

איך מאיירים את הבלתי ניתן לאיור: הבית והגוף כזירת מלחמה בשבעה באוקטובר

איך מאיירים את הנורא, את האימה ואת הבעתה?
איך מאיירים אסון? איך מאיירים מלחמה על הבית?
על הגוף? איך מאיירים את הבלתי ניתן לאיור?!

מיכל קרייזברג, התכנית הבינתחומית לאמנויות באוניברסיטת תל אביב
וביחידה להיסטוריה ופילוסופיה במכללת שנקר.
ORCID: 0009-0007-8886-5920

מיכל חכם, חוקרת עצמאית.
ORCID: 0009-0000-8183-5111

תקציר

מאמר זה עוסק באיורים שנוצרו בעקבות זוועות שבת השבעה באוקטובר, וכרפלקציה מיידית אליהן. האיורים מבקשים להמחיש את גודל האסון שהתחולל באותה שבת. במאמר עומדות לדיון פרשני עבודותיהם של שישה מאיירים ישראלים: אור יוגב, זאב אנגלמאיר, אור ליבנה, טל שטח, קרן שפילשר ומישל קישקה (לפי סדר הופעתם במאמר). כל האיורים מבוססים על דוקומנטציה חדשותית מקומית ובינלאומית, עדויות שורדים וסרטונים שצילמו מחבלי חמאס. האיורים הופצו באמצעות חשבונות האינסטגרם של המאיירים, ועד מהרה הפכו לווריאליים. מעיון בקורפוס נרחב של איורים זהו שתי תמות עקרוניות, מרחביות באופיין, השלובות זו בזו: 'בית' ו'גוף', כמרחבים מקבילים, מנטליים, חברתיים, סימבוליים ולאומיים. המאמר עומד גם על אסטרטגיות האיור שנקטו המאיירים: אינטרטקסטואליות – יצירה בזיקה לתצלומים תיעודיים וליצירות אמנות מוכרות מהקאנון הישראלי והמערבי; והצגת דמויות אנושיות ממשיות, שהיו אנונימיות עד לאותה שבת, כסימבול לסבל האנושי ולרוע אוניברסלי. הדימויים נותחו באמצעות כלים תאורטיים מתחומי הפסיכואנליזה, המגדר והתרבות החזותית.



תמונה 1: אור יוגב @Shaboolim, ללא כותרת, איור דיגיטלי, 14 באוקטובר 2023, באדיבות אור יוגב

איור זה (תמונה 1) של המאייר אור יוגב היה מהדימויים החזותיים הראשונים שנפוצו ברשתות החברתיות, שתיעדו את "השבת השחורה" של השבעה באוקטובר.¹ באיור נראית דמות אישה חובקת בזרועותיה שני פעוטות. להבות האש האדומות המקיפות את הכול מהדהדות את צבע שיער ראשם של האם וילדיה, ואת פניהם של מחבלי החמאס רעולי הפנים, המצויים מאחורי הדמויות, מצדדיהן ולפניהן. האיור סימטרי – אם נחצה אותו אנכית לשניים, הרי שנקבל תמונת מראה: שני פעוטות זהים בגודלם, תנוחת שתי כפות ידי האם סימטרית, צדודיות שני המחבלים משני צידי דמות האישה זהות גם הן, וכך גם שתיים מתוך שלוש דמויות המחבלים הניצבים מעליה. בהקבלה, גם להבות האש וכידוני הנשקים המקיפים את התמונה מייצרים סימטריה. בציר המרכזי, שוב שלוש דמויות: האם, המחבל הניצב מעליה, ומחבל המצוי מתחתיה, שרק סרט הנוחבה הקשור בצידו האחורי של ראשו מאפשר את זיהויו.

זוהי דמותה של שירי ביבס האוחזת בבניה, אריאל וכפיר, שנחטפו מביתם בקיבוץ ניר עוז בשבת השבעה באוקטובר 2023. אנחנו מזהים את

דמותה, אף שלא ניכר דמיון רב בין הדמות המאירת לבין דמותה המצולמת בעת החטיפה; כך אנו מזהים גם את הילדים המופיעים באיור, הגם שבמציאות הם אינם בני אותו הגיל וגודל גוף. אולם אנחנו מכירים את הנרטיב, מכירים אותו היטב. האיור הוא פרפראזה לתיעוד בסרטון וידאו שצולם בידי מחבלי חמאס עצמם במעמד החטיפה, ופורסם בכלי תקשורת רבים עוד באותה השבת.

דמויותיהם של שירי וילדיה, המופיעות במרכז האיור, מוארות ביחס ליתר הדמויות שפניהן בצבע דם. לובן פניה של שירי ופניהם וגופם של הפעוטות מעניק להם מעמד של קדושה. הייצוג מזכיר את דימוי ה'פיאטה' (Pietà), שבו נושאת מריה בחיקה את ישו בנה המת. אם המונח 'פיאטה' בתרגומו לעברית הוא רחמים, אזי מה שמקיף את דמויותיהם של שירי וילדיה הם חוסר חמלה והיעדר רחמים. מעבר לכך, בניגוד להבעת האימה והזעקה הדוממת של שירי, המשתקפות בתיעוד המצולם – באיור פניה חתומים ועיניה עצומות, ולא ניתן להבחין בהם בכל סממן לאימה. ניכרת כאן בחירה של המאייר בהזרה אסתטית, התובעת את השהיית המבט של הצופה אל מול רגע המכונן תודעתית את אירועי אותו היום. אך על אף המהלך האסתטי, אין אפשרות לחמוק מהרגע הנורא, לטשטשו או להפחית מעוצמתו. נהפוך הוא: ההזרה, כמו הזיקה

1 אף שבאופן רשמי המלחמה מכונה "מלחמת חרבות ברזל", ואף הוצע לשנות את שמה ל"מלחמת התקומה", במאמר זה אנחנו מכנות אותה "מלחמת השבעה באוקטובר" – שהוא גם כינויה הרווח בשיח הציבורי.

האינטרטקסטואלית² ל'פיאטה', היא שמעניקה לרגע זה מעמד אנושי פרטי, ולצידו גם מעמד סימבולי לאומי. אבל מעל הכול, זהו מהלך מתוחכם שנוקט המאייר, המייצר זיקה בין הרגע הפרטי והלאומי לסבל אנושי קיומי ואוניברסלי, הגם שסבל או אימה אינם ניכרים בדמויות האם וילדיה.³

איור זה הוא חלק מסדרת איורים של יוגב ושל מאיירים ישראלים נוספים, שנפוצו בימים הראשונים לפרוץ המלחמה ברשותות החברתיות, ובאופן ספציפי באינסטגרם, כרפלקציה מיידית לזוועות. אלו מהווים יומנים גרפיים המתעדים וממחישים את האסון שהתחולל באותה שבת בעוטף עזה. האיורים התבססו על דוקומנטציה חדשותית, עדויות שורדים, וסרטונים שצילמו והפיצו מחבלי חמאס וגופי תקשורת בינלאומיים, שתיעדו בין השאר גופות מעונות, איברים כרותים, בתים הרוסים ושרופים, צעצועי ילדים שהושחתו וחפצים אישיים מגואלים בדם. חלק ניכר מהאיורים הם פרשנות לדימויים חזותיים מצולמים, וחלקם ציטוט ישיר שלהם. חלק מהאיורים מציגים ביקורת מפורשת על הפקרת האוכלוסייה האזרחית בידי השלטון; אחרים נוקטים עמדה מגויסת, המבקשת להסביר לעולם את הצד הישראלי במלחמה; וחלקם הם יומנים אישיים המספרים את סיפורי הנרצחים והחטופים. בין כך ובין כך, מבטם של המאיירים כפול: זהו מבט מגויס המתרגם את המתרחש, וגם מבט בעל תפקיד 'הסברתי', הן לזירה המקומית והן לזירה הבינלאומית.

בהתבוננות בקורפוס האיורים הנרחב שנוצר בעקבות השבעה באוקטובר, ביקשנו לעמוד על האסטרטגיות האיוריות המרכזיות שנוקטים המאיירים ובתמות הרווחות ביצירותיהם.⁴ זיהינו שתי תמות מרחביות עקרוניות, השלובות זו בזו ונקשרות למלחמה ולמעשי זוועה, ובהן נדון בהרחבה במאמר זה: בית וגוף. נציין כי איורים אינם נתפסים באופן קונצנזואלי וקונבנציונלי בהקשר למלחמה; אולם במאמר זה אנו מבקשות לעמוד על טבעם של האיורים המזוהים עם מעשי זוועה, המסמנים חיבור בין שני שדות ופרקטיקות שלכאורה שונים זה מזה, ושהקשר ביניהם אינו מובן מאליו: מה בין מלחמה למבעים חזותיים מאוירים.

2 את המושג אינטרטקסטואליות טבעה ג'וליה קריסטבה (Kristeva), בהתבסס על עבודתו של חוקר הספרות מיכאיל בכטין (Bakhtin, 1895-1975). בכטין טען כי בבסיסו של כל טקסט מתקיימת בדרכים ישירות או עקיפות דיאלוגיות (dialogism) עם טקסטים אחרים, קודמים ובני הזמן. קריסטבה המשיכה את רעיונו של בכטין וטענה כי הטקסט, זה המילולי וזה החזותי, מייצרים רשת של סימנים הקושרים ומצטטים מערכת סימנים של טקסטים אחרים. לפיכך, כל טקסט למעשה הוא אוסף של סימנים הנשענים על רשת סימנים נוספת, או ציטוטים, כפי שקריסטבה כינתה אותם, ומייצרים מערכת עמוסה ברבדים ובמשמעויות תרבותיות ופוליטיות. ראו: J. Kristeva, *The Kristeva Reader*, New York 1986, pp. 34-35, 37, 111.

3 בעת כתיבת המאמר גורלם של שירי ביבס ובניה, אריאל וכפיר, טרם נודע. ב-26.2.2025 הם הובאו לקבורה בישראל.

4 מאמר זה עוסק בפעולת המאיירים כתופעה תרבותית. במובן זה, המאמר מציג ניתוח של הממדים הפרפורמטיביים בפעולת האיור, הכוללת בתוכה גם את הפצתו. כלי הניתוח הם מתחום הסמיוטיקה (בחינת מערכת סמלים בנושאת משמעות אידאולוגית), הרווחת בחקר התרבות החזותית.

מה בין איור למלחמה?

לסוגיית תפקידו של המבע החזותי בתיעוד מלחמה נדרשה וירג'יניה וולף (Woolf) בספרה **שלוש הגינאות** (*Three Guineas*), שפורסם ב-1938. בספרה היא מתייחסת לתצלומי הזוועות ממלחמת האזרחים בספרד, שהופצו על ידי ממשלת ספרד. האפקט העוצמתי של מראות ההרס והחורבן שניבטו מבעד לתצלומים טמון בחוסר יכולתם של הצופים לזהות את מושאי הייצוג. ההשחתה של הגוף ושל המרחב היו כה טוטאליים, עד כי לא ניתן היה להבחין בבירור לא באובייקטים, כגון מבני מגורים; ולא בסובייקטים, בין אם מדובר בגוף אישה, גבר, ילדים או אף בבעלי חיים.⁵

אם לא היינו יודעים אחרת, נדמה כי וולף מתארת את המראות המצולמים של השבעה באוקטובר. אמנם היא אינה מתייחסת למבע חזותי מאויר, שהוא מעניינו של מאמר זה, אלא לתצלומים – אולם במרכזם של אלה וגם אלה ניצבים ייצוגי האימה, ומכאן הזיקה ביניהם. אין להתכחש למובחנות בין סוגי המדיה, צילום ואיור; אולם יצירת הוויזואליזציה, נחיצותה, הצדקתה והנמקתה בהקשר של מלחמה, טרור ואימה, הם העומדים בליבו של דיון זה. מה גם שאיורי השבעה באוקטובר הנדונים במאמר זה נשענים ברובם על תצלומים תיעודיים של פשעי מלחמה ומעשי אכזריות שביצעו מחבלי חמאס באזרחים ישראלים, ושתועדו בידי המחבלים. ברבים מן המקרים מתקיים קשר אינטרטקסטואלי, באמצעות ציטוט או פרפראזה, בין התצלום המתעד את המאורעות לבין האיור שנעשה בעקבותיו – כפי שראינו באיור של אור יוגב שנדון לעיל, וכפי שנראה גם בהמשך.

המבע החזותי, טוענת וולף, אינו בבחינת הנחת יסוד הפונה אל ההיגיון, כי אם הצהרה בוטה המכוונת אל העין: העין קשורה אל המוח, והמוח אל מערכת העצבים, ומכאן שמנגנון זה מעביר מסר באמצעות מפגש עם כל זיכרון עבר וכל רגש עכשווי. לטענתה, כשאנחנו מתבוננים בדימויים חזותיים אלימים כמו ייצוגי זוועות, עולה בנו תחושת דחייה ואימה. הדימויים שבהם היא דנה אינם נעימים לצפייה, ולרוב מדובר בתצלומים של גופות. אלא שוולף אינה מתייחסת למלחמה במובנה הקלאסי וה"סטריילי", של שטח קרב המופרד מהשטח האזרחי – חייל מול חייל, צבא מול צבא, כלי משחית אל מול כלי משחית. בדומה לתצלומים שוולף מתייחסת אליהם, גם האיורים שיידונו כאן הם דימויים של גוף ומרחב אזרחי שנשחטו, נחטפו, נחרבו, הושחתו וחוללו. מכאן פוסקת וולף בספרה, מלחמה היא גילום של התועבה והברבריות.⁶

גם אדורנו נדרש לאחר השואה לדיאלקטיקה שבין תרבות וברבריות, ולסוגיית יכולתה של האמנות לבטא את הבלתי ניתן לתיאור, את המפלצתיות ואת הנורא שבזוועות. אדורנו מציג עמדה פסימית באמירתו הנודעת, שפרשנותה שנויה במחלוקת, כי "כתיבת שירה אחרי אושוויץ היא מעשה ברברי".⁷

האמירה של אדורנו כי לא ניתן לכתוב שירה אחרי אושוויץ, ובהרחבה כי לא ראוי לקיים כל אקט אמנותי או תרבותי לאחר זוועות אלה, עוררה דיון המשך. בדבריו 'חינוך אחרי אושוויץ' ('Education after Auschwitz') טוען אדורנו כי התרבות, החינוך והאמנות – כולם קורסים לתוך הברבריות, כיוון שכולם נשענים על המקור

5 V. Woolf, *Three Guineas*, London 1943, pp. 20-21

6 Woolf (שם), עמ' 14.

7 T. W. Adorno, *Prisms*, Trans. S. Weber Nichol森 and S. Weber, Cambridge, MA 1997,

p. 33

המשותף לכול, יצר האדם. האדם האחראי ליצירת התרבות, האמנות והחינוך, הוא גם זה שמייצר את המלחמות, הוא זה שאינו מונע את הזוועות, וחמור מכך אולי – מצדיק אותן, ואף משתתף בהן באופן פעיל. בכך מייחס אדורנו את המושגים תרבות וברבריות כאחד לפעולה האנושית. מרגע שהאקט הברברי מתאפשר, הרי שהתרבות קורסת לתוכו.⁸

בעקבות וולף ואדורנו, עולה השאלה כיצד ניתן לאייר את טבח השבעה באוקטובר? ניתן להבין את הדחיפות שבאקט הצילומי לשם תיעוד מעשי הטבח והרצח, אולם איזו לגיטימיות יש לפעולה אמנותית שבאה בעקבות מעשה ברברי כזה? איך ניתן לייצר מהלך אסתטי מידי, שאינו נוטל מרחק מספק למבט רטרוספקטיבי, כפי שפעלו המאיירים הישראלים בסמוך לאסון? לסוגיה זו נדרש גם ז'אן בודריאר (Baudrillard), ביחס לייצוגים החזותיים שנוצרו בעקבות קריסת בנייני התאומים במנהטן בעקבות פעולות טרור. בודריאר בוחן את הלגיטימיות של הפיכת אסון או אירוע טראומטי ליצירת אמנות, וטוען כי המרה אסתטית של אירועי זוועה מתועבת לא פחות מהאירוע עצמו:

במיוחד כשייחודיותו טמונה בדיוק בהיותו מעבר לאסתטיקה כמו גם מעבר למוסר. פירושו של דבר [...] שהאירוע כשלעצמו מדהים, מעבר לכל ביאור. ייצוגו בלתי אפשרי, מכיוון שהוא סופג לתוכו את הדמיון כולו, מכיוון שהוא חסר פשר.⁹

כאמור, רבים מאיורי השבעה באוקטובר מבוססים על תצלומים ופרגמטנים מתוך סרטוני וידאו תיעודיים שצילמו מבצעי הזוועות בעצמם. לתצלומי מלחמה יש תפקיד רטורי, טוענת סוזן סונטג (Sontag): הם הופכים את רעיון המלחמה לעניין מוחשי וממשי, ומשייכים את זוועות המלחמה לכאן ועכשיו, לחלק מהמציאות שלנו. לדבריה, תצלומים מגרים את מערכת העצבים שלנו, ומכאן שהם גם מעוררים בנו חרדה.¹⁰ בעקבות סונטג, אנחנו טוענות שכפי שלא ניתן להתעלם מהזוועות ומהמפלצתיות שבייצוגי המלחמה המצולמים, כך לא ניתן להתעלם מאפקט החלחלה שמעוררים הייצוגים המאוררים. תפקידם של איורים אלה, אנחנו טוענות, הוא להטיח את המציאות בפני כול: בפני קהל זר המרגיש בטוח ונינוח שהמלחמה אינה נעשית על אדמתו; עבור כל מי שמצדד במלחמה, או לחילופין מביע עמדה אנטי-מלחמתית; או כלפי אלו שבחרו צד בעימות המתמשך.

בין כך ובין כך, ייצוגי האימה תמיד משרתים את התעמולה של יוצריהם. האיורים, כמו התצלומים, חושפים אותנו למעשי זוועה, להתעללות ולאכזריות, למעשי הרס, חבלה והשפלה של הגוף ושל הנפש וכן של המרחבים הביתיים, ומכריחים אותנו "להתבונן בסבלם של אחרים", כפי שסונטג מנסחת זאת. אלא שאיורי השבעה באוקטובר הנדונים במאמר זה מסתכלים רק על הקרובים לנו – אלו שהם מתוכנו, אלו שהם חלק מביתנו. ובה בעת, איורים אלה דורשים מהצופה הזר להתבונן בסבלו של האחר, כלומר בסבלנו, כשיקוף נאמן למציאות.¹¹ אותם מנגנונים מעצבית-תודעה

8 דבריו של אדורנו שודרו בתוכנית רדיו ב-18 באפריל 1966, ותורגמו והתפרסמו לאחר מותו ב-1971: T. W. Adorno, *Education After Auschwitz*, 1966, p. 1, <https://archive.org/details/education-after-auschwitz-theodore-adorno/mode/2up>

9 ז' בודריאר, רוח הטרור, תרגום א' גלעדי, תל אביב 2004, עמ' 35-36.

10 S. Sontag, *Regarding the pain of Others*, New York 2003.

11 Sontag (שם), עמ' 9.

הופעלו כחלק ממאבק הגרסאות בין שני הצדדים לעימות: שימוש בדימויים מצולמים של אזרחים - גברים, נשים וילדים הרוגים ובתים הרוסים ושרופים, אותנטיים וכאלה שנוצרו באמצעות בינה מלאכותית, במטרה לייצר דה-לגיטימציה כלפי האויב באשר הוא.

איור ואיור 'מגויס'

על פי האקדמיה ללשון העברית, איור (בלועזית: אילוסטרציה) הוא ציור או רישום מהיר שנועד לרוב לעטר, ללוות או להביע רעיון באופן חזותי. האיור עשוי להיות ממוחשב או ידני, צבעוני או מונוכרומטי, ולהופיע בצורות שונות - החל מצורה מינימליסטית ושטוחה, ועד צורות תלת-ממדיות הכוללות משחקי צבע ופרספקטיבה. אולם המהירות שבה מתבצע מעשה האיור היא מאפייניו הבולטים.¹² כמדיום חזותי, האיור משמש בראש ובראשונה אמצעי להמחשה ולפרשנות, והוא מזוהה בתפיסה הרווחת עם ספרות הילדים (Picture Books).¹³ אולם הנחת היסוד כי האיור משויך רק לעולמות ילדיים הינה שגויה: המודרנה, שהחלה במאה השבע-עשרה, עשירה בדימויים חזותיים מאוירים המיועדים למבוגרים. כך למשל נוכל לראות איורי קריקטורות בעיתונות יומית, איורי אופנה, איורים כטקסטים פרסומיים ושיווקיים, ובוודאי איורי מלחמה. בשלהי המאה העשרים נוספו גם משחקי מחשב ווידאו המבוססים על איור דיגיטלי, שהופצו לילדים ולמבוגרים כאחד - רבים מהם משחקי מלחמה, הכוללים מידה רבה של הרס, הרג ומוות. משחקים אלה לא רק הגבירו והעצימו את נוכחותה

12 בשל ממדיו הקטנים יחסית של האיור, היכולת לבצעו במהירות כשרבוט, וכן משום שדי בעיפרון או בדיו להעברת הרעיון שבו, נתפס מעמדו של האיור כפחות-ערך אל מול הציור. תכונות אלה באו לו לרועץ בקביעת מעמדו בעולם האמנות, והוא נחשב בעל מעמד נמוך ופופולרי כתת-סוגה של האמנות. גם זיהויו של האיור עם תרבות הילדים מנע ממנו לקבל מעמד ומקום של כבוד בעולם האמנות היפה. במאה השמונה-עשרה התבססה תפיסת 'האמנות האוטונומית', שיצרה את ההבחנה ואת הקונספציה שבה אנו שבוים עד היום, בין האמנות היפה (Fine Art) לבין צורות יצירה אחרות, בכללן האיור והעיטוב; על פי ההגדרות הברורות שנוסחו, האמנות יפה נעשית לצורך האמנות בלבד, ללא כל תכלית אחרת. ראו: D. Clowney, 'Definition of Art and Fine Art's Historical Origins', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69, no. 3 (2011), pp. 309-310. האיור אינו נענה להגדרת האמנות היפה, שכן בראש ובראשונה הוא נועד לצרכים רטוריים, הסברתיים, פדגוגיים, דידקטיים, תעמולתיים, מסחריים ושיווקיים. כמו כן, בשל אופיו המשוכפל של האיור, הוא נעדר את החד-פעמיות והאותנטיות המזוהים עם יצירת האמנות האוטונומית. אולם בשל הדמיון שלו לציור במאפיינים האסתטיים, הטכניים והסגנוניים, האיור בכל זאת מקבל מאפיינים המזכים אותו במעמד של תת-סוגה באמנות.

13 תפקידו המסורתי של האיור בספרות ובתרבות הילד הוא להקל, להצחיק, להגחיק סיטואציות, להרפות ולרכך אינפורמציה קשה, ולרוב הוא מופיע כאמצעי להמחשת הטקסט המילולי. במובן זה, מעמדו ותפקידו של האיור אל מול הטקסט הספרותי שנויים במחלוקת. הגישה המסורתית, כאמור, ראתה באיור יצירה מעטרת ונלווית לטקסט המילולי, ומכאן שהאיור נתפס כמשני למילה המספרת סיפור. ככה, הציפייה מהאיור הייתה להציג תמונת עולם אידאית. אולם תפיסה זו היא ארכאית ואינה מקובלת כיום, וניתן לראות הנכחה גם של דימויים המבטאים סבל ומוות. ראו: ת' גונן, "ליהנות ולבכות": איור ספרות ילדים כמדיום טרנספורמטיבי מהשכחה להנכחה של סבל', בצלאל 28 (יולי 2013), <https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3477>; א' גרנות, 'מאמר מערכת', בצלאל 28 (יולי 2013), <https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3473>. עוד על הקשר בין איור לתרבות הילד ולמושג הילדות ראו: ז' שביט, מעשה ילדות: מבוא לפואטיקה של ספרות ילדים, תל אביב 1996.

של המלחמה בחיי היום-יום דרך מבעים מאוירים, אלא אף "נרמלו" בכלים אסתטיים דימויים של קרבות, הרג והשמדה.

בתרבות המערבית וכן באיור הישראלי קיימת מסורת של ייצוגי מלחמות מאוירים. האיור היה חלק בלתי נפרד מהתייעוד העיתונאי, כלי להעברת מסרים חזותיים ולעישוב הזיכרון הקולקטיבי.¹⁴ אולם מה שמבחין את איורי השבעה באוקטובר מאיורי מלחמות קודמות הוא העובדה שפעולת המאיירים הנוכחית הפכה לאירוע חזותי מתמשך, חסר תקדים בהיקפו ובתפוצתו המיידית. היעדר העריכה והפיקוח על התוצרים המאוירים מעיד כי אלו נעשו כאקט ספונטני, אישי ולא ממוסד, נעדר רפלקציה רטרוספקטיבית. כל אלה הם ממאפייני התופעה, המתאפשרת בחסות השימוש בפלטפורמת הרשתות החברתיות.

בזכות האמצעים הטכנולוגיים העומדים לרשות כולם – המאיירים וקהל היעד – השפה החזותית המאוירת מדגימה ישירות, ולעיתים אף בוטות נטולת 'פילטרים' מרככים, כפי שמצופה באופן מסורתי מהאיור להציג. כאן מסתמן שינוי במעמדו של האיור, ואולי שינוי זה הוא הבולט מכול. נהוג לראות באיור כלי לתיאור, לתייעוד ולפרשנות, הנלווה לטקסט המילולי. אף שתפיסה מסורתית זו שנויה כיום במחלוקת,¹⁵ ולאיור יש כבר מעמד אוטונומי – היא עדיין מעצבת את מערכת הציפיות שלנו ממנו כך שהוא יהדהד וישרת את הטקסט הכתוב. את האוטונומיות הזו משקפים היטב האיורים שיידונו במאמר זה. אלו מעידים על כך שהאיור עצמו הפך עתה ל"מספר הסיפור" ולאמצעי המייצר נרטיב, במרבית המקרים ללא כל צורך בטקסט מילולי שיעגן את משמעותו. בכך, ניתן לטעון, האיור נטל על עצמו תפקיד והתגייס למפעל ההסברה של הצד הישראלי.

התגייסותם של אמנים להסברה בעת מלחמה באמצעות איור כמדיום חזותי היא תופעה מוכרת בהיסטוריה של התרבות המערבית, וגם בזו הישראלית.¹⁶ בתולדות התרבות החזותית הישראלית, לא פעם נראתה בעיתות מלחמה התגייסות של אמנים לאיור נרטיבים דומיננטיים, לצד פעילותם האמנותית השוטפת. כך למשל, יוחנן סימון

14 כאן המקום לציין את הקריקטורות של קריאל גרדוש (דוש), יוסי שטרן, אריה נבון, נחום גוטמן, יוסף בס ועמירם חרל"פ, שנפוצו בעיתונות היומית בזמן מלחמת העצמאות ולאחריה. במאה העשרים הקריקטורה, ובהרחבה גם האיור, גויסו לתיקון חברתי ושימשו אמצעי לביקורת פוליטית. לשם כך הם סיגלו לעצמם אמצעים רטוריים שבאו על חשבון ערכים אסתטיים. כשם שהקריקטורה "זנחה" את היבטיה האמנותיים לשם האמירה הנוקבת – כך גם האיור, ובפרט זה המזוהה עם המלחמה, מבקש לחתור תחת הערכים הנאיביים שזוהו עימו מסורתית. ראו: א' מכטר וא' מכטר-מאיה, קריקטורה, פרשנות וביקורת, תל אביב 2014, עמ' 12.

15 גרנות (לעיל הערה 13).

16 כך למשל הנרי מור (Moore) הבריטי, שבזמן מלחמת העולם השנייה שירת כצלם צבאי ואייר את אירועי השעה, לא רק לצורך תיעוד כי אם מתוך פרשנות אישית שלו את תקופת המלחמה, במטרה להעלות את המורל הציבורי באמצעות יצירת סיפורי גבורה של אזרחי לונדון. כך נראה למשל בסדרת האיורים והרישומים שלו, *Tube Shelter Perspective*, משנת 1941. איוריו, הוא טען, הם כמו מקהלה יוונית, המספרת לנו באופן סימבולי על אלימות בלי שנהיה עדים לה בפועל. איוריו מלמדים אותנו על תפקידו של המאייר בעיתות משבר ומלחמה, לא רק כיוצר מתעד כי אם גם כפרשן של התקופה. לציטוט מדברי מור ראו: K. Sloan, *Places of the Mind: British Watercolour Landscapes 1850–1950* (Cat.), London 2017, p. 16.

ונחום גוטמן הגיבו באיוריהם ממרחק על זוועת השואה.¹⁷ אמנים אלה, כמו גם יוצרים נוספים, לא ראו בגיוסם כמאיירים סתירה לאוטונומיה האמנותית והיצירתית שלהם, אלא חלק משליחותם החברתית-פוליטית כיוצרים.¹⁸ גם בעת הזו, ניתן לטעון כי התגייסותם של מאיירים רבים לאיורי השבעה באוקטובר נובעת ממוטיבציה דומה.

בית וגוף באיורי השבעה באוקטובר

כאמור, מאמר זה דן באיורי מלחמת השבעה באוקטובר, אולם הפעם תכליתם של האיורים שונה: הנכחה והנצחה של המלחמה המתקיימת במרחב הבית, זה הלאומי וזה הפרטי, זה הגופני וזה הנפשי. איורים אלה מדגימים כיצד המלחמה הופכת את כל מה שמוכר וידוע, ואת כל מה ש'ביתי' ואוטופי, למעורער ולשברירי – ל'אלביתי' ולדיסטופי. מכאן מתבקש כי ניתוח האיורים יעוגן מתודולוגית בכלים מתחום חקר התרבות החזותית, בתאוריות מתחומי המגדר ופנים הבית, ויידרש למושגים 'הביתי' ו'האלביתי' מתחום הפסיכואנליזה הפרוידיאנית.

כפי שצינו בפתח המאמר, מהתבוננות בקורפוס נרחב של איורים זיהינו שתי תמות מרחביות עקרוניות השלובות זו בזו: 'בית' ו'גוף'. לשתייהן יש מעמד קונקרטי ופיזי וגם גבולות ברורים, המאפשרים קיום ממשי-פיזיולוגי, אך הם גם מרחבים מקבילים, מנטליים ונפשיים, סימבוליים, חברתיים ולאומיים. בה בעת יש להן גם מעמד תאורטי-מושגי, הנובע ממושגי 'הפרט' ו'הפרטיות'. לכן, הבית והגוף הם זירות מקבילות, המקיימות ביניהן זיקה ויחסים הדדיים, ומתקיימת בהן גם שגרת היום-יום. מכאן שה'בית' וה'גוף' מהווים מטאפורה וממשות זה לזה, וזה בתוך זה: שם פועם הלב ושם גם זורם הדם.

ביתו של אדם, בתפיסה הרווחת, הוא טריטוריה נוחה ויציבה, מאובטחת ובטוחה, מוגנת מפני יחסים חברתיים מאיימים ומהתנהלות פוגענית של גורמים זרים.¹⁹ משום כך, הבית נחשב לטריטוריה החפה מתהליכים חברתיים ופוליטיים, אשר אמורה להיות

17 י' סימון, 'חריש בימינו אלה, 1943'. חיתוך לינולאום, 20x15 ס"מ, עלון קיבוץ גן שמואל, 10.2.1943; נ' גוטמן, 'אם היוודע דבר השואה' ציפורן ודיו על נייר, 17.6x12.9 ס"מ, אוסף מוזיאון נחום גוטמן, תל אביב 1945 (?). אמנם מדובר בשני איורים שונים של שני אמנים קאנוניים בתרבות הישראלית, אולם הפנייה של שניהם לאיור וההתייחסות התחבירית לנושא דומה: בשניהם יש הפרדה בין ה'כאן', שהוא המקום והגאוגרפיה הארצישראלית הקשורה לעבודת האדמה הציונית, לבין מציאות השואה, המרחפת כמו עננה כבדה מעל ראשי האיכרים.

18 ההתגייסות לא נעשתה רק בעיתות מלחמה, אלא גם למען העברת מסרים דומיננטיים של מוסדות ציוניים. ראו: י' בר-גיל, סוכנת תעמולה ארץ ישראלית: הקרן הקיימת לישראל 1924-1947, חיפה 1999, עמ' 12-13; ט' תמיד, יוחנן סימון: דיוקן כפול, תל אביב 2001, עמ' 54-55; מ' חכם, 'האוטו ירוק, החלב מבריא והביצה עברית: קולוניזציה ו"הלבנה" של מרחב וזהות בכרזות "תנובה"', ס' רג'ואן שטאנג ונ' חזן (עורכות), תרבות חזותית בישראל, תל אביב 2017, עמ' 526-577, בעמ' 534-535.

19 W. Benjamin, 'Louis Philippe and the Interior', *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London 1973, pp. 167-168; K. Dovey, 'Home and Homelessness', I. Altman and C. M., Werner (eds.), *Home Environment, Human Behavior and Environment: Advances in Theory and Research* (Vol. 8), New York 1985, p. 46, 58 של אלמנטים טבעיים, כמו נזקי מזג אוויר, אבק, זיהום אוויר וזוהמה ומעולם החי. ראו: M. Kaika, 'Interrogating the Geographies of the Familiar: Domesticating Nature and Constructing the Autonomy of the Modern Home', *International Journal of Urban and Regional Research*, 28, no. 2 (2004), pp. 265-286, at pp. 265-266

אוטונומית לדייריו.²⁰ מקומם של סכנה, אלימות וניכור, אם כך, הוא מחוץ לכותלי הבית. כבר בשנת 300 לפנה"ס הבחין אריסטו (Aristotle) בייחודו של המרחב הפיזי הביתי (Oikos), והגדירו מתוך הנגדה למדינה ולספירה הפוליטית-הציבורית (Polis). הבית, טען אריסטו, הוא "שותפות שקיימת לפי הטבע לשם סיפוק הצרכים של היום ויום".²¹ רעיון הבית צבר תאוצה במאה התשע-עשרה בהקשר לאידאולוגיית הקפרות הנפרדות: הפרטית והציבורית. מרגע זה שימש רעיון הבית, ובהשאלה מושג 'פנים' הבית (Interior), גם בדיסציפלינות נוספות כגון פילוסופיה ופסיכולוגיה, לתפיסת הפנימיות המדומיינת המתקיימת בגוף הפרטי - הנפש, הרוח, הנשמה, הפסיכה וההליכים המנטליים והפנטזיוניים.²²

בשימוש זה גם לגוף, כמו למבנה הבית, יש 'חוף' וגילום פיזי, המצויים במרחב הציבורי, ויש לו 'פנים' שהוא פרטי, אישי וקרוב לעצמו, המקביל לפנים הבית. הבית מהווה חלק בלתי נפרד מזהות האנשים החיים בו, והוא מעניק מעטפת לקיומם הפרטי. הדבר מאפשר למתוח קווי דמיון מטאפוריים ומטונימיים בין פנים הבית ואביזרו לבין זהות הדיירים, רגשותיהם ויחסיהם,²³ שאופייני כי יתקיימו בין כותלי 'הבית' ובתוך מעטפת 'הגוף'. דבריו של וולטר בנימין (Benjamin) מעניקים ביטוי לרעיון זה, באומרו כי פנים הבית הוא המכל והמעטפת של האדם.²⁴ אם כך, הבית נתפס כהרחבה של גוף האדם, ומשמש לו כשכבה שנייה של עור או בגד.²⁵ הבית מעורר בנו את תחושת הנוחות והנעימות, את חוויית המוכרות, הכוללת בתוכה גם את חוויית המשפחתיות, את הרגשות והיחסים.²⁶ לפיכך, פנימיותו של האדם, נפשו, גופו וביתו מקיימים ביניהם אינטראקציה מתמדת, ובמובן זה רעיון הבית עומד כאנטיתזה למלחמה.

הגישה הפסיכואנליטית, הקושרת בין ה'פנים' הבית ל'פנים' הנפשי, עומדת על הממד החווייתי-רגשי והאישי של פנים הבית כפנימיותה (interiority) של הנפש. בבית מתנהלות מערכות יחסים רגשיות משמעותיות המבוססות על רגשותיהם של הדיירים כלפי ביתם וסביבת מגוריהם. משמעות החוויה של 'להיות בבית' מגולמת ביכולת להתמצא במרחב הפנים-ביתי: הגבולות הפיזיים והסימבוליים של הבית, המסומנים בו מראש, מייצרים תחושת שליטה של הפרט בהתנהלותו בפנים הבית, ובאינטראקציה בינו ובין מרחב הבית והחוף. תחושת השליטה של הדייר במרחב הבית היא המייצרת את חוויית הבטיחות והיציבות ההכרחיים לקיומו בביתו.²⁷ ניכר כי עולמות התוכן

20 ה' קוטף, 'בית', מפתח, 1 (חורף 2010), עמ' 1-2, <https://mafteakh.org/wp-content/uploads/2019/09/1-2010-01.pdf>

21 אריסטו, הפוליטיקה: ספרים א-ב, בעריכת ח"י רות, ירושלים 1997, עמ' 9-10.

22 מ' קרייזברג, אינטימיות וניכור בציורי הפנים של פייר בונאר, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2017, עמ' 77.

23 קרייזברג (שם), עמ' 80.

24 W. Benjamin, *The Arcades Project*, Trans. H. Eiland and K. McLaughlin, London 2002, p. 19.

25 J. Carsten and S. Hugh-Jones, *About the House: Lévi-Strauss and Beyond*, Cambridge 1995, p. 2.

26 על הבית כדיוקן של חיי משפחה, ראו: מ' קרייזברג, 'שמחה ואפלה סביב שולחן האוכל הביתי', מחשבות על אוכל, ירושלים 2021, עמ' 216-217.

27 Dovey (לעיל הערה 19), עמ' 33-34.

של ה'בית' וה'גוף' כוללים את המוכר, את השלֵו והבטוח, את הנעים והאוהב, ובוודאי שאינם אמורים לכלול את כל מה שזר, מפחיד או מאיים.

בהתאמה לזיקה בין הבית לגוף, התרבות החזותית המערבית, גם זו המאוירת, מהדהדת את רעיונות 'פולחן הביתיות' (Cult of Domesticity), ומרגילה אותנו מילדות לראות דימויים של משפחתיות מלוכדת לעת ערב במרחב הבית: האם העוסקת במלאכות יד, האב הנח מעמל יומו, והילדים המשחקים יחדיו, קוראים או מנגנים. כל זה משמש מטאפורה לחמימות הביתית.²⁸ נוסף על כך, הלקסיקון החזותי מבסס גם מערכת סימנים מובחנת ומוכרת לכול למראה הבית, שהוא גילום של הבית המיתי והאידיאלי במובנו הפיזי. כך למשל, המשולש מסמן את גג הרעפים, הקובייה את הבית, המלבן את פתח הדלת ואת ארובת הבית, והריבועים את פתחי החלונות. אלה הם מופעים שגורים, מוסכמים ואינטואיטיביים, המצויים בשימוש יום-יומי להמשגת רעיון הבית ודימויו בקרב ילדים ומבוגרים כאחד. במאמר זה נראה כיצד איורי השבעה באוקטובר מבטאים את קריסתו של אתוס זה, כשהבית השלֵו והבטוח נחדר ונחרב.

'הבית' וה'אלבית' כמטאפורה חזותית

באיור של זאב אנגלמאיר, משהו נורא עומד לקרות (תמונה 2), מוטמעת מערכת סימנים מיתית הנפרסת מקצה אחד של התמונה לקצה השני, לאורכה ולרוחבה, המבטאת את אידאל הבית הישראלי: קוביות לבנות וצהובות, גגות רעפים אדומים, מדשאות ופרחים, ומגדל המים – כולם מסמנים אוטופיה ופסטורליה.



תמונה 2: זאב אנגלמאיר, Shoshke@, משהו נורא עומד לקרות, 26 אוקטובר, 2023, באדיבות זאב אנגלמאיר

28 מ' חכם, 'הבית שבבית: שיח דומסטי, לאומיות וקולוניאליזם', ע' אלפנדרי (עורכת), תודעה בין משבר להתעצמות: כתיבה אינטרדיסציפלינרית על נשים ומגדר, תל אביב 2017, עמ' 234, 270; קרייזברג (לעיל הערה 26), עמ' 215.

האיור, הלקוח מתוך פרויקט "זיכרון עוטף"²⁹, מרפרר לאיורים היסטוריים ולתרבות חזותית לוקאלית, שעסקה בייצוג ההתיישבות העובדת משנות השלושים והארבעים של המאה העשרים, כמו למשל בכרזות הקרן הקיימת לישראל. בכרזה המוצגת כאן (תמונה 3) מופיע לקסיקון סימנים ציוני שגור לתקופה: הבתים הלבנים, גגות הרעפים, שורת הברושים, עצי הפרדס ומגדל המים.³⁰



תמונה 3: ברק נחשולי, בקיבוץ [כרזה של הקרן הקיימת לישראל],
הארכיון הציוני (סימול - KRA\452),³¹ 1965

29 הפרויקט הוא מיזם איור וולונטרי של המחלקה לתקשורת חזותית בבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב בירושלים. בפרויקט השתתפו אמנים מוכרים לצד סטודנטים בשנה ד', בשיתוף חברת WIX. המאיירים יצרו ותרמו את איוריהם, וכל התרומות הועברו במלואן לשיקום עוטף עזה.

30 בנייתם של מאות מגדלי מים היא היבט מרכזי בהתיישבות הציונית בארץ ישראל, לא רק משום שהללו היו אמצעי פרקטי לאגירת מים ולהזרמתם לבתים ולשטחים החקלאיים, אלא גם משום שהם הפכו למאפיין ולאיקונה מרחבית ציונית. לתפקידם הפרקטי של מגדלי המים נוספו מהתחלה גם משמעויות סימבוליות הקשורות באופן הדוק למיתוסים ציוניים. מגדלי המים הפכו במהרה סמל לשאיפה לסמן את המרחב הארצישראלי כטריטוריה יהודית מובחנת. ראו:

M. Azaryahu, 'Water towers: A study in the cultural geographies of Zionist mythology', *Cultural Geographies*, 8, no. 3 (2001), pp. 317-399, at pp. 317-318

31 נעשו מאמצים לאתר את בעלי הזכויות. ניתן אישור שימוש על ידי הארכיון הציוני.

ברצונו של אנגלמאיר לייצר דימוי אוטופי ומיתני קיבוצי, הוא חוזר באופן נוסטלגי אל האיורים המוקדמים של הקרן הקיימת לישראל ושל מוסדות ציוניים אחרים, אשר ביקשו לעצב בקרב נמעניהם תודעת מרחב וזהות ארצישראלית.³² אלא שהמיתוס באיורו של אנגלמאיר מופר באחת בכותרת מבשרת הרעות: "משהו נורא עומד לקרות".³³ הכותרת, עם השימוש במינוח "נורא", מהווה אנטיזה לשלווה המוצגת באיור, ומפריכה את תחושת הביתיות המושגת בהתבוננות ראשונית בו, וכן את המיתוס שרעיון הבית נושא עימו.

בדיוק את המיתוס הזה מבקש פרויד להפריך במסתו האלביתית (*unheimlich*).³⁴ פרויד, בניסוח ביקורתי ורדיקלי, מתייחס אל כל מה שמעורר אימה, חרדה ובעתה הכרוך ברעיון הבית. בערעורו על טיבה החד-ממדי של הביתיות חושף פרויד את צידה האפל. בהסברו המפותל על אודות 'הבית' ו'האלבית', שהם לכאורה מושגים הופכיים, אולם מתבררים ככרוכים ומוטמעים זה בזה – משחרר אותנו פרויד מהתפיסה הקונצנזואלית הרואה בבית כמרחב מבטיח אתיקה של קשרי קרבה, חיבה, הכלה, אהבה, ביטחון וכיוצא בזה.³⁵ ה'אלבית' מצביע על התלכדותם של שני הפכים: זה הביתי (*heimlich*) הנינוח, עם תוספת תחילית שלילית (*un*), הנוטעת בו גוון מאיים וזר. השילוב בין הנינוח והשלו לבין מעורר האימה והמצמרר הוא גילומו של ה'אלבית', הנחשף בעוצמתו משום כפל פניו.³⁶

במובן זה הבית, כל בית, מגלם בתוכו פוטנציאל להרס ולסכנה. מרגע שמשוה מתערער או מופר בבית, הרי שהחוויה של 'להיות בבית' מתגלה כאלביתית. זהו התנאי של הביתי: שהאלבית, או בשפתו של פרויד 'המודחק' – זה שלא ניבט, שהוסווה והוסתר – תמיד שווה בו באופן סמוי, עד שמתגלה. במאמר אחר שלו קושר פרויד בין האלביתיות הטמונה בביתיות והאינטראקציה ביניהם, לבין טבע האדם: באדם, הוא טוען, פועלים שני יסודות מקבילים – יצרים המכוונים לקיום ולאיחוד, ויצרים ששאיתם להרס ולמוות.³⁷ כך ש'האלבית' מתברר גם כיסוד נפשי וגם כיסוד ממשי, זה המנטלי וזה הפיזי, המתקיים ב'גוף' וב'בית'.³⁸

32 חכם (לעיל הערה 18), עמ' 527. סימבוליקה דומה מצויה גם בכרזות של אוטו וליש לתנובה. ראו: חכם (לעיל הערה 28), עמ' 262.

33 אנגלמאיר חוזר ומשתמש בכותרת זו באיור נוסף ומאוחר יותר, שלא יידון במאמר זה, המנציח ארוחת ערב של טירונים בבסיס צבאי, בטרם פגע בחדר האוכל כטב"ם שהרג ופצע חיילים. האיור פורסם ב־14 באוקטובר 2024.

34 ז' פרויד, האלבית, מבחר כתבים (כרך ח), תרגום ר' גינזבורג, תל אביב 2012.

35 קרייזברג (לעיל הערה 22), עמ' 74.

36 לפי פרויד: "שתי המילים נוטות לקרוס זו אל תוך זו ולהעביר זו לזו משמעויותיהן כמו כלים שלובים". פרויד (לעיל הערה 35), עמ' 19. ניקולאס רוייל (Royle) טוען כי המפתח להבנת האלביתיות הוא לא לראות בו בהכרח כעוסק בנורא או ברע, אלא די בהצגת ה"יפה שנעשה מעורפל ונוטע בנו חוויה מערערת". כפי שראינו באיורו של אנגלמאיר (תמונה 2), המציג את היפה, הנינוח והבטוח, לכאורה – ורק הכותרת מבשרת את המערער שבו. לדברי רוייל כפי שהובאו במאמרה של מיכל קרייזברג, ראו: קרייזברג (לעיל הערה 26), עמ' 223. ראו גם: N. Royle, *The Uncanny*, Manchester: 2003, p. 2.

37 ז' פרויד, תרבות בלא נחת ומסות אחרות, תרגום א' בר, תל אביב 2009, עמ' 13.

38 קרייזברג (לעיל הערה 22), עמ' 88.

באיורו של אנגלמאיר משהו נורא עומד לקרות (תמונה 2) מוצגים החיים השלווים, הביתיים והנינוחים. אולם איור זה כשלעצמו הוא גילום של אלביתיות, דווקא משום החיים המתקיימים על הסף, על גבול פיזי מסוכן, שלא ניבט ושלא זכה לייצוג באיור. המחשבה כי משהו עלול להיות מופר, מודחקת בו. אך מרגע שהשלווה הופרה, מומחשת עוצמתו של האלביתי ששרר בתוך הביתי כל העת. אנחנו טוענות כי לא די בקטסטרופה שאירעה בשבעה באוקטובר כדי לייצג את ה'אלביתיות', אלא כי האיור עצמו מצביע על 'אלביתיות' שהושתקה והודחקה תחת סיפורם של החיים האוטופיים.

באיור נוסף של אנגלמאיר (תמונה 4), ה'אלביתיות' עולה מעצם נוכחותן של דמויות שחורות המכוונות כלי נשק על גופות מוטלות ועל אנשים חיים. הבתים והחפצים האישיים עולים באש, והלהבות פורצות מבעד לחלונות ולגגות הבתים. שני איוריו של אנגלמאיר (תמונות 2, 4) ממחישים היטב את הכפילות שעל אודותיה כתב פרויד: אנגלמאיר מורה בעת ובעונה אחת על הביתי, בעל הקונוטציה החיובית לכאורה, ועל האלביתי המצמרר והמאיים, הזר והלא ידוע, וכן המסוכן, החודר אל הבית ומעורר בנו חרדה. אם האיור הראשון (תמונה 2) מאפשר את קיומן של מערכת הסימנים החזותית האוטופית ושל המשגות המזוהות עם הבית, אזי האיור השני (תמונה 4) מגלם את קריסתו של מיתוס הביתיות. הדימוי מפר את כל אשר מוסכם עלינו כ'בית', פרטי ולאומי כאחד. כך הופך הייצוג האוטופי של הבית לדימוי דיסטופי המבקש לערער על המיתוס, וכך גם מגלם ה'אלביתיות' את היפוכו וניגודו של כל מה שנאמן עלינו ואנו אמונים עליו מימים ימימה.



תמונה 4: זאב אנגלמאיר, @Shoshke, קיבוץ בארי 7/10, 31 באוקטובר 2023, באדיבות זאב אנגלמאיר



תמונה 5: אור יוגב @29, Shaboolim, *The Horror*, באוקטובר 2023, באדיבות אור יוגב



תמונה 6: אור יוגב @4, Shaboolim, *The Horror*, בנובמבר 2023, באדיבות אור יוגב

אז מה קורה כשמרחב הבית, זה המסמן חיים וחיות, הופך באחת למלכודת מוות ולארון הקבורה של דייריו? כיצד מאינוונטר של סימנים סגנוניים ותמטיים מובהקים, הופכים הדימויים לנופים של הרס ושל הפקר? כמו שהמילים 'בית' ו'אלבית' קורסות זו לתוך זו, כך באירועי השבעה באוקטובר קרסו גם המושגים 'פרט' ו'פרטיות', כפי שמתבטא בייצוגים החזותיים – אלו המצולמים ואלו המאויירים. מרחבי הגוף והבית נפלו פעם על ידי מחבלי החמאס ומצלמותיהם, ופעם באמצעות מבטו של הצופה. בשני המקרים הפרט, המסומן בגוף ובנפש, והפרטיו ת, המסומנת במרחבי הגוף והבית, נחדרו והופקעו מפרטיותם ומהבעלות עליהם.

כאמור, פרויד הציע להתוות תוכנית שניתן לראות במבנה הנפש גם מקום פיזי וגאוגרפי, מקום שיש לו פנים המשמש לדיירים, מרחב הספון מאחורי דלתות נעולות, בעליית גג או במרתפי הבית, ואנחנו נוסיף גם את חדרי הממ"ד (מרחב מוגן דירתי). "ביטחון והגנה", טוענת סיגל עדן אלמוגי, "הם בסיס משמעויותיו הפיזיות והנפשיות של בית המגורים"³⁹. בעשורים האחרונים בישראל, בעקבות מלחמות ומצבי חירום שונים, התבסס מעמדו של חדר הממ"ד כמקור לחוסן פסיכומרחבי עבור דיירי הבית.⁴⁰

מספר מאירים, בהם אור יוגב ואור לבנה, וכן גם זאב אנגלמאיר שהוזכר לעיל, מיטיבים להמחיש את נוכחותו של ה'אלבית', האפל והגורא מכול, בתוך ה'בית'. כאלה הם שני אירועי של אור יוגב (תמונות 5, 6) שכותרתם זהה – "האימה" (*The Horror*), המספרים סיפור מבוסס-מבטים. באיור הראשון (תמונה 5) מתקיימת מערכת מבטים בין הצופה לבין

39 ס' עדן-אלמוגי, על הביתי והאלביתי: הבית הפסיכומרחבי, תל אביב 2024, עמ' 91-92.

40 המושג 'חוסן ביתי פסיכומרחבי' לקוח מהחיבור בין שני תחומים פרקטיים ותאורטיים, פסיכולוגיה ואדריכלות, ומבקש לייצר מודלים להתמודדות עם מצבי קצה – בהם אירועים משבשי-חיים המתרחשים בסביבה הבנויה, ובבית בפרט, כגון אסונות אקולוגיים או אירועי טרור. "חוסן", טוענת עדן-אלמוגי, "הוא מושג המתייחס ליכולת אישית, קהילתית או לאומית, להתמודד עם אירוע קשה, המהווה איום, וליכולת להתאושש ולחזור לתפקוד תקין עם חלוף האיום". לדידה, החוסן מוחל עלינו באופן אישי, גופני, משפחתי וקהילתי, ומתייחס גם לסביבה הטבעית והבנויה, עד לכדי חוסן גלובלי. ראו: עדן-אלמוגי (שם), עמ' 94.

דמות המסומנת כפרגמנט, שכובה על צידה באפלה, מסתתרת מתחת למיטה או ספה, וכל מה שמשתקף ממנה הן עיניה הפעורות, מבטה המבוהל ויד המכסה את פיה. גם יתר האלמנטים באיור מוצגים באופן חלקי וחתוך: רגל אחת לבושה מדים ונעולה בנעל צבאית מגואלת בדם, המותירה עקבות על הרצפה, וקנה של רובה. האיור הדיגיטלי של יוגב, המזוהה עם איורי השבעה באוקטובר שלו, מתאפיין בעבודה על משטחי צבע בפלטה צבעונית מצומצמת. כל צבע או צמד צבעים הם בעלי משמעות סמיוטית: כך למשל, האדום־כתום מסמל את הדם, הכחול והלבן מסמלים את ישראל, ואילו השימוש בירוק מזוהה בהקשרים ספציפיים עם מחבלי החמאס. כל ההתרחסות מתועדת מגובה הרצפה, כך שגם אנחנו כצופים מחויבים "לשכב על הרצפה", להיות שותפים לסוד ההסתתרות ולחויית האימה. בשני האיורים אנחנו מצויים בתוך מרחב פנים, שטבעו ברור – בין היתר, משום שמה שמזוהה את הפנים הוא רצפת הטרצו (תמונה 5) וידיית דלת הממ"ד (תמונה 6).

אולם יוגב גם מתעתע בנו, ומקשה לזהות את המרחב כפנים־ביתי מובחן. הבחירה בקומפוזיציה פרגמנטית וממוקדת אינה מאפשרת זיהוי פרסונלי ברור. באיור השני (תמונה 6) יוגב ממשיך להציג את קריסתו של המרחב הביתי דרך מושגים של פחד ואימה. נקודת מבטו של הצופה מתלכדת עם דמות נעלמה, המבקשת לחסום במאמץ ניכר ובידיים מגואלות בדם את דלת הממ"ד, שחדל מלמלא את ייעודו כמרחב המעניק הגנה פיזית וחוסן פסיכומרחבי לדיירי הבית. שני מחבלים, המאופיינים באופן גנרי ככפולה האחד של השני או כתמונת מראה – שאותם אנחנו כבר מזהים מהאיור הראשון של יוגב שנדון כאן (תמונה 1) – ניבטים אלינו מבעד פתח דלת הממ"ד, שאותה הם מצליחים לפרוץ. בסיטואציה זו, יוגב מאפשר לצופים לחוות את הרגע המסויט כחוויה מוחשית. כמאייר הוא נמנע מאפיון הדמות באופן אישי, כך שהסיפור אינו פרטיקולרי. אולם הוא מבקש לגייס כל צופה להבנת הקטסטרופה, שבה כל אחד מאיתנו עלול היה להיות זה המבקש לחסום את הדלת. בשתי התמונות, דרך הסימנים הקטנים והפרגמנטריים מספר יוגב את הסיפור הגדול: אין מדובר רק באיום על הבית הפרטי, אלא זהו איום על כל בית במרחב הלאומי שנחדר.

לאור ליבנה שני איורים בפורמט ריבועי (תמונות 7, 8). באיור שכותרתו *Bring Them Back* ("השיבו אותם הביתה" – תרגום שלנו, תמונה 7), הבית מוצג בדומה לאופן שבו ילדים ומבוגרים נוהגים לשרבטו באופן אינטואיטיבי: קובייה המחולקת לקומות ולחדרים, בדומה לבית בובות. מהבית המאויר של ליבנה מוסר 'הקיר הרביעי' (בהשאלה מעולם התאטרון), כך שהמבט יכול לחדור אל תוך הנעשה במרחב הפרטי. בעזרת ריבועים שווים בגודלם, ליבנה מספרת את סיפורם של מרחבי פנים דחוסים, כך שבכל ריבוע מוצגת התרחשות בפני עצמה. הריבועים מאוירים כמרחבים כאוטיים שניכר בהם פחד, צורך בהצטנפות, הסתתרות וניסיון למנוסה – כמו שמדגים הריבוע בשורה התחתונה משמאל. אלא שהמנוסה היא בכיוון פנימה – לא אל מחוץ לבית אלא לעומקו, אולי למקום מסתור.

אף שהמילה בית ("HOME") מופיעה באיור, המרחב המוצג בו הוא אנטייתזה לכל תפיסה של בית כמרחב של נשימה וביטחון. בכל מקום שבו מופיעה דמות, ניכר כי המרחב סוגר עליה. הדמויות מצויות בחשכה, מכווצות ועיניהן מבוהלות. אין להן לאן לברוח. בתוך כך שותלת ליבנה התייחסות מילולית לאנשים שכבר נחטפו מביתם – הריבועים שבהם מופיעות המילים "Bring Them Back" מסמלים את הבתים הריקים, שדייריהם נעדרים, חטופים או שנרצחו. בכך מייצרת ליבנה ציר זמן שנקודת המוצא



תמונה 7: אור ליבנה, *Bring Them Back*, 9 בנובמבר 2023, באדיבות אור ליבנה



תמונה 8: אור ליבנה, *שבעה באוקטובר*, 4 בנובמבר 2023, באדיבות אור ליבנה

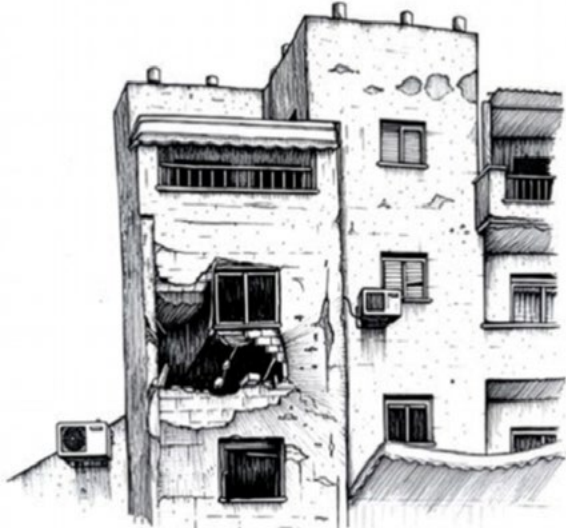
שלו היא באירועי השבעה באוקטובר, אולם נקודת הסיום טרם נקבעה. כאן מתגלה כפל פניו של הבית הפרטי וגם זה הלאומי, שבשבעה באוקטובר סיכל את הסיכוי לחוש בבית, בכל בית בישראל. ההבטחה הגדולה לחיים שלווים ובטוחים הופרה, והחרדה הפכה את מרחב הבית המוכר למרחב 'אלביתי' מסויט.

באיורה השני של ליבנה (תמונה 8) היא משלימה את הסיפור של מה שהתרחש בפנים הבית, בהפניית מבטה אל עבר החוץ, שהוא הרחבה של הבית: השבילים וגינות הקיבוץ. כאן מתבררת הזוועה בהתגלמותה, שליבנה אינה מהססת להציגה. באמצעות שימוש בסימבוליקה ואסתטיזציה מינימליסטית, נראים עתה פזורים איברי אדם כרותים על רקע שחור. בינות האיברים והגופות מבצבצות להן להבות צבועות באדומים וצהובים, וביניהן שיחים ירוקים המשקפים חיות, בניגוד מוחלט לחידלונם של אלו שנרצחו ושגופותיהם בותרו. הכול נחדר, הכול נפרץ, הכול הושחת ונטבח. בשני האיורים של לבנה מתקיימת אסתטיזציה שמייצרת משחקיות, פעם ב'בית הבובות' (תמונה 7) ופעם בפזזור האלמנטים האנושיים והטבעיים במבנה דמוי פאזל (תמונה 8). ארגון האלמנטים במרחבים הריבועיים, הממסגרים את שני האיורים, מסדיר ומכוון את מבטו של הצופה, ובתוך כך גם מייצר הזרה המאפשרת התבוננות ישירה בזוועות.

הדיון התקשורתי על אודות אירועי השבעה באוקטובר זיכה את קיבוצי עוטף עזה במידה נרחבת של סיקור והתייחסות, אולם גם מרחבים עירוניים באזור סבלו מפלישת מחבלים, וערים במרכז ובצפון טווחו בטילים. נדמה כי המאירים

המשיכו את המגמה ושיקפו אותה, לפחות בחודשי המלחמה הראשונים, שלא מתוך עמדה ביקורתית. מרביתם העניקו תשומת לב בייצוגיהם למרחבים הקיבוציים, שעה שהמרחבים העירוניים הוזנחו. לעומתם, טל שטח ממקד את מבטו במרחבים עירוניים אלו. האיורים מבוססים לרוב על תצלומים של מבנים אמיתיים שנפגעו מירי טילים וקטיושות באשקלון, בתל אביב ובאופקים.

בשלושה איורים (תמונות 9-11), שהם חלק מסדרה, ניצבים מבנים מנותקים מסביבתם המיידית והעירונית, כמו מרחבים עזובים ומופקרים, נטושים ופצועים. סגנון האיור של שטח מתאפיין בריאליזם מוקפד של מרחבי הבתים המשותפים מבחוץ: המזגנים התלויים צמודי-החלונות, התריסים שנתלשו, הקירות המתקלפים והפצועים,



תמונה 9: טל שטח, אשקלון — מלחמת אוקטובר, 26 באוקטובר 2023, באדיבות טל שטח



תמונה 10: טל שטח, תל אביב, אותו הבוקר, 20 באוקטובר 2023, באדיבות טל שטח



תמונה 11: טל שטח, אופקים, 1 בנובמבר 2023, באדיבות טל שטח

חוטי חשמל שנקרעו, נקודות תקשורת, דוודי השמש וסוככי המרפסות. אולם כל אלה הם פירוט של מערכות מבניות חשופות גם בימים כתיקונם, בפרט כשמדובר במבנים ישנים. מעבר לכך שטח מצליח להעצים את חוויית הניכור וההזרה רק מהתבוננות במבנים: השימוש בגוונים מונוכרומטיים, זוויות המבט מבחוץ, ממרחק ומלמטה, מעניקות למבנים שבריריות ותחושה של דבר רעוע ומט ליפול. זהו מצב לימינלי משותף למבנים, לדרי הבית ולצופים: אמנם הבניינים עומדים על תילם ואינם איי חורבות, אך אין הם ראויים עוד למגורים.

שטח בוחר במכוון להנציח את ההרס ואת חוויית ה'אלביתיות' כהווה מתמשך של הפקר. בפרט ניכרת עליבותם של המבנים. אין דבר במרחבים אלה שניתן לראות בו פסטורליה או יופי, והאיורים הם ייצוג מובהק של חורבן ודיסטופיה. המבנים מפויחים ושרופים, פרוצים ושסועים, והם מגלמים את השיבוש: מה שהיה בעבר סימן לחיים ולחיות, הפך לסימן חסר חיים ועקר מתוכן. יש בכך על מנת לתרום לחוויה המתרחקת מהמוכר ומהידוע, או מכל מה שאנחנו מזהים כחוויה של בית. תחושת הביתיות או הפרטיות מופקעת מהמבנים האימפרסונליים, עד שלא ניתן עוד לזהות אותם, את סביבתם או את מיקומם. גם העובדה כי שטח לא מאפשר צפייה במרחבים הפרטיים עצמם ובחפצים אישיים מונעת מהצופים להשלים את הנרטיב החסר על אודות החיים בבית שנהרסו. ההזרה מועצמת עוד יותר ביצירת תבנית ייצוג שכמעט משכפלת את עצמה ממבנה למבנה. בכך מרדד שטח את המבע, ולא מאפשר לנו כצופים לייצר נרטיב מדומיין על אודות זהותם של דיירי הבית, כך שנוכל להזדהות עימם.

בניגוד למבע של שטח, המתייחס אל החוץ, קרן שפילשר מתייחסת אל פנים פמיליארי באקספרסיביות רבה. בתפנים **חדר שינה בניר עוז עוטף ישראל** (תמונה 12), אנחנו מצויים בפנים אינטימי של מרחב בית – בחדר שינה, שהוא מרחב אישי ופרטי. היצירה מוכרת לנו: זוהי פראפרזה ליצירתו הקאנונית של וינסנט ואן גוך (van Gogh), **חדר שינה בארל** (La Chambre à Arles), מ-1888. אולם באיורה של שפילשר בולטים לעין אלמנטים שלא קיימים ביצירה המקורית: סרט

אדום עם כיתוב שחור וסמל של משטרת ישראל, ה"חותך" את הקומפוזיציה לרוחבה ברבע העליון של היצירה; כתמי דם מרובים על הקירות, הרצפה, המיטה והכיסא, שאינם מותירים ספק לגבי המעשים הנוראים שבוצעו בחלל החדר. אלה מכוונים לקריאת המרחב כזירת רצח או טבח. בחדר המאויר של שפילשר, כמו בציור המקורי של ואן גוך, מצוירים חפצים אישיים, תמונות ודיוקנאות התלויים על קירות החדר. גם שני כיסאות מופיעים בו, ואף כוננית ומגבת רחצה, ובגדים התלויים על הקיר מאחורי המיטה. לכאורה ניתן לומר כי זהו חדר אישי של דייריו; אולם מרחב זה נעדר מהדיירים עצמם, ונותר מיותרם.



תמונה 12: קרן שפילשר, חדר שינה בניר עוז עוטף ישראל, 27 באוקטובר 2023, באדיבות קרן שפילשר

ולטר בנימין כותב כי נוכחותם הסוגסטיבית של הדיירים בבית או בחדר מתקיימת גם בהיעדרם. לטענתו, הדיירים מותירים עקבות בפנים הבית גם כשהם נעדרים מהייצוג.⁴¹ במובן זה, לתפנימים (ובהרחבה, גם לאיורי פנים) יש חשיבות מרבית, כיוון שהם משמשים כתפאורות פיזיות של פנים, הגם כשהוא ריק מאדם. בכוחן להעיד על אופיו, טעמו, מעמדו ומנהגיו של הדייר השוכן בו.⁴² על כן, כמו בציור המקורי של ואן גוך, כך גם איוורה של שפילשר מאפשר לברוא סיפור, הגם שהוא מתרחק מהסיפור המקורי. בהעתקת הייצוג המקורי המוכר מארל (Arles) לניר עוז, מ-1888 ל-2023, מפקיעה שפילשר את היצירה ל'כאן ולעכשיו' הישראליים. השיבוש הנעשה כאן כפול: פעם

41 Benjamin (לעיל הערה 24), עמ' 19.

42 קרייזברג (לעיל הערה 22), עמ' 76.

בהפיכת חדר השינה לזירת רצח עקובה מדם, ופעם בניתוקה של היצירה הקאנונית המערבית ממשמעויותיה המקוריות, העתקתה למציאות הישראלית והפיכתה לייצוג של נרטיב מקומי אקטואלי. שפילשר מבקשת להכפיף את אבני היסוד שעליהן נשענת תפיסת הנאורות הליברלית של התרבות המערבית למטרות האיור. ניתן לפרש את פעולת ההתערבות והשיבוש שהיא נוקטת אל מול היצירה המקורית כפעולה שיש בה מחאה, ואף התרסה אלימה, נגד חברה מערבית ששתקה נוכח האלימות שחוותה החברה הישראלית.

בתפיסה המיתית את הבית המיטיב, ובהרחבה גם את הגוף השלם, מתקיים יסוד ממשי יציב וחזק. אולם כשממד הקטסטרופה חודר למרחבים אוטונומיים ואינטימיים אלה, מתערערים היסודות המיתיים של הבית, ובהתאמה גם אלה של הגוף, וחלה הזחה ממחוזות שליטה וסדר אל עבר פסיביות, אובדן שליטה וכאוס: מן השלם אל המפורק והשבור, מריבונות לכאורה לקריסתה, בפרט כשמדובר במצבי קיצון כמו מלחמה. כשהבית נשרף, כשהבית נחדר, הגוף שנהנה מחירות הופך לגוף שבוי, לגוף מעונה, לזירת מלחמה. אך בניגוד לייצוגים הקשורים להריסות הבית וסביבתו, כשמדובר בהצגת הגוף המיוסר והמבוזה, שבו עוסק חלקו הבא של המאמר, עולות שאלות מוסריות הקשורות לא רק למאפייני הדימויים – פרוץ ונחדר, מדמם ומעוות, חשוף ומושפל – אלא לעצם הצגתם, בוודאי כשדימויים אלה עוברים מהלך אסתטיזציה מדימוי מתועד לדימוי אמנותי.

הגוף המעונה כגילום האלבויות

חלק זה של המאמר מתייחס לאיורים שהתמה המרכזית שלהם היא הגוף המעונה. באיורים אלה, הגוף עצמו מגלם זירת מלחמה. מלחמה תמיד גוררת בעקבותיה פגיעות בנפש ובגוף, אלא שהפגיעות שיידונו בחלק זה ממוקדות בפציעה ובהשחתה מכוונת של גוף, ובפגיעות מיניות שהופנו כלפי נשים. סוגי האלימות המינית שפגעו בגופן של נשים במלחמת השבעה באוקטובר, והיקף התופעה, טרם ידועים בשלמותם – אולם מהעדויות שנחשפו עד כה עולה כי חומרתן רבה. אף כי תמת הגוף המעונה אינה רווחת בסוגת האיור, היא רווחת באיורי השבעה באוקטובר. באיורים שיידונו כאן, ייצוגי גוף הנשים מעידים על שלילת האוטונומיה על גופן, שהפך לאתר הרג ולזירה של אלימות מינית אכזרית מכוונת.

אונס ופגיעות מכוונות־מין הם כלי נשק וביטוי לכוח ולאמצעי להטלת אימה על הקורבנות, על הקהילות שאליהן הן שייכות, ועל הלאום שעימו הן מזוהות. ההיסטוריה האנושית ידעה מעשי אלימות מינית ואונס כלפי נשים, ואלו נתפסו כתוצר לוואי של מלחמות וביטוי ליצרים מיניים בלתי נשלטים של חיילים. אולם זוהי תפיסה בעייתית, כיוון שלא ניתן להתעלם מהקשר בין אלימות מינית לבין צורות אחרות של הפעלת כוח. כיום, מעשי אלימות בהקשרים של מין ואונס נדונים ככלי מלחמה מובחנים, אשר משמשים אסטרטגיה שיטתית ומחושבת להכנעת האויב ולהשפלתו, תוך ניסיון לבצע טיהור אתני ורצח עם.⁴³ אולם יש לראותם גם בהקשר תרבותי רחב יותר: ביצוע

B. Fitzpatrick, *Tactical Rape in War and Conflict: International recognition and Response*, 43 Bristol 2016, p. 1. הלברטל לנדאו בוחנת שני מקרי בוחן לאונס המוני של נשים בעיתות מלחמה: האחד במלחמת העולם הראשונה – בהקשר לרצח העם הארמני, והשני הוא אונס נשים ייזידיות בידי דאעש בעשור השני של המאה העשרים ואחת. מתוך מחקרה עולים מאפיינים חוזרים של תופעת האלימות המינית המכוונת כלפי נשים בסכסוכים בין קבוצות לאומיות ואתניות, והם

מעשי אלימות מינית נגד נשים והפיכת גופן לאתר פגיעה, השפלה והתעללות טמון, בין היתר, בתפיסה פטריארכלית הרואה בנשים קבוצה מוחלשת אל מול גברים וקניין שלהם, ומכאן שפגיעה בגוף הנשים היא גם פגיעה ב'כבוד הבעלות'⁴⁴.

כאמור, גופן של נשים הוא זה שהוצג בסרטונים, באיורים וכן בשיח הציבורי כאובייקט עיקרי לפגיעות מיניות שבוצעו בשבעה באוקטובר וכסמל לחילול ולשיעבוד, ובמובן זה הפך גם הוא לשדה קרב.⁴⁵ האיורים שיידונו כאן הם בסימן של כאב ואימה של גוף מעונה. נציין כי חלק מהאיורים העוסקים בגוף המעונה מבוססים על עדויות מצולמות שתועדו במצלמות החמאס והופצו בתקשורת בסמוך לאירועים, וחלקם נשענים על עדויות של נשים שחזרו מהשבי. עולה מכאן השאלה, מה מעמד הפרפורמטיבי של האיורים כאמצעים המתעדים או מהדהדים עדויות של שורדי מלחמה?

חנה ארנדט (Arendt) נדרשה לשאלת העדויות וכוחן ביצירת אמון ומהימנות. אמנם היא עסקה בעדויות מפי שורדי מחנות ריכוז ממלחמת העולם השנייה, ולא התמקדה באיורים או בדימויים חזותיים, אולם מדבריה ניתן להסיק על הקושי שבהענקת תוקף לעדויות על זוועות המתבצעות בעיתות מלחמה. ארנדט מטילה ספק בכוחן של העדויות לגייס אמון במהימנותן, גם כשהעדויות נמסרות ממקור ראשון, ממי שחוהה על בשרו את הזוועה (ובהרחבה, גם ממי שתיעד אותה). לטענתה, הדעת אינה יכולה להכיל או לדמיין את הזוועות, וכך הן נתפסות לעיתים כחלום בלהות ולא כמציאות, גם בקרב מי שחוה אותן בעצמם.⁴⁶ בהמשך לדבריה של ארנדט, אנחנו טוענות כי את מה שהנפש אינה מסוגלת להכיל או לדמיין, מתווך האיור בפעולת התרגום האסתטי שהוא מבצע לעדות. כאן עולה ביתר שאת חשיבות תפקידו של האיור בהנחה נוספת של סבל זוועות וקיבועם בזיכרון הקולקטיבי, הלוקאלי והבינלאומי. כפי שניתן לראות בתצלומים ובעדויות מקורות מהימנים להתרחשויות, כך ניתן לראות גם באיורים לא רק תוצר אסתטי גרידא, כי אם כלי תיעודי אפקטיבי.

תקפים גם לנדון במאמר זה. ראו: נ' הלברטל לנדאו, במלאת הפטריארכיה: אלימות מינית ורצח עם, ירושלים 2024, עמ' 21-22.

44 הלברטל לנדאו (שם), עמ' 27-29.

45 נציין כי מאז השבעה באוקטובר הצטברו עדויות בדבר פגיעות מיניות שנעשו גם בגופם של גברים – אולם בתקשורת, בשיח הציבורי, בשדה האקדמיה וכן בשדה האמנות, נכון לעת כתיבת המאמר, התקיימה נטייה ברורה להשתקת הנושא ולמיעוט ההתייחסות אליו. בהיסטוריה של ייצוג הגבריות, דימוי גוף גברי זוכה בתפיסה המסורתית המיתית להאדרה המתבטאת במושגים של חוזק וכוח, ובהתאמה לכך, הוא אינו נחשב לגוף החשוף לפגיעה מינית. אביגיל סולומון-גודו (Solomon-Godeau) מצביעה על כך שהגוף הגברי המיתי וייצוגיו באמנות המערבית זוכים למעמד של "קדושה", המתבטא בין השאר בהימנעות מהתייחסות קונקרטיית אל הג'ניטליה הגברית (גודלו וצורתו של איבר המין), או לחילופין בהדגשת איברי המין, מתוך רצון למקד את המבט בעוצמה הגברית של הדמות המוצגת. ראו: A. Solomon-Godeau, *Male Trouble: A Crisis in Representation*, London 1997, pp. 179-180. לעומת זאת, בהיסטוריה של התרבות החזותית, ייצוגי גוף נשיים נתפסים לרוב כאובייקט מיני מפתה, אך בה בעת גם כגוף החשוף לפגיעות מיניות ולניצול. דברים אלה נדונים גם אצל ג'ון ברגר (Berger), העומד על ההבחנה בין יחסה של התרבות החזותית המערבית לדימויי נשים לעומת יחסה לייצוגי גברים: ייצוג הגבר יגלם לרוב את חוזקו וכוחו ואת מה שביכולתו לבצע, ואילו ייצוג האישה יגלם לרוב את מה שניתן לעשות בה. לפיכך, ייצוגי גוף גבריים ונשיים משקפים נאמנה את התפיסות החברתיות-תרבותיות המגדריות המערביות. ראו: J. Berger, *Ways of Seeing*, London 1972, p. 45.

46 H. Arendt, *The Portable Hannah Arendt*, New York 2000, p. 120. דבריה של ארנדט הם קשים לתפיסה, אך ייתכן שיש בהם על מנת להסביר את יחסם האדיש של ארגוני זכויות אדם, זכויות נשים והאו"ם לעדויות שהצטברו, נאספו ואוגדו בחודשים הראשונים למלחמת השבעה באוקטובר.

בדיון בייצוגי הגוף המעונה עולה סוגיה אתית ומוסרית, שעיקרה הלגיטימיות של הצגת דימוי גוף בסבלו ובעינויו. אליזבת דופינה (Dauphinée) טוענת כי לדימוי החזותי האסתטי של גוף מעונה יש מעמד עצמאי, בפרט כשהדימוי הופך לאיקונה או סימבול, המייצג את הסבל ואת האלימות שבוצעה בו. על פי דופינה, כאשר תפקידו של הדימוי הוא לייצג אלימות פוליטית, גם אם מטרת הפצתו היא התנגדות למלחמה ולעינויים – יש להיות ערים למאפייני ייצוגיו: מדובר בהכרח בייצוג גוף 'אחר' לנו בכאבו ובעינויו, אולם על אף אחרותו והזרתו, מצופה מאיתנו להזדהות עימו ולהבינו. לטענתה, היכולת של הדימוי לעורר הזדהות מוגבלת ומוטלת בספק.⁴⁷

דורה אפל (Apel) מציגה גישה אחרת, וטוענת כי ייצוגים חזותיים של גוף מעונה פועלים נגד השכחה, נגד ניסיונות הדחיקת האירועים ומחיקתם מהנרטיב ההיסטורי. במובן זה, טוענת אפל, יש בכוחם של הדימויים לקרוא לציבור להזדהות עם הקורבנות ואף להתאבל עליהם. הצגת דימויים חזותיים של גוף מעונה משמרת בתודעה הציבורית את תחושת הזעם והכאב, את הבושה והפגיעה, הרבה מעבר למה שעדויות מילוליות יכולות לעשות. לצד העובדה שדימויים אלה מנציחים את הזוועות ואת האימה, יש להם גם תפקידים נוספים: שיקוף ערכי קהילה וגיבושם, פיתוח דיון בדבר גבולות המוסרי והלא-מוסרי, ועידוד ביקורת פוליטית.⁴⁸ אנחנו מציעות כי שתי הגישות, זו של דופינה וזו של אפל, משלימות זו את זו ואינן סותרות: מצד אחד, לא ניתן להתעלם מפעולת הניכוס וההחפצה, מהאסתטיזציה של הרוע ומהסכנה שבפעולת השכפול הפטישיסטי של דימויים שעיקרם הטלת סבל ואלימות מינית; מצד שני, אנחנו מכירות בכוחה של היצירה האמנותית, במקרה זה המאורת, בהנצחת מעשי הטרור והזוועות, ביצירת זעזוע ובהשהיית המבט כך שלא ניתן יהיה לטשטש את עוצמת האירועים, לערער עליהם או להכחישם.

איורה של קרן שפילשר (תמונה 13) הוא פראפרזה לציורו של יוחנן סימון **שבת בקיבוץ** מ-1947 (תמונה 14). שפילשר מכנה את יצירתה באותו השם שבו סימון זיכה את שלו, ומשמרת את כל 'אבני הבניין' של הציור המקורי: סכמת הצבעים, הדמויות, המרחב והאלמנטים המופיעים בו, כמו מגדל המים, הבתים, העצים והאדמה. אך שעה שציורו של סימון מסמן כל שבת בכל קיבוץ בחודשי הקיץ, שפילשר מכוונת ספציפית לשבת השבעה באוקטובר בקיבוצי עוטף עזה. בציורי השבת בקיבוץ של סימון, טוענת טלי תמיר, קיים איזון בין הנופים לבין קבוצות הדמויות השתוללות בתוכם: "כל קבוצה מהווה יחידה צורנית סגורה בפני עצמה: אם-ילד-אב; אם-ילד; אב-ילד".⁴⁹ בהרחבה לדברי תמיר, אנחנו טוענות כי בעבודותיו של סימון, ובהתאמה גם באיורה

47 דבריה של דופינה עומדים בזיקה מסוימת לדברי ארנדט באשר ליכולתו של ייצוג הגוף המעונה לעורר אמפתיה מחד גיסא, ובה בעת להיות מוטל בספק בשל הקושי להכילו או לדמיין את הזוועות שנעשו בו. אולם ארנדט עוסקת בעדויות מושמעות, ואילו דופינה עוסקת בעדויות חזותיות – בתצלומים שהופצו בעקבות ההתעללות בשבויי מלחמה מצד חיילי הצבא האמריקני בכלא אבו גאריב (Abu Ghraib) שבעירק ב-2004. ראו:

E. Dauphinée, 'The Politics of the Body in Pain: Reading the Ethics of Imagery', *Security Dialogue*, 38, no. 2 (June 2007), pp. 139-155, at pp. 140, 142, 145-146

48 D. Apel, 'The Public display of Torture photos', M. P. Di Bella and J. Elkin (Eds.), *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, New York 2013, pp. 143-149, at p. 144, 147

49 ט' תמיר, יוחנן סימון: דיוקן כפול (ספר תערוכה), תל אביב 2001, עמ' 104.

של שפילשר, מתמזגים המושגים בית וגוף. כל יחידה המזוהה עם משפחה היא יחידה פיזית קונקרטית וממשית של רעיון הבית, הגם אם הוא מוצג באופן מטאפורי.



תמונה 13: קרן שפילשר, שבת בקיבוץ, 4 בנובמבר 2023, באדיבות קרן שפילשר



תמונה 14: יוחנן סימון, שבת בקיבוץ, שמן על בד ועץ, 27X36 ס"מ, 1947, באדיבות איה סימון בן-צדף

סימון מדגיש את המרחב האישי־משפחתי בתוך הקולקטיבי־הקיבוצי, בכך שהוא מציג כל תא משפחתי כתא נפרד, על אף הסמיכות הפיזית בין המשפחות. ציורו הוא ייצוג של האוטופי, בהתמקדותו בהווי המשפחתי בחיי הקיבוץ בשעת מנוחה. מנגד, שפילשר מפרה את שלוות השבת, ומדגישה באיורה את הדיסטופי: היא משבשת את שלמות גופם של הנשים והילדים, ובהתאמה גם את המרחב המשפחתי. כך היא גם מטפלת במרחב הפיזי של הנוף הקיבוצי, כשהיא מטיחה באיור צבע אדום המתרגם לכתמי דם. כתמי הדם מכסים את האדמה, את השמיים, את העצים ואת חלקי גופן של הדמויות. למשל, המטפחת האדומה שעל ראשה של הדמות היושבת בקדמת הציור, בצידו השמאלי, מתמזגת עם כתם הדם שעל כתפה ושדה. גם העיתון שלצידה מכוסה כתם דם, וכך גם יד בתה, האדמה שסביבה וגדם העץ שלימינה. השמיכה שהדמות שרועה עליה בקדמת הציור של סימון, הופכת באיורה של שפילשר לשלולית דם. עיני דמות האישה בציורו של סימון עצומות קמעה, כמעין נמנום רגוע של צהרי יום; ואילו אצל שפילשר עיניה פקוחות לרווחה, לא מתוך סימן לחיים או חיות, אלא פעורות כעיניה של גווייה. אזורי הדימום מגופן של דמויות הנשים הנוספות המופיעות באיורה של שפילשר מסומנים בחלקם באזורי איברי מינן. רק גבר אחד, המופיע כדמות גברית יחידה במרכז המישור האחורי של הציור המקורי, מופיע גם באיורה של שפילשר, בשלמותו וללא כל פגע. בהתאמה לתפיסה התרבותית המסמנת נשים ואת גופן כמרחב וזירה למעשי אלימות מינית וטבח בעת מלחמה, גם שפילשר מציגה את הגוף הנשי כגוף פצוע ומדמם, כקורבן.

אינטרטקסטואליות מאפיינת את עבודותיה של שפילשר המתייחסות לאירועי השבעה באוקטובר, שחלקן יידונו כאן. בדיון במושג אינטרטקסטואליות, מזהה קריסטבה שני צירים עיקריים: ציר אופקי וציר אנכי.⁵⁰ אינטרטקסטואליות אופקית היא הדרך שבה טקסט מתייחס לתכנים תרבותיים קודמים או בני זמנו באמצעות ציטוט, אזכור או פראפרזה; ואילו אינטרטקסטואליות אנכית היא הדרך שבה טקסט מקיים דיאלוג עם טקסטים מסוגה אחרת, למשל דיאלוג בין איור לתצלום או לציור שמן, כפי שנראה באיורים רבים הנדונים במאמר זה. גם באיור זה של שפילשר (תמונה 13) ניתן לזהות את שני הצירים שהגדירה קריסטבה. איור זה הוא בבחינת פראפרזה לציורו של סימון, ובה בעת הוא מקיים דיאלוג בין שתי הסוגות, ציור ואיור.

זיקה אינטרטקסטואלית כפולה מתקיימת גם בשני איורים נוספים של שפילשר, שכותרותיהם הדומות מתייחסות במפורש למעשי אונס שבוצעו בשבעה באוקטובר: **אנוסה** (תמונה 15) ו**אנוסות** (תמונה 16). איורים אלה מבוססים על שתי יצירות קאנוניות: **הגוף הגדול השוכב/העירום הוורוד** (*Large Reclining Nude*) של הנרי מאטיס (Matisse) משנת 1935, ו**העלמות מאביניון** (*Les Femmes d'Alger*) של פאבלו פיקאסו (Picasso) מהשנים 1906–1907. האיור **אנוסה** (תמונה 15) מציג לראווה דמות אישה עירומה שוכבת בתוך פנים, המזכיר מרחב רחצה מעוטר אריחי חרסינה גאומטריים. מוטיב הרחצה באמנות

P. Prayer and R. Elmo, 'Text/Texts: Interrogating Julia Kristeva's Concept of Intertextuality', *Ars Artium: An International Peer review-cum Refereed Research Journal of Humanities and Social Sciences*, 3 (January 2015), pp. 77–80, at p. 78.

המערבית הפך לסוגה מקובלת שמיקמה את הנשים במרחב הפנים, בחדר הבוודואר (boudoir) או הרחצה שלהן – שאינו אמור להיות חשוף לעין זרה, ובוודאי לא גברית.⁵¹ הרחצה היא אמנם פעולה שגרתית ויום-יומית, אך יש בה ממד של טקסיות: פעולה אישית ופרטית בעלת נופך פסיכולוגי והגייניסטי. החוויה הפרטית המתרחשת בחללים אינטימיים אלו כוללת תהליכי חשיבה, הרהור וחלומות. לפיכך, אין לראות בחדרי הרחצה והאמבט רק חללים שבהם מתבצעות פרקטיקות הקשורות אל הגוף בהקשר של ניקיון, כי אם העיסוק בגוף הוא טיפול של ה'אני' בעצמו ולמען עצמו. עיסוק זה משווה לרחצה מעמד וממד פסיכולוגי נרקסיסטי, שמטרתו הענקת הרפיה ושלווה לפרט. מכאן שניתן לראות בחדר הרחצה את מקדשה של האישה, המהווה חלל פרטי השייך רק לה, לפחות בזמן הרחצה עצמה – מטאפורה לקדושת גופה, וביטוי לאוטונומיה שלה ולזכותה לפרטיות.⁵²

ההכרה בזכות לפרטיות בחדר הרחצה מעצימה עוד יותר את חוויית האלימות של מעשה האונס שאליה מכוונת שפילשר, כי ודאי שגופה של אישה לא נועד לביצוע מעשה נפשע בחלל פרטי זה, או בכלל. כמו אצל מאטיס, גם אצל שפילשר גופה הגדול והמפותל של דמות האישה תופס את מרבית שטח האזור. תנוחת השכיבה בהחלט משדרת נינוחות ושלווה, ובה בעת גם מודעות של האישה ליופייה ולקסמה, ולהיותה עונג חזותי עבור המתבונן בה.⁵³ אלא שבאיורה של שפילשר, אלה הם כתמי דם המותזים לכל עבר: על הרצפה, על קיר אריחי החרסונה ועל גופה של האישה – שדיה, כתפיה, ידיה, רגליה ומפשעתה. כתמי הדם מפריס את השלווה שבתמונה, ובוודאי מערערים גם על חוויית העונג והחשק להתבונן בגוף שכזה. זהו גוף שאיבד מהארוטיות שלו. מה שנדמה היה למרחב הפנים הכי פנימי בבית, הופך באיורה של שפילשר לזירת אלימות מינית, ובפרט בהיעדר ההלימה בין מעשי האלימות שנעשו בדמות למבע פניה ולתנוחת הרביצה הנינוחה שהיא מבטאת. בחירתה של שפילשר מטרידה מאוד: היא אינה מאפשרת לנו עוד כצופים ליהנות מהאזכור הקאנוני וזיהויו. בכך היא גם מבקשת להפקיע את פוטנציאל העונג מהיצירה המקורית, ובוודאי מהגרסה המאוירת שלה. כך שפילשר מפרה גם את הקודים התרבותיים של מסורת אמנות המערב, העשירה בדימויי נשים כאובייקטים רוחצים ושרועים, נצפים ונחשקים.

51 יש לציין כי גם מאטיס עצמו, כמו אמנים רבים אחרים בהיסטוריה של האמנות המערבית, כופה את מבטו ואת נוכחותו, באופן מציצני יש לומר, על מרחב לא לו.

52 קרייזברג (לעיל הערה 22), עמ' 217-218.

53 את המושג 'עונג חזותי' טבעה לורה מאלווי (Mulvey), בהתייחסה לחוסר האיזון הקיים בסדר החברתי בתרבות המערב – שבו תפקידן של נשים הוא להיות מוצגות לראווה, ואילו תפקידם של הגברים הוא להתבונן ולהתענג. האישה מוצגת לראווה כמושא לתאוה, ואילו הגבר נתפס כבעל המבט אשר גוף האישה מוצג עבורו. במובן זה, נשים מוצגות כפאסיביות ואילו הגברים מוצגים כאקטיביים. ראו:

L. Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', eds. L. Braudy and M. Cohen, *Film Theory and Criticism: Introductory Reading*, New York 2009, pp. 711-722, at p. 715



תמונה 15: קרן שפילשר, אנוסה, 6 בדצמבר 2023, באדיבות קרן שפילשר

באיור אחר שלה, **אנוסות** (תמונה 16), מתמקדת שפילשר בשתיים מהדמויות המרכזיות מתוך חמש דמויות הנשים העירומות בציורו של פיקאסו, שכולנו מיטיבים לזהות כ**עלמות מאיביניון**. כמו באיור הקודם (תמונה 15), גם באיור זה מייצרת שפילשר מניפולציה על הטקסט הוויזואלי המקורי, כשהיא מצטטת את המקור אך מבצעת בו שינויים בצבע ובקומפוזיציה: היא חותכת ומשמיטה מתוכו דמויות ואלמנטים, שהם חלק בלתי נפרד ממהות היצירה המקורית. באיורה היא מתמקדת במרחב מצומצם ודחוס, חותכת את חלקו התחתון של גוף הדמויות ומותירה רק ראש וטורסו. לצד זאת היא משנה את הצבעוניות המקורית של היצירה, מגוונים חומים לצבעוניות תכלכלה. בכך היא מעבירה אותנו מפרזי של ראשית המאה העשרים ל'כאן ועכשיו' המקומי-ישראלי, המאופיין באור תכלכל-שמיימי של שלהי הקיץ. כך היא פועלת גם כשהיא משנה את צבע גופן של דמויות הנשים לגווני ורוד, בשונה ממשחקי הצבע המשתנים בגופן של העלמות בציור המקורי.



תמונה 16: קרן שפילשר, אנוסות, 2 באפריל 2024, באדיבות קרן שפילשר

מהלך השיבוש לא תם בכך. שפילשר מתעלמת מהעובדה שהעלמות המקוריות היו פרוצות, והמרחב המתואר בציורו של פיקאסו הוא ככל הנראה בית בושת. באיורה אין כלל אפשרות להגדיר את המרחב, אם מדובר בחוץ או בפנים, ומה טיבו. מעניינת בחירתה להתמקד דווקא בשתי הדמויות המרכזיות היחידות בציורו של פיקאסו העומדות בסטנדרט התרבותי של נשיות מערבית (גם אם הן פרוצות), בין היתר בשל בהירות גופן. יתר הנשים בציורו של פיקאסו אינן מזוהות עם אותו קוד נשיות מערבי, ונראות כזרות, מעט חייתיות ומעוותות, כך ש'אחרותן' בולטת עוד יותר – ומכאן ייתכן כי פוטנציאל ההזדהות עימן פוחת.

במובן זה, ציורו של פיקאסו משמש רק כ'תבנית' עבור שפילשר, המעקרת את משמעותו המקורית. באיורה שתי הדמויות העומדות במרכז הקומפוזיציה אינן פרוצות, אלא הן אנוסות – שתי נשים צעירות שגופן הושחת. כתמי הדם הם מוטיב מהותי פורע המופיע על השדיים המרוטשים ועל פיהן, האחד חסום והשני שסוע. זה ביטוי ליטראלי לגוף מעונה ומבוזה. איור זה עומד בסימן של כאב ושל אימה, וגם

של 'בזות' (Abject), בהמשגתה של קריסטבה.⁵⁴ הבזות אינה מאפשרת עוד לראות באובייקט דימוי מוגדר ומזוהה, המוצע לעין הצופה כפי שאנחנו מצפים לראותו – מיני, נחשק ומפתה, כפי שהעלמות מגלמות בצירוף המקורי. הבחירה של שפילשר היא לפרוע את הסדר התרבותי המוכר, זה המותיר את היפה כיפה ואת המפתה והמענג ככה.

בחירתה דווקא בשתי הדמויות ה'יפות' מבין הנשים המקוריות, והפיכתן לגוף שהושחת, מדמם ודוחה, היא המערערת על הסדר ועל ייצוגו. היא ההופכת את היפה לבזוי, שהוא אנטיתזה למושך, לנקי, לטהור ולשלם. בדמויות אלו, הבזות היא הנוכחת והבולטת לעין: הגוף שהושחת וגורם לנו לרתיעה, לזעזוע, לבחילה ולהתכווצות, לא רק בשל המראה המשוסע והמרוטש, כי אם מפורקן התרבות, משבירת החוק והסדר. זוהי הפרת הקוד המוסרי והאנושי, שהפך את גופן של הנשים לייצוג הקטסטרופה של מלחמה. במובן זה, ניתן לקשור את מושג הבזות של קריסטבה עם מושג האלביתיות הפרוידיאני: שניהם מייצרים את הניכור ואת המרחק ממה שהיה פעם מוכר וידוע לנו, וניצוק תרבותית בתודעתנו כבלתי ניתן לערעור.

באמצעות דיון אינטרטקסטואלי, דומה כי שפילשר מבקשת שנתבונן ביצירות הקאנוניות המזוהות עם תרבות המערב בדרך אחרת. בהכפפת הקאנון המערבי לטובת "מקרה" לאומי-מקומי, מזרח-תיכוני, היא מבקשת לשלוט בדימוי: פעם אחת באמצעות גיוסן של יצירות קאנוניות כאסטרטגיה אמנותית לשם אמירה אישית; פעם נוספת, כשהיא מגייסת את היצירות לשם יצירת נרטיב מקומי-לאומי; ופעם שלישית, כשהיא משבשת את היצירות לשם התרסה נגד "עצימת העיניים" של עולם האמנות והתרבות המערבי, ההומני בתפיסתו, שהתעלמו והפנו עורף לישראל נוכח אירועי השבעה באוקטובר.

מושג הבזות תקף לדיון גם במקבץ איורים אחרון למאמר זה (תמונות 17-19), שעיקרו ייצוגי גוף של אישה שבויה וכפותה, פצועה ומדממת, חסרת אונים ונטולת אוטונומיה. ממאפייני האיורים שיידונו כאן הוא היעדר היכולת להתייחס עוד למרחב הגוף כמרחב ריבוני, ובהתאמה לא נוכל להתייחס גם למרחב הפיזי כמרחב קונקרטי המזוהה עם הבית. כפי שנראה, שני המושגים הקשורים זה בזה, בית וגוף, יאותגרו מושגית בדיון שיערך כאן, עד כי לא נוכל עוד לייחס להם 'טבעיות' באופן נחרץ וברור.

במקבץ זה שלושה איורים של שלושה מאיירים, שהגיבו באופן מידי לפרסום "סרטון חטיפת התצפיתניות", שהופץ בכלי התקשורת ב-22 במאי 2024. לפחות בשניים מתוך שלושת האיורים, אנחנו מזהים את הדמויות באופן ודאי ומכירים את שמותיהן.⁵⁵ המאיירים מישל קישקה (תמונה 17) וזאב אנגלמאיר (תמונה 18) מציגים עמדה דומה בפנייתם לסרטון כאל מקור לציטוט, ומקפויים מתוכו את אותו הפריים, שבו נצפות ארבע מתוך חמש התצפיתניות ישובות על הרצפה בגבן אל הקיר, כשידיהן כפותות מאחוריהן. התצפיתנית החמישית שכובה לפנייה על הרצפה, כשפניה מוסווים ורק מכנסי הפיג'מה שלה מוצגים. אנגלמאיר מציג באיורו (תמונה 18) גם חלק מפלג גופה

54 J. Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York 1982, pp. 1-2 (online version), https://thepoeticsseminar.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/09/approaching_abjection.pdf

55 בסרטון אנחנו עדים לאירוע חטיפתן של חמש התצפיתניות: דניאלה גלבוט, וגם ברגר, לירי אלבג, קרינה ארייב ונעמה לוי, שנחטפו מבסיס צה"ל בנחל עוז בשבעה באוקטובר.



תמונה 17: מישל קישקה, תדע כל אם עבריה, מאי 2024, באדיבות מישל קישקה



תמונה 18: זאב אנגלמאיר, @Shoshke_Engelmayer, גלויה יומית - תצפיתניות, 26 במאי 2024, באדיבות זאב אנגלמאיר

העליון. פנייתם המפורשת של קישקה ואנגלמאיר לסרטון המקורי, ונאמנותם לאופני ייצוג הדמויות וההתרחשות, שונה מעמדתה של קרן שפילשר (תמונה 19) - אשר מציגה באיורה פרשנות אחרת לאירוע, שבה הזיהוי וההקשר לסרטון מובהקים פחות.

מטרתם של שלושת האיורים שונה: באיורו של קישקה (תמונה 17) מופנית ביקורת נוקבת כלפי ממשלה המפקירה את אזרחיותיה וחיילותיה, המתבטאת בכתובת גרפיטי שמופיעה בחלק העליון של האיור, ובה נכתב במה שנדמה כדום: "תדע כל אם עבריה כי הפקירה גורל בתה בידי ממשלה לא ראויה". כתובת זו, שאינה מופיעה על הקיר בסרטון החטיפה המקורי, מעידה על חופש הפעולה של המאייר, הרואה את תפקידו לא רק כמתעד כי אם כפרשן ומבקר. זהו האיור היחיד מבין השלושה העושה שימוש כפול בטקסט: מילולי וויזואלי. הטקסט המילולי מופיע באיור כאלמנט המעצים את הסצנה המוצגת, ומטעין אותה במשמעות נוספת - הפניית אצבע מאשימה הן כלפי הממשלה, והן כלפי התפיסה האידיאולוגית שהתגבשה בחברה הישראלית בדבר תפקיד האמהות לחנך לשירות צבאי. עוד בולטת באיור הצבעוניות המונוכרומטית, המצטמצמת לגוונים אפורים-חומים, ומבליטה את כתמי הדם הפזורים על מכנסיהן ופניהן של הצעירות וכן את כתובת הגרפיטי, המדממת אף היא. קו האיור ה"נקי" והמדויק משווה לאיור איכויות "צילומיות עיתונאיות", המנציחות ומתעדות רגע אחד מתוך אירוע חטיפת התצפיתניות.

לעומתו, איורו של אנגלמאיר (תמונה 18) אינו מבקש להיות תיעודי כלל: הוא בעל מאפיינים נאיביים-ילדותיים באיכות הקו המאיר ובבחירת

הצבעוניות העזה. בכך רותם אנגלמאיר את הבחירות האסתטיות שלו, המהוות דיסוננס חריף לסיטואציה המוצגת, להעצמת חוויית האימה. אנגלמאיר אינו מתמקד בהצגת ריאליה, אלא מבקש להדגיש את הא-נורמליות, את האימה והפחד הניכרים בפניהן של החטופות והפצועות. איורו לא מבקש להיות יפה, וגם לא מנסה לשמר את יופיין של הצעירות, שהוא מושא להתבוננות ולהתייחסות מחבלי הנוחבה, לפי הדברים הנשמעים בסרטון. נהפוך הוא: פניהן של הצעירות מעוותות והמומות, ואינן מותירות ספק לגבי האירוע המבעית שבו הן מצויות, וגם לא לגבי שאירע להן.

אם איורו של קישקה (תמונה 17) נשען על היכרות מוקדמת של הצופים עם סרטון התצפיתניות ועיגון ההקשר שלו בכתובת הגרפיטי, אזי איורו של אנגלמאיר (תמונה

18) מעגן את הסיטואציה בהקשר רחב יותר באמצעות שילוב צדודית פניו של המחבל המדבר בסרטון, שפניו זרות ומאיימות, בצד השמאלי התחתון של הקומפוזיציה. איור זה אינו מציג רק תיעוד של הנשים השבויות והפצועות, כי אם גם תיעוד של המפגע, כנציגם של מחוללי העוולה. אולם בשני האיורים מנציחים קישקה ואנגלמאיר את האירוע באופן משולש: החטיפה, התיעוד והפצת הסרטון. מתרחש כאן אירוע מקביל, והוא זה המשכפל את החפצתן של נשים כאובייקט מבוזה, כפות, כפוף, מושפל ושבוי, וכגוף שאיבד את המעמד הסובייקטיבי שלו. המוצגות אינן דמויות סימבוליות, אלא נשים ממשיות שיש להן שמות, משפחות, נרטיב והיסטוריה חיצוניים לאירוע החטיפה. בהקפדה על הפרסונליזציה המאירת של הדמויות, למשל באמצעות סדר ישיבתן, ניטלת כל אפשרות לזהותן אחרת מלבד זיהוין כחטופות וכמעונות.

שפילשר (תמונה 19) נוקטת עמדה שונה, ומזקקת מתוך סרטון התצפיתניות דימוי אחד בלבד: מכנסי פיג'מה כדימוי מרכזי. זהו דימוי עצמאי המזוהה עם הבית ועם החלל הפרטי, אשר בהקשר המאור ניתן מייעודו. הדימוי גם נעדר את כל רצף המופעים והמרכיבים האסתטיים הקיימים בסרטון המקורי, המצויים כאמור באיוריהם של קישקה (תמונה 17) ואנגלמאיר (תמונה 18) שנדונו לעיל. שפילשר מייצרת אינטגרציה בין שני סרטונים שונים המתעדים חטיפה ושבי של תצפיתניות, וסומכת על הצופים שיקשרו ביניהם בעצמם: האחד, שנדון לעיל, מציג בין היתר את קרינה ארייב שכובה על הרצפה; השני הוא סרטון אחר שהופץ באותו היום, ובו נראית נעמה לוי מובלת כפותה בידי שוביה לג'יפ בעזה, כשמכנסיה מוכתמים בדם בחלקם האחורי. איורה של שפילשר ממקד אותנו באמצעות 'תקריב' (בהשאלה מעולם הצילום, 'קלוז-אפ') לדימוי מכנסי הפיג'מה, ובכך מבצע אינטגרציה של שתי דמויות משני סרטונים שונים. על גבי המכנסיים שלל דימויים המבוססים על דמות הקומיקס של הכלב סנופי (Snoopy), המוכר מהתרבות הפופולרית ומזוהה בפרט עם תרבות ילדית. שפילשר מעצימה את הנופך הילדי גם בבחירת גוון ורוד עז כמסטיק בזוקה לרקע, המנתק כליל את האיור מסרטוני הזוועה ומהאימה המוצגת בהם. אולם כאנטיתזה לכך, מופיע במכנסיים כתם דם מסיבי באזור המפשעה. לאור שלל המרכיבים האסתטיים שבאיור, היה ניתן לחשוב שדימוי זה מכוון לעולם תמים של ילדות וילדות, אלא שלא כך הדבר: המכנסיים הריקים המוכתמים בדם, אל מול המאפיינים הילדיים (מכנסי פיג'מה, הדמות של סנופי והרקע הוורוד), מנכיחים את הנורא ומעצימים את היעדרו של הגוף. כתם הדם המתפשט באזור המפשעה מעצים במיוחד את הדיסוננס בין המאפיינים הילדיים לבין התרחיש המשתמע מהאיור. כתם הדם עשוי להתפרש בכמה מובנים הקשורים לדם הווסת - סימן לחיים ולפוריות, אולם כאן מגולמת גם הסכנה לשלמות הגוף כתוצאה מאונס; ובה בעת, כתם הדם מעגן את גוף האישה עם מושגי הבזות, הטומאה והלכלוך⁵⁶ - לא כל שכן, כביטוי מפורש לביצוע מעשה אונס ולהיות גופה של האישה שדה קרב.

M. Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*, London 56 and New York 2001, p. 122, 139, 143, 145, 177.



תמונה 19: קרן שפילשר, שלוש דקות ועשר שניות בגיהנום, 22 מאי, 2024, באדיבות קרן שפילשר

השיבוש שמייצרת שפילשר הינו רב־רבדים. היא מציגה את דימוי מכנסי הפיג'מה כייצוג של אמנות, ולא כרפליקה למציאות, ובכך היא מנתקת את האובייקט המוצג מהקשרו. עוד היא משבשת את אופני ייצוגם של המכנסיים: פעם בייצוג חלקם הקדמי של מכנסי הפיג'מה, אף כי בשני הסרטונים נראה רק חלקם האחורי; פעם בהצבת המכנסיים באופן אנכי, לעומת הייצוג האופקי המקורי בסרטון, שבו נראית קרינה ארייב שכובה; ופעם כשהיא משבשת את הדקדוק הפנימי של הייצוג המקורי המצולם, בהצגת המכנסיים ריקים לעומת שני הסרטונים שבהם הגוף נוכח.

גם כותרת האזור: **שלוש דקות ועשר שניות בגיהנום**, אינה מקלה על הצופה את זיהוי הזיקה לסרטון. הכותרת אינה מפורשת דיה, ובוודאי שאינה ממקדת את הצופה באופן מפורש באירוע. באמצעות נטילת המאפיינים האישיים, הדימוי יכול להתפרש רק מתוך ההקשר שלו. שפילשר, כאמור, סומכת עלינו כצופים כי נערוך בעצמנו את ההיקש הלוגי המתבקש, שייחס את הדימוי לסרטוני החטיפה ולדמויותיהן של קרינה ארייב ונעמה לוי – ששתיהן תועדו לבושות במכנסי פיג'מה בעת חטיפתן. בה בעת

היא גם מטילה על הצופה תפקיד פרשני, מאתגרת ומפעילה אותו, בהנחה שיזהה את מהלך השיבוש ויבין אותו. שפילשר גם נמנעת מלהתייחס באופן פרטני לקרינה ולנעמה או לנרטיב המיוחס להן, ובכך הופכת את מעמד החטיפה לסימבול. זעקתה של שפילשר היא זעקה מגדרית-לאומית, אך גם אוניברסלית, על אודות הפיכתן של נשים וגופן למרחב לאלמות ולפגיעה מינית בעיתות מלחמה.

בניתוח מקבץ איורים זה אנחנו מזהות מערכת זיקות אינטרטקסטואליות, שהן מעבר לציטוט או לפראפרזה. יש לזיקות אלה תפקיד מהותי בהבנת הדימוי החזותי כטקסט, ובהבנת פעולת המאיירים באסתטיזציה שהם מציעים כתחליף לדימוי המקורי. עמדנו על טיבה של האינטרטקסטואליות האופקית בהתייחסות לשלושת המאיירים – קישקה, אנלגמאיר ושפילשר, אשר הציגו באיוריהם זיקה לתוכן הסרטון, או לדמותו של הכלב סנופי באיורה של שפילשר. אולם גם אינטרטקסטואליות אנכית מגולמת באיורים אלה, בגיוס סוגות שונות במהותן ובמטרתן על ידי המאיירים: הישענותם של קישקה ואנגלמאיר על הסוגה הקולנועית-תיעודית (סרטון החטיפה), סוגת הגרפיטי שמישל קישקה עושה בה שימוש, וסוגת הקומיקס ששפילשר עומלת בה. פנייתם של המאיירים לגרפיטי ולקומיקס מאפשרת ההתבוננות באירוע מבעית ומחריד, גם עבור מי שאינו מסוגל לצפות בסרטוני המקור המייסרים; ובה בעת היא מסייעת למאיירים להעביר מסרים ואמירות ביקורתיות וחתרניות.

ז'אן בודריאר מזהה את כוחו של דימוי המיוצר ומופץ בידי גורמי טרור, וטוען כי מכל ההתרחשויות שאירועי טרור משיתים – מה שנותר בתודעתנו הוא הדימוי החזותי. בכוחו של הדימוי לעצב את הבנתנו על אודות האירועים, מאחר שהדימוי הופך ל'זירה' הממשית של האירוע. הפצת דימויים באופן מיידי ובזמן אמת, טוען בודריאר, היא כלי לתביעת בעלות על הנרטיב. יתרה מכך, הדימוי מגויס ככלי נשק וכאמצעי לפעולת טרור תודעתית בידי גורמי הטרור, וכך גם השליטה באופני הצגתו ובתזמון הפצתו.⁵⁷ בעקבות בודריאר אנחנו טוענות, כי עצם פעולת התרגום לאיור ותרגומו של הסרטון המצולם בידי טרוריסטים ליצירה אסתטית, מזקקים עבורנו המאיירים הישראליים רגע אחד מתוך רצף מבעים מזעזעים. בכך הם מבקשים לתבוע את השליטה על הדימוי, על הפצתו, ועל הנרטיב שלו. אולם עולה מכך בעיה, שכן פעולתם של המאיירים עלולה להתפרש באותה מידה כניסיון להשיב את כבוד הבעלות על האובייקט שנגזל – החטופות. דופינה טוענת כי עצם הפצת הדימויים שבמרכזם סבל ואימה היא 'פטישיזציה', הגם אם מטרתה היא ניסוח אמירות ביקורתיות כלפי פשעי מין נגד האנושות בעת מלחמה. בין כך ובין כך, היא פוסקת, יצירת דימויים של גופים מעונים והפצתם היא בבחינת ניכוס חוזר של קורבנות המלחמה ומעשי האכזריות, והחפצתם לצרכים פוליטיים.⁵⁸

מה שמאחד את המקבץ הנדון בתת-פרק זה הוא פניית המאיירים לסרטונים המתעדים חטיפות, אולם הם אינם אחידים בגישתם. בעקבות הדיון של דופינה, אנחנו טוענות,

57 בודריאר מכוון בספרו לקריסת מגדלי התאומים בניו יורק, בעקבות פעולת טרור שבוצעה ב-11 בספטמבר 2001, J. Baudrillard, *The Spirit of Terrorism*, London and New York 2003, pp. 26-27.

58 דופינה מתייחסת לתצלומים שהופצו בעקבות ההתעללות בשבויי מלחמה מצד חיילי הצבא האמריקני בכלא אבו גאריב (Abu Ghraib) בעירק ב-2004. ראו: Dauphinée (לעיל הערה 47), עמ' 140, 142, 145-146.

מסתמנות כאן שתי גישות שונות: זו של שפילשר, ומנגד זו של קישקה ואנגלמאיר. שפילשר מבטלת את הממד הפרסונלי, ומשתמשת במכנסיים כייצוג סימבולי לכל אישה באשר היא; ומנגד, איוריהם של קישקה ואנגלמאיר משכפלים באופן פרטיקולרי את הדמויות ואת אופני הצגתן מתוך סרטון החטיפה. בכך משתכפלת פעולת ההחפצה המתקיימת ממילא בסרטון, המנציחה את התצפיתניות החטופות בזיכרון הקולקטיבי כנשים פגועות.

סיכום

במאמר זה ביקשנו לעמוד על תפקידם של האיורים שנעשו בעקבות אירועי השבעה באוקטובר. היצירות שהוצגו מסמנות תקופה ספציפית: אלה הן יצירות שפורסמו בחשבונות האינסטגרם של המאיירים, החל מהשבעה באוקטובר 2023 ועד מועד פרסום סרטון התצפיתניות, שהופץ בחודש מאי 2024. רובם מתייחסים לאירועי אותה השבת, השבעה באוקטובר. איורים אלו משקפים את הסבל שחוו המרחב האנושי, הביתי, הנפשי והגופני באותו היום. האיורים מהדהדים את העדויות המוקלטות, המצולמות והמוסרטות, ומייצרים באמצעים אסתטיים קונקרטיזציה של הקטסטרופה, כייצוג של הנרטיב הישראלי. המיידיות של הפצת האיורים הפכה לאטריוט קריטי של פעולת המאיירים, ששינו בתוך כך את מעמדו של האיור בעת הזו: מדימוי חזותי המזוהה עם תרבות פופולרית, ולרוב עם תרבות הילד – אל טקסט חזותי מתעד, לא מעט 'מגויס', ובעל אמירה נוקבת. כך מתפקד האיור כמתווה ארכיטקטוני כפול, המציע ייצוגים פרטיים אך גם לאומיים; מציג את המוכר והביתי, שנעשה למסויט ולאלביתי; וכן את הגופני והנפשי הריבוני, שהופרעו עד כדי אובדן האוטונומיות. כל שנחוה כאוטופי, התערער והתברר כדיסטופי.

במאמר זה הראינו גישות ואסטרטגיות, לעיתים חופפות, שנקטו המאיירים. חלקם עשו שימוש אינטרטקסטואלי בציטוט או בפראפרזה של יצירות קאנוניות, כמו באיוריה של קרן שפילשר, שהשיבוש המפורש המוצג בהם נעשה מתוך שאיפה להכפיף את הקאנון האמנותי לנרטיב הישראלי. ואילו אחרים הפכו את הגוף ואת הבית הקונקרטיים-לוקליים ממייצגי הסבל הפרטי והלאומי, לסימבול המייצג סבל אנושי אוניברסלי. דרך האיורים ביטאו המאיירים נכוחה את האפוקליפסה של עולם המוסר, הפוליטיקה והדת, שהעולם הנאור וההומני עצם עיניו כלפיה. בשכפול הדימויים מתוך התיעודים ממצלמות החמאס, שהופצו גם הם ללא הרף, ביקשו המאיירים את השהיית המבט של הצופה במקום שבו העין מבקשת רק לברוח. נדמה כי המאיירים ביקשו לא רק לאייר את הבלתי ניתן לאיור, כי אם גם לנרמל את המבט על המסויט והבלתי ניתן להתבוננות, ובתוך כך להשיב את הריבונות על הנרטיב ועל מושא ההתבוננות, שנגזלו באחת.

מאמר זה נכתב כשהמלחמה עודנה נמשכת, ואיתה הרג והרס נוספים. בעת כתיבת דברי סיכום אלה, חלק מהחטופים עדיין מצויים בשבי, ועדויות למעשי הזוועה שהתרחשו בשבעה באוקטובר ממשיכות להצטבר ולהתברר, כל זאת במקביל להתרחשותן של זוועות חדשות. נציין כי מרבית המאיירים ממשיכים להגיב בזמן אמת למצב. ברור הדבר כי נדרשת התייחסות מחקרית לקורפוס נרחב יותר של איורים ומאיירים ולאורך תקופה ארוכה יותר, והיא בוודאי גם תאפשר סימון

תמות ואסטרטגיות נוספות. מחקר מסוג זה ידרוש להבנתנו התבוננות באיורים מפרספקטיבה של זמן.

אחרית דבר

במאמר שמנו דגש על הסוגיה המוסרית הכרוכה בעצם העיסוק האסתטי בגופן המעונה של נשים. לתפיסתנו, גם פעולת הניתוח והפרשנות שערכנו כאן כפופה לביקורת זו. הסוגיה המוסרית חלה ביתר שאת על הדיון בפרשנויות המאורות לסרטון החטיפה של התצפיתניות (תמונות 17-19). נדמה הדבר כי בשם הדיוק והדיון נקטנו עמדה מרוחקת ומבוססת-תאוריה על מנת לאפשר ניתוח מוקפד, כבאיזמל חד, את הקומפוזיציות והמרכיבים של איורים המנציחים רגעי זוועה שהתקיימו במציאות. משום כך גם נאלצנו להתייחס באופן פרסונלי ושמי לתצפיתניות החטופות, שבשעת כתיבת המאמר עדיין היו בשבי החמאס,⁵⁹ בידעה שגם דיון זה עלול להעמיק את הנצחתן כקורבנות. אולם ברצוננו להדגיש, כי הניתוח שערכנו חל על מופעיו המאורים של האירוע ועל הפרשנויות החזותיות של המאיירים, ולא על מושאי האיורים. ביקשנו להיזהר בכבודן של התצפיתניות ומשפחותיהן, שכן אנחנו רואות בהן גיבורות.