוננס מוחלט לחזות האגרסיבית שלה ומחוץ לכל הקשר, ממוקם כיסא ים אדום, העומד ריק, כמו מחכה לשומר שיצא לסיבוב אבטחה. הקיר המתפורר שסביב הדלת, החלודה שפשטה בה וברגלי הכיסא, וצמח המדרכות שהצליח לצמוח נגד כל הסיכויים מן הסדק שברצפת הבטון – מעידים כולם שהדלת הזאת לא נפתחה זה זמן רב. באופן טבעי וכמעט בלתי רצוני טורדת את המחשבה השאלה מה יש מאחורי הדלת הסגורה. התצלום הוא חלק מסדרה שבה התמקד עמיר במקומות שעברו טרנספורמציה. הדלת המצולמת היא דלת של תא גזים, הנמצא סמוך לקיבוץ יקום, שמטרתו בעבר היתה לשמש לתהליך הבחלה של פירות כדי לזרז את הבשלתם. הפירות הוכנסו, הדלת נסגרה וגז פחמן דו-חמצני הוחדר לתא.

בחלוף השנים תא הגזים הזה ננטש, שינה את ייעודו, והפך למקום מגורים עבור פועלים פלסטינים שבנו באותה עת את "קפה בונו" במתחם שבכניסה לקיבוץ.

פועלים פלסטינים נאלצים לישון בישראל במקומות מאולתרים ולא ראויים למגורים בגלל המערכת המסובכת והקשוחה של מדיניות היתרי העבודה ובגלל ייסורי המעבר במחסומי הצבא. מחסום שכזה מתואר בעבודה "ללא כותרת" מאת **חנאן מסאלחה** (2011, עמ' 76-77). זהו ציור בפחם, בגוני שחור, אפור ולבן, שבו פלסטינים הממתינים בינות למבוך של גדרות ומחסומים ניצבים בטור במה שנראה כשעת בוקר מוקדמת. חלקם ישובים כשהם נשענים על אבני המחסום, משלימים בלית ברירה עם עמידה ארוכה ועם חוסר ידיעה; עינוי הנפש הולך יד ביד עם עינוי הגוף.

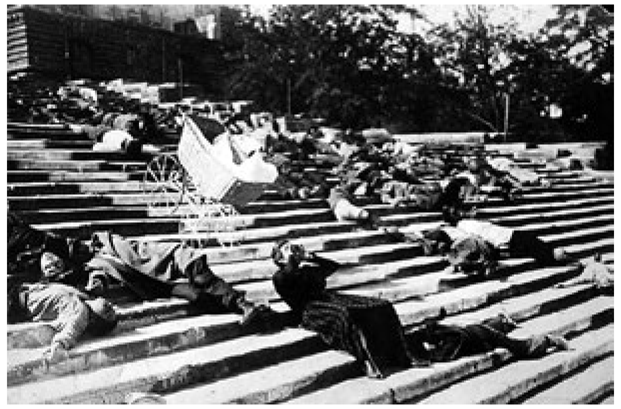
במרכז עבודה "ללא כותרת" מאת **רפי פרץ** (1999, עמ' 45) נראית דמות גברית עירומה, בודדה, שכובה על הקרקע בתנוחת עובר, בעיניים עצומות, נעה בין היותה מתגוננת לפצועה, בין מתה לישנה. מתחת לגוף/גופה מוטל הצל של הדמות שלרגעים נדמה ככתם דם הניגר ממנה ונספג ברצפה. אף שהדמות המעונה היא הדימוי המצויר היחיד ביצירה, היא אינה האינפורמציה החזותית הבלעדית. פרץ השתמש כמצע לעבודה בפלטת עץ שמצא ברחוב. זוהי פלטת עץ רקובה ומחוררת כולה, סדוקה ומוכתמת, פלטה שנראית כאילו התעללו בה ולא ברור לְמה שימשה בגלגולה הקודם, אם בכלל. עתה היא משמשת מצע פגום ורקע של עליבות והזנחה, שמחזקים את תחושת המצוקה העולה מהעבודה.

תנוחת עובר חוזרת גם במרכז העבודה "אמא וילד" מאת **שחר יהלום** (2021, עמ' 44), שבה נראה תינוק עירום בידי אמו כשידיו מונפות לעבר פניה המורכנות כלפיו במחוות נשיקה. במבט ראשון זוהי תמונה חמה של קִרבה ואהבה, אך מבט נוסף מעורר ספק ואי-נוחות. האם אינה אוחזת את התינוק בתנוחה רגילה המצמידה אותו לגוף שלה, אלא מחזיקה אותו בשתי כפות ידיה כמו היה חבילה, כמבקשת להציג אותו לראווה או כעומדת למסור אותו. הנשיקה נראית לפתע כנשיקת פרידה. עיניו של הילד עצומות ועל הכתף והיד של האם עומדים שני עורבים - האחד מנקר אותה, השני מנקר את תינוקה. עורבים הם סמל למוות והתמונה כולה מקבלת תפנית מחרידה.

עגלת התינוק, שבחלקה העליון של העבודה "מצדה" מאת **מיכל נאמן** (1976, עמ' 47), אף היא אינה מבשרת טובות. היא ניצבת בחשיכה במרומי מצוק, כשמעליה בשמים מקור אור, ירח או זרקור, השולח קרניים מסנוורות. התמונה לקוחה מכריכת "תינוקה של רוזמרי", ספר אימה של איירה לוין שהפך ב-1968 לסרט האימה המפורסם של רומן פולנסקי. מתחת לתמונה, בחלקה התחתון של העבודה, נראים שני עיגולים גדולים, שכמו גדלו והתנתקו מהמשמעות המקורית שלהם:

1 בריטברג-סמל, שרה, "שיחה: עיניים, שנות ה-90", מתוך: **גרשוני***, קטלוג, 2010, מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 340.

2 שם, עמ' 340-346.



מתוך הסרט "אוניית הקרב פוטיומקין" של סרגיי אייזנשטיין מ-1925
من فيلم "المدمرة بيتومكين" لسيرغي أيزنشتاين من العام 1925
From the movie Battleship Potemkin by Sergei Eisenstein, 1925

כמו אצל גרשוני ואצל קריספל, אך שנים מוקדם יותר, החלו להופיע ביצירתה של נאמן שני עיגולים כזוג עיניים או ליתר דיוק - כארובות עיניים ריקות. יצירתה של נאמן, במיוחד זו משנות ה-70, עוסקת כמעט באובססיביות בראייה ובעיוורון. שתי מילים מופיעות בחלק זה של העבודה, מרוחקות זו מזו, אחת במהופך לשנייה: "ונפגע", "ועציץ" - משחק מילים על הביטוי "הציץ ונפגע". הראייה אצל נאמן, כותבת דורית לויטה-הרטן, "מתבררת מעל לכל כמעשה מגונה ומסוכן".[3] אסור ואי אפשר לסמוך על הראייה כי מראש היא פגומה ואשלייתית ונושאת עמה תמיד גם את העיוורון, והעיוורון הוא האין, הוא המוות. "דווקא ההצבעה על איבר הראייה הפגום, הפצוע מראש עוד לפני שנשלפה כלפיו ציפורן", כותבת יערה שחורי על עבודותיה אלה של נאמן, "מבקשת לצאת מחדר המראות של הדימוי אל הכתם וההכתמה, מקום שהדימוי הסדור מבקש לאבד את עצמו לדעת".[4] התאבדות נרמזת גם בכותרת העבודה, "מצדה", הכתובה בראש המשטח, ומעלה בדמיון בו-זמנית את אפשרות הדחיפה של העגלה אל מעבר למצוק ואת הקשר לסרט דרמה-אימה אחר – "אוניית הקרב פוטיומקין" של סרגיי אייזנשטיין מ-1925 – ולסצינה המפורסמת מתוכו של עגלת ילדים מידרדרת במדרגות (עמ' 11).

התאבדות ניצבת גם במרכז עבודת הקולאז' השנייה של נאמן בתערוכה - "קמיקאזה" מ-1976 (עמ' 48), המשלבת בין תצלום תקריב של סכין-תער ובין תצלום של דמות מתוך סצינה הלקוחה מסרט האימה "שעת הזאבים" של אינגמר ברגמן מ-1968. הסרט מספר על היעלמותו המסתורית של צייר רדוף רוחות. הדמות הנראית בתצלום היא אחד מהשדים דמויי האדם המופיעים בהזיות הביעותים של הצייר, והיא נראית עומדת על אדן החלון כמוכנה לזנק בכל רגע. הסכין-תער מרחף מעל ראשה פתוח כגיליוטינה מאיימת, והמילה "קמיקאזה" רשומה במרכז הציור. הסכין הוא אטריבוט קבוע בעבודות הקולאז' של נאמן והוא נמצא שם בין היתר כאמצעי לחתוך ורידים או לעקור עיניים. "שכן העיגולים", כותבת לויטה-הרטן, "שהם ייצוגי עיניים, מופיעים כמעט תמיד [בעבודותיה של נאמן] עם אפשרות אחת של חיתוך, ריטוש, דקירה וסירוס. הם מורים על ראייה שמובילה להרס, שאינו הפיך, שאי אפשר לשייט איתו במרחבי זמן ואי אפשר בשעת צרה לפשוט עור ולהיהפך, ולו למטרת הצלה, למשהו אחר. ביחס שבין עיגול העין לכלי ההריגה שלה, המופיעים בצורת סכינים או מילים, יש משהו סופי וקדמון".[5]

"סכין חד קטן קטוע, ללא צל" - זוהי כותרת התחריט מאת **מאג'דה חלבי** (2015, עמ' 49), כותרת שהיא תיאור של הנראה בעבודה: סכין קשור באוויר נדמה כמי שהתאבד בתלייה או הפנה את חודו כלפי עצמו ושיסף את בטנו. סכין שהוא אח קטן לשלל הסכינים והחרבות המפלצתיים המופיעים בקבוצת תחריטים מאת **חליל בלבין** מתוך הסדרה "הנביא" (2016, עמ' 53-57). התחריטים הללו, שנוצרו במסורת "זוועות המלחמה"

פרנסיסקו גויה, מתוך סדרת התחריטים "זוועות המלחמה", 1810-1820
فرانسيسكو غويا، من سلسلة نقوش "كوارث الحرب، 1810-1820
Francisco Goya, From the Series: The Disasters of War, etching prints, 1810-1820

3 לויטה-הרטן, דורית, "ראה הערך האיקוני", מתוך: **מיכל נאמן: ה' צבעים**, קטלוג, 1999, מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 33.

4 שחורי, יערה, "שעת הזאבים של מיכל נאמן", מתוך: **מיכל נאמן: חיוך, חתול, חיתוך**, קטלוג, 2010, גלריה גורדון לאמנות, תל אביב, עמ' 142.

5 לויטה-הרטן, שם, שם.

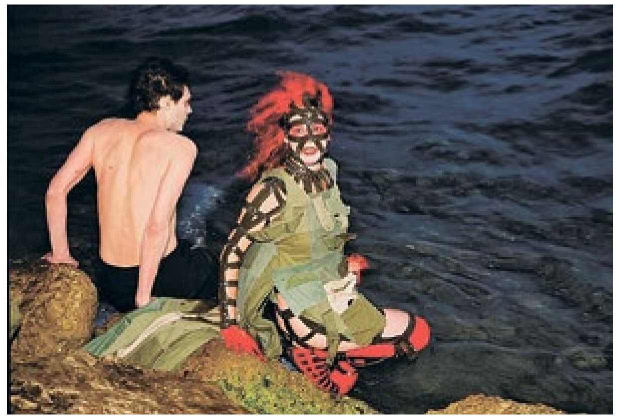
6 בן ישראל, מרית, "עצים מטרידים, עצים מחרידים", בלוג "עיר האושר", 16.7.2017, https://did.li/UozZH

7 תמיר, טלי, "אוספת ראיות: על הציורים החדשים של עדה עובדיה", מתוך: **עדה עובדיה: חולות ראשל"צ**, קטלוג, 2018, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, עמ' 38.

של גויה, מתארים עולם מסויט ואכזרי שכולו עינויי תופת, התעללות, אונס, רצח ומוות. הכל בהם לובש צורה פרוורטית ומחרידה - גם או במיוחד כאשר מדובר בנשים, בילדים ובִיצורים חמודים, בארנבות, בליצנים או במסיבת יום הולדת. בלבין מציג תיאורים מהפכי מעיים תרתי משמע החושפים את מעשי הזוועה של בני האדם זה כלפי זה בעולם הנשלט על ידי רוע טהור. ברקע עומדים העצים חסרי אונים, עולים באש, עדים שהם אודים. במרבית המקרים אלה הם עצי הזית המקומיים (המצוטטים מרישומיה של אנה טיכו) שמשתתפים בעל כורחם בהילולה המזוויעה - "...והנוזל שזורם מן השד העצי", כותבת עליהם מרית בן ישראל, "אינו בהיר כמו חלב, הוא דומה יותר לדם שמכתים אם לא מנתק את הזיקה בין הזית לשלום".[6] כותרות התחריטים מדגישות את הפער שבין הכסות המיתממת והניטרלית שמעניקה השפה – "שמלה ושתי צמות", "בלבה חומה" - ובין מעשי העוולה המזעזעים, הבלתי נתפסים, שבמציאות ללא נחמה או פתח להצלה. שתי עבודות מתוך הסדרה שהכותרת שלהן זהה, "אבו ח'דיר", מתייחסות ישירות לאירוע טרור שאירע ב-2014 ובו נחטף ונשרף בחיים מוחמד אבו ח'דיר, נער פלסטיני ממזרח ירושלים, על ידי שלושה יהודים. גופתו השרופה נמצאה ביער ירושלים. בשני התחריטים נראה נער קשור לעץ בעוד דמות גרוטסקית ומרושעת העומדת לצדו מקרבת לפָנים שלו נר דולק.

הציור "למען התמימים" (2024, עמ' 65) מאת **אריאל אסאו** מתייחס גם הוא להרג רצחני של פלסטיני, שאירע ב-2020. איאד אל-חלאק היה אוטיסט מאובחן שנורה למוות במזרח ירושלים על ידי חיילי משמר הגבול שהתנהגותו המוזרה עוררה בהם חשד, והם ניהלו אחריו מרדף בהיותו מבולבל ומבוהל. הירי בוצע בעודו שוכב פצוע על הרצפה ולעיני המטפלת שלו המתאמצת להסביר לחיילים את מצבו המיוחד. אסאו בחר לצייר את איאד על פי תמונתו כפי שפורסמה בכלי התקשורת לאחר האירוע, כשהוא מחזיק בידיו עציץ ומביט למצלמה. אך בעוד בתצלום הוא לבוש אימונית שחורה ונראה בפלג הגוף העליון בלבד, בציור הוא מופיע בקומת אדם מלאה, לבוש כולו בגדים בלבן צח. דמותו ממוקמת על במה שמאחוריה ומצדדיה נראית שורה של דמויות שמחוללות, מדברות ומצדיקות אירועים מחרידים מסוג כזה: חיילים חמושים, קריינית טלוויזיה ודובר צה"ל. איאד מוצג בדמותו של פיירו, הליצן העצוב והתמים מקומדיה דל'ארטה, כשהוא מוקף סוכני רשע. בתיאטרון החיים והמוות הזה, התמימים והחלשים הם חסרי סיכוי מול ה"צודקים" והחזקים הסוגרים עליהם.

יחסי הכוחות חזקים-חלשים ומנצלים-מנוצלים הם בלב יצירתה של **עדה עובדיה**. "בציוריה", כותבת טלי תמיר, "זירת הרצח מזוהה באמצעות שורה של 'תיקי ראיות' שנושאים שוטרים במדים, וכן במקבץ של אצבעות כרותות המצביעות, כביכול, על הרוצח, או מנדבות 'טביעות אצבע' לצורך איסוף ראיות. בעלילה הקרימינולוגית של עובדיה זהו רגע גורלי של רצח פיזי ונפשי כאחד, שעלול להכות בנשים, בשחורים, בפליטים ובמדוכאים אחרים".[7] אצל עובדיה, כמו אצל אסאו, תיאטרון החיים הוא תיאטרון המוות, כשדמויות וחפצים יום-יומיים, יחד עם דימויים השאולים מן התרבות הפופולרית, הופכים בידיה לעדות מתמדת על יחסי ניצול ושעבוד. בציור "ללא כותרת" (2012, עמ' 63) שבתערוכה זו, עובדיה לוקחת את המבט המקאברי שלה על האכזריות של בני האדם עד לקצה, עד לגיהנום עצמו. בציור, שנחלק בין ים לשמים, שניהם שחורים משחור, נראים שלדים צפים על פני המים ומנסים להציל את עצמם מטביעה, בעוד מהשמים נוחתים עליהם חזירים עם מצנחים. הדימוי של החזירים לקוח מעטיפת האלבום "חיות" של להקת "פינק פלויד", שיצא ב-1977. האלבום, שנכתב בהשפעת הספר "חוות החיות" מאת ג'ורג' אורוול (1945), הוא מחאה אנטי-קפיטליסטית נוקבת שבה החזירים, בני המעמד העליון, שולטים בחברה ביד חזקה, הכלבים נלחמים בעקשנות כדי להעפיל בסולם החברתי, והכבשים, המסמלות את בני מעמד הפועלים, הולכות כעדר פסיבי, המנוצל שוב ושוב על ידי הכלבים והחזירים. בציור הפסימי של עובדיה נראה כי כולם נידונו להגיע בסופו של דבר לאותו הגיהנום, שבו החזירים הנוחתים יטבעו למצולות הים יחד עם השלדים האומללים.


הילה לולו לין פרח כפר בירעים, מתוך המיצג "הצילו", 2002
هيلا لولو لين فرح كفر برعم، من العمل الأدائي "النجدة"، 2002
Hila Lulu Lin Farah Kufer Birim, from the performance: Help!, 2002

ב-6 ביוני 2002 בשעת בין-ערביים על חוף הים בתל אביב ביצעה **הילה לולו לין פרח כפר בירעים** את המיצג "הצילו" (עמ' 62). כעבור עשור, ב-2012, היא הציגה את הווידיאו המתעד את המיצג בתערוכת יחיד שלה בגלריה נלי אמן בתל אביב. "במיצג הזה, שהשתתפו בו תזמורת מכבי האש ושבט צופי יפו", כתבה סמדר שפי בביקורת על התערוכה, "עשתה לין שימוש בסמלים מובהקים של לאומנות ישראלית: במיוחד

ג'ים הולנדר, רפיח,1987
جيم هولاندر، رفح، 1987
Jim Hollander, Rafah, 1987

עוזי קרן, ג'נין, 1976
عوزي كيرن، جنين، 1976
Uzi Keren, Jenine, 1976

השיר 'קדרו פני השמים' ('קדרו קדרו פני השמים / ורוח עז רעש / קיבלו קיבלו הרי אפרים / קורבן צעיר חדש / ... / כמוך גם חיינו / נקריב בעד העם'), שחובר בידי יהושע פרושנסקי, איש העלייה השלישית, לאחר נפילת טרומפלדור בתל חי. כך גם כתובת האש בנוסח טקסים צבאיים, וקבוצה של נערי צופים, מאלו שמעליהם מתנוססת לרוב ההגדרה - הבעייתית כשלעצמה – 'נוער עם ערכים'. בנוסף לצופים השרים בדבקות את מילות השיר, שהרדיקליות הלאומנית שלו וקידוש המוות אינם רחוקים מפשיזם, שרה אותו גם דמות של חי-מת. לין החייתה מעין רוח רפאים של הנופל המקודש, בדמות בחור דק גו (חמי רודנר), מאופר בכבדות במה שנראה כדימוי גרוטסקי נוסח קברט ויימארי, ולצדו דמות של אישה שלבושה העשוי רצועות עור נראה לקוח ממחוזות התרבות הסאדו-מזוכיסטית (עמ' 13). למילות השיר המנוגן ומושר על חוף הים, צועדים השניים יד ביד לתוך המים בטקס שהוא ספק טבילה ספק התאבדות, לעבר כתובת אש של המילה: 'הצילו'".[8]

אש מופיעה בשתי עבודות נוספות בתערוכה. תצלום "ללא כותרת" מ-2006 מאת **ניר כפרי** (עמ' 61) צולם מבעד לשלדת מכונית שרופה בשכונת מגורים טיפוסית בקריית שמונה בזמן מלחמת לבנון השנייה. נראה בו ילד בחופש הגדול משחק בין המכוניות השרופות במגרש החניה כמו במחזה אבסורד, כשבשמים מעל מיתמר ענן עשן ומבעדו נראית השמש ככדור אש בוער. הציור "ללא כותרת" מ-2009 מאת **סלח חיג'אזי** (עמ' 60) צויר בזמן מה שמכונה "מבצע עופרת יצוקה". העיר עזה העולה באש נראית בו מעבר לגדר תיל שחורה. בעומק התמונה נשים וילדים הולכים ומתרחקים כרוחות רפאים בין הריסות הבניינים, כשמעליהם וסביבם אפוקליפסה בוערת של הבזקי הפצצות ועמודי אש ועשן.

דמויות אדם מחוקות המשוטטות כרוחות רפאים בתוך מרחב אסוני של הרס מוחלט נראות גם ברישום "ללא כותרת" מ-2018 מאת **מאג'דה חלבי** (עמ' 58-59). חלק מהדמויות מהלכות בתוך הכאוס שסביבן כמחפשות דבר-מה, שארית רכוש או קרוב משפחה, ואחרות ניצבות וצופות במתרחש. רק דמות אחת, במישור הקדמי של התמונה, מופיעה בפרטים מלאים כדמות ממשית. זהו בחור צעיר, לבוש מעיל, המתואר מהגב כשהוא מסובב את פניו חסרי ההבעה לעברנו במבט קפוא של הלם ותוכחה.

סכינים, חרבות ואש הם רק חלק מכלי הנשק המופיעים בעבודות שבתערוכה; בחלקן נראים כלי נשק מתוחכמים יותר ובעלי פוטנציאל מתקדם להרס והשמדה. חיילים חמושים ברובים מתוארים בשתי העבודות מתוך הסדרה "1967-2007" מאת **אוהד מרומי** (עמ' 66-67). זוהי סדרה של אריחי בטון הכוללת 40 עבודות ומבוססת על ספרה של אריאלה אזולאי, "מעשה מדינה: היסטוריה מצולמת של הכיבוש 1967-2007". הספר מכיל תצלומים מ-40 שנות

כיבוש על פי סדר כרונולוגי. מרומי בחר מתוך הספר תצלום אחד מכל שנה ויצר על פיו אריח בטון תוך שהוא משתמש בשיטת התבליט שהיתה נפוצה משנות ה-50 עד שנות ה-70 ליצירת תבליטי קירות דקורטיביים, בעיקר במבנים הציבוריים שהלכו ונבנו בארץ באותה עת. גם מבחינה סגנונית מתחקה הסדרה אחר האסתטיקה של התבליטים ההיסטוריים הללו באמצעות שימוש בצורות גיאומטריות בסיסיות וקווים ישרים או מעוגלים, בשפת הסגנון הבינלאומי. מרומי מחבר כאן בין ההבטחה הגדולה של הציונות ושל הקמת המדינה, המתגלמת ברוח השורה הידועה "נלבישך שלמת בטון ומלט", ובין מעשי המדינה האלימים הכרוכים בשליטה ובדיכוי רבי-השנים של העם הפלסטיני.

תמונת פרופיל של שני רובים, הניצבים בגבם זה לזה, היא דיפטיך תצלומי מאת **חן כהן** ("רובים", 2015, עמ' 68-69). בשחור לבן מגורען, המדמה תצלום רנטגן, ובגובה של טורסו אנושי נדמים הרובים לגוף גרום או למעין שלד מעוות. זוהי עבודה אחת מתוך סדרה שכותרתה "ארכיון התנועה" וכוללת עבודות נוספות שבהן כהן מעמתת בין הגוף האנושי לרובה ומדמה את הראשון לאחרון (עמ' 15). הצימוד הכפול הזה, שבין הרובים ובין עצמם ובינם ובין הגוף, קשור בניסיון החוזר של כהן להצמיד

8 שפי, סמדר, "לולו לין בוחנת את המיתוסים הצבאיים", עיתון "הארץ", 10.4.2012, https://did.li/oItgT

חן כהן, ללא כותרת (פיתיה), 2016
حن كوهن، بدون عنوان (بييتا)، 2016
Chen Cohen, Untitled (Pythia), 2016

בעבודותיה בין חלש לחזק. "גוף סובל", כותב על יצירתה נעם גל, "המבקש להחלים באמצעות שימוש לא קונבנציונלי בחומר קונקרטי, מתוך איזו ציפייה שחומר כזה יעשה משהו נגד הכאב במקום לשמש רק כמצע חזותי למשמעות, כלומר יהא לחומר שחבוי בו כוח שכזה, כוח מרפא בלתי רגיל".[9] הרובים הם בעלי פוטנציאל נפיץ, הם טומנים בחובם את החיים ואת המוות ביד אחת - אבל הם מופיעים כאן מעוקרים מהפונקציה המקורית שלהם ומשמשים כמקל הליכה, כמשענת או כקרש הצלה.

בקבוצת הרישומים השחורים של **טל מצליח** נאטם כל פתח לתקווה ולהצלה ("ללא כותרת", 1995, עמ' 70-71, 75). שלושה ניירות שנתלשו מפנקס, כמו פתקים שהוכנו להיות מסר בבקבוק, מסר שכולו מחוק. באחד נראות שורות של גולגולות ורובים, כמוכנים לספירת ראשים, מונחים על גבי מצע של שורות כתובות עם מילים שנמחקו כולן בשיטתיות, אחת אחת, בחזרתיות כפייתית, בכוח, בעט שחור שלא הותיר דבר נהיר. ברישום השני, הסבך הצפוף של המחיקות הותיר את הדף בחשיכה צמיגית שמתוכה מסתמנת דמות עומדת בעלת ראש גדול, ובו זוג עיניים קרוע לרווחה ופה פעור בצעקה אילמת. ואילו ברישום השלישי, היחיד המכיל קריאה ישירה לעזרה, מתנופפים ארבעה דגלים שחורים. במרכז הדגל העליון מופיע הכיתוב: "תעצרו את זה, אני לא מצליחה להדביק את זה...". צבעי הדגלים מופיעים ברקע בטקסט: באזורים מסוימים מתקבצות שתי מילים החוזרות על עצמן "כחול, לבן..." ובמקבצים אחרים נראות ארבע המילים "אדום, ירוק, שחור, לבן..." (עמ' 103). בתחתית הרישום מופיעה ההקדשה "קישוטי מדינה", ואילו על גבי הדגל האמצעי נראות בשחור על שחור שתי דמויות נאבקות זו בזו כשאחת מהן אוחזת באקדח.

בעבודה "ארץ מובטחת" מ-2006 מאת **לילך בר-עמי** (עמ' 72-73) מתחוללת מלחמה של ממש. בתוך שדה קרב על רקע נוף אגדה חלומי - של גבעות ואגמים, צמחייה פרחונית, איילות וצבאים, ופֵיות-גחליליות – פזורים חיילים חמושים, טנקים, מסוקים, מגדלי שמירה ולהק מטוסי קרב בשמים הנראה כלהקת ציפורים. במרכז העבודה, העשויה כולה מגזרות נייר, נראית צללית של קבוצת חיילים בריטים, ומשני צדדיה ניצבים חיילי משמר המלכה. כותרת העבודה מתייחסת לדמיון הלשוני בין היות הארץ ה"מובטחת" לארץ מאובטחת, ארץ השבויה בקונספציית ההבטחה והאבטחה. הנוכחות של החיילים הבריטים כמו מרמזת על ימי המנדט הרחוקים, שמאז ביטולו רק הלך והחריף האסון המתמשך שאליו נידונו המקום הזה ויושביו.

הכטב"ם נכנס ללקסיקון חיינו באחת החל ב-7 באוקטובר 2023. הוא אמנם היה שם שנים לפני כן בתור מל"ט ומזל"ט, אבל רק מאז אוקטובר ההוא, בצמוד לשימוש הרב שנעשה בו

9 גל, נעם, **חן כהן: איך למות יפה**, קטלוג, 2021, המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב, עמ' 103.

ככלי נשק קטלני לתקיפה, הוא הפך למילה שגורה הנישאת בפי כל. כאשר **הלל רומן** צייר אותו ב-2013 הוא קרא לו בפשטות "בלתי מאויש" (עמ' 6-7). הכותרת כמו מבקשת להתעכב על הרמייה המוצפנת בשם – מה פירוש הדבר "בלתי מאויש"? לכאורה פועל מעצמו, ללא איש, ללא מגע ידי אדם, ומכאן שאי אפשר לייחס לו כוונה או אשמה; בעוד בפועל המצב הוא ההיפך הגמור: הכלי מאויש גם מאויש - הוא מופעל על ידי אדם מרחוק, מה שמאפשר למפעיל להיות מנותק ומנוכר לזירה ומקל עליו לפעול בקור רוח רצחני. הבתים, האנשים והנוף הופכים להיות לא יותר מאשר דימויים על מסך, כמו במשחק מחשב. בציור נראה הכטב"ם לבן וצח, משייט בשמי לילה שחורים, ככלי טייס תמים, יפה כציפור אקזוטית.

שורה של רגלי ציפור ממסגרת את הציור "ללא כותרת" מאת **חן שיש** (2000, עמ' 78). רגליים קטועות, ללא גוף, יוצאות מתוך מובלעת שחורה במרכז הדף, ממה שנראה כאזור אסוני של שחיטה וסכנה. במרכז המובלעת נראית צלליתו של בית שעל גגו מתנוססת מטרייה פתוחה במעין ניסיון מופרך להגן על הבית מפני הצפוי משמים; ובצד, ערימה של עיניים שכמו הושלכו זו על גבי זו אחרי שחדלו לשמש בתפקידן כקמע נגד עין רעה.

הגורל נגזר משמים – מבול, בלי טיס או ציפור טרף, אין לדעת מה יירד ויבוא ממעל. בציור "ללא כותרת" מאת **עאסם אבו-שקרה** נראה גוף גדול בעל כנפיים דואה בשמים (1989, עמ' 80). זהו ציור נוף לילי אך מתוך החשיכה אפשר לזהות את אזורי השמים והארץ ואת שרשרת ההרים שביניהם. על קו האופק בין ההרים לשמים מופיעה נימה מוזהבת של טרום-זריחה או לאחר-שקיעה, הנמשכת גם סביב הגוף המאיים המרחף מעל. מקור האור הדל הזה חושף את אשר על פני הארץ – שורת דמויות צועדות בטור בחשיכה גמורה, נתונות בסכנה.

גם במרכז ציור חושך לילי נוסף בתערוכה נמצא בעל כנף. העבודה "ללא כותרת (פרפר)" (2022, עמ' 81) מאת **טליה קינן** היא רישום, על רקע שחור, של כף יד, משורטטת בקו עדין, שעליה ישוב פרפר מרהיב ביופיו בכנפיים פרושות, זורח כולו בצבעי זריחה/שקיעה. התבוננות מקרוב מגלה כי דגם העיגולים המופיע על כנפיו הוא דמוי ערימת גולגולות או ראשים פעורי פה בזעקה גדולה, ובאחת המרהיב נהפך למעיב והיפה - למחריד.

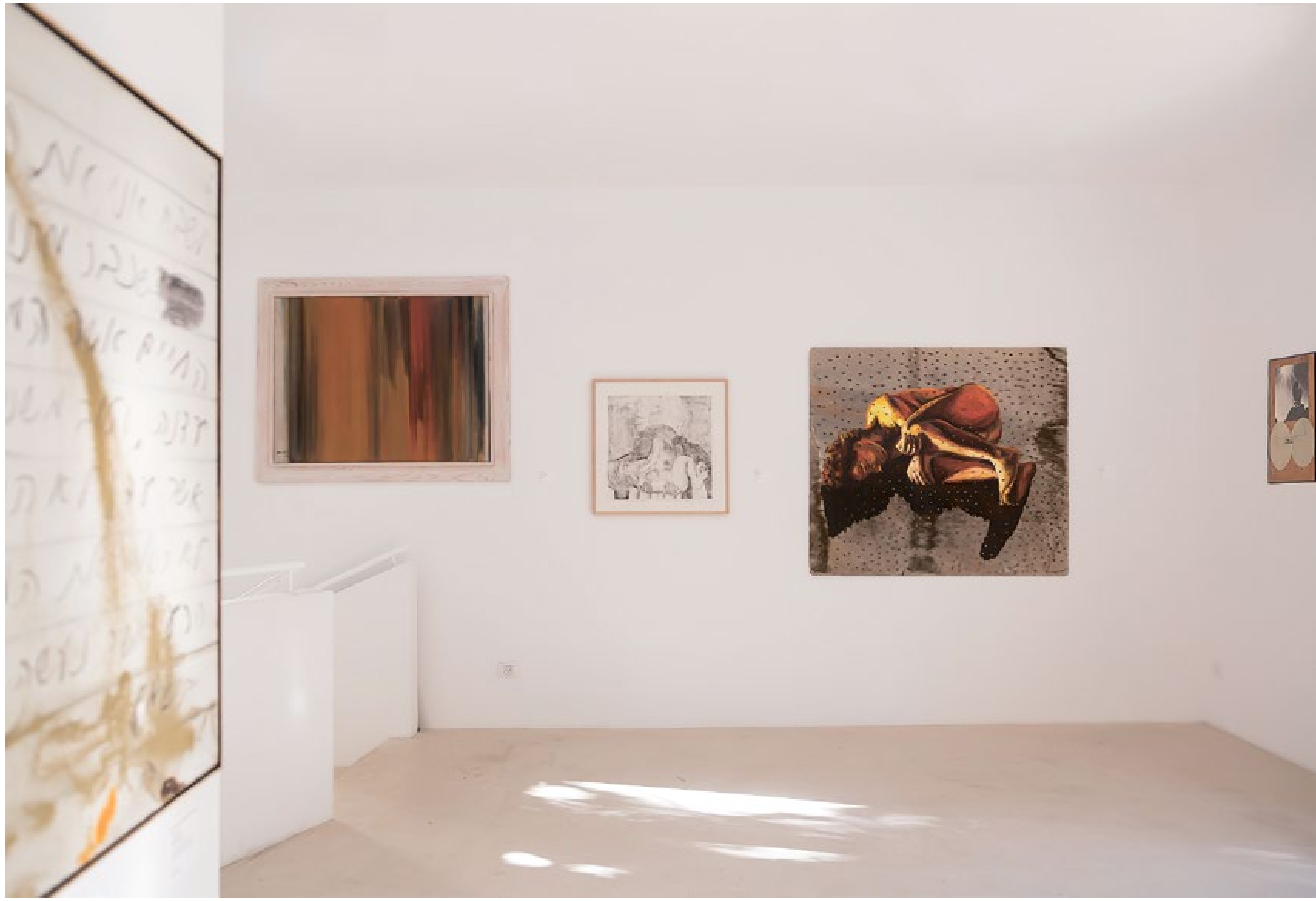
בכל אחד משני ציורים "ללא כותרת" מאת **ראניה עקל** (2007, עמ' 82-83) נראות ציפורים עפות ועולות השמימה, אך מה שלרוב הוא מחזה מרחיב לב מופיע כאן על רקע מראות תופת של נכבה. הציפורים, שחורות משחור, עפות בין ענני עשן ואבק כשהן נמלטות מפני קרקע בוערת בשריפה מאכלת. הכל סביב חרוך ושרוף, למעט קרעים של שרידי טקסטיל - בגד, מזרן או אוהל – וקרעי נייר כתובים. באחד הציורים נעצה עקל קבוצה של סיכות ביטחון כמין ניסיון נואש לאחוז, לחבר ולהחזיק את השאריות, לשמור על התמונה לפני התפזרותה לכל רוחות השמים. הטקסט בערבית המופיע על גבי קרעי הנייר המצוירים הוא משפט אחד החוזר על עצמו: "חירותי מקופלת בחגורת סבתי".

הציפור הסוגרת את התערוכה היא פסל קיר מאת **מינה ריינגולד** (2023, עמ' 84-85) - ציפור גדולה עשויה שברי עץ שחוברו והודבקו יחדיו, כמו עוף החול המרים עצמו מן האפר או כמו רפסודה שהתנפצה על הגלים ובמעשה קסם לבשה צורה חדשה. הציפור נושאת את ילדה-גוזלה ועפה הרחק מכאן. כותרת העבודה, "ציפור האבל ('מי־יתן־לי אבר כיונה אעופה ואשכנה')", מחזקת את הקשר למעגל המוות והתחייה. הציטוט לקוח מתהילים נ"ה, פרק שכולו תחינה להצלה ומילוט - ולא מפני אויב חיצוני אלא מפני העוולה, המרמה והרוע אשר בתוך עמי, בתוך עירי, בתוך קהילתי, בקרב האנשים הסובבים אותי:

"וָאֹמַר מִי־יִתֶּן־לִּי אֵבֶר כַּיּוֹנָה אָעוּפָה וְאֶשְׁכֹּנָה: הִנֵּה אַרְחִיק נְדֹד אָלִין בַּמִּדְבָּר סֶלָה: אָחִישָׁה מִפְלָט לִי מֵרוּחַ סֹעָה מִסָּעַר: בַּלַּע אֲדֹנָי פַּלַּג לְשׁוֹנָם כִּי־רָאִיתִי חָמָס וְרִיב בָּעִיר: יוֹמָם וָלַיְלָה יְסוֹבְבֻהָ עַל־חוֹמֹתֶיהָ וְאָוֶן וְעָמָל בְּקִרְבָּהּ: הַוּוֹת בְּקִרְבָּהּ וְלֹא־יָמִישׁ מֵרְחֹבָהּ תֹּךְ וּמִרְמָה: כִּי לֹא־אוֹיֵב יְחָרְפֵנִי וְאֶשָּׂא לֹא־מְשַׂנְאִי עָלַי הִגְדִּיל וְאֶסָּתֵר מִמֶּנּוּ: וְאַתָּה אֱנוֹשׁ כְּעֶרְכִּי אַלּוּפִי וּמְיֻדָּעִי: אֲשֶׁר יַחְדָּו נַמְתִּיק סוֹד בְּבֵית אֱלֹהִים נְהַלֵּךְ בְּרָגֶשׁ: ישימות [יַשִּׁי מָוֶת] עָלֵימוֹ יֵרְדוּ שְׁאוֹל חַיִּים כִּי־רָעוֹת בִּמְגוּרָם בְּקִרְבָּם" (פסוקים ז'-ט"ז).

النجدة

إفرات ليفني



النجدة مطلوبة إجمالًا، ومنذ السابع من تشرين الأول أصبحت ملحة بشكل خاص، لكنها في الواقع كانت مطلوبة منذ سنوات، حيث تتوالى الأحداث العنيفة واحدًا تلو الآخر، وتؤدي إلى الدمار والقتل، وإلى حياة يومية مليئة بالظلم والقمع، وتدهور أخلاقي وعملي، وخسارة تلو الأخرى. خطوة بخطوة، يزداد الألم والمعاناة. إنها قصة القوة والغطرسة الإسرائيلية، النرجسية والتعصب، دوائر الدم والانتقام. إنها قصة "عدالة الطريق"، والتي كانت حاضرة هنا منذ البداية.

أقدم عمل في هذا المعرض يعود إلى عام 1964: لوحة "بدون عنوان" (صفحة 33) للفنان **أفشالوم عوكاشي**. كان عوكاشي جزءًا من مجموعة "آفاق جديدة" التي تأسست عام 1948. في مجموعة مقتنيات "هآرتس"، لا توجد أعمال لفنّانين آخرين من تلك السنوات. في الواقع، عوكاشي هو الفنّان الوحيد الذي تم شراء أعماله للمجموعة بعد وفاته. وقع عموس شوكن في حب لوحاته، وبين الأعوام 2000-1996 اشترى خمسًا منها (صفحات 28-31). ر بما لا يكون من المفاجئ أنه أبدى اهتمامًا خاصًا بلوحات عوكاشي، الذي كان من نواحٍ عديدة مختلفًا عن أعضاء "آفاق جديدة" الآخرين: من الناحية البيوغرافية، كان عوكاشي الوحيد في المجموعة الذي ولد في البلاد، ابنًا لأبوين مهاجرين من اليمن، بينما كان باقي الأعضاء قد هاجروا إلى البلاد من دول أوروبية. كما كان الوحيد الذي عاش ورسم في الضواحي - في مدينة عكا - بينما عاش الآخرون في وسط البلاد، معظمهم في تل أبيب أو القدس. من الناحية الأسلوبية، كانت أعماله مميزة عن غيرها: مثلهم، بدأ حياته كرسام تشخيصي للشخصيات والمناظر الطبيعية، ومنذ الخمسينيات انتقل إلى الرسم التجريدي متأثرًا بفن التجريد الأوروبي. لكن بينما تميزت لوحات زملائه بكثرة الألوان، هيمن اللون الأسود على أعماله. كان التكوين نفسه يتكرر في العديد من لوحاته، حيث يظهر حقل من اللون الأسود يحيط به وفي خلفيته بضع

ضربات فرشاة بالأحمر، الأصفر والبرتقالي. يبدو اللون الأسود في أعماله كغطاء على اشتعال كبير يحدث تحته ويبرز من خلال كل ثغرة ممكنة. في اللوحة المعروضة في هذا المعرض، يبدو أن "الاشتعال" ارتفع ليغطي سطح اللوحة بالكامل، بينما يصعد لهب النيران من الجزء السفلي منها، ويتدفق الدم الغزير من الجزء العلوي.

"الأحمر الرائع الخاص بي هو دمه الثمين"، هذا ما كُتب بالألمانية في العمل التركيبي الشهير للفنّان **موشيه جيرشوني** "بدم قلبي" عام 1980. يظهر اللون الأحمر في عشرات إن لم يكن مئات أعمال جيرشوني على مر السنين، حيث يمثل دائمًا الدم – سائلًا، متقطرًا، ملطخًا، مفرغًا، أو ممتصًا، ويُستخدم للكتابة بأصابع مرتجفة. في اللوحة المعروضة في هذا المعرض ("بدون عنوان"، 1994، صفحة 32)، يمتد اللون الأحمر من حافة إلى أخرى كجرح ينزف دمًا على خلفية سائل أبيض معكّر يتدفق من الجزء العلوي ويغمر العمل بأكمله – سائل يبدو كطوفان توراتي يمحو كل شيء، ولا يترك وراءه سوى جرح نازف وبقعتين دائريتين سوداوين فاغرتين وسط هذا السيل، مغروستين في القماش، تحدقان بنظرة فارغة. هذه الدوائر – الثقوب تظهر مجددًا كعنصر وحيد على خلفية سائلة خفيفة في سلسلة أعمال جيرشوني من منتصف التسعينيات. كتبت سارة بريتبيرغ سيميل عن هذه السلسلة من زاوية الشعر، حيث استحضرت قصيدة حاييم نحمان بياليك "العيون الجائعة التي هكذا تطلب"، وربطتها بفلسفة عيمانويل ليفيناس حول مفهوم الوجه، وخصوصًا العيون، كشهادة على "آخرية" الغير وإمكانية تطوير مسؤولية أخلاقية تجاهه[1]. جيرشوني نفسه ذكر في حوار مع بريتبيرغ سيميل أن السلسلة بدأت بثقب أسود واحد يُعبر عن ثقب الشك، كالثقب الذي تأكله دودة، ثم تكرر ليصبح ثقبين يشيران إلى مداخن معسكر أوشفيتز، ومنها إلى فتحات السماء، وأخيرًا إلى محجر العين[2].

"اللامرئ" يتواجد في مركز لوحة أخرى لجيرشوني معروضة في هذا المعرض ("الفعل الشرير الذي تم تحت الشمس"، 1995، صفحة 51). هذه اللوحة مصممة بالكامل كصفحة من دفتر، مكتوب عليها بخط اليد اقتباس من سفر الجامعة، الإصحاح الرابع، الآيتين 3-2: "فَغَبَطْتُ أَنَا الأَمْوَاتَ الَّذِينَ قَدْ مَاتُوا مُنْذُ زَمَانٍ أَكْثَرَ مِنَ الأَحْيَاءِ الَّذِينَ هُمْ عَائِشُونَ بَعْدُ. وَخَيْرٌ مِنْ كِلَيْهِمَا الَّذِي لَمْ يُولَدْ بَعْدُ، الَّذِي لَمْ يَرَ الْعَمَلَ الرَّدِيءَ الَّذِي عُمِلَ تَحْتَ الشَّمْسِ." تعبر الآيات عن غبطة بالأموات، بل وأكثر من ذلك – بأولئك الذين لم يُولدوا بعد وكان من حظهم عدم رؤية أفعال الظلم والشر في الإنسانية. في أسفل النص تظهر بقعة ذهبية براقة تبدو كموقد ينفث دخانًا أو كنجم سقط من السماء.

عيون السماء هي ما يقصده عنوان سلسلة "عيون أورانوس" – سلسلة مكونة من 16 لوحة للفنّان **يوسف كريسبل**، اثنتان منها معروضتان في هذا المعرض (2009، ص 37-35). في الأساطير

1 بريتبيرغ سيميل، سارة، "محادثة: عيون، سنوات التسعينيات"، في: جيرشوني، كتالوج، 2010، متحف تل أبيب للفن، ص 340.

2 المصدر السابق، ص 346-340.

اليونانية، يرمز أورانوس إلى السماء، ومع جايا التي ترمز إلى الأرض، يُعتبران الزوج الأول، مثل آدم وحواء، ومنهما انبثقت سلالة آلهة الأوليمبوس. في وسط كل لوحة، تظهر دائرتان كزوج من العيون المفتوحة على مصراعيها بنظرة ذعر، تنبع من عاصفة تهدد بابتلاعها وإفنائها. ومن خلال الفوضى المدوية لعاصفة السماء، تظهر أيضًا علامات كزوج من الأيدي الممدودة، تبحث وتتخبط في الظلام، كمن يستغيث طلبًا النجدة. تظهر في هذه اللوحات توترات جدلية تنبع من الإدراك بأن الأيدي التي تطلب النجدة من العاصفة هي ذاتها التي خلقت العاصفة في البداية.

"يدين ليلًا" هو عمل فنّي من عام 2020 للفنّان **إيلي بيتيل** (صفحة 41). يتمثل هذا العمل في طباعة بنفث الحبر، ولكنه، وكما في العديد من أعماله، يعكس عملية متعددة الخطوات والمواد، تتجلى كل مراحلها في النتيجة النهائية. قام بيطل صنع قوالب لكفتي يديْه، وألصق كل قالب على ورق خالٍ من الخشب، ثم علقهما على الواجهة الجنوبية لباب محرفه "للتسفع" في الشمس. النتيجة هي طباعة سلبية وإيجابية لكفتي يديْه. يتكون العمل النهائي من تصوير "للموقع" نفسه – الواجهة الجنوبية خارج باب الاستوديو – بنسختي النهار (صفحة 40) والليل؛ مسح ضوئي للطباعة الشمسية؛ و"تعبئة" من قصاصات ورق صنفرة أزرق، والتي أضافها بيطل إلى جميع الأشكال في الصورة التي بدت كحاويات فارغة (المساحات بين الأصابع، نوافذ الزجاج في الباب، إلخ). تم تصوير واجهة الاستوديو ليلًا، لذلك تظهر الخلفية مظلمة، بينما الجزء الداخلي مضاء. من خلال الباب تبدو صورة بيطل مغبشة، واضعًا كفه اليسرى على باب الزجاج المغلق، وكأنه يحاول الدفع لفتحه. يمنح الزجاج المسنفر وإضافات التعبئة الزرقاء إحساسًا مائيًا بالخطر المتزايد من الفيضان القريب. وتبدو الشخصية وكأنها عالقة داخل وعاء مغلق يمتلئ تدريجيًا، يهدد بإغراقها، فيما تعكس اليد الملتصقة بالباب نداء استغاثة ومحاولة يائسة للبحث عن مخرج.

الطفل الذي يضغط وجهه وكفه على نافذة زجاجية هو النقطة العمياء في عمل "بيت للإيجار" للفنّانة **ياسمين حجيرات** (2012، صفحات 38-39). أنف الطفل وذقنه مفلطحان، ونظرته متجهة إلى الأسفل، كأنه يبحث عما وراء النافذة. عند التأمل الثاني، يدرك المشاهد أن النافذة مفتوحة، وأن "الطفل" ليس سوى بطاقة مرسومة ملصقة من الجانب الآخر للنافذة. صورة حجيرات هي إطار مغلق يلتقط زاوية داخل المنزل، حيث تبدو الجدران متضررة بالعفن، إلى الجانب، وبشكل متناقض كليًا مع الجدران، مزهرية تحمل أزهار الجربارا البيضاء المتفتحة بالكامل، تتدلى فوقها قطعة قماش زرقاء وبيضاء، ربما ستارة أو علم إسرائيل. المزج بين العفن وباقة الأزهار والعلم يثير شعورًا بالغموض وعدم الارتياح. وعلى الرغم من أن النافذة مفتوحة، إلا أن مظهر الطفل المحصور يظل طاغيًا على الصورة.

باب حديدي مغلق، مظهرة يوحي بالتهديد، في مركز الصورة الفوتوغرافية "عتبة" للفنّان **رون عمير** (2009، صفحة 43). أمام الباب، وبشكل يتناقض مع مظهره العدائي، يوجد كرسي شاطئ أحمر شاغر، وكأنه بانتظار حارس خرج في جولة تفقد أمني. الحائط المتآكل حول الباب، الصدأ المنتشر على الباب وأرجل الكرسي، والنباتات التي نبتت من شقوق الأرضية الخرسانية، كلها تشير إلى أن الباب لم يُفتح منذ فترة طويلة. بشكل طبيعي يكاد يكون غير إرادي، يتردد في الرأس سؤال ما الذي يمكن أن يكون خلف الباب المغلق. الصورة الفوتوغرافية هي جزء من سلسلة تركز فيها عمير على أماكن مرت بتحولات. الباب المصوّر ينتمي لغرفة غاز قرب كيبوتس يكوم، كانت تُستخدم لتسريع نضج الفواكه عن طريق إدخال غاز ثاني أكسيد الكربون. مع مرور الوقت، تغير الغرض من الغرفة، وأصبحت مكانًا مؤقتًا لإقامة العمال الفلسطينيين الذين كانوا يبنون "مقهى بونو" على مدخل الكيبوتس.

يعاني العمال الفلسطينيون في إسرائيل من النوم في أماكن مؤقتة وغير مناسبة بسبب تعقيد سياسات تصاريح العمل وصعوبات العبور عند الحواجز العسكرية. يجسد هذا الواقع في عمل "بدون عنوان" للفنّانة **حنان مصالحة** (2011، صفحة 76-77)، وهو رسم بالفحم بألوان الأسود والرمادي والأبيض. يصور العمل فلسطينيين ينتظرون بين متاهة من الأسوار والحواجز في صف طويل خلال ساعات الصباح الباكر. بعضهم جالس مستندًا على حجارة الحاجز، يتقبل مرغمًا طول الانتظار والغموض. العذاب النفسي يسير جنبًا إلى جنب مع العذاب الجسدي.

في مركز العمل الفني "بلا عنوان" للفنّان **رافي بيرتس** (1999، صفحة 45)، تظهر شخصية رجل عاري، وحيد، مستلقٍ على الأرض في وضعية جنين، بعينين مغمضتين، يتأرجح بين كونه في وضعية دفاعية أو جريح، بين ميت أو نائم. تحت جسد/جثّة الشخصية، يظهر ظل يبدو في بعض اللحظات كأنه بقعة دم ينزف منه وتمتصه الأرضية. على الرغم من أن هذه الشخصية المعذبة هي العنصر المرسوم الوحيد في العمل، إلا أنها ليست المعلومة البصرية الوحيدة فيه. استخدم بيرتس كركيزة للعمل لوحًا خشبيًا عثر عليه في الشارع. هذا اللوح الخشبي متعفن ومثقوب بالكامل، متشقق وملطخ، يبدو وكأنه تعرض للتعذيب، ومن غير الواضح ما كان استخدامه السابق، إذا كان له استخدام أصلاً. الآن، يخدم هذا اللوح كركيزة تالفة تُبرز الشعور بالبؤس والاهمال الذي ينبعث من العمل.

وضعية الجنين تتكرر أيضًا في مركز العمل "أم وطفل "للفنّانة **شاحر يهلوم** (2021، صفحة 44)، حيث يظهر رضيع عارٍ في حضن والدته، ويداه مرفوعتان نحو وجهها المنحني نحوه بإيماءة قُبلة. للوهلة الأولى، تبدو الصورة دافئة، تعبّر عن القرب والحب، لكن نظرة ثانية تثير الشك وعدم الراحة. الأم لا تحمل

الرضيع بوضعية طبيعية وتضمه إلى جسدها، بل تمسكه بكفيها كما لو كان حزمة، وكأنها تعرضه للعيان أو على وشك تسليمه. تبدو القبلة فجأة كأنها قبلة وداع. عينا الطفل مغلقتان، وعلى كتف الأم ويدها يقف غرابان: الأول ينقرها، والثاني ينقر طفلها. الغراب يرمز إلى الموت، مما يحوّل المشهد برمته إلى شيء مرعب.

عربة الأطفال في الجزء العلوي من العمل "متسادا" للفنّانة **ميخال نئمان** (1976، صفحة 47)، هي أيضًا لا تبشّر بالخير. تقف العربة في الظلام على قمة منحدر، وفوقها في السماء مصدر ضوء، قمر أو كشاف، يرسل أشعة مبهرة. الصورة مأخوذة من غلاف كتاب "طفل روزماري"، وهو رواية رعب للكاتب إيرا ليڤين التي تحولت إلى فيلم رعب شهير أخرجه رومان پولانسكي عام 1968. أسفل الصورة، في الجزء السفلي من العمل، تظهر دائرتان كبيرتان يبدو أنهما فقدتا معناه الأصلي: كما هو الحال عند جيرشوني وكريسپيل، لكن قبل سنوات عديدة، بدأت تظهر في أعمال نئمان دائرتان تمثلان زوجًا من العيون أو بالأحرى محجران فارغان. تتناول أعمال نئمان بشكل استحواذي، خاصة تلك من سبعينيات القرن الماضي، موضوعات الرؤية والعمى. تظهر في هذا الجزء من العمل كلمتان متباعدتان، إحداهما مقلوبة بالنسبة للأخرى: "وتأذى"، "وأصيص". وهو تلاعب بالكلمتين العبيرتين يشير إلى عبارة "نظر وتأذى".

تقول دوريت لويطا هرتان أن الرؤية لدى نئمان: "تتضح فوق كل شيء كفعل مشين وخطير"[3]. ممنوع وخطير الاعتماد على الرؤية لأنها مسبقًا معطوبة ووهمية وتحمل معها دائمًا العمى، والعمى هو العدم، هو الموت. وتقول يعارا شحوري عن أعمال نئمان هذه: "الإشارة إلى عضو الرؤية المشوّه بالذات، المكلوم منذ البداية حتى قبل أن تُوجّه نحوه المخالب. تسعى للخروج من قاعة المرايا للصورة إلى البقعة والتلطيخ، حيث تسعى الصورة المنظمة إلى الانتحار"[4]. يُلمِّح إلى الانتحار أيضًا في عنوان العمل "متسادا"، المكتوب في الجزء العلوي من اللوح، مما يستحضر في المخيلة احتمال دفع العربة على المنحدر، وأيضًا الصلة بفيلم درامي رعب آخر – "المدرعة بوتمكين" للمخرج سيرجي أيزنشتاين من العام 1925 – والمشهد الشهير لعربة أطفال تتدحرج على السلالم (ص 11).

الانتحار يحضر أيضًا في عمل الكولاج الثاني للفنّانة نئمان في المعرض بعنوان "كاميكازي" من عام 1976 (صفحة 48). يجمع العمل بين صورة عن قرب لموس حلاقة وصورة شخصية مأخوذة من مشهد في فيلم الرعب "ساعة الذئاب" لإنغمار برغمان من عام 1968. يروي الفيلم قصة اختفاء غامض لرسّم تطارده الأرواح. الشخصية التي تظهر في الصورة هي واحدة من الشياطين التي تشبه الإنسان والتي تظهر في كوابيس الفنّان، حيث تبدو واقفة على حافة النافذة، مستعدة للقفز في أي لحظة. موس الحلاقة يحوم فوق رأسها مفتوحًا مثل مقصلة مهددة، وكلمة "كاميكازي" مكتوبة في وسط العمل. الموس هو سمة ثابتة في أعمال كولاج نئمان، حيث يظهر كأداة لقطع الأوردة أو اقتلاع العيون. وقد كتبت لويطا هارتن "تظهر الدوائر التي تمثل العينين بشكل شبه دائم [في أعمال نئمان] مع إمكانية واحدة من القطع، التمزيق، الطعن والخصي، وهي تشير إلى رؤية تؤدي إلى دمار لا رجعة فيه، ولا يمكن تسييره في فضاءات الزمن ولا يمكن في ساعة الضيق سلخ الجلد والتحول إلى هدف للنجدة، إلى شيء أخر. بالعلاقة بين دائرة والعين لأداة قتلها، التي تظهر على شكل سكاكين أو كلمات، ثمّة شيء نهائي وقديم"[5].

3 لويطا هرتان، دوريت، "أنظر القيمة الأيقونية"، في: ميخال نئمان: ال أللوان، كتالوج 1999، متحف تل أبيب للفن، ص 33.

4 شحوري، يعارا، "ساعة الذئاب لدى ميخال نئمان"، في: ميخال نئمان، ابتسامة، قط، قص، كتالوج، 2010، جاليري جوردون للفن، تل أبيب، ص 33.

5 لويطان هرتمان، المصدر السابق نفسه.

6 بن إسرائيل، مريت، "أشجار مقلقلة، أشجار مرعبة"، مدونة "مدينة الساعادة"، 16.7.2017، https://did.li/UozZH

7 تمير، طالي، "تجمع الأدلة: عن عاده عوفاديا الجديدة"، في: عاده عوفاديا: كثبان ريشون لتسيون، كتالوج، 2018، متحف هرتسليا للفنون المعاصرة، 38.

"سكين صغيرة حادة مقطوع بلا ظل"، هو عنوان عمل النقش للفنّانة **ماجدة حلبي** (2015، صفحة 49)، عنوان لوصف من يُرى في العمل: سكين مربوط في الهواء يبدو وكأنه شنق نفسه أو وجه نصلها إلى نفسه ومزّق بطنه. سكين هو أخ صغير لتشكيلة السكاكين والسيوف الوحشية التي تظهر في أعمال النقش للفنّان **خليل بلبين** من سلسلة "النبي" (2016، صفحات 53-57). هذه النقوش، التي أنشأت وفق تقاليد "فظائع الحرب" الذي أبدعها غويا، تصور عالمًا من الكوابيس ومتوحشًا مليء بالتعذيب القاسي، التنكيل، الاغتصاب، القتل والموت. كل شيء فيهم يتخذ شكلاً منحرفًا ومروعًا - سواء كان ذلك أو خاصة عندما يتعلق الأمر بالنساء، بالأطفال، أو بالكائنات اللطيفة مثل الأرانب، المهرجين، أو حفلات عيد الميلاد. يعرض يلبين أوصافًا تقلب الأمعاء بكل معنى الكلمة، تكشف عن أفعال الفظائع التي يرتكبها البشر تجاه بعضهم البعض في عالم تسيطر عليه الشر المطلق. في الخلفية أشجار عاجزة، تحترق، شاهدة على المأساة وهي تحتضر. في معظم الحالات، تكون هذه أشجار الزيتون المحليّة (مستوحى من رسوم آنا تيخو) تشارك على مضض في هذا المشهد المروع. تقول ماريت بن إسرائيل عن ذلك: "...والسائل الذي يتدفق من الثدي الخشبي ليس صافيا مثل الحليب، بل يشبه الدم الذي يلوث، إن لم يقطع، العلاقة بين شجرة الزيتون والسلام"[6].

يؤكد عنوان النقش على الفجوة بين الغطاء المتساذج المحايد التي تمنحه اللغة – "فستان وظفريتان"، "في قلبها سور" – وبين أعمال الظلم المرعبة، عير المنتهية، التي لا عزاء لها في الواقع ولا مخرج للإنقاذ. عملان من سلسلة تحمل عنوان متشابه، "أبو خضير"، تتناول مباشرة حادثة إرهابية وقعت في 2014، حيث تم اختطاف وحرق الفتى الفلسطيني محمد أبو خضير على يد ثلاثة إسرائيليين. تم العثور على جثته المحروقة في غابة القدس. وفي نقشين نشاهد فتىً مربوط بشجرة بينما شخصية شريرة تقرب منه وجهه بشمعة مشتعلة.

اللوحة "من أجل الأبرياء" للفنان **أريئيل أساؤو** (2024، صفحة 65) تسلط الضوء على القتل البشع لفلسطيني عام 2020. اياد الحلاق، شاب فلسطيني مصاب بالتوحد أُطلق عليه النار في 2020 في القدس الشرقية على يد جنود حرس الحدود الإسرائيليين الذين شكوا بتصرفاته الغريبة، فاقموا بمطاردته بينما هو يهرب منهم خائفًا. أطلق الجنود النار عليه بينما كان ملقى على الأرض مصابًا وأنام معالجته التي حاولت جاهدة أن تشرح لهم حالته. اختار أساؤو رسم إياد الحلاق وفق صورته التي نشرتها وسائل الإعلام بعد عملية القتل، بينما كان يحمل أصيصًا وينظر إلى الكاميرا. في الصورة نراه يرتدي بدلة رياضية سوداء ويظهر فقط الجزء العلوي من جسده، أما في اللوحة فهو يظهر ملء قامته، يرتدي الأبيض الناصع. صورته موضوعة على المسرح وخلفها وعلى جوانبها جوقة من الأشخاص يرقصون، يتحدثون ويبررون الأحداث الفظيعة من هذا النوع: جنود مسلحون، مذيعة التلفزيون والناطق باسم الجيش. يظهر إياد بشخيصة بييرو، المهرج من الكوميديا دي لارتي، وهو محاط بوكلاء الشر. في مسرح الحياة والموت هذا، ليس ثمّة أمل للسذج والضعفاء أمام "المحقّون" الأقوياء الذين يغلقون الدائرة عليهم.

العلاقات بين القوى المهيمنة والضعيفة، وبين المستغِلّين والمستغَلّين، تحتل مركز الصدارة في أعمال **عده عوفديا**، وقد كتبت طالي تمير، "في لوحاتها، يتم تحديد مسرح الجريمة من خلال مجموعة من 'أدلة القضية' التي يحملها رجال الشرطة بالزي الرسمي، وأيضًا من خلال مجموعة من الأصابع المبتورة التي تشير، ظاهريًا، إلى الجاني، أو تقدم 'بصمات أصابع' لجمع الأدلة. في الحبكة الاجرامية لعوفاديا، تكون هذا لحظة حاسمة من القتل الجسدي والنفسي على حد سواء، يمكن أن يطال النساء، السود، اللاجئين، وغيرهم من المضطهدين"[7].

في أعمال عوڤاديا، كما في أعمال أساؤو، يصبح مسرح الحياة هو مسرح الموت، حيث تتحول الشخصيات والأشياء اليومية، إلى جانب الرموز المستعارة من الثقافة الشعبية، إلى شهادة دائمة على علاقات الاستغلال والاستعباد. في لوحة "بدون عنوان" (2012، صفحة 63) المعروضة في هذا المعرض، تأخذ عوڤاديا رؤيتها الماكابرية عن قسوة البشر إلى أقصى الحدود، وصولاً إلى الجحيم نفسه. في اللوحة، التي تنقسم بين بحر وسماء، كلاهما يغرق في السواد، تظهر هياكل عظمية تطفو على سطح الماء وتحاول النجاة من الغرق، بينما تهبط عليها خنازير بمظلات من السماء. هذا الرمز للخنازير مأخوذ من غلاف ألبوم "الحيوانات" لفرقة "بينك فلويد"، الذي صدر في عام 1977. الألبوم، المستوحى من كتاب "مزرعة الحيوانات" لجورج أورويل (1945)، هو احتجاج لاذع ضد الرأسمالية، حيث تسيطر الخنازير، التي تمثل الطبقة العليا، على المجتمع بقبضة قوية، بينما تناضل الكلاب بشراسة للصعود في السلم الاجتماعي، وتظل الخراف، التي تمثل الطبقة العاملة، تمشي كقطيع خامل مستغل مرارًا وتكرارًا من قبل الكلاب والخنازير.

في لوحة عوفاديا التشاؤمية، يبدو أن الجميع محكوم عليهم في النهاية بالوصول إلى الجحيم نفسه، حيث تغرق الخنازير الهابطة في أعماق البحر جنبًا إلى جنب مع الهياكل العظمية البائسة.

في السادس من حزيران 2002، عند غروب الشمس على شاطئ تل أبيب، قدمت **هيلا لولو لين فرح كفر برعم** عرضها الأدائي بعنوان "النجدة" (صفحة 62). بعد عقد من الزمن، في عام 2012، عرضت الفيديو الذي يوثق العرض في معرض فردي لها في جاليري نيلي نئمان في تل أبيب. كتبت سمادار شافي في نقدها للمعرض: "في هذا العرض، الذي شاركت فيه جوقة الإطفاء وسبط الكشافة مشاهدي يافا، استخدمت لين رموزًا بارزة للقومية الإسرائيلية. من بين هذه الرموز أغنية "قدرو بني هشمايم" ('اظلمت السماء/ ورياح قوية تعصف/ استقبلت جبال إفرايم/ قربانًا جديدًا صغيرًا/ .../ مثل حياتنا أيضًا/ سنضحي من أجل الشعب'). الأغنية كتبها يهوشوع بروشانسكي، أحد رواد الهجرة الثالثة، بعد مقتل ترومبلدور في تل حاي. هكذا أيضًا في لائحة النار بأسلوب الطقوس العسكرية، ومجموعة من الكشافة الذين غالبًا ما يُشار إليهم، بمصطلح إشكالي بذاته، بـ"شباب القيم". إلى جانب الكشافة الذين يغنون بحماسة كلمات الأغنية، التي لا تبعد راديكاليتها القومية وتقديسها للموت كثيرًا عن الفاشية، كانت هناك شخصية ميتة حية تغني الأغنية. أحيت لين روحًا شبحية للشهيد المقدس، مجسدةً في شاب نحيف القامة (حامي رودنر)، بمكياج ثقيل في صورة تبدو كاريكاتيرية بأسلوب كاباريه فايمار، إلى جانبه امرأة ترتدي زيًا مصنوعًا من شرائط جلدية، يوحي بثقافة السادية المازوخية (' 13). على الشاطئ، وبينما تُغنى الأغنية، يمشي الاثنان يدًا بيد نحو الماء في طقس يبدو وكأنه خليط بين التعميد والانتحار، باتجاه لائحة النار لكلمة: "النجدة"[8].

تظهر النار في عملين إضافيين ضمن المعرض. الصورة الفوتوغرافية "بدون عنوان" (2006) للمصور **نير كفري** (صفحة 61)، التُقطت من خلال هيكل سيارة محترقة في حي سكني نموذجي في كريات شمونة خلال حرب لبنان الثانية. في المشهد، يظهر طفل خلال عطلة الصيف يلعب بين السيارات المحترقة في موقف للسيارات، وكأنه جزء من مسرحية عبثية. في السماء، تتصاعد سحابة دخان كثيف ومن خلاله تبرز الشمس ككرة نارية مشتعلة. أما اللوحة "بدون عنوان"(2009) للفنّان **صلاح حجازي** (صفحة 60)، فقد رُسمت خلال ما يُعرف بـ"عملية الرصاص المصبوب". تُظهر اللوحة مدينة غزة وهي تحترق، خلف سياج أسود من الأسلاك الشائكة. في عمق الصورة تتحرك النساء والأطفال مبتعدين كأشباح بين أنقاض المباني، فيما تسيطر على السماء والساحة المحيطة أجواء نهاية العالم، حيث تملأ المشهد ومضات الانفجارات وأعمدة النار والدخان.

شخصيات بشرية ممحية تتجول كأشباح داخل مساحة كارثية من الدمار الشامل تظهر في الرسم "بدون عنوان"(2018) لـ**ماجدة حلبي** (صفحات 58-59). بعض الشخصيات تتنقل داخل الفوضى المحيطة وكأنها تبحث عن شيء ما، ربما بقايا ممتلكات أو قريب مفقود، بينما تقف شخصيات أخرى متفرجة على المشهد. فقط شخصية واحدة، في مقدمة اللوحة، تظهر بتفاصيل كاملة كإنسان حقيقي. إنها شاب يرتدي معطفًا، مصور من الخلف، بينما يلتفت بوجهه الخالي من التعبير نحو المشاهدين، في نظرة متجمدة تحمل الصدمة واللوم.

سكاكين، سيوف ونار هي فقط جزء من الأسلحة التي تظهر في الأعمال المعروضة في هذا المعرض؛ بعضها يتضمن أسلحة أكثر تطورًا ولديها إمكانيات متقدمة للتدمير والإبادة. في اثنين من الأعمال ضمن سلسلة "2007-1967" للفنّان **أوهاد مارومي** (صفحات 66-67)، تم تصوير جنود مسلحين ببنادق. هذه السلسلة تتألف من 40 عملًا فنيًا مصنوعة من بلاط خرسانية وتستند إلى كتاب أريئيلا أزولاي "عمل الدولة: تاريخ مصوَّر للاحتلال 1967-2007". يحتوي الكتاب على صور فوتوغرافية توثق 40 عامًا من الاحتلال وفق ترتيب زمني. اختار مارومي من الكتاب صورة واحدة من كل عام وأنشأ لوحًا خرسانيًا استنادًا إليها باستخدام تقنية النحت البارز، التي كانت شائعة في الفترة ما بين الخمسينيات والسبعينيات لإنشاء نقوش جدارية زخرفية، خاصة في المباني العامة التي شُيدت في تلك الفترة. أيضًا من الناحية الأسلوبية، تتقصى السلسلة جمالية النحت البارز التاريخي من خلال استخدام أشكال هندسية أساسية وخطوط مستقيمة أو دائرية، بأسلوب الطراز الدولي. يربط مارومي في هذه الأعمال بين الوعد الكبير للصهيونية وإقامة الدولة، كما يتجسد في العبارة الشهيرة "سنلبسكِ فستانًا من الخرسانة والإسمنت"، وبين أعمال الدولة العنيفة المرتبطة بالسيطرة والقمع طويل الأمد للشعب الفلسطيني.

صورة بروفايل لبندقيتين متقابلتين، هي لوح مزدوج للفنّانة **حن كوهين** بعنوان "البنادق" (2015، صفحات 68-69). يظهر العمل باللونين الأبيض والأسود مع تأثير محبحب يحاكي صورة الأشعة السينية، وبحجم يقارب جذع الإنسان، حيث تبدو البنادق كجسم عظمي أو هيكل مشوه. هذا العمل جزء من سلسلة بعنوان "أرشيف الحركة"، ويشمل أعمالًا أخرى تقارن كوهين عبرها بين الجسم البشري والبندقية من خلال المحاكاة بين الأول والأخيرة (صفحة 15). يرتبط هذا الاقتران الثنائي، بين البنادق نفسها وبينها وبين الجسم، بمحاولات كوهين المتكررة لإقامة علاقة بين الضعيف والقوي في أعمالها. كتب نعام جال عن عملها: "الجسد المتألم، الذي يسعى للشفاء باستخدام غير تقليدي لمادة ملموسة، من خلال أمل بأن تكون لهذه المادة قوة علاجية غير عادية، وليس فقط أن تكون خلفية بصرية للمعنى، أي أن تكون للمادة المختبئة به مثل هذه القدرة، قدرة إشفائية استثنائية"[9]. للبنادق ثمّة احتمالية تفجيرية الكامنة، تكتنف داخلها الحياة أو الموت بيد واحدة، ولكنها تظهر هنا مجردة من وظيفتها الأصلية وتُستخدم كعكاز، أو مسند، أو طوق نجاة.

في مجموعة الرسومات السوداء للفنّانة **طال متسلياح**، يُغلق كل منفذ للأمل والإنقاذ ("بدون عنوان"، 1995، صفحات 70-71، 74). تظهر ثلاثة أوراق منزوعة من دفتر ملاحظات، وكأنها رسائل مُعدَّة لتوضع في زجاجة، رسالة ممحية بالكامل. في الأولى، تظهر صفوف من الجماجم والبنادق وكأنها معدّة لاحصاء الرؤوس، موضوعة على خلفية من السطور المكتوبة التي مُحيت كلماتها جميعًا بشكل منهجي، واحدة تلو الأخرى، بتكرار هوسي، بالقوة، بقلم أسود ترك الصفحة فارغة تمامًا من أي وضوح. في الرسم الثاني، تشابك المحو الكثيف جعل الورقة غارقة في ظلام لزج، ومنها تظهر هيئة شخص واقف برأس كبير، عينيه مفتوحتان على مصراعيهما وفمه مفتوح في صرخة صامتة. وفي الرسم الثالث، وهو الوحيد الذي يحتوي على نداء مباشر للمساعدة، ترفرف أربعة أعلام سوداء. ألوان الأعلام تظهر في الخلفية في النص: من بين المحو، في بعض المناطق، تتجمع كلمتان متكررتان "أزرق، أبيض..." (صفحة 103)، وفي مجموعات أخرى تظهر أربع كلمات "أحمر، أخضر، أسود، أبيض...". في أسفل الرسم، تظهر الإهداء: "زينة دولة"، بينما على العلم الأوسط تظهر شخصيتان بأسود على أسود تتصارعان، إحداهما تحمل مسدسًا. وفي مركز العلم العلوي، يظهر النص: "أوقفوا هذا، لا أستطيع مواكبة ذلك...".

في العمل الفني "أرض موعودة" من عام 2006 للفنّانة **ليلاخ بار عمي** (صفحات 72-73)، تدور حرب حقيقية. في حقل المعركة على خلفية مشهد سحري يشبه قصص الخيال - بين التلال والبحيرات، النباتات المزهرة، الغزلان، والأيائل، وحوريات الليل التي تشبه اليراعات، يظهر جنود مسلحون، دبابات، مروحيات، أبراج مراقبة، وسرب من طائرات حربية في السماء وكأنها أسراب طيور. في مركز العمل، المصنوع بالكامل من قصاصات ورقية، تظهر ظلال مجموعة من الجنود البريطانيين، ويقف على جانبيهم جنود من حرس الملكة. يشير عنوان العمل للتشابه اللغوي بين لفظي الأرض "الموعودة" (موبطاحت) والأرض "المحمية" (مئوبطاحت)، أرض رهينة لوهم الوعود والحماية. حضور الجنود البريطانيين يلمح إلى أيام الانتداب البعيدة، حيث تصاعدت الكارثة المستمرة التي حُكم عليها هذا المكان وسكانه منذ نهايتها.

دخل مصطلح "الطائرات المُسيرة" قاموس حياتنا فجأة منذ السابع من تشرين الأول 2023. ورغم أنه كان معروفا قبل ذلك بأسماء أخرى كالطائرات الصغيرة بدون طيار، لكن فقط بعد تشرين الأول، ومع الاستخدام الكبير بالمسيرات كسلاح هجوم فتاك، أصبحت المصطلح شائعًا لدى الجميع. عندما رسمها

8 شيفي، سمدار، "لولو لين تراجع أساطير عسكرية"، صحيفة "هأرتس"، 10.4.2012، https://did.li/oItgT

9 جال، نوعام، حن كوهين: كيفية الموت الجميل، كتالوج، 2021، مركز الفنون المعاصرة، تل أبيب، ص 103.

هليل رومان عام 2013، أطلق عليها ببساطة اسم "غير مأهولة" (صفحات 6-7)، وكأن العنوان يبرز الخداع الكامن في الاسم. ماذا يعني "غير مأهولة"؟ يبدو أنها تعمل ذاتيًا دون تدخل بشري، مما ينفي عنها المسؤولية أو الذنب؛ لكن الواقع هو عكس ذلك تمامًا: يتم تشغيلها عن بعد، مما يسمح للمشغل بالانفصال عاطفيًا عن الساحة، ويجعله يتصرف ببرود قاتل. البيوت، الأشخاص والمناظر تتحول إلى مجرد صورة على الشاشة، مثل ألعاب الحاسوب. في الرسم، تبدو الطائرة المسيرة البيضاء تحلق في سماء ليلية سوداء، كأنها طائر غريب وساحر.

سرب من أقدام طيور تؤطر اللوحة "بدون عنوان" للفنّانة **حن شيش** (2000، صفحة 78). أقدام مقطوعة، دون أجساد، تخرج من منطقة حبيسة سوداء في مركز الورقة، وكأنها منطقة كارثية تلمح إلى الذبح والخطر. في وسط المنطقة الحبيسة، يظهر ظل منزل تعلوه مظلة مفتوحة، محاولة عبثية لحمايته من الأخطار القادمة من السماء. إلى الجانب، تظهر كومة من العيون التي كأنها أُلقيت فوق بعضها بعد أن توقفت عن أداء دورها كتعويذة لدرء الحسد.

القدر محتوم من السماء – طوفان، طائرة، أو طائر جارح، لا يمكن التنبؤ بما سينزل ويأتي من فوق. في لوحة "بدون عنوان" للفنان **عاصم أبو شقرة** يظهر جسم كبير ذو أجنحة يحلق في السماء (1989، صفحة 80). لوحة تصور منظرًا ليليًا، ولكن من خلال الظلام يمكن تمييز مناطق السماء والأرض وسلسلة الجبال التي تفصل بينهما. على خط الأفق بين الجبال والسماء يظهر خيط ذهبي رفيع يوحي بشروق قادم أو غروب انتهى، ويمتد هذا الخيط أيضًا حول الجسم المهدد الذي يطفو فوق. مصدر الضوء الخافت هذا يكشف ما يوجد على الأرض – صف من الشخصيات تسير في طابور داخل ظلام دامس، تحت تهديد الخطر.

في وسط لوحة أخرى تصور ظلامًا ليليًا في المعرض، يظهر كائن مجنح. العمل "بدون عنوان (فراشة)" (2022، صفحة 81) للفنّانة **طاليا كينان** هو رسم لراحة يد بخط دقيق على خلفية سوداء، تجلس عليها فراشة رائعة الجمال بأجنحة مفتوحة، تتألق بألوان شروق أو غروب. عند التأمل عن قرب، يتضح أن نمط الدوائر الظاهر على أجنحتها يشبه كومة من الجماجم أو رؤوس مفتوحة الأفواه في صرخة كبيرة. هكذا يتحول ما هو مذهل إلى مخيف، وما هو جميل إلى مرعب.

في كل واحدة من اللوحتين "بدون عنوان" للفنّانة **رانيا عقل** (2007، صفحات 82-83)، تظهر طيور تحلق وتصعد نحو السماء، لكن ما يُعتبر عادة مشهدًا يبعث الأمل يظهر هنا على خلفية مشاهد كارثية من النكبة. الطيور، سوداء كالفحم، تحلق بين سحب الدخان والغبار، هاربة من أرض مشتعلة تلتهمها النيران. كل ما يحيط بها متفحم ومحترق، باستثناء بقايا ممزقة من قماش – قطعة لباس، فرشة، أو خيمة – وقصاصات ورق مكتوبة.

في إحدى اللوحتين، ثبتت عقل مجموعة من دبابيس الأمان كمحاولة يائسة للإمساك بالبقايا، ربطها، والحفاظ على الصورة قبل أن تتناثر مع الرياح. النص المكتوب بالعربية على قصاصات الورق المرسومة يتكرر: "انطوت حريتي في زنار جدتي".

الطائر الذي يختتم المعرض هو تمثال جدارية للفنانة **مينا رينغولد** (2023، صفحات 84-85) – طائر كبير مصنوع من قطع خشب تم تجميعها ولصقها معًا، مثل طائر الفينيق الذي ينهض من الرماد أو مثل طوف تحطم فوق الأمواج وبطريقة سحرية اتخذ شكلًا جديدًا. الطائر يحمل طفلة-فرخة ويطير بعيدًا عن هنا. عنوان العمل، "طائر الحِداد ('ليت لي جناحا كالحمامة فأطير وأستريح')" يعزز الارتباط بدائرة الموت والبعث. الاقتباس مأخوذ من سفر المزامير الاصحاح 55، وهو فصل كامل من التضرع طلبا للنجدة والهروب – ليس من عدو خارجي بل من الظلم، الخداع، والشر الذي يوجد داخل شعبي، داخل مدينتي، داخل مجتمعي، بين الناس الذين حول:

"فقلتُ: لَيْتَ لِي جَنَاحًا كَالْحَمَامَةِ، فَأَطِيرَ وَأَسْتَرِيحَ! هأَنَذَا كُنْتُ أَبْعُدُ هَارِبًا، وَأَبِيتُ فِي الْبَرِّيَّةِ. سِلاَهْ. كُنْتُ أُسْرِعُ فِي نَجَاتِي مِنَ الرِّيحِ الْعَاصِفَةِ، وَمِنَ النَّوْءِ. أَهْلِكْ يَا رَبُّ، فَرِّقْ أَلْسِنَتَهُمْ، لأَنِّي قَدْ رَأَيْتُ ظُلْمًا وَخِصَامًا فِي الْمَدِينَةِ. نَهَارًا وَلَيْلاً يُحِيطُونَ بِهَا عَلَى أَسْوَارِهَا، وَإِثْمٌ وَمَشَقَّةٌ فِي وَسَطِهَا. مَفَاسِدُ فِي وَسَطِهَا، وَلاَ يَبْرَحُ مِنْ سَاحَتِهَا ظُلْمٌ وَغِشٌّ. لأَنَّهُ لَيْسَ عَدُوٌّ يُعَيِّرُنِي فَأَحْتَمِلَ. لَيْسَ مُبْغِضِي تَعَظَّمَ عَلَيَّ فَأَخْتَبِئَ مِنْهُ. بَلْ أَنْتَ إِنْسَانٌ عَدِيلِي، إِلْفِي وَصَدِيقِي، الَّذِي مَعَهُ كَانَتْ تَحْلُو لَنَا الْعِشْرَةُ. إِلَى بَيْتِ اللهِ كُنَّا نَذْهَبُ فِي الْجُمْهُورِ. لِيَبْغَتْهُمُ الْمَوْتُ. لِيَنْحَدِرُوا إِلَى الْهَاوِيَةِ أَحْيَاءً، لأَنَّ فِي مَسَاكِنِهِمْ، فِي وَسْطِهِمْ شُرُورًا. [سفر المزامير، الاصحاح 55، آيات 15-6].

עבודות
إبداعات
Works

אבשלום עוקשי
ללא כותרת, 1962
שמן על בד
90X116 ס"מ

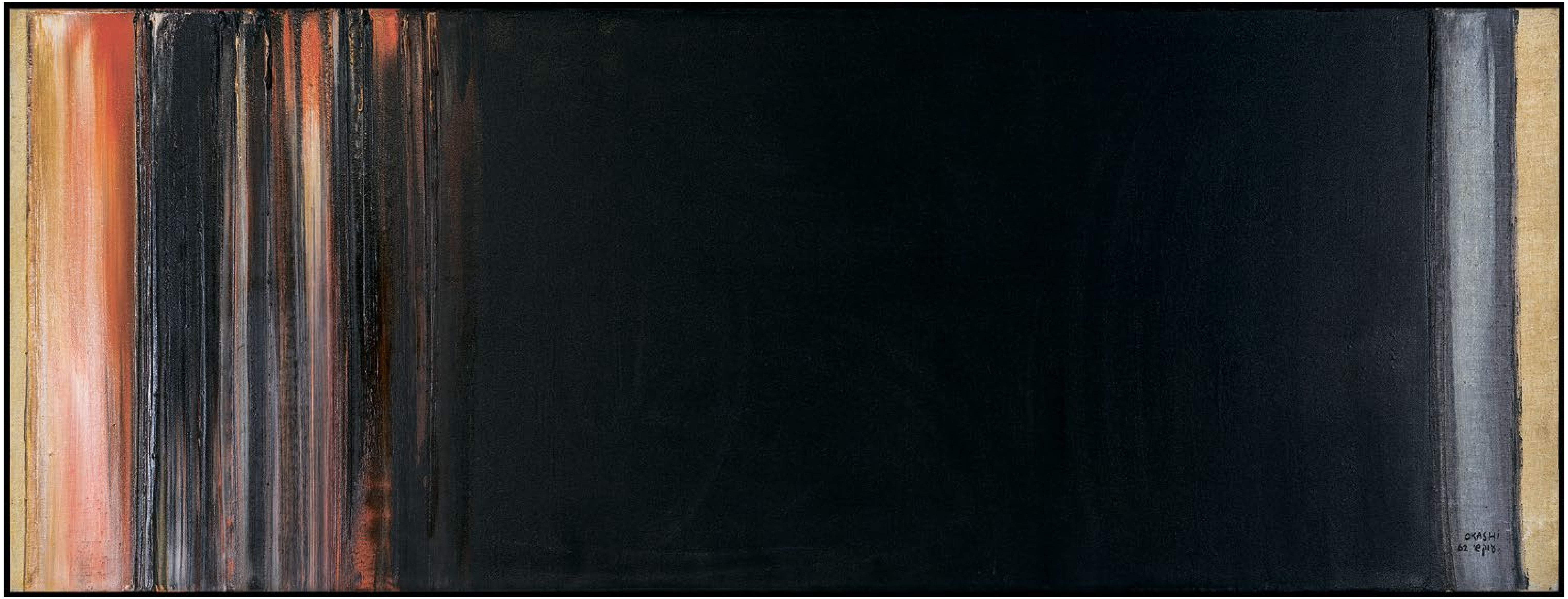
أفشلوم عوكاشي
بدون عنوان, 1962
زيت على قماش
90X116 سم

Avshalom Okashi
Untitled, 1962
Oil on canvas
90X116 cm

אבשלום עוקשי
ללא כותרת, 1962
שמן על בד
130X196 ס"מ

افشلوم عوكاشي
بدون عنوان, 1962
زيت على قماش
130X196 سم

Avshalom Okashi
Untitled, 1962
Oil on canvas
130X196 cm



אבשלום עוקשי
ללא כותרת, 1962
שמן על בד
75X200 ס"מ

أفشلوم عوكاشي
بدون عنوان، 1962
زيت على قماش
75X200 سم

Avshalom Okashi
Untitled, 1962
Oil on canvas
75X200 cm

>
משה גרשוני
ללא כותרת, 1994
טכניקה מעורבת על בד
150X120 ס"מ

موشيه جيرشوني
بدون عنوان، 1994
تقنية مختلطة على قماش
150X120 سم

Moshe Gershuni
Untitled, 1994
mixed media on canvas
150X120 cm

אבשלום עוקשי
ללא כותרת, 1964
שמן על בד
90X116 ס"מ

افشلوم عوكاشي
بدون عنوان، 1964
زيت على قماش
90X116 سم

Avshalom Okashi
Untitledm, 1964
Oil on canvas
90X116 cm

יוסף קריספל
העיניים של אורנוס
(מתוך סדרה), פרט, 2009
טכניקה מעורבת על נייר
39X29 ס"מ

يوسف كريسبل
عيون أورانوس
(من سلسلة)، تفصيل، 2009
تقنية مختلطة على ورق
39X29 سم

Yossef Krispel
The Eyes of Uranus
(from a series), detail, 2009
Mixed media on paper
39X29 cm

<<

יוסף קריספל
העיניים של אורנוס
(מתוך סדרה), 2009
טכניקה מעורבת על נייר
39X29 ס"מ

يوسف كريسبل
عيون أورانوس
(من سلسلة)، 2009
تقنية مختلطة على ورق
39X29 سم

Yossef Krispel
The Eyes of Uranus
(from a series), 2009
Mixed media on paper
39X29 cm

יאסמין חוג'יראת
בית שכור, 2012
הדפס למדה
40X60 ס"מ

ياسمين حجيرات
بيت مستأجر، 2012
طباعة كروموجينية
40X60 سم

Yasmin Hujerat
Rented House, 2012
C-Print
40X60 cm

<
אלי פטל
ידיים יום, 2020
הדפס הזרקת דיו
99X62 ס"מ

أيلي بيتيل
يدين يوم، 2020
طباعة حبر نفاث
99X62 سم

Eli Petel
Hands Day, 2020
Inkjet print
99X62 cm

אלי פטל
ידיים לילה, 2020
הדפס הזרקת דיו
109X68 ס"מ

أيلي بيتيل
يدين، ليلة، 2020
طباعة حبر نفاث
109X68 سم

Eli Petel
Hands Night, 2020
Inkjet print
109X68 cm

רון עמיר
מפתן, 2009
הדפס הזרקת דיו
127X100 ס"מ

رون عمير
عتبة, 2009
طباعة حبر نفاث
127X100 سم

Ron Amir
Threshold, 2009
Inkjet print
127X100 cm

שחר יהלום
אמא וילד, 2021
מונופרינט
56X56 ס"מ

شاحر يهلوم
أم وطفل, 2021
مونوبرنت
56X56 سم

Shahar Yahalom
Mother and Child, 2021
Monoprint
56X56 cm

רפי פרץ
ללא כותרת, 1999
שמן על עץ לבוד
122X137 ס"מ

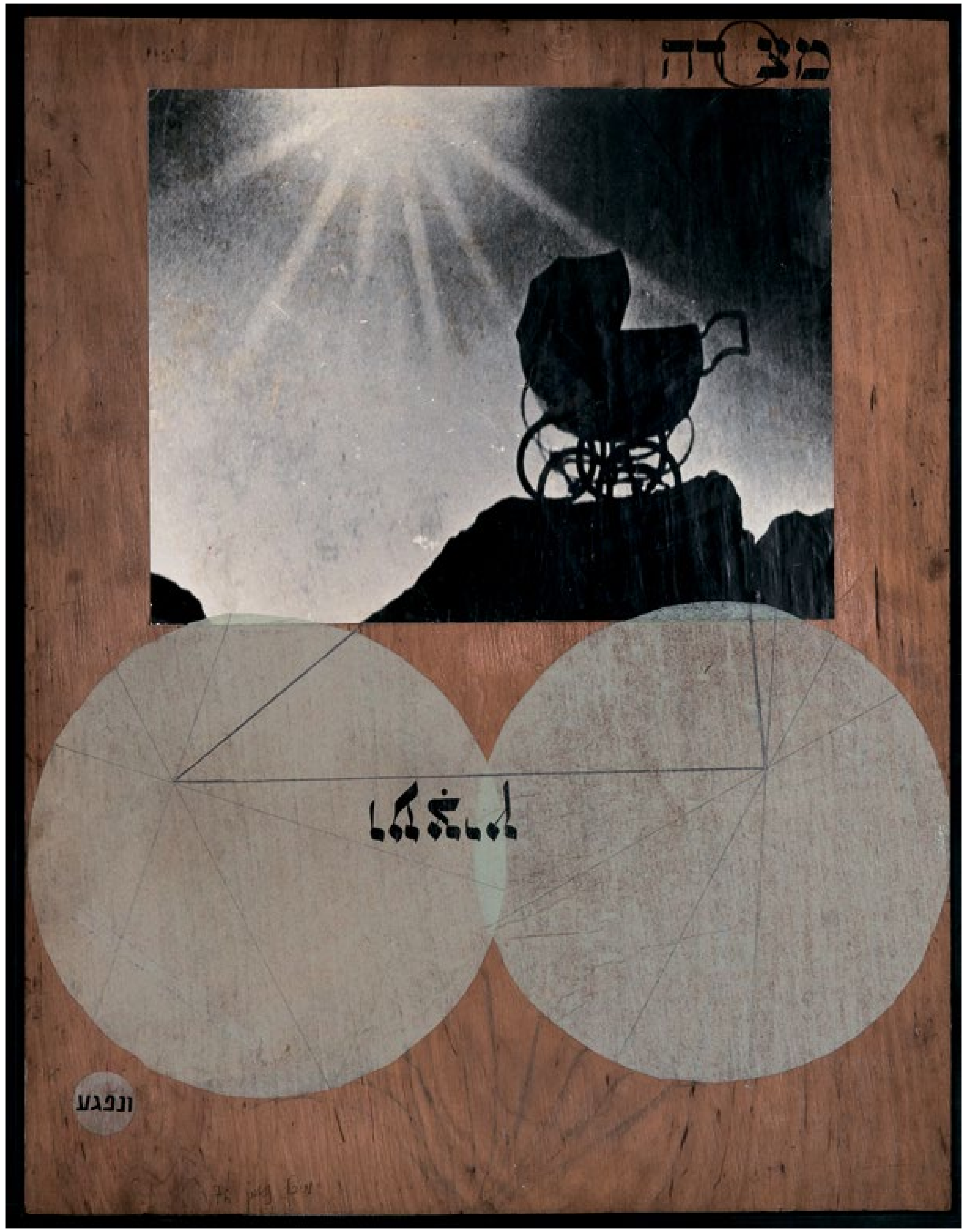
رافي بيرتس
بدون عنوان, 1999
زيت على خش ابلكاش
122X137 سم

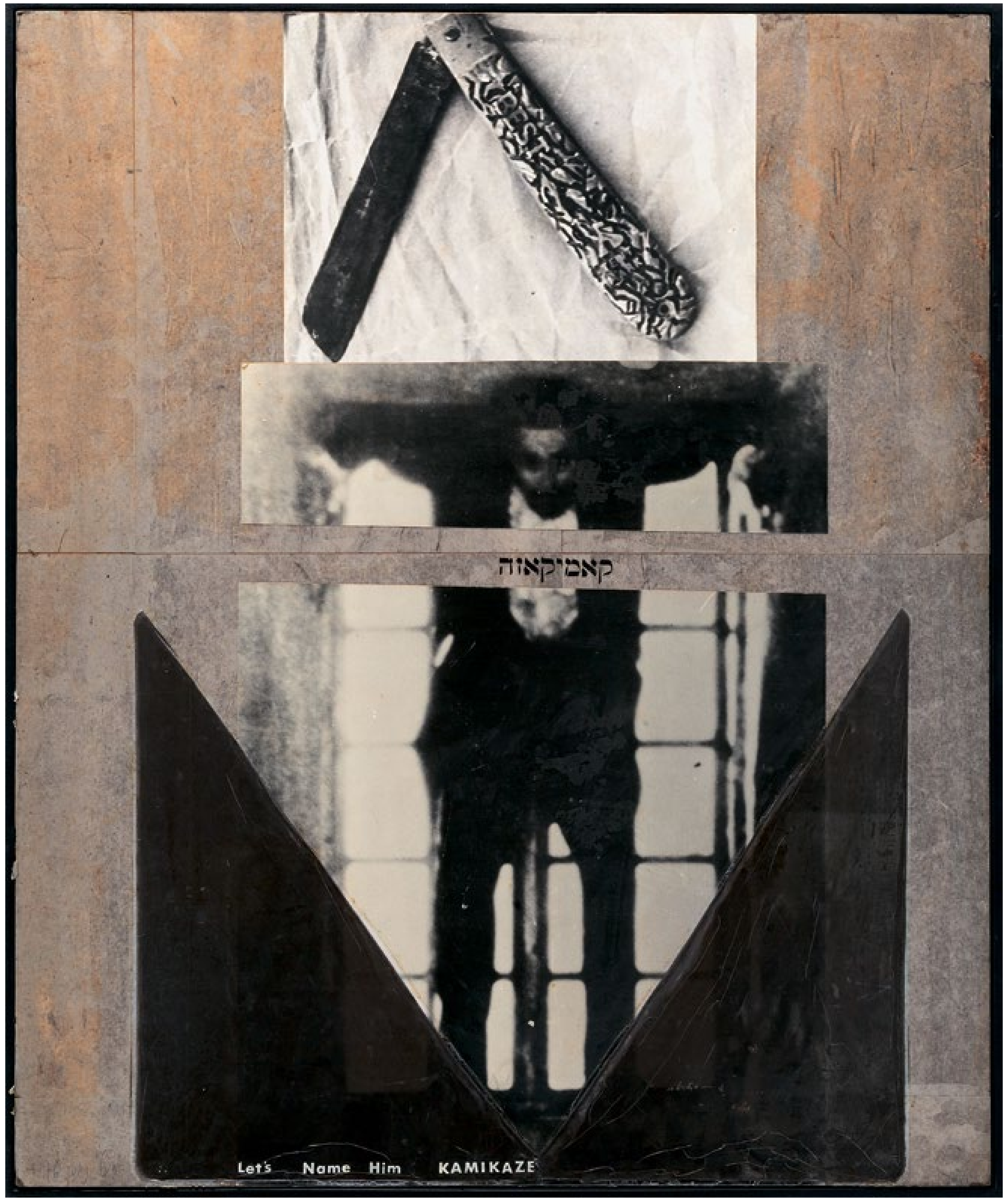
Raphael Perez
Untitled, 1999
Oil on plywood
137122X cm

מיכל נאמן
מצדה, 1976
קולאז' על עץ לבוד
52X40 ס"מ

ميخال نئمان
مسادا, 1976
تقنية مختلطة على خشب ابلكاش
52X40 سم

Michal Na'aman
Masada, 1976
Collage on plywood
52X40 cm

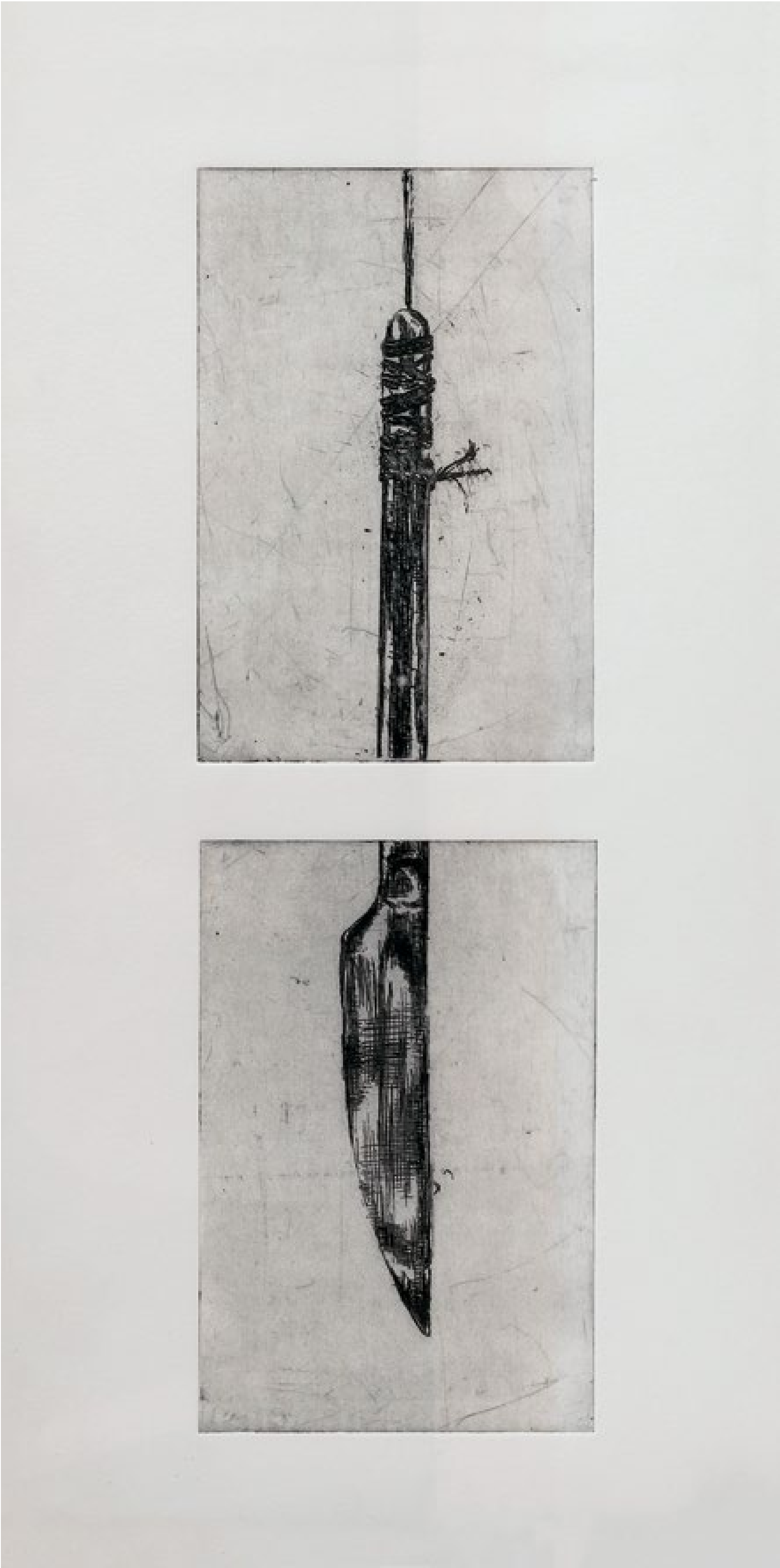




מיכל נאמן
קמיקאזה, 1976
קולאז' על עץ לבוד
59X49 ס"מ

ميخال نئمان
كاميكازي، 1976
تقنية مختلطة على ورق
59X49 سم

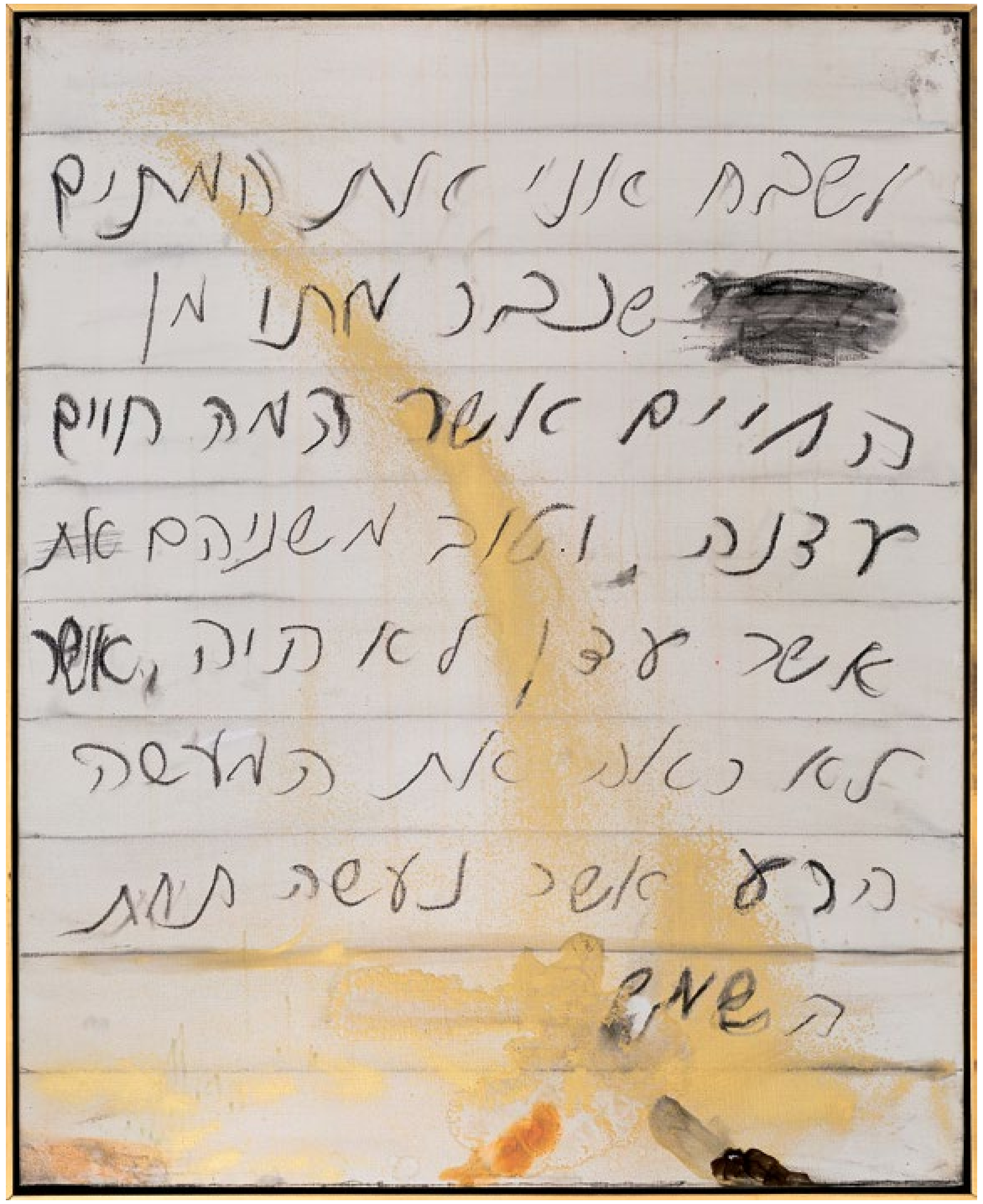
Michal Na'aman
Kamikaze, 1976
Collage on plywood
59X49 cm



מאג'דה חלבי
סכין חד קטן, קטוע, ללא צל
2015
תחריט
33X10 ס"מ

ماجدة حلبي
سكين حاد صغير، مقطوع، بدون ظل
2015
نقش
33X10 سم

Majda Halabi
Small Sharp Knife, Cut Off, without a Shadow
2015
Etching
33X10 cm



משה גרשוני
המעשה הרע אשר נעשה תחת השמש
1995
טכניקה מעורבת על בד
102.5X83 ס"מ

موشيه جيرسشوني
الفعل السيء الذي حدث تحت الشمس
1995
تقنية مختلطة على قماش
102.5X83 سم

Moshe Gershuni
The evil deed that is done under the sun
1995
Mixed media on canvas
102.5X83 cm

חליל בלבין
אבו ח'דיר (מתוך הסדרה "הנביא")
2016
תצריב
38X28.5 ס"מ

خليل بلابن
أبو خضير (من سلسلة "النبي")
2016
تنميش
38X28.5 سم

Halil Balabin
Abu Khdeir (from the series "The Prophet")
2016
Etching
38X28.5 cm

עמודים / صفحات / pages 54-57

>>

חליל בלבין
בליבה חומה (מתוך
הסדרה "הנביא"), 2016
תצריב
38X28.5 ס"מ

خليل بلابن
في قلبها سور (من سلسلة
"النبي"), 2016
تنميش
38X28.5 سم

Halil Balabin
A Wall in Her Heart (from the
series "The Prophet"), 2016
Etching
38X28.5 cm

חליל בלבין
אבו ח'דיר (מתוך
הסדרה "הנביא"), 2016
תצריב
38X28.5 ס"מ

خليل بلابن
أبو خضير (من سلسلة
"النبي"), 2016
تنميش
38X28.5 سم

Halil Balabin
Abu Khdeir (from the series
"The Prophet") ,2016
Etching
38X28.5 cm

חליל בלבין
שמלה ושתי צמות (מתוך
הסדרה "הנביא"), 2016
תצריב
38X28.5 ס"מ

خليل بلابن
فستان وضفيرتان (من سلسلة
"النبي"), 2016
تنميش
38X28.5 سم

Halil Balabin
A Dress and Two Braids
(from the series
"The Prophet"), 2016
Etching
38X28.5 cm

חליל בלבין
יום ירושלים (מתוך
הסדרה "הנביא"), 2016
תצריב
38X28.5 ס"מ

خليل بلابن
يوم القدس (من سلسلة
"النبي"), 2016
تنميش
38X28.5 سم

Halil Balabin
Jerusalem Day (from the
series "The Prophet")
2016
Etching
38X28.5 cm

עמודים / صفحات / pages 58-59

>>>

מאג'דה חלבי
ללא כותרת, 2018
טכניקה מעורבת על נייר
34X49 ס"מ

ماجدة حلبي
بدون عنوان، 2018
تقنية مختلطة على ورق
34X49 سم

Majda Halabi
Untitled, 2018
Mixed media on paper
34X49 cm

סלח חיג'אזי
ללא כותרת, 2009
שמן על בד
75X110 ס"מ

صالح حجازي
بدون عنوان، 2009
زيت على قماش
75X110 سم

Salah Hajazi
Untitled, 2009
Oil on canvas
75X110 cm

ניר כפרי
ללא כותרת (קריית שמונה), 2006
תצלום צבע
70X100 ס"מ

نير كفري
بدون عنوان (كريات شمونة)، 2006
صورة ملونة
70X100 سم

Nir Kafri
Untitled (Kiryat Shmona), 2006
c-print
70X100 cm

הילה לולו לין פרח כפר בירעים
מתוך: הצילו, 2002
תצלום צבע
31X39 ס"מ

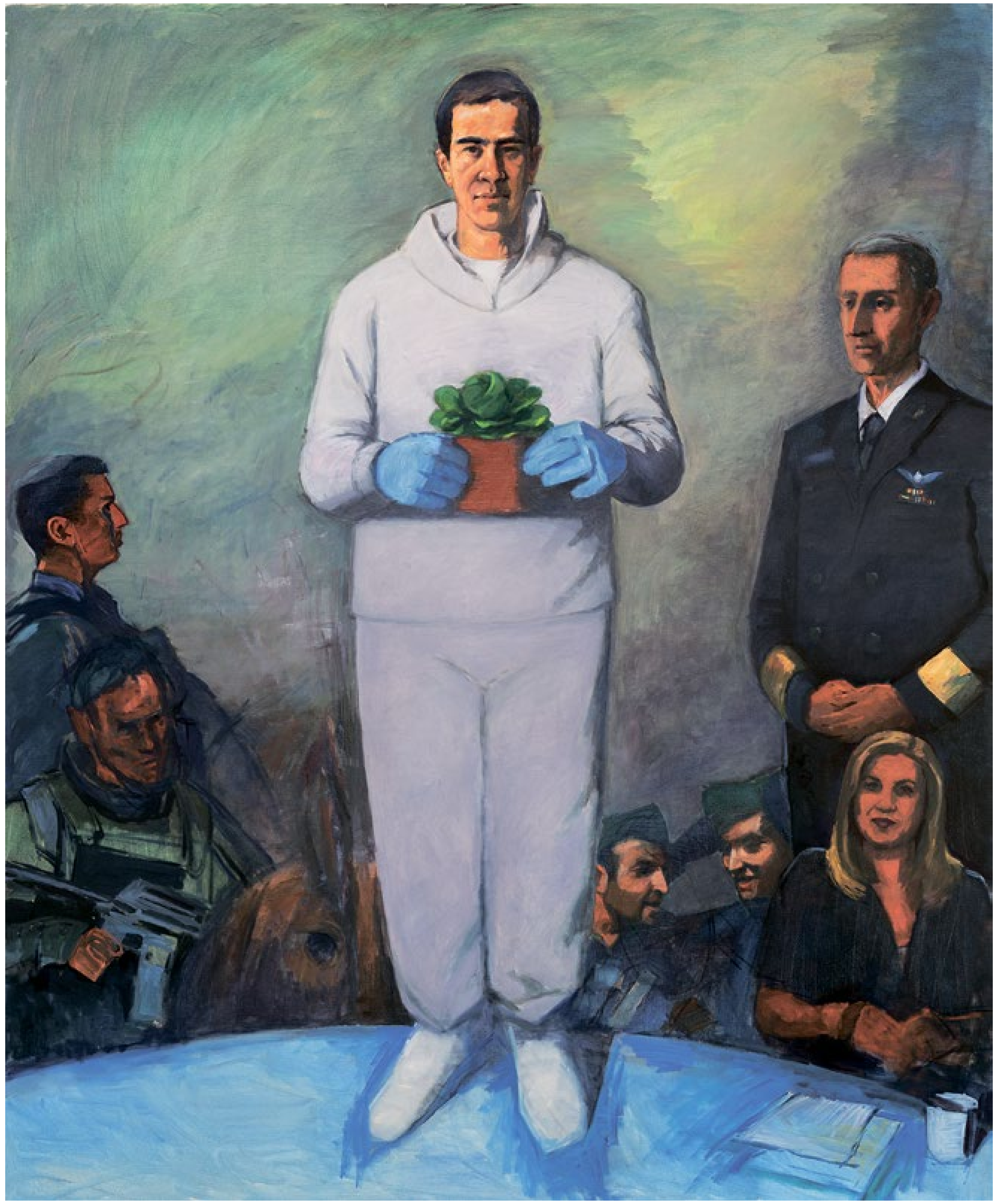
هيلا لولو لين فرح كفر برعم
من: النجدة، 2002
صورة ملونة
31X39 سم

Hila Lulu Lin Farah Kufer Birim
From: Help!, 2002
C-print
31X39 cm

עדה עובדיה
ללא כותרת, 2012
אקריליק על נייר
70X90 ס"מ

عاده عوفاديا
بدون عنوان، 2012
أكريليلك على ورق
70X90 سم

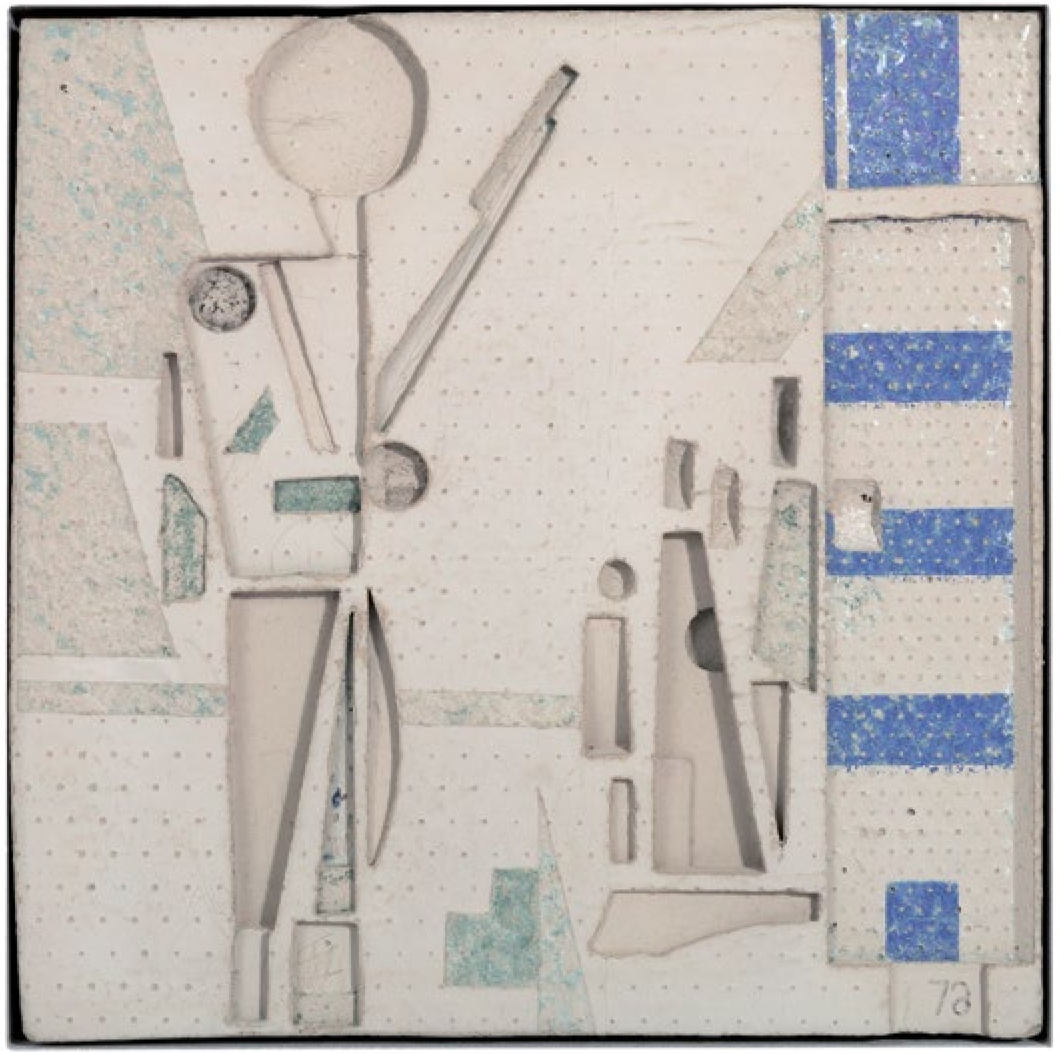
Ada Ovadia
Untitled, 2012
Acrylic on paper
70X90 cm



אריאל אסאו
למען התמימים, 2024
שמן על בד
186X153 ס"מ

أريئيل أسأو
من أجل الساذجين، 2024
زيت على قماش
186X153 سم

Ariel Asseo
For the Innocent, 2024
Oil on canvas
186X153 cm



אוהד מרומי
1976 (מתוך הסדרה 1967-2007)
2007
תבליט בטון
30X30 ס"מ

أوهاد مرومي
1976 (من السلسلة 1967-2007)
2007
نقش خرسانة
30X30 سم

Ohad Meromi
(from the series 1967-2007) 1976
2007
Concrete relief
30X30 cm

אוהד מרומי
1987 (מתוך הסדרה 1967-2007)
2007
תבליט בטון
30X30 ס"מ

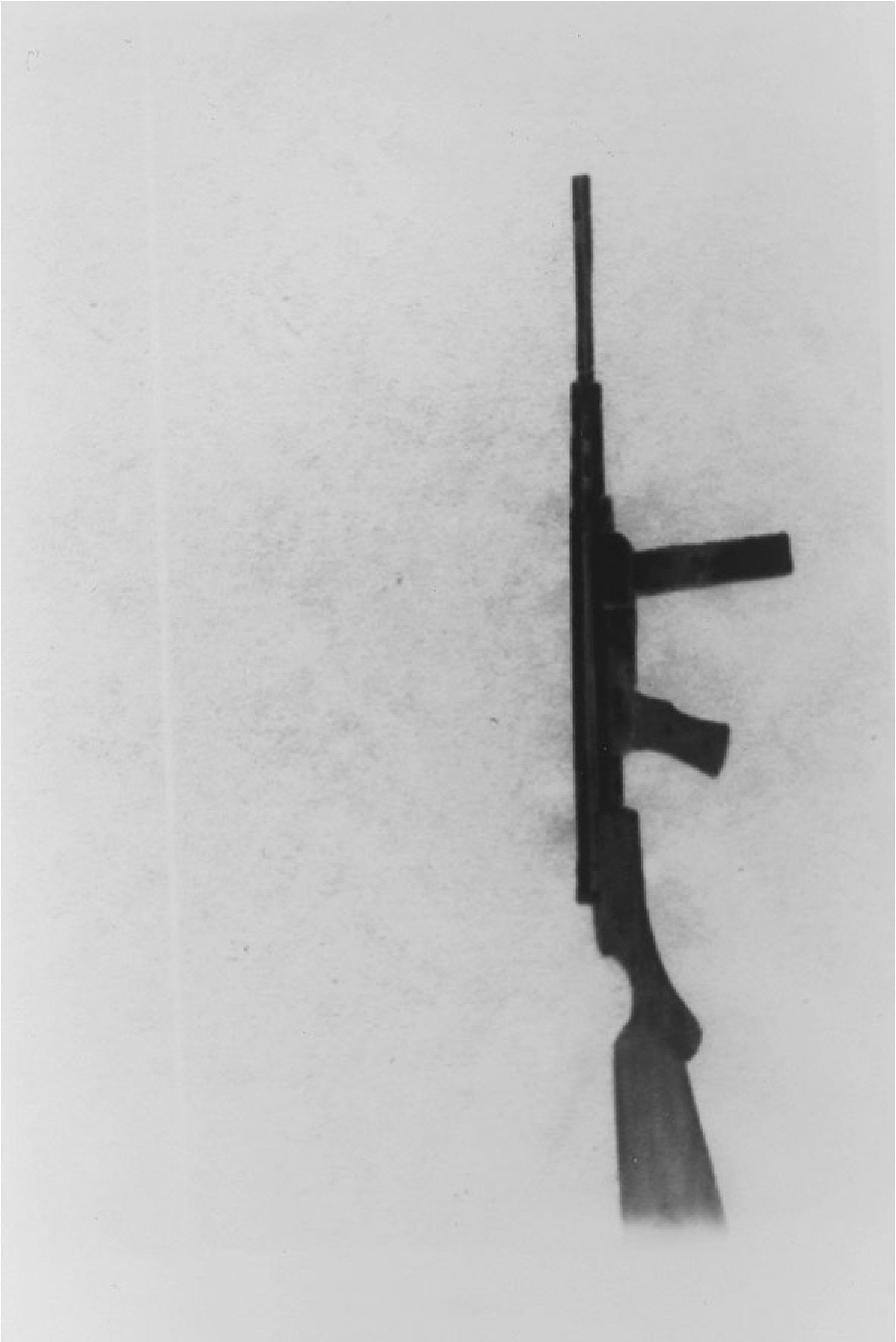
أوهاد مرومي
1987 (من السلسلة 1967-2007)
2007
نقش خرسانة
30X30 سم

Ohad Meromi
(from the series 1967-2007) 1987
2007
Concrete relief
30X30 cm

>
חן כהן
רובים (דיפטיך), 2015
טכניקה מעורבת
120X80 ס"מ כ"א

حن كوهن
بنادق (لوحة مزدوجة)، 2015
تقنية مختلطة
120X80 سم كل واحدة

Chen Cohen
Guns (diptych), 2015
Mixed media
120X80 cm each



טל מצליח
ללא כותרת, c. 1995
עט על נייר
28X20 ס"מ

طال متسلياح
بدون عنوان، c. 1995
قلم حبر على ورق
28X20 سم

Tal Matzliach
Untitled, c. 1995
Pen on paper
28X20 cm

<
טל מצליח
ללא כותרת, c. 1995
עט על נייר
28X20 ס"מ

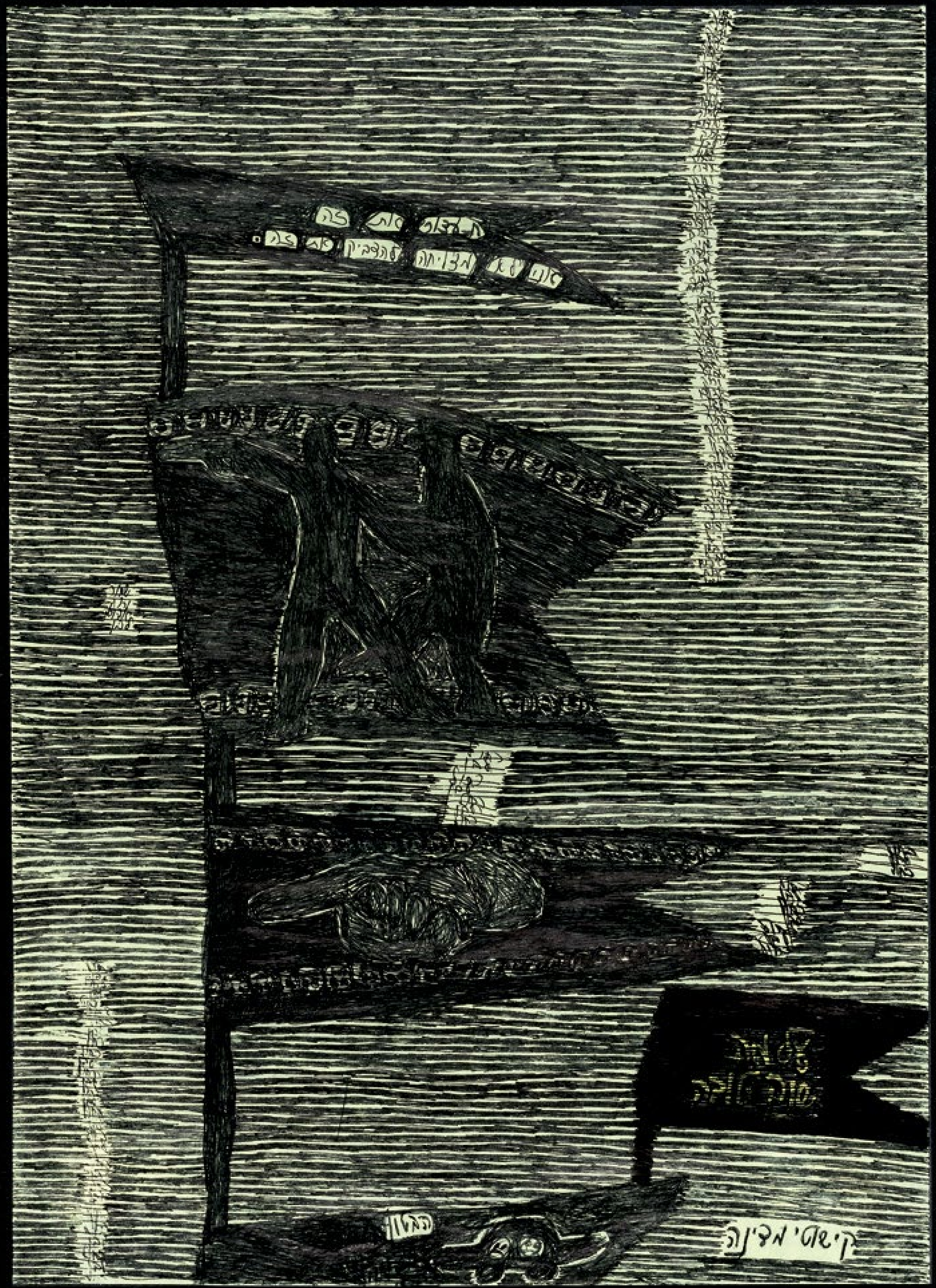
طال متسلياح
بدون عنوان، c. 1995
قلم حبر على ورق
28X20 سم

Tal Matzliach
Untitled, c. 1995
Pen on paper
28X20 cm

לילך בר-עמי
ארץ מובטחת, 2006
טכניקה מעורבת על נייר
42X59 ס"מ

ليلخ بار عامي
أرض موعودة، 2006
تقنية مختلطة على ورق
42X59 سم

Lilach Bar-Ami
Promised Land, 2006
Mixed media on paper
42X59 cm



טל מצליח
ללא כותרת (קישוטי מדינה), 1997
עט על נייר
29.5X20.5 ס"מ

طال متسلياح
بدون عنوان (زخرفة مدينة)، 1997
قلم حبر على ورق
29.5X20.5 سم

Tal Matzliach
Untitled (Country Ornaments), 1997
pen on paper
29.5X20.5 cm

חנאן מסאלחה
ללא כותרת, 2011
פחם על נייר
50X70 ס"מ

حنان مصالحة
بدون عنوان، 2011
فحم على ورق
50X70 سم

Hanan Massalha
Untitled, 2011
Charcoal on paper
50X70 cm

<
חן שיש
ללא כותרת, 2000
דיו על נייר
100X70 ס"מ

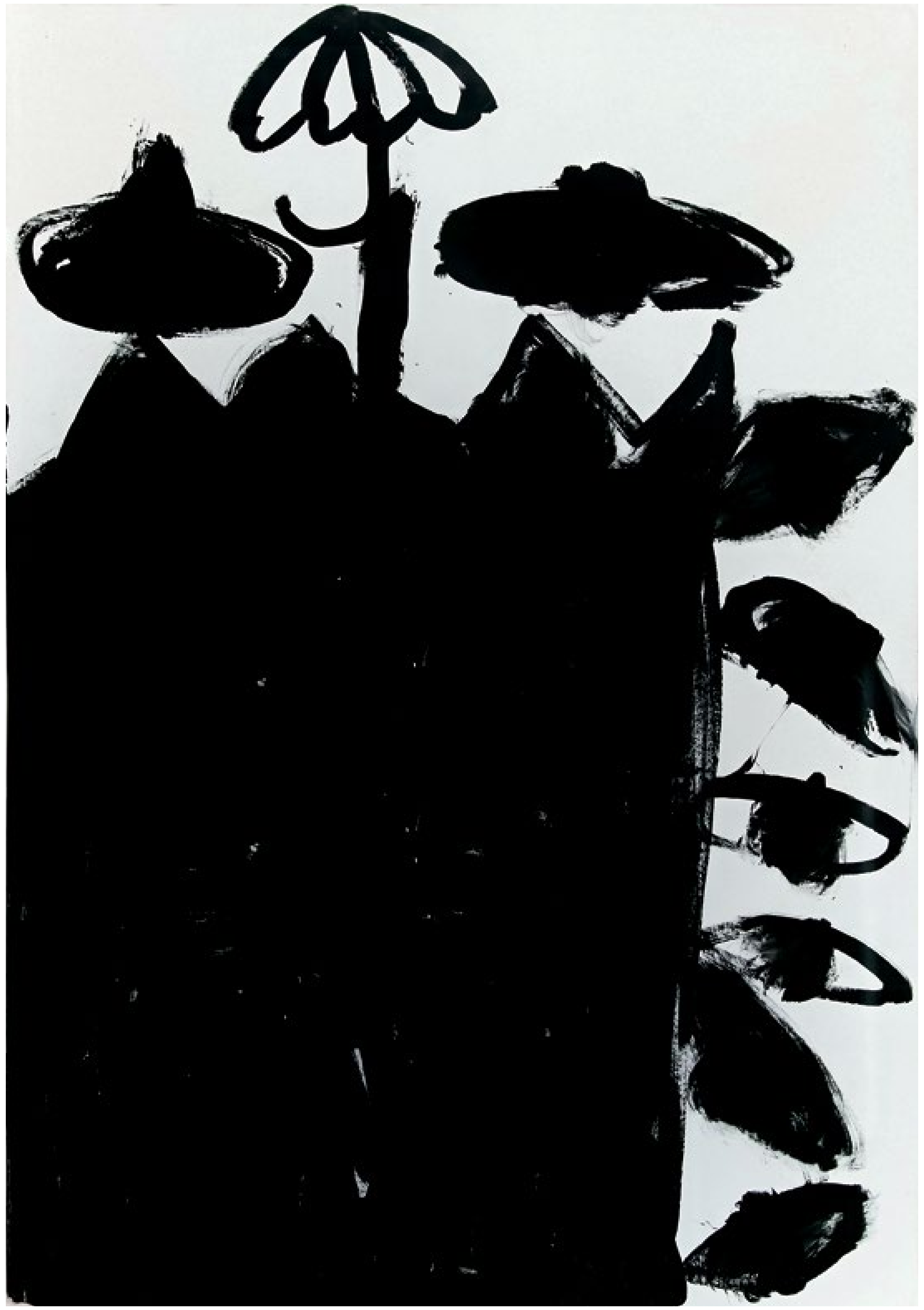
حن شيش
بدون عنوان، 2000
حبر على ورق
100X70 سم

Khen Shish
Untitled, 2000
Ink on paper
100X70 cm

<
חן שיש
ללא כותרת, 2000
דיו על נייר
100X70 ס"מ

حن شيش
بدون عنوان، 2000
حبر على ورق
100X70 سم

Khen Shish
Untitled, 2000
Ink on paper
100X70 cm



טליה קינן
ללא כותרת (פרפר), 2022
שמן וגיר על נייר
35X25 ס"מ

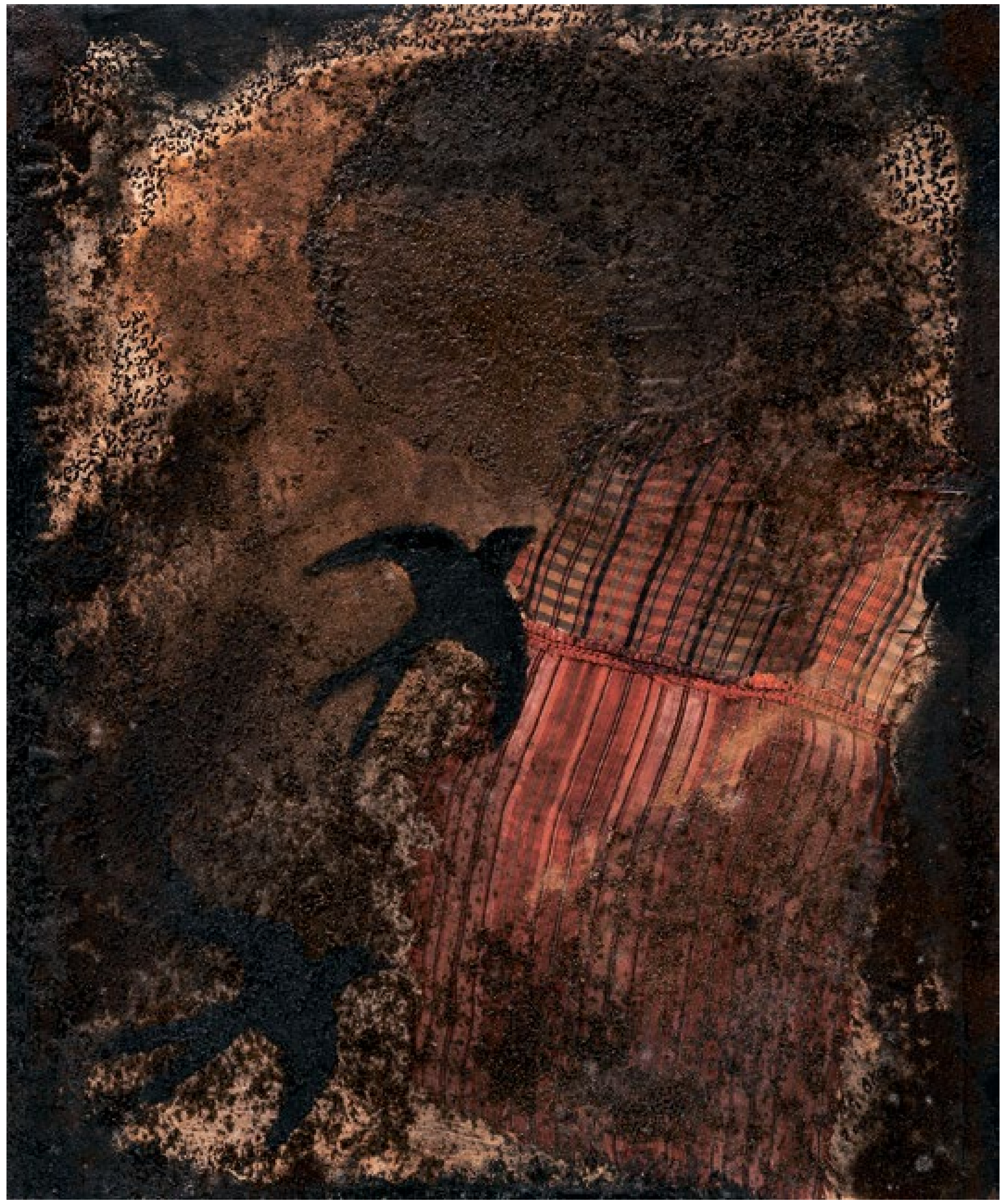
طاليا كينان
بدون عنوان (فراشة)، 2022
زيت وطباشير على ورق
35X25 سم

Talia Keinan
Untitled (Butterfly), 2022
Oil and chalk on paper
35X25 cm

עאסם אבו-שקרה
ללא כותרת, 1989
שמן על בד
90X100 ס"מ

عاصم أبو شقرة
بدون عنوان، 1989
زيت على قماش
90X100 سم

Asim Abu Shakra
Untitled, 1989
Oil on canvas
90X100 cm



ראניה עקל
ללא כותרת, 2007
טכניקה מעורבת על בד
50X40 ס"מ

رانيا عقل
بدون عنوان, 2007
تقنية مختلطة على قماش
50X40 سم

Rania Akel
Untitled, 2007
Mixed media on canvas
50X40 cm

ראניה עקל
ללא כותרת, 2007
טכניקה מעורבת על בד
60X50 ס"מ

رانيا عقل
بدون عنوان, 2007
تقنية مختلطة على قماش
60X50 سم

Rania Akel
Untitled, 2007
Mixed media on canvas
60X50 cm

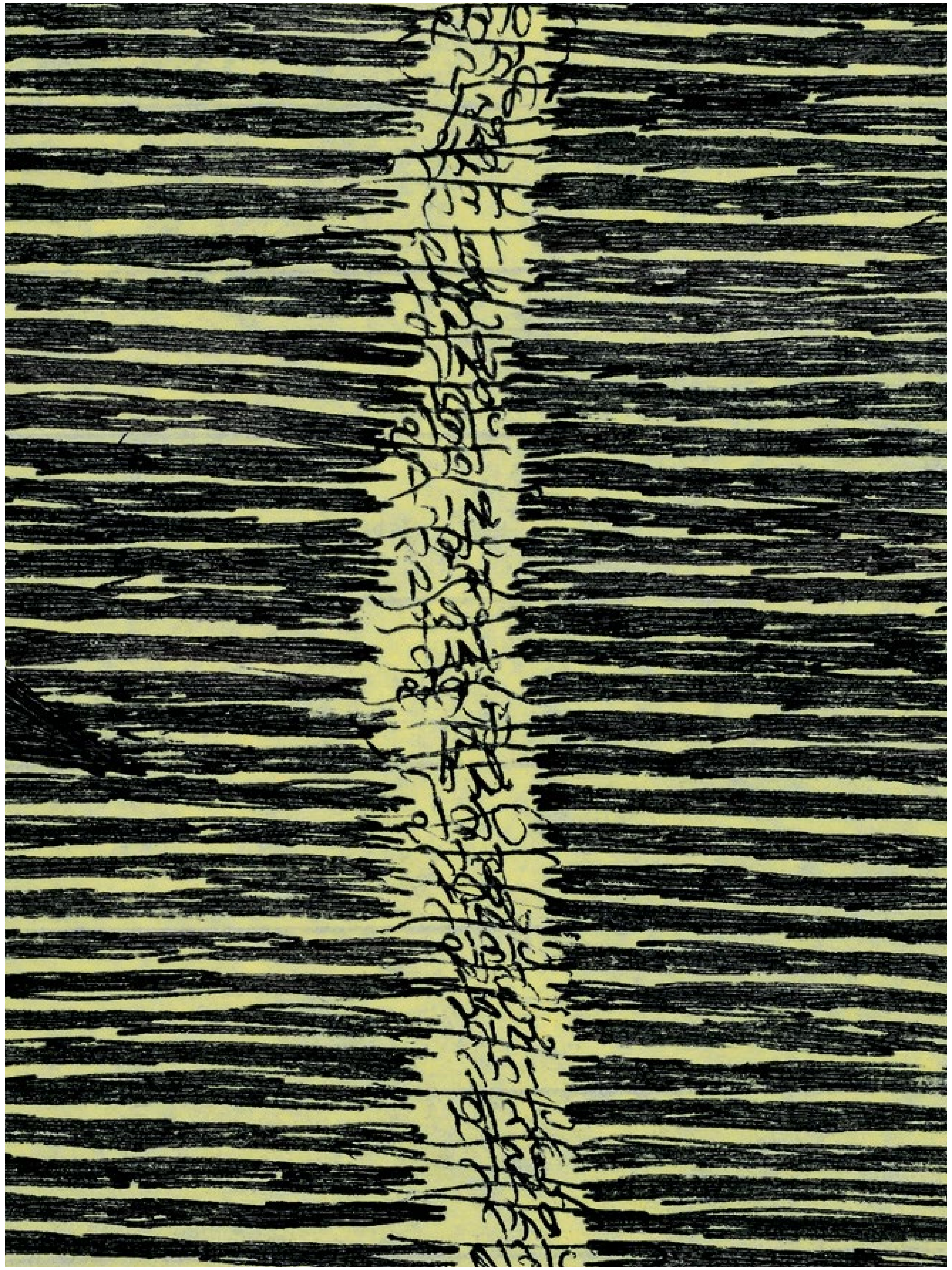
מינה ריינגולד
ציפור האבל ("מי־יתן־לי אבר כיונה
אעופה ואשכנה"), 2023
עץ
60X129 ס"מ

مينا رينغولد
عصفورة الجداد ("ليت لي جناح حمامة
لأطير وأستريح"), 2023
خشب
60X129 سم

Mina Reingold
The Mourning Bird ("Who will give me a limb
as a dove I may fly and dwell in"), 2023
Wood
60X129 cm

Help!

From The Haaretz Collection



Jewels

The exhibition “Help!” was curated in the spirit of the time after October 7, 2023, and vividly conveys feelings of discomfiture and suffocation. It’s surprising that it did so by means of works that were acquired over many years and created in different periods and in the shadow of disparate events. Despite these disparities, or perhaps precisely because of them, the choice of works and their placement together succeed in articulating well the here-and-now.

The works were seemingly called upon to assemble and serve as testimony to a tragic process of rolling disaster that has brought us to this pass. Each work is a jewel in its own right: the encounter with each jolts us, but also glitters, together evoking the light of the beauty and consolation of art.

Amos Schocken

טל מצליח
ללא כותרת (קישוטי מדינה), פרט, 1997
עט על נייר
29.5X20.5 ס"מ

طال متسلياح
بدون عنوان (زينة مدينة)، تفصيل، 1997
قلم حبر على ورق
29.5X20.5 ס"מ

Tal Matzliach
Untitled (Country Ornaments), detail, 1997
pen on paper
29.5X20.5 cm

יוסף קריספל
העיניים של אורנוס
(מתוך סדרה), פרט, 2009
טכניקה מעורבת על נייר
39X29 ס"מ

يوسف كريسبيل
عيون أورانوس
(من سلسلة)، تفصيل، 2009
تقنية مختلطة على ورق
39X29 سم

Yossef Krispel
The Eyes of Uranus
(from a series), detail, 2009
Mixed media on paper
39X29 cm

Help!

Efrat Livny

Help is needed, more acutely since October 7. But it really has been a necessity for years, as violent events follow one another in rapid succession, engendering destruction and killing, a routine of wrongs and abuse, of moral and material deterioration, of missed opportunities galore. Bit by bit, the suffering and the pain intensify. It's a chronicle of Israeli dominion and brute force, of narcissism and fanaticism, of cycles of blood and revenge. It's the chronicle of "the righteousness of the path," and it's been here from the start.

The earliest work in the exhibition is from 1964: "Untitled," a painting by **Avshalom Okashi** (p. 33). Okashi was affiliated with the Ofakim Hadashim (New Horizons) group of artists, founded in 1948. There are no works by other artists from this period in the Haaretz Collection. Indeed, Okashi's works are the only ones that were acquired for the collection posthumously. Amos Schocken adored his paintings and purchased a few of them between 1996 and 2000 (pp. 28-31). Perhaps it's not surprising that he showed an interest precisely in Okashi, who was in many senses an exception in Ofakim Hadashim. Biographically, he was the only one in the group who was born in this country; his parents had come here from Yemen. All the other artists had immigrated from Europe. He's also the only one who lived and painted in the periphery – in the city of Acre – whereas the others lived in the center, most of them in Tel Aviv or Jerusalem. Stylistically as well, his work differed from that of the other artists in the group. Starting out, like them, as a figurative painter, in the 1950s he came under the sway of European abstract art. However, in contrast to the vivid hues that characterized the work of his confrères, his art was dominated by black. The same composition frequently recurs

in his works: a field of black, and on its margins and background a few brushstrokes in red, yellow and orange. The black seems to overlie a large conflagration, which rises from below in every possible space. In the painting in the exhibition, the "conflagration" appears to have risen up to cover the entire surface, and as the flames lick up from the bottom of the painting, much blood is being spilled from the upper section.

"My marvelous red is his precious blood," is inscribed in German on **Moshe Gershuni**'s well-known 1980 installation, "With the Blood of My Heart." The color red appears in dozens if not hundreds of Gershuni's works over the years, always representing blood – flowing, dripping, smeared, drained, absorbed or used for writing with a shaky finger. In the painting in this exhibition ("Untitled," 1994, p. 32), the red extends from end to end like a cut oozing blood against the background of a turbid white liquid that streams from the work's upper section and washes across its entire area – a liquid that evokes a biblical all-erasing flood that leaves behind nothing but a bleeding wound and two round, gaping black stains within the deluge, fixed in a blank stare. This pair of circles/holes is a recurring lone element against a tenuous watery background in a series of large works by Gershuni from the mid-1990s. Sarah Breitberg-Semel wrote about this in relation to poetry, in reference to, among others, Bialik's poem "Those Eyes that Hunger," and also in reference to the philosopher Emmanuel Levinas' conception of the face, and within it the eyes, as testimony to the otherness of one's fellow beings and the possibility of developing moral responsibility toward them.[1] Gershuni himself relates in a conversation with Breitberg-Semel that the series originated in the idea of one black hole that multiplied into two holes that themselves morphed into the openings of chimneys in Auschwitz, and in turn became the heavens opening with pouring rain, and from there to eye sockets.[2]

The "unseeing" are at the center of another painting by Gershuni in this exhibition ("The Evil Deed That is Done Under the Sun," 1995, p. 51). This work consists entirely of a page from a lined notebook on which is a handwritten quote from the Book of Ecclesiastes 4:2-3: "Wherefore I praised the dead that are already dead more than the living that are yet alive; but better than both is he that hath not yet been, who hath not seen the evil work that is done under the sun."[3] The verses express envy of the dead, and even more so of those unborn, who are fortunate not to see humanity's acts of injustice and evil. Below the text is a glowing golden stain, apparently a smoking bonfire or a star falling from the sky.

The eyes of the sky are suggested in the title "Uranus Eyes," a series of 16 paintings by **Jossef Krispel**, two of which are on view in the exhibition (2009, pp. 35-37). Uranus symbolizes the sky in Greek mythology, and he and Gaia, who stands for the earth, are considered the first couple, like Adam and Eve – from them sprang the dynasty of the gods of Olympus. In the center of each painting are two circles, like a pair of eyes, wide open in a look of panic, emerging from a storm that threatens to swallow and nullify them. Amid the surging chaos of the storm in the heavens, there are also indications of the palms of two hands groping and grasping in the dark, as though crying out for rescue. The paintings are fraught with dialectical tension, created by the viewer's realization that the hands seeking rescue from the storm are the very ones that generated the storm in the first place.

"Hands Night," a 2020 work by **Eli Petel** (p. 41), is an inkjet print, but like many of this artist's works, it involves a multi-phased and multiple materials process, with all the stages embedded in the final result. Petel created templates of his palms, glued them to wood-free paper, and hung them on the southern façade of his studio door in order "to get a tan" in the sun. The result is a positive-negative print of the palms. The final work consists of a photograph of the "site" itself – the southern exterior outside the studio door – in a day version (p. 40) and a night version, a scan of the sun prints, and a "filling" of strips of blue sandpaper that Petel added to all the forms in the work, which take on an aspect of empty containers (the spaces between the fingers, the glass windows of the doors, and so forth). The façade of the studio was photographed at night, so the background is dark, whereas the studio interior is illuminated. Through the door, the blurred form of the artist is visible, his left palm pressed against the closed glass door, as though trying to push it open. The milky glass and the added blue filling suffuse the whole work with an aqueous feeling that threatens an approaching danger of flooding. The figure appears to be trapped within a closed container of water that is filling up and threatening to drown him, and the hand on the door may be construed as a cry for help, a desperate effort to find a way out.

A boy pressing his face and the palm of one hand strongly against a glass window is the punctum of "Rented House," by **Yasmin Hujerat** (2012, pp. 38-39). The boy's nose and chin are squashed, his gaze is directed downward as though trying to see what's on the other side of the window. Only with a second look does the viewer become aware that the window is actually wide open and the "boy" is really a painted postcard attached to its rear side. Hujerat's photograph is a closed frame that captures, in truncated form, one corner in a house. The walls are marred by mold and marks of decay, while next to them, in total contrast, white gerberas in full bloom burst forth from a vase, above which is visible the edge of an airy blue and white fabric – a curtain, perhaps, or an Israeli flag. The connection between decay, vase of flowers and flag is enigmatic and stirs unease, and even though the window is open, it's impossible to let go of the sight of the blocked boy pressing against the window.

A large, locked, threatening-looking steel door is at the center of **Ron Amir**'s photograph, "Threshold," (2009, p. 43). In front of the door, in glaring dissonance to its aggressive appearance, and outside any context, is a red beach chair, now empty, as though waiting for a guard about to return from his rounds. The crumbling wall around the door, the rust that is eroding it and the legs of the chair, along with a sidewalk plant that has succeeded in growing, against all odds,

1 Breitberg-Semel, Sarah, "Conversation: Eyes, the 1990s Years," in: Gershuni*, catalogue, 2010, Tel Aviv Museum of Art, p. 340 (Hebrew).

2 Ibid., pp. 340-346.

3 Jewish Publication Society Translation, 1917: https://mechon-mamre.org/e/et/et0.htm

from the crack in the concrete surface, all attest that much time has passed since this door was last opened.

Naturally, almost involuntarily, one is perturbed by the question of what's behind the closed door. The photograph is part of a series in which Amir focused on places that had undergone a transformation. The door is that of a gas chamber, located near Kibbutz Yakum, used in the past to accelerate the ripening of fruit. The fruit was placed in the chamber, the door was sealed shut, carbon dioxide was pumped in. In time, when the gas chamber was no longer being used for its original purpose, the structure became a lodge for Palestinian workers who were building Café Buono in the shopping and office complex at the entrance to the kibbutz.

A complex, rigid policy of work permits, and the ordeal of crossing from the West Bank into Israel at military checkpoints, compelled Palestinian workers to sleep in makeshift lodgings, unfit for human habitation. One such checkpoint is depicted in **Hanan Massalha**'s "Untitled" (2011, pp. 76-77). Executed with charcoal in shades of black, gray and white, the work shows Palestinians waiting in a line amid a labyrinth of fences and barriers, apparently in early morning. Some are sitting, leaning on the concrete barriers of the checkpoint, inexorably coming to terms with a long wait and with uncertainty; torture of the mind goes hand in hand with torture of the body.

In the center of "Untitled," a painting by **Raphael Perez** (1999, p. 45) a nude male figure lies alone on the ground in the fetal position, eyes shut, on the spectrum between self-defense and wounded, between death and sleep. Under the living/dead body is its shadow, which at moments resembles a stain of blood flowing from it and being absorbed into the floor. Even though the tormented figure is the only one in the painting, it does not constitute the sole visual information. Perez used a plywood panel that he found in the street instead of a canvas. It's rotting, thoroughly perforated, cracked and stained, and looks as though it has been abused, nor is it clear what it was used for in its previous incarnation. Here, it provides a flawed background of shabbiness and neglect, intensifying the feeling of distress evoked by the work.

The fetal position recurs in "Mother and Child," by **Shahar Yahalom** (2021, p. 44), which depicts a naked infant in its mother's arms, its own arms raised toward her face as she bends toward him in a gesture of kissing. At first glance this is a warm portrait of closeness and love, but an additional look stirs doubt and unease. The mother is not pressing the baby against her body in the normal way; she's holding him in the palms of her hands like a package, possibly to be shown off or given away.

The kiss suddenly looks like a parting kiss. The child's eyes are immense, and two ravens are perched on the mother's shoulder and hand – one is pecking her, the other is pecking the infant. Ravens are a symbol of death – and the whole picture takes on an appalling twist.

The baby carriage in the upper part of "Masada," by **Michal Na'aman** (1976, p. 47) also bodes ill. It stands high on a cliff in the dark, and above it is a source of light, the moon or a searchlight, sending forth bedazzling rays of light. The picture is taken from the jacket of Ira Levin's horror novel, "Rosemary's Baby" which in 1968 was adapted into a film by Roman Polanski. Below the picture, in the bottom half of the work, are two large, overlapping circles. As with Gershuni and Krispel, but years earlier, two circles started to appear in Na'aman's work like a pair of eyes, or more accurately, like empty eye sockets. Na'aman's oeuvre, particularly in the 1970s, is occupied almost obsessively with sight and blindness. Two words in Hebrew appear in this section of the work, distant from each other and mutually inverse: "venifga" and "atzitz" (flower pot) – a play of words on the phrase "hetzitz venifga" – "gazed and went mad" – which originates in the talmudic parable of the four sages who entered "the orchard." For Na'aman, writes Doreet LeVitte-Harten, "Above all, vision proves to be an indecent and dangerous activity."[4] It is wrong and impossible to rely on sight, because it is a priori flawed and illusionary, and always also connotes blindness, and blindness is nullity, it is death. "And so it seems that precisely this concern with an injured organ of vision, injured even before it was attacked by fingernails," writes Yaara Shehori about these works by Na'aman, "attempts to extricate the painting from the mirror room of images and to enter a realm of stains and staining, where the ordered image loses itself in pursuit of its own death."[5] Suicide is also intimated in the work's title, "Masada," which appears at the top of the surface and brings to mind simultaneously the possibility that the carriage will be pushed over the cliff, as in the famous scene of a child's carriage careening down the steps in another film of drama and horror, Sergei Eisenstein's "Potemkin" (1925) (p. 11).

Suicide is also at the center of the second work of collage by Na'aman in the exhibition – "Kamikaze" (1976, p. 48) – which combines a closeup of a straight razor and a frame from Ingmar Bergman's 1968 horror film, "Hour of the Wolf." The film is about the mysterious disappearance of a haunted painter. The figure in the photograph, one of the human-like demons that appear in the painter's nightmarish hallucinations, is standing on a window sill, as though ready to jump at any moment.

The razor is hovers over the figure's head, open like a threatening guillotine, and the word "Kamikaze" appears in the center of the work. The razor is a recurring attribute in Na'aman's collages, being present as a means to slice veins or tear out eyes. "[Indeed,] the circles, representing eyes, are almost always accompanied [in Na'aman's work] by the prospect of cutting, slashing, piercing, and distorting," LeVitte-Harten writes. "They betoken a vision that causes irreversible damage with which it is impossible to traverse time, and which prevents us, when in dire straits, from shedding our skin and, if only as an act of deliverance, from becoming transformed into something else. There exists in the connection between the eyeball and its killing implements, evinced in the form of signs or words, something both final and primordial."[6]

"Small Sharp Knife, Cut Off without a Hanging Shadow" is the title of an etching by **Majda Halabi** (2015, p. 49) – a title that also describes the work's content. A knife tied in the air resembles a suicide by hanging or one who turned the tip toward himself and sliced open his stomach.

The knife is a small brother to the array of monstrous knives and swords that appear in a group of etchings by **Halil Balabin** from the series "The Prophet" (2016, pp. 53-57). Created in the tradition of Goya's "The Disasters of War," the etchings depict a nightmarish, brutal world, an unalleviated sequence of gruesome torture, abuse, rape, murder and death. Everything in the works bears a perverted, appalling form, including, or especially, when it comes to women, children and charming creatures like rabbits and clowns, or a birthday party. Balabin serves up stomach-turning depictions – in both the literal and metaphorical senses –that expose the atrocities people perpetrate against one another in a world dominated by pure evil. In the background the trees stand helpless, ablaze, mute witnesses. In most cases they are local olive trees (quoted from the drawings of Anna Ticho), taking part willy-nilly in the revolting revels. "… and the liquid that flows from the woody breast," Marit Benisrael writes of the trees, "is not clear, like milk, it's more like blood that stains, if it doesn't sever, the connection between the olive and peace."[7]

4 LeVitte-Harten, Doreet, "Use Your Iconic Value," from Michal Na'aman – Legion, catalogue, 1999, Tel Aviv Museum of Art, p. 215.

5 Shehori, Yaara, "Michal Na'aman's Hour of the Wolves," from Michal Na'aman: A Smile, a Cat, a Cut," catalogue, 2010, Gordon Gallery of Art, Tel Aviv, pp. 220-221.

6 LeVitte-Harten, ibid.

7 Benisrael, Marit, "Disturbing Trees, Perturbing Trees," from "City of Happiness" blog, July 16, 2017, https://did.li/UozZH (Hebrew).

The titles of the etchings highlight the disparity between the feigned innocence and neutrality of the cover provided by language – "A Dress and Two Braids," "A Wall in Her Heart" – and the shocking, unfathomable wrongs in a reality of no consolation or possibility of help. Two of the works in the series have an identical title – "Abu Khdeir" – which refers directly to a terrorist incident that occurred in 2014, in which Mohammed Abu Khdeir, a Palestinian teenager from East Jerusalem, was abducted and burned alive by three Jews. His charred body was found in the Jerusalem Forest. In both etchings a youth is tied to a tree as a grotesque, wicked figure stands next to him holding a burning candle close to his face.

"For the Innocent" (2024, p. 65) a painting by **Ariel Asseo**, also refers to a murderous assault on Palestinians, perpetrated in 2021. Eyad al-Hallaq, an autistic person, was shot to death in East Jerusalem by an officer of the Border Police. A unit on patrol, suspicious of al-Hallaq's odd behavior, pursued the confused, frightened man. He was shot as he lay on the ground, wounded, and before the eyes of his caregiver, who was trying to explain his special condition to the security men.

Asseo painted al-Hallaq according to a photograph of him that appeared in the media after the event, holding a flower pot and looking into the camera. But in contrast to the photograph, in which he wears a black sweatsuit with only his upper body visible, the painting shows his full stature and he is dressed completely in lily-white garb. He stands on a platform around which are figures who perpetrate, defend and justify appalling deeds like this: armed soldiers, a female TV anchor and the IDF spokesperson. Al-Hallaq is depicted as Pierrot, the sad, innocent clown of commedia dell'arte, surrounded by agents of evil. In this theater of life and death, the naïve and the weak are helpless in the face of the "righteous" and the strong who beleaguer them.

Relations of strong-weak and exploiter-exploited are at the heart of the works of **Ada Ovadia**. "In Ovadia's painting," Tali Tamir writes, "the scene of the crime is identified in a set of 'evidence files' carried by uniformed cops, as well as a cluster of amputated fingers which ostensibly point at the murderer, or alternatively provide 'fingerprints' for the purpose of gathering evidence. As per Ovadia's criminal plot, it is a crucial moment of a murder, at once physical and psychological, which can strike women, blacks, refugees, and other oppressed groups."[8] For Ovadia, as for Asseo, the theater of life is the theater of death, as figures and objects from the quotidian, together with images borrowed from popular culture, become in her hands a relentless testimony of exploitation and subjugation. In her painting in this exhibition, "Untitled" (2012, p. 63), Ovadia takes her macabre perspective on human cruelty to the far edge, to hell itself. Divided between sea and sky, both blacker than black, the painting depicts skeletons floating in the water and trying to save themselves from drowning, as pigs with parachutes land on them from the sky. The image of the pigs is taken from the jacket of the 1977 Pink Floyd album "Animals." In the album, a trenchant anti-capitalist protest whose lyrics are influenced by George Orwell's novel "Animal Farm" (1945), the pigs, members of the upper class, rule society with a strong hand, the dogs struggle strenuously to climb the social ladder, and the sheep, who stand for the working class, move about like a passive flock that is constantly exploited by the dogs and the pigs. In Ovadia's pessimistic painting, everyone looks to be condemned ultimately to the same hell, in which the descending pigs will drown in the depths of the sea together with the unfortunate skeletons.

At twilight on June 6, 2002, on the Tel Aviv seashore, **Hila Lulu Lin Farah Kufer Birim** executed a performance titled "Help" (p. 62). A decade later, in 2012, she presented a video documenting the performance at a solo show in Nelly Aman Gallery in Tel Aviv.

"In this performance, in which the Firefighters Orchestra and the Jaffa Scouts Tribe took part," Smadar Shefi wrote in a review of the exhibition, "Lin made use of salient symbols of Israeli nationalism, especially the song 'The Sky Has Darkened' ('The sky has darkened / and a wind is howling / the Mountains of Ephraim received, received / a young new victim / … / Like you our lives too / we shall sacrifice for the people"), written by Yehoshua Proshansky, who arrived in the Third Aliya, after Trumpeldor's death at Tel Hai in 1920. In the same spirit is a fire inscription in the style of military ceremonies, and a group of Scouts, over whom usually hovers the categorization – problematic in itself – 'youth with values.' In addition to the Scouts devotedly singing the lyrics, whose radical nationalism and sanctification of death are not far from fascism, a living-dead figure also joins in the singing. Lin resurrected a kind of ghost of the sanctified fallen man, in the person of a slender figure (Chemi Rodner), heavily made up to resemble, apparently, a grotesque character in Weimar Republic style, and alongside him a woman whose attire of leather strips appears to come from the realms of sadomasochistic culture (p. 13). To the words of the song being played and sung on the seashore, the two walk hand in hand into the water in a ceremony that is part baptism, part suicide, toward a fire inscription of the word: 'Help.'"[9]

Fire appears in two other works in the exhibition. A photograph by **Nir Kafri**, "Untitled" (2006, p. 61), was taken through the skeleton of a charred car in a typical residential neighborhood of Kiryat Shemona during the second Lebanon War. A boy is playing among the burnt cars in a parking lot during summer vacation, evoking the theater of the absurd, as a cloud of smoke rises into the sky above, through which the sun looks like a ball of fire.

Salah Hajaji's painting, "Untitled" (2009, p. 60), was created during the so-called "Operation Cast Lead." Gaza City, going up in flames, is seen through a black barbed wire fence. In the depth of the picture women and children are walking and growing more distant, ghostlike, amid the ruins of the buildings, while above and around them rages a blazing apocalypse of flashes from bombs and pillars of fire and smoke.

Wraith-like human figures wander ghost-like within a disaster-ridden space of utter devastation in the drawing "Untitled," from 2018, by **Majda Halabi** (pp. 58-59). Some of the figures navigate the chaos around them as though searching for something – a remnant of property, a relative – while others stand and watch the events. Only one figure, in the foreground, is rendered in full detail, like an actual person. He is a young man in a coat, depicted from the back as he turns his expressionless face toward us in a frozen gaze of shock and reproof.

Razors, swords and fire are only some of the weapons that appear in the works in the exhibition; there are also more sophisticated weapons, rife with an advanced potential to wreak destruction and annihilation. Soldiers carrying rifles are depicted in two of the works in the series "1967-2007," by **Ohad Meromi** (pp. 66-67). There are 40 concrete reliefs in the series, which is based on Ariella Azoulay's book, "Acts of State: A Photographed History of the Occupation 1967–2007," with images from the first 40 years of the occupation in chronological order. From the book Meromi chose one photograph from each year on the basis of which he created a concrete relief, using the embossment method that was widespread from the 1950s to the 1970s for creating decorative wall reliefs, notably in

8 Tamir, Tali, "Collecting Evidence: On the New Paintings of Ada Ovadia," from Ada Ovadia: The Sand Dunes of Rishon LeZion, catalogue, 2018, Herzliya Museum of Contemporary Art, p. 101.

9 Shefi, Smadar, "Lulu Lin examines the military myths," Haaretz, April 10, 2012, https://did.li/oItgT (Hebrew).

the public structures that were built in Israel at the time. Stylistically, too, the series evokes the aesthetics of those historic reliefs by using basic geometric shapes and straight or rounded lines, in the language of the International Style. Meromi here connects the great promise of Zionism and of the state's establishment – embodied in the spirit of the well-known line from an iconic song, "We will garment you in concrete and cement" – and the state's decades-long acts of violence in its control and oppression of the Palestinian people.

A profile portrait of two rifles, standing back to back, forms a photographic diptych by **Chen Cohen** ("Guns," 2015, pp. 68-69). In grainy black and white, resembling an x-ray image, and at human torso height, the rifles take on the appearance of a gaunt body or a distorted skeleton. This work is from a series titled "Archive of Movement," in which the artist also counterpoises the human body to a rifle and likens the former to the latter (p. 15). The double juxtaposition, between the rifles themselves and between them and the body, derives from Cohen's ongoing endeavor to counterbalance weak and strong in her art. "A suffering body striving to recover through some unconventional play with concrete substance," Noam Gal writes of Cohen's work, "expecting that such substance would counteract the pains instead of serving as a visual vehicle of meaning, namely, that it would become a substance harboring unusual healing powers."[10] The rifles bear volatile potential, they subsume life and death in one hand – but appear here neutered of their original function and serve as walking sticks, props or lifesaving flotsam.

Every opening to hope and help is sealed off in the group of black drawings by **Tal Mazliach** ("Untitled," 1995, pp. 70-71, 74) – three pages torn from a notebook, as though prepared as a message in a bottle, albeit a message that is wholly erased. In one, rows of skulls and rifles are seen, as though ready for a headcount, lying on a platform of written lines with words that have all been systematically erased, one by one, with obsessive repetitiveness, forcefully, with a black pen that left nothing clear.

In the second drawing, the dense tangle of erasures has left the page in turbid darkness from which the image emerges of a standing figure that has a large head with a pair of eyes wide open and a mouth gaping in a mute scream. In the third drawing, the only one containing a direct call for help, four black flags are flying. The colors of the flags appear in the background text; between the erasures, in certain areas two words come together and repeat themselves – "blue, white…" – while in other clusters four words are seen: "red, green, black, white…" (p. 103). At the bottom of the drawing is the dedication, "Country Ornaments," while on the middle flag two figures in black on black are seen fighting each other, with one of them holding a pistol. An inscription in the center of the upper flag reads: "Stop this, I can't keep up with it…".

A genuine war is raging in "Promised Land," a 2006 work by **Lilach Bar-Ami** (pp. 72-73). On a battlefield against a background of a dreamlike fairy-tale landscape – hills and lakes, flowery vegetation, deer and gazelles, firefly fairies – armed soldiers are scattered, along with tanks, helicopters, watchtowers and a squadron of warplanes in the sky that look like a flock of birds. In the center of the work, which is made entirely of papercuts, is a silhouette of a group of British soldiers, on both sides of which soldiers of the Queen's Guard are positioned. The work's title refers to the linguistic similarity (in Hebrew) between the "promised" land and the protected land, a land captive to the conception of promise and protection. The presence of the British soldiers harks back to the distant days of the Mandate, since the abolition of which the ongoing

10 Gal, Noam, Chen Cohen: How to Die Beautiful, catalogue, 2021, Center for Contemporary Art, Tel Aviv, p. 89.

disaster to which this place and its inhabitants are condemned has only become more acute.

The drone, or unmanned aerial vehicle – "Katbam" in the Hebrew short form – entered the lexicon of our life starting on October 7, 2023. It had already been there years earlier, known by different initials – "Malat," "Mazlat" (remotely piloted vehicle) – but only since that October, concurrent with its extensive use as a deadly attack weapon, did it become a commonplace term among the populace. When **Hillel Roman** drew it, in 2013, he called it, simply, "Unmanned" (pp. 6-7). The title prompts us to dwell on the fraudulence of the word. What does "unmanned" actually mean? Seemingly that it operates by itself, alone, without human contact, hence no intentionality or guilt can be attributed to it. Yet in reality it's the very opposite: the vehicle is nothing if not manned, operated humanly by remote control, amid disconnect and alienation from the arena, facilitating its implementation with murderous sangfroid. Houses, people, landscapes become no more than images on a screen, like a computer game. The drone, rendered here in lily-white, cruises through the black night sky like an innocent aircraft, as beautiful as an exotic bird.

A row of birds' legs frames "Untitled" by **Khen Shish** (2000, p. 78). Truncated legs, bereft of body, emerge from a black enclosure in the center of the page, from what looks like a disaster area of slaughter and danger. In the center of the enclosure the silhouette of a house is visible, on whose roof an open umbrella is perched, in some sort of futile attempt to protect the house from what can be expected from the sky; and at the side, a heap of eyes which seem to have been tossed on top of one another after ceasing to serve in the role of a charm against the evil eye.

Fate is decreed from the sky – flood, aircraft, predatory bird – there's no knowing what will fall from above. In **Asim Abu Shakra**'s work "Untitled," a large, winged object is seen cruising through the sky (1989, p. 80). The painting is of a night landscape, but through the darkness the regions of the sky and the land can be identified, as well as the mountain chain between them. On the line of the horizon between mountains and sky appears a golden thread of pre-sunrise or post-sunset, which also continues around the threatening object hovering above. The source of this dim light exposes what's below, on the surface: a row of figures marching in a column in utter darkness, in peril.

A winged creature is also found in the center of another scene of tenebrous night. The work, "Untitled (Butterfly)" (2022, p. 81), by **Talia Keinan**, is a drawing, against a black background, of the palm of a hand, done with a delicate line, on which is perched a butterfly of spectacular beauty, wings spread, all aglow in the colors of the sunrise/sunset. A close view reveals that the pattern of circles on the wings is an image of a heap of skulls or heads with mouths agape in a great outcry, and in a flash the gorgeous becomes oppressive, and the beautiful horrifying.

Birds soar into the sky in both of **Rania Akel**'s works, "Untitled" (2007, pp. 82-83), but what is usually a stirring sight appears here against a background of grim scenes of Nakba (disaster). The birds, blacker than black, fly amid clouds of smoke and dust, in flight from a ground ablaze with a consuming fire. Everything around is scorched and burned, with the exception of shreds of remnants of textiles – clothing, mattress or tent – and scraps of writing paper. Akel has stuck a group of safety pins into one of the works, as though in a desperate attempt to clasp, connect and hold onto the remnants, to preserve the picture before it scatters to the four winds. The Arabic text that appears on the painted scraps of paper is one statement that repeats itself: "My liberty is enfolded in my grandmother's belt."

The bird that closes the exhibition is a wall sculpture by **Mina Reingold** (2023, pp. 84-85). The large bird is made of fragments of wood that were connected and glued together, like the phoenix that rises from the ashes, or like a raft that was smashed by waves and magically took on a new form. The bird is carrying its daughter-chick and flying far from here. The work's title, "The

Mourning Bird ('Who will give me a limb as a dove I may fly and dwell in')," reinforces the connection to the cycle of death and resurrection. The quotation derives from Psalms 55:7-16. The chapter is wholly a plea for rescue and flight – not from an external enemy but from the injustice, the fraudulence and the evil that are within my people, within my city, within my community, within the people around me:

"And I said: 'Oh that I had wings like a dove! Then would I fly away, and be at rest. Lo, then would I wander far off, I would lodge in the wilderness. Selah. I would haste me to a shelter from the stormy wind and tempest. Destroy, O Lord, and divide their tongue; for I have seen violence and strife in the city. Day and night they go about it upon the walls thereof; iniquity also and mischief are in the midst of it. Wickedness is in the midst thereof; oppression and guile depart not from her broad place. For it was not an enemy that taunted me, then I could have borne it; neither was it mine adversary that did magnify himself against me, then I would have hid myself from him. But it was thou, a man mine equal, my companion, and my familiar friend; we took sweet counsel together, in the house of God we walked with the throng. May He incite death against them, let them go down alive into the nether-world; for evil is in their dwelling, and within them."[11]

11 Jewish Publication Society Translation,1917: https://mechon-mamre.org/e/et/et0.htm