

גבריות שבירה

דמות החייל במכחולה של אימו

מילות מפתח: אמנות ישראלית, דמות החייל, אם החייל, מיליטריזם, אובדן לא-מוקר, אינטר-טקסטואליות

תקציר

המחקר עוסק בסדרת ציורי שמן על בד, "יפי נשק", של האומנית זהר טל ענבר (נ' 1964). הסדרה מתארת דמויות של גברים צעירים, חיילים, וכוללת גם ציור אחד של אם ותינוק. הסדרה צוירה לאחר שחרורו מהצבא של בן האומנית, אשר אובחן כסובל מפוסט-טראומה (PTSD) על רקע שירותו הצבאי. המתודולוגיה משלבת ניתוח חזותי של הציורים עם ראיונות עומק עם האומנית. הממצאים חשפו כי סדרת הציורים משקפת הֶזְרָה כפולה: תמטית וסגנונית. מבחינה תמטית השתמשה האומנית באינטר-טקסטואליות מכוונת כדי לתאר את דמויות החיילים כגיבורים מן המיתולוגיות היווניות והרומיות ומן הנצרות. אימוץ הסיפורים הרחוקים תרבותית שימש לה אמצעי לניסוח רעיונות הקשורים בחייל הישראלי בכלל, ובזה הפגוע נפשית בפרט. מבחינה סגנונית נטעה האומנית ציור פיגורטיבי קלאסי, שנוצר מתוך התבוננות במודלים בתוך מרחב ציורי בלתי-מוגדר, שכתמי צבע מופשטים ממלאים אותו. כאם לחיילים בישראל מבטאת האומנית בסדרה עמדה ביקורתית: היא חושפת את פגיעותו של החייל, ותוך כדי כך מרמזת על התופעה של פוסט-טראומה על רקע צבאי, שמקומה בשיח הישראלי הוא של "אובדן לא מוקר".

מבוא: סדרה המבוססת על אינטר-טקסטואליות

מאמר זה עוסק בסדרת הציורים "יפי נשק", ציורי שמן על בד של האומנית זהר טל ענבר (נ' 1964).¹ הסדרה הוצגה בתערוכה הקבוצתית "מטען חורג" בגלריה לאומנות ישראלית במרכז ההנצחה בקרית טבעון (אוצרת: מיכל שכנאי יעקבי, 2021). התערוכה עסקה בביטויים אומנותיים של פוסט-טראומה על רקע שירות צבאי בישראל. סדרת הציורים של זהר טל ענבר נוצרה מעט לאחר שחרורו מהצבא של בנה, שאובחן כסובל מפוסט-טראומה (PTSD). הסדרה מתמקדת בדמויותיהם של חיילים, המבוססות על בניה של האומנית.²

זהר טל ענבר מתגוררת ויוצרת באלון הגליל. את הכשרתה החלה אצל האומן אלי שמיר. היא בוגרת תואר ראשון באוניברסיטת חיפה ובוגרת בית הספר לרישום וציור בהנחיית ישראל הרשברג. סגנונה נשען על יסודות הקלסיציזם הפיגורטיבי ומשלב גם אקספרסיביות והנחת צבעים כתמית ואף מופשטת. אפשר לשייך את טל ענבר לקבוצת ה"אימניות" (שפלן-קצב, 2020) – אומנית שהגיעה לאומנות בגיל מבוגר יחסית, לאחר שהשקיעה שנים ארוכות בגידול ילדיה, וחלק מיצירתה עוסק באימהות. כאומנות שהוצגה בפריפריה, לא זכתה הסדרה "יפי נשק" למקומה הראוי בשיח על מיליטריזם ואימהות בישראל.

הסדרה החלה ללא תכנון מראש. עיסוקה של האומנית בציור פיגורטיבי מהתבוננות הוביל אותה לבחינה אמיצה של תפיסות מקובלות על צבאיות ועל החייל הקרבי בשיח הישראלי, תוך שהיא מהרהרת במצבה האישי כאם לחייל פוסט-טראומטי. ממבט ראשון ומקריאת כותרות הסדרה ניכר כי היא מתאפיינת באינטר-טקסטואליות היוצרת הזרה (estrangement) תמטית: דימוי מוכר מופקע מהקשרו המציאותי והופך לזר. לצד ההזרה התמטית מתקיימת גם הזרה סגנונית, שכן תיאורים ריאליסטיים – בעיקר פיגורטיביים – משתלבים בדימויים סוריאליסטיים ובמרחב שבו כתמי צבע מופשטים מתערבבים זה בזה, ומפקיעים את הסיפור המוכר ממרחב ומזמן מוגדרים.

אינטר-טקסטואליות אופיינית לטקסטים תרבותיים, בהם יצירות אומנות, והם מכילים חלקים מטקסטים שקדמו להם (Zantides, 2016, 68). אינטר-טקסטואליות כגישה הוצגה

1 אבקש להודות לאומנית זהר טל ענבר על ששיתפה אותי ביצירתה האומנותית וחלקה עימי מחשבות ורגשות לגבי סדרת הציורים המנותחת במאמר.

2 ציור נוסף מוקדש לאם ותינוק, ואחר – לדיסקית ועלי זית (ובו איני דנה במאמר הנוכחי).

לראשונה ב־1966 בידי ג'וליה קריסטבה (Kristeva, 1980), אשר הצביעה על מערכת של קשרים בין טקסט אחד לטקסטים שקדמו לו. בסדרה "יפי נשק" קיימת אינטר־טקסטואליות מובנית ומורכבת כאמצעי מרכזי לבניית משמעות, והיא ניכרת כבר בכותרת הסדרה, "יפי נשק", המזכירה את צירוף המילים הפואטי "יפי הבלורית והתואר" מהשיר "הרעות" של חיים גורי. השיר נכתב בתום מלחמת העצמאות ב־1948, וזוהה מאז עם אתוס הגבורה הישראלי. טל ענבר משנה את מילות השיר לצירוף בלתי־נתפס ואף צורם. הצירוף מסיט את המשמעות מיופיו הטהור של גוף החיילים ליופי שדבק בו המיליטריזם, והוא מקושר אל נשקם של החיילים. האומנית מסבירה: "כשחשבתי על שם הסדרה חשבתי על המונח 'יפי נפש', שמתאר אדם עדין והומני, שבהופכו לחייל, המאפיין הזה נלקח ממנו בהכרח והופך ל'יפי נשק' – מעין דבר והיפוכו" (ריאיון עם האומנית, 2021).

האינטר־טקסטואליות בסדרה מוגשת לצופה גם דרך כותרות היצירות והדימויים החזותיים. הכותרות מעניקות לגיבורים שמות מן המיתולוגיות היווניות־רומית (איקרוס, סיזיפוס, מרס), מסיפורי הקדושים הנוצרים (סנטה אורה לוצ'יה), או מאירועים בסיפור הנוצרי (פייטה, Ecce Homo). וונדי שטיינר (Steiner, 1985) טוענת כי כותרות הציורים הן מרכיב מכריע בביסוס האינטר־טקסטואליות בציורים. המידע שהן מכילות מקודד (encoded) בשפה, ועל כן הופך לחלק בלתי־נפרד מפרשנות הציורים. הדמויות – בדמותם של גיבורים מיתולוגיים ונוצרים – ממשיכות פרקטיקה מוכרת מן האומנות הישראלית, כפי שיוזכר בהמשך (מאיר־דן, 2010; 2011; מנדלסון, 2017).

הטיעון המרכזי במאמר הוא כפול: השימוש באינטר־טקסטואליות היוצר הֶזְרָה מאפשר לאומנית לנסח באורח מעמיק ומקיף עמדה פמיניסטית של אם המסרבת לקבל באופן אוטומטי ופסיבי את התפקיד המסורתי של "אם החייל" (גילעת, 2011, 237). נוסף על כך, וכתוצאה מההתמודדות שלה עם בנה אשר אובחן כפוסט־טראומטי, טל ענבר אף מנסחת את עמדתה כאם החווה "אובדן לא־מוקר" (Un-Honored Grief) (לב, 2013, 228).³ אובדן לא־מוקר הוא אובדן שאין בצידו הוקרה חברתית ושהשיח הציבורי אודותיו מועט, בניגוד לשכול הצבאי הזוכה לכבוד רב. בהצגת הסדרה במרחב הציבורי (בגלריה) מבטאת האמנית "חשיבה אימהית" (Ruddick, 1995) ביקורתית אשר למורכבותו של תפקיד האם

3 לבל ניסח מושג זה בשונה מן המושג המקורי של דוקה, שהוא Disenfranchised Grief (Doka, 2008).
כתב למשפחה שכולה שאובדנה זוכה להוקרה, מושג זה סייע לי להבין את עמדתה של טל ענבר כאם לחייל פוסט־טראומטי.

הישראלית. ציור אחר ציור נחשפת העמדה האימהית כאוהבת וחומלת, אך גם כנושאת ביקורת וכמערערת על דפוסי חשיבה מקובלים הרואים בגיוס ובהאדרת החייל הקרבי אקסיומות חברתיות. הסדרה של טל ענבר מצטרפת ליצירותיהן של אמניות אחרות שבחרו לבטא את עמדותיהן הביקורתיות בתגובה לניכוס הלאומי של דמות החייל ודמות האם בתרבות הישראלית (גילעת, 2011, 238).

מחקר זה אימץ גישה המבקשת לבחון אמנות בהקשרים נרחבים – היסטוריים וחברתיים-תרבותיים, נוסף על בחינת היבטים צורניים-סגנוניים ואיקונוגרפיים של הדימויים האמנותיים. גישה זו, שאפשר לכוותה *Social Art History* (Harris, 2001, 3), מכירה בחשיבותה של האמנות לא רק כמשקפת מגמות פנים-אמנותיות, אלא גם כמבנה אותן תוך זיקה למערכות החיים שבסביבתה (Sperber, 2015, 18). הצלבה בין ניתוח איכותני-חזותי, ניתוח אינטר-טקסטואלי וריאיון עומק עם האמנית, חושפת את עמדותיה הביקורתיות של האמנית כ"אם החייל" – במיוחד כאם לחייל שנפגע מבחינה נפשית – ואת האמצעים האמנותיים לניסוחן. ליבו של המאמר הוא ניתוח ודיון במבחר ציורים מהסדרה "יפי נשק", תוך ניסוח המשמעויות המוטמעות בהם, המקיימות דיאלוג עם מיתוסים מתרבות המערב ועם עמדות בתרבות הישראלית.

ייצוג החייל בתרבות הישראלית

ישראל יוצאת דופן מבין המדינות הדמוקרטיות הליברליות המערביות בכך שהתחום הצבאי חשוב בה לפחות כמו זה האזרחי. אורי בן-אליעזר (2003, 29) הגדירה את ישראל "מדינת-האומה-במדים", שנבנתה על מודל קולקטיביסטי, ממלכתי והגמוני, אשר החזיק מעמד ללא שחיקה מראשית שנות ה-50 ועד מלחמת לבנון הראשונה, בראשית שנות ה-80 של המאה ה-20. בהווה הישראלית קשור השירות הצבאי באופן הדוק להגדרת האזרחות (ברקאי, 2008, 14; מרנין-שחם, 2012, 94), כך שמי שמשרת בצבא זוכה בהכרה חברתית חיובית. הלחימה מזוהה עם לאומיות, ומקנה לחיילים, בפרט לקרביים שבהם, שייכות ובעלות על המדינה מתוקף תרומתם לקולקטיב.⁴ בהתאמה, דמותו של החייל – זו המופיעה בתקשורת או זו המתורגמת לייצוגים אמנותיים – מרכזית בחברה ובתרבות בישראל. החייל עדיין מגלם את תמצית הגבריות, זו אשר החלה להתבסס עם הציונות

4 המקרה הישראלי אינו יוצא דופן בהקשר זה. על הקשר בין לאומיות לצבאיות, ראו למשל Mosse, 1995.

שניסחה אידיאל גברי חדש – שרירי, אמיץ וחזק – בניגוד לדמותו של היהודי הגלותי, החלוש והנשי (גלזמן, 1997; ששון-לוי, 2006; ברקאי, 2008).

הציונות דחתה את דימוי היהודי הגלותי החלש, ואימצה דפוסים לאומיים-אירופיים שהדגישו כוח גופני וקרבה לטבע. אלה תרמו לביסוס שתי דמויות אידיאליות של גברים ציונים בתקופת היישוב העברי: החלוץ והלוחם. דמותו של החלוץ התמקדה בעבודת האדמה, ודמותו של הלוחם – בעבודת ההגנה והשמירה ובגיבוש תפיסה כוחנית, שלפיה יש לפתור את הסכסוכים עם הערבים בדרך צבאית (ששון-לוי, 2006, 34). דמותו החזותית של הלוחם, החייל הקרבי, זה שלחם במלחמת העצמאות, נולדה לראשונה בתקופה זו (מישורי, 2018, 312–313). היא נשענה על דמויות תנ"כיות וספרותיות יהודיות, ועל דימויי חיילים מאמנות המערב ומהמציאות בארץ ישראל – החיילים הבריטים. החייל היה מושא הערצה, מודל הזדהות והערכה. אמני דור תש"ח האדירו אותו לכדי ארכיטיפ מיתולוגי-תנ"כי (עפרת, 2004, 229), ותיאורים ריאליסטיים של חיילים פצועים או מתים בשדה הקרב ממלחמת העצמאות אינם קיימים באמנות הישראלית. אליק מישורי (2018, 313) טוען כי זהו עיוורון מכוון מצד האמנים, שנצמדו לדימוי החייל הגיבור בהתאם לרוח התקופה, ולא העזו לתאר את זוועות המלחמה כפי שהתרחשו באמת. אם תוארו חיילים פצועים או הרוגים – דרך הצגתם הייתה סמלית או אלגורית.

בשנות ה-50 וה-60 של המאה ה-20 התמעטו דמויותיהם של חיילים בשל העדפה לאמנות צורנית-מופשטת (מישורי, 2018, 327). משהופיעו, הם נתפסו כגיבורים שניצחו בזכות מוסריותם, חוכמתם ודבקותם במטרה. מותם התקבל כגאולה עבור עמם, כפי שהדבר התבטא בשירה ובספרות העבריות באותן השנים (שם, עמ' 334).

מסוף שנות ה-60 ולאורך שני העשורים שלאחר מכן, עברה דמות החייל הישראלי תהליך של דה-מיתולוגיזציה, שנבע, על-פי גדעון עפרת (2004, 230), "מחשבון נפש נוקב של תרבות המתעוררת מחלומה אל דווי קיומה הכותש". מלחמת ששת הימים (1967) שינתה את היחס לצבא הישראלי, ודמותו של החייל התגוונה, ראשית בקולנוע ובתיאטרון ואחר כך באמנות הפלסטית (מישורי, 2018, 330), ונוספו לה ייצוגים של גבריות פגועה (גילעת, 2019, 219). מלחמת יום הכיפורים, שהתרחשה ב-1973, חידדה עוד יותר מגמה זו, כשישראל חוותה משבר אמון חמור במערכת המדינית, ובעקבותיה גם בזו הצבאית ובמי שייצג אותה – החייל הישראלי (גילעת, 2011, 241). כתוצאה ממחקרים של "ההיסטוריונים

החדשים" המשיך להיסדק מיתוס החייל הישראלי הכול-יכול, המוסרי והצודק.⁵ השיח התרחב לעבר גישות המבקשות להכיל גם את הנרטיב הפלסטיני, ולבחון מחדש תפיסות מקובלות בנרטיב הציוני-ישראלי (ברקאי, 2008, 16-17).

לצד ביקורת על הצבא הישראלי נתפס החייל לא רק כחלק מן המערכת המבוקרת, אלא גם כקורבנה, נושא שיידון בהמשך בהקשר לדמויות החיילים של טל ענבר. החייל הישראלי המועלה כקורבן לטובת שלמות העם והמולדת תואר פעמים רבות באנלוגיה למיתוס עקידת יצחק (עפרת, 2004, 145; מישורי, 2018, 338). מלחמת לבנון הראשונה (1982) הובילה ליצירות רבות שבהן תוארה דמותו של החייל הישראלי כיצחק העקוד. חשובות שבהן יצירותיו של מנשה קדישמן, שם גברה המציאות על הסיפור התנ"כי – הבן נעקד ואין כל מלאך הבא להושיעו.

החל משנות ה-80, וביתר שאת בשנות ה-90, נולדה דמותו של החייל ההומו-ארוטי (עפרת, 2000, 232).⁶ היה זה פן נוסף שקרא תיגר על הגבריות המאצ'ואיסטית שאפיינה את תיאור החיילים. מאז נוצרו בספרות, בשירה, בתיאטרון, בקולנוע ובאמנות הפלסטית לסוגיה דמויות של חיילים שבריריים, רגישים ופגיעים, והודגשו התכונות החורגות מן הנורמטיבי (גילעת, 2011, 241).⁷ תכונות אלה מוצגות גם כביטוי להשלכות השליליות של השירות הצבאי על נפשם של החיילים, נושא שעד לפני כמה עשורים הושתק לחלוטין.

בשנים האחרונות אנו עדים למגמות הנותנות מקום גם ל"גבר החדש". למעשה, מודלים של גבריות חדשה החלו להיווצר בחברה ובתרבות הישראלית כבר בשנות ה-90 (פרי, 1999; ברקאי, 2019). במחקרם של ברשטלינג וסריאר (2018, 141) נמצא כי השיח המעניק מקום למודלים שונים של גבריות מאפשר לחיילים לגלות חולשה, חוסר אונים ואף הזדקקות לאם, ושהקשר עימה מספק להם מענה פסיכולוגי המבוסס על אינטימיות ועל עיבוד רגשי של חוויות צבאיות.

5 היסטוריונים חדשים: כינוי להיסטוריונים ישראלים שעוסקים בסוגיות הציונות והסכסוך היהודי-ערבי באופן ביקורתי כלפי ישראל, ומערערים על מוסכמות בהיסטוריוגרפיה ובציבוריות הישראלית.

6 המגמה ליצירת דימויים אנטי-הרואיים של חיילים רווחת באמנות העולם. לניתוח של מהלך אמנותי כזה, ראו Solomons, 2020.

7 שני אמנים בולטים שיצרו בתחילת שנות ה-2000 דימויי חיילים כאלה הם ניר הוד ועדי נס.

עדויות ראשונות על תגובות טראומטיות לקרב החלו להישמע בישראל לאחר מלחמת יום הכיפורים, ובשנות ה-80 הוכנסה לראשונה האבחנה של הפרעת דחק פוסט-טראומטית (PTSD) כהפרעה פסיכיאטרית על-פי ספר האבחנות הפסיכיאטריות האמריקאי. הטראומה, המלווה בתחושת שבר, מערערת כליל את תפיסת החיים ואת תפיסת העצמי. במהלך השנים נשמר בישראל השיח על תופעת הפוסט-טראומה בעיקר בקרב החיילים הנפגעים והמעגל הפנימי של משפחותיהם, אך בשנים האחרונות, וביתר שאת בעקבות מבצע "צוק איתן" ב-2014, השיח "עולה וצף ומגלה עד כמה התופעה רווחת בחברה הישראלית – כטראומה סמויה או גלויה, ראשונית או משנית וגם כהעברה בין-דורית" (שכנאי יעקבי, 2021). התערוכה "מטען חורג", שבה השתתפה טל ענבר עם סדרת "יפי נשק", עסקה בביטוי פוסט-טראומה על רקע צבאי מנקודות מבט שונות: אמנים שנפגעו נפשית כלוחמים, בנותיהם המתמודדות עם אבות פגועים, ואם אחת של חייל פגוע – טל ענבר. יצירות האמנות שהוצגו בתערוכה שיקפו קול משמעותי במרקם החברתי-תרבותי הישראלי התורם להבנת מורכבותה של המציאות הצבאית באשר היא, ולניסוח עמדות ביקורתיות כלפי הדומיננטיות המיליטריסטית. נוסף על כך, האמנות היא כלי ביטוי מרפא, המאפשר איחוי ובניית דבר מה שלם: "הביטוי האומנותי יכול להחליף את התווה ובוהו הטראומתי, ולגרום לאינטגרציה של הרסיסים לצורה שלמה ומסגרת סדורה, תוך כדי ביטוי אישי של הרגש" (בלייך וקוץ, 2013, 2).

שפת הציור של טל ענבר מעצבת את החייל השבירי כִּיפה. אותו "יופי" המופיע בכותרת הסדרה עובר בציורים טרנספורמציה מיופי גברי טיפוסי נוסח האתוס של דור תש"ח ("יפי הבלורית והתואר") ליופי של גבריות סדוקה ופגיעה, המורכבת מסגנון ציור פיגורטיבי קלסיציסטי המשולב בסגנון אקספרסיבי הנוטה להפשטה. קו מוגדר לתיאור הגופני אל מול כתמיות אמורפית לתיאור הרקע הבלתי-מובחן יוצרים שפה ציורית ייחודית המזמנת לתפוס את המוכר כזר, וכך להרחיב את הבנתנו. בדרך זו מורחבת ההזרה התמטית גם להזרה סגנונית, ובמפגש של המוכר והזר מעמיק הדיאלוג האינטר-טקסטואלי ומתרחב מנעד הפרשנויות.

אם החייל: שיח, תיאוריה פמיניסטית וייצוגים

כפי שנתפס החייל הישראלי בשיח הציבורי כחייל קולקטיבי וכנדבך מרכזי בשיח הלאומיות הישראלית, כך נתפסת גם דמותה של "אם החייל": מצפים ממנה לגדל, לטפח ולחנך את

בנה לקראת גיוסו, ולתמוך בו בכל מאודה אחריו. מימי היישוב העברי, וביתר שאת לאחר קום המדינה, נמדדה אזרחותן של נשים יהודיות בארץ ישראל על-פי יכולות הרבייה שלהן ותורמתן החינוכית לגידול הדור הבא של הלוחמים למען ישראל (ברשטלינג וסריאר, 2018, 140). תוכנית הרדיו הפופולרית "קולה של אמא", המשודרת זה עשורים רבים בתחנת הרדיו גלי צה"ל, משקפת ומבססת בשיח הציבורי את העמדה שלפיה תפקידה של אם החייל לחזקו באמצעות תפקידיה במרחב הביתי, ובעקיפין לחזק את האומה. גם ספרה של העיתונאית ליהיא לפיד, **להיות אמא של חייל** (2018), משקף את העמדה הנורמטיבית המקובלת אשר לתפקידיה של אם החייל. מ"אם החייל" לא מצופה להביע עמדה ספקנית בדבר חובת הגיוס לצבא, ולהתנגד לגיוסו של הבן או למה שיעל גילעת (2011, 237) מכנה "השכול הפוטנציאלי". ביטויי התנגדות לגיוס לצבא או התנגדות לצבא הם שוליים בשיח היהודי-ישראלי, וגם בקרב אימהות הם מהוססים ואמביוולנטיים (לוסקי, 2005; מרנין-שחם, 2012).

מחקרים מראים כי הורים בישראל מקבלים כמובן מאליו את התפקיד שהמדינה מייעדת להם: לגדל ילדים שיתגייסו לצבא, והתפקיד הנחשב יוקרתי ביותר הוא של הלוחמים הקרביים. קבלה זו מאפשרת לבתי הספר בחינוך הממלכתי לעודד את הגיוס לצבא במסגרת פעילותו החינוכית (כתריאל, 1999; גון-גרוס, 2003). חיזוק הברית בין מוסדות החינוך לבין ההורים, שראשיתה בגיל ינקות ושיאה ערב הגיוס לצה"ל, מחליש את יכולתו של הפרט (ההורה – האם או האב) להביע עמדה החורגת מהנורמה (מרנין, 2012, 95). עמדות חריגות המאתגרות את הנורמה נתפסות בציבוריות הישראלית כבלתי-מקובלות כיוון שהן מערערות שני סדרים חשובים שעליהם מושתתת החברה הישראלית: הסדר המגדרי והסדר הצבאי (ששון לוי, 2006, 232–233).

ספרות המחקר עסקה רבות בהעמקת הנפרדות בקשר אם-בן באמצעות הפקעת הבנים לטובת הקולקטיב הישראלי, ובהסללתם לתפקידי מגדר גבריים המדירים מתוכם את האם (אלאור 2001; Liebllich, 2001). שרה מצר (2009), שחקרה אימהות לחיילים קרביים, מצאה כי הן מתקשות לבטא את עמדותיהן מפאת המצוקה שבה הן נתונות מבחינת העדר הלגיטימיות להשמיע את קולותיהן. עדויותיהן מבטאות סתירות פנימיות מאחר שטרם הומצאו השפה והייצוגים המתאימים לביטוי העמדה המורכבת והקונפליקטואלית שבה הן מחזיקות. בראיונות שערכה מצר עם אימהות אלה עלו דימויים מסיפור העקידה, שבו נשמע קולו של אברהם בעוד קולה של שרה נפקד. גם זהר טל ענבר הביעה בריאיון עימה את העמדה הקונפליקטואלית שבה היא מחזיקה לאורך שנים ארוכות, עוד טרם גיוס

לדיה: היא סירבה להחזיק בתפיסה המעריצה את הצבא ואת התפקידים הקרביים, אך מנגד לא התנגדה לגיוס ילדיה ואף תמכה בהם בעת שירותם (ריאיון עם האמנית, 2021).

דמות האם הלאומית בולטת בתרבות הישראלית מראשיתה. היא הושפעה ממיטוסים תנ"כיים ומדימויים אלגוריים מהלאומיות האירופית (גילעת, 2011, 246). דוגמה לכך ניתן למצוא בשתי דמויות הנשים באנדרטה לזכר הנופלים שפוסלה על-ידי אהרון פריבר ב-1955 בתל-יוסף. האחת מייצגת את האומה, והאחרת את האימהות הרחמנית המטפלת בפצוע. דמויות נשים אלה ושכמותן במרחב הציבורי תרמו לניסוח תפקידה הסמלי של האם בתרבות הישראלית (שפלן-קצב, 2001, 259). מעניין לציין כי גם יוצרות שפסלו אנדרטאות בישראל במחצית הראשונה של המאה ה-20 לא ערערו על ארכיטיפים נשים לאומיים אלה, והמשיכו לשעתקם ביצירותיהן, בדומה לאמנים הגברים (גילעת, 2011, 251).

מקומה של האישה והאם בשיח הלאומי-מיליטריסטי בישראל החל להשתנות בשנות ה-90, במקביל להתפתחויות בתיאוריה הפמיניסטית על אודות אימהות ואימהיות (גילעת, 2011, 244). נשים ואימהות החלו להשמיע את קולן במרחב הציבורי במטרה להשפיע על קבלת החלטות בנוגע לסוגיות של צבא וביטחון, ועשו את האימהות "...כלי אידיאולוגי לקידום תנועות שלום והתנגדות למיליטריזם" (ברשטלינג וסטריאר, 2018, 140). ברוח זו קמו ארגונים כגון "מחסום watch", "נשים בשחור", "ארבע אימהות", "קואליציית נשים למען השלום", "אימהות נגד שתיקה", "שובי", "זוכרות", "נשים עושות שלום" ועוד. ארגונים אלה העלו על נס את מקומה של האם כסובייקט פוליטי (subject position), אָם המתנערת מן התפקיד הביתי והשולי שהוקצה לה במסגרת היחסים בין המשפחה ללאום (אולמרט, 2018, 13).

כחלק מתהליכים אלה, אשר התרחשו בשיח הפמיניסטי, הפוליטי-תרבותי והאמנותי, התרבו גם ייצוגי אימהות חדשים בשדות התרבות השונים בהקשר לשיח השכול והסדר הלאומי בכלל. יצירות בולטות בספרות העברית העמידו את דמות אם החייל במרכז, אָם המתמודדת עם "מרחביה הטעונים של ההווה הישראלית הלאומית והממוגדרת", כפי שהגדירה זאת דנה אולמרט (2018, 11). דמויות האימהות בספרות ניצבות בתווך בין כיבוד הצו המדיני והחוקי של גיוס הבן לבין הפרתו. גיוס הבן מסמן את הפקעתו מן השייכות האזרחית הפרטית לשייכות הלאומית.

מעניין כי התיאוריה הפמיניסטית, במסגרת ניסיונותיה לבטא את חוויית האימהות לחיילים, ובמיוחד ניסיונה להשמיע את הקול האימהי המשותק בזירה הציבורית, מיעטה להתייחס לקשר אם-בן. דווקא באמנות הפלסטית התגלו ביטויים של יחסים מורכבים בין האם לבן, ולא דווקא כאלה המעידים על היפרדות וריחוק. אולם הייתה זו התערוכה "הו מאמא! – ייצוג האם באומנות ישראלית עכשווית", שהוצגה במוזיאון רמת גן לאמנות ישראלית ב-1997 (אוצרות: הדרה שפלן-קצב ויהודית מצקל), שהיוותה נקודת מפנה בדיון האוצרותי בנושא האימהות בשדה המקומי. בתערוכה זו הוצגו דימויים של האם כסובייקט, והנכחו אותה בצורות שונות (שפלן-קצב, 2001, 263). האמניות לא חששו להביע היבטים מתסכלים הקשורים באימהות, ועסקו באופן אותנטי בנושאים שעד אז נחשבו טאבו (דקל, 2011, 209). אם החייל הפכה לאם פרטית, ועמדות ביקורתיות כלפי הדימויים המקובלים עוצבו ביצירות המגוונות של האמניות שהשתתפו בתערוכה. בעבודות אחדות באו לידי ביטוי היבטים הקשורים לקשר הדיאדי אם-בן דווקא במסגרתו של השירות הצבאי.

משנות האלפיים ואילך נאצרו בישראל תערוכות קבוצתיות אחדות שהוקדשו לנושא האימהות (שפלן-קצב, 2018), אך אף לא אחת מהן התמקדה בביטויים של אימהות הקשורים בשירות הצבאי של ילדיהן. תערוכות אלה עסקו בעיקר בקשרים בין אימהות לבנות, בהיבטים של היריון, לידה והטיפול האימהי.⁸ בעשורים האחרונים ממשיכה האימהות לעמוד בלב דיונים פמיניסטיים, ונראה שמורכבותה מציבה אתגרים תיאורטיים ופרקטיים כאחד. נראה כי מהותה ההיברידית של האם – כמולידה ומטפלת מחד גיסא, וכאישה השואפת לפעול ולהשפיע במרחב הציבורי מאידך גיסא – אינה מהות פתורה עבור נשים ואימהות רבות. שאלות נוקבות של אימהות על השמעת קולן בהקשר זה עדיין אינן מהדהדות בשיח הציבורי והתרבותי באופן משמעותי, כמו גם בחינת הקשר המיוחד אם-בן. במחקרן של ברשטלינג וסטריאר (2018) על אימהות ובנים בהקשר השירות הצבאי נמצא כי לצד העמקת ההיפרדות בין האם לבן בעקבות השירות הצבאי קיימת גם תופעת הפוכה של קרבה יתרה ומעורבות של אימהות בחיי בניהן. ממצאי מחקר זה מעניינים נוכח סדרת הציורים "יפי נשק" של זהר טל ענבר, המעזה לקרוא תיגר על

8 התערוכות הקבוצתיות בנושאי אימהות מראשית שנות ה-2000 היו: "אימהות ובנות: בסבך חבלי הקסם" (אוצרת: מירי טרגן, מוזיאון ערד, 2002); האוצרת נורית טל טנא אצרה ב-2011 את התערוכה "אי-מהות – דיכאון לאחר לידה" (גלריה גרשטיין, תל אביב) וב-2018 תערוכה בנושא קרוב, "על שדי(ים) ובקבוקים – הנקה והזנה בראי האומנות" בבית נעמ"ת בתל אביב. ב-2015 הוצגה התערוכה "אמא עילאה: אומנות האימהות" (אוצרות: נורית סירקיס ונעה לאה כהן, הביאנלה היהודית-עכשווית בירושלים), אשר הציגה היבטים גשמיים ורוחניים הקשורים במושג האימהות.

אקסיומות הנוגעות למושגים קונצנזואליים הקשורים במיליטריזם בזכות קרבתה הרבה לבנה שנפגע נפשית בשירותו הצבאי, ובזכות הקשר הדיאדי ביניהם.

החייל כקורבן

בציור "Ecce Homo" (תמונה 1) מופיעה דמותו של בן האמנית כישו לפני צליבתו. כותרת הציור לקוחה ממילותיו בלטינית של פונטיוס פילטוס, הנציב הרומי ששפט את ישו, שפירושו "הנה האיש". פילטוס אמר אותן לראשי היהודים ולעם שהתקהל במטרה לצפות בישו הנידון לצליבה, כפי שמתואר בבשורה על-פי יוחנן (פרק 19, 5). באמנות הנוצרית רבים הציורים המתמקדים בסצנה זו, בדרך כלל כחלק מתיאורי הפסיון – ההלקאה, זר הקוצים והקהל המלגלג על ישו. כפי שצוין בראשית המאמר, שימוש באיקונוגרפיה נוצרית באמנות הישראלית הוא תופעה רווחת (מאירי־דן, 2010). אמנים רבים התייחסו לסצנות נוצריות ולדמותם של ישו ומריה באופן אנלוגי ביצירותיהם. ניתן לציין כדוגמה את האמנים מוטי מזרחי, עדי נס, סיגלית לנדאו וארז ישראלי (מנדלסון, 2017). דמויות של גברים מוצגות בסצנות כמו הסעודה האחרונה, דרך הייסורים, הצליבה והפיטיטה.

טל ענבר בחרה לציורה סצנה מחייו של ישו המוכרת פחות בתרבות הישראלית, ואין לה, ככל הידוע לי, תקדימים באיקונוגרפיה הישראלית. ביצירה מתואר בנה כשהוא יושב על כיסא, פלג גופו העליון חשוף וידיו מונחות על ירכיו בהצלבה בתנוחה המקובלת באיקונוגרפיה הנוצרית. בד אדום מכסה את אזור חלציו של הבן בדומה לבד הלבן שמכסה את חלציו של ישו, ולראשו כומתה אדומה המייצגת את היחידה שאליה השתייך בשירותו הצבאי. הכומתה מחליפה את זר הקוצים אשר הוצמד לראשו של ישו כדי להשפילו (מתי, כ"ז, 29).



תמונה 1. זהר טל ענבר, Ecce homo, 2018, שמן על בד, 90 X 60 ס"מ

האמנית מספרת כי כשצילמה את בנה בתנוחה הזו כלל לא שמה לב שידיו מוצלבות. היא לא ביימה את התנוחה, אבל מרגע ששמה לב שהיא מזכירה את ישו לפני צליבתו – העניקה לו את הכותרת הזו (ריאיון עם האמנית, 2021). בציורה הדמות הראשית שפופה ומבטה מהורהר, בניגוד למודל הגבריות הקשוחה והבלתי-מנוצחת שעדיין רווח בשיח המיליטריסטי בדומה לציורים הנוצריים הרבים בנושא *Ecce homo* (למשל ציורו של טיצ'יאן בנושא זה).⁹ דמות החייל מעוצבת באנטי-הרואיות ותוך ערעור סטריאוטיפים מגדריים, שכן תנוחת הישיבה של החייל ועיצוב החדר האינטימי והמקושט נתפסים כנשיים. עיסוק מגדרי בדמות החייל מוכר באמנות הישראלית כבר משנות ה-80 של המאה ה-20, למשל בצילומי חיילי המילואים של שמחה שירמן מזמן שהותו של צה"ל בלבנון (גילעת, 2019, 220), או מיצירתו של ניר הוד "החיילות" (1993), שם מוצג האמן עצמו בדמות חיילת כהצעקה להחלפת זהויות מגדריות.¹⁰

נראה כי האמנית מבקשת להציב את בנה בהקבלה לישו לפני צליבתו. כפי שישו נחשב קורבן-שווא – אדם נקי ללא רבב, כך אנו תופסים את החייל – נקי מכל רבב, שהאחריות לגורלו אינה בידיו. ההקבלה מאפשרת לחדד את המשמעות שהיא מבקשת להעניק ליצירתה דווקא מתוך נקודות השוני. הבחירה בציטוט *Ecce Homo*, שמשמעותו "זה האיש", מציעה פנייה של דובר אל נמען. במקור היו אלה פונטיוס פילטוס ויהודי ירושלים, ובהקשר החדש הקול הדובר הוא קול האמנית, והנמענים הם אנחנו, החברה הישראלית. מכאן אפשר להבין שכפי שפונטיוס פילטוס היה אחראי, ולו באופן חלקי, לגורלו של ישו, כך רואה עצמה האמנית אחראית, אף היא באופן חלקי, לגורלו של בנה. תובנה זו מתעצמת בציור "סנטה אורה (לוצ'יה)" שיידון בהמשך.

טל ענבר בוחרת להושיב את בנה בבית, ומכאן אפשר להבין את התייחסותה להפקעתו מן המרחב הביתי, הפרטי, אל המרחב הציבורי שבו נפגע. הוא לא הקריב את חייו חלילה, אלא את בריאות נפשו, שהתערעה בעקבות השירות הצבאי (שלאחריו אובחן כפוסט-טראומתי). הכומתה האדומה שלראשו מייצגת בציור את הצבא – הגוף אשר במסגרתו נפגע. האנלוגיה לזר הקוצים של ישו מאפשרת לאמנית לשמר את היחס הדו-ערכי לכומתה כאל כתר המסמל את הצבא בתפארתו, מן הצד האחד (חיילים חובשים כומתה בטקסים צבאיים), וכמסמל את הצבא במהותו הפוגענית כלפי החייל – מנגד.

9 ראו Nygren, 2017.

10 על הפעולה האמנותית של ניר הוד ביצירה זו, ראו כץ-פרימן, 1994.

דמות החייל כקורבן המערכת הצבאית (והמדינית) ידועה מתולדות האמנות הישראלית (די להזכיר כאן את פסלו של יגאל תומרקין "הוא הלך בשדות" [1967] ואת פסלו של מנשה קדישמן "עקדת יצחק" [1982-1985]). סיפור העקידה משמש טקסט מכונן שדרכו התבוננו אמנים רבים על החייל בחברה הישראלית לאורך השנים. בסיפור זה בולט העדרה של שרה, האם, אשר קולה הושקע בידי הסופר המקראי. יש יצירות אמנות שבאופן סמלי החזירו אותה לסיפור, ודמותה הפכה בעלת משמעות.¹¹ טל ענבר אינה בוחרת בסיפור העקידה, אלא מרחיקה אל הקורבן הנוצרי. ייתכן שבאופן לא מודע בחירה זו נובעת מרצון להתרחק מסיפור העקידה הקרוב אליה תרבותית אל תרבות זרה בשל הקושי לנכס לעצמה עמדה אימהית במקום שבו המבט עליו, בדרך כלל, גברי. נוסף על כך, העקידה שימשה טקסט להתייחסות בנושא החייל המת, ובנה של האמנית חי – גם אם בריאותו הנפשית נפגעה.

העובדה שבנה של האמנית מתואר לבדו בחדר בתנוחה אנטי-גברית המשדרת אין-אונים, מדגישה את ההיבט הלא מדובר של הסיטואציה. בניגוד להרואיות של ישו, המוקרב קורבן כדי לכפר על החטא הקדמון, הקרבתו של החייל הישראלי, שנשאר בחיים אך סובל מפצעים נפשיים, אינה נתפסת כמשמעותית לגורל העם והמדינה. המחיר הנפשי אינו נראה כלפי חוץ, תרתי משמע: הוא אינו מסומן על הגוף בשום צורה ואף אינו זוכה להתייחסות הראויה מחוץ למרחב הביתי-הפרטי. העובדה שטל ענבר מצוירת את בנה בסצנה זו במרחב פנימי (הקיר והכיסא מרמזים על חדר) מחזקת את ההתרסה המובלעת ביצירה – מאותו הרגע שהחייל נפגע בנפשו אין לו מקום שיכיל אותו, יבין אותו ויתמוך בו, אלא בין כותלי הבית והמשפחה.

השימוש באיקונוגרפיה נוצרית קיים גם בציור "פייטה" (תמונה 2), שבו מתוארים שני בניה של האומנית, שניהם חיילים משוחררים, כשהבן הבכור נושא על כפיו את אחיו. ציורים בנושא הפייטה מוכרים באמנות הישראלית, גם כאלה של אב ובן או של שני גברים (מאירי-דן, 2010).¹² בציורה של טל ענבר שני הבנים לבושים בגדים בצבע חאקי, הצבע המאפיין את מדי הצבא הישראלי. האח המוחזק נראה ישן: עיניו עצומות וראשו שמוט לאחור, אולם רק זרועו האחת רופסת כזרועו של ישו בפייטה, בעוד השנייה מחבקת את צווארו של אחיו, כעדות לכך שהוא חי.

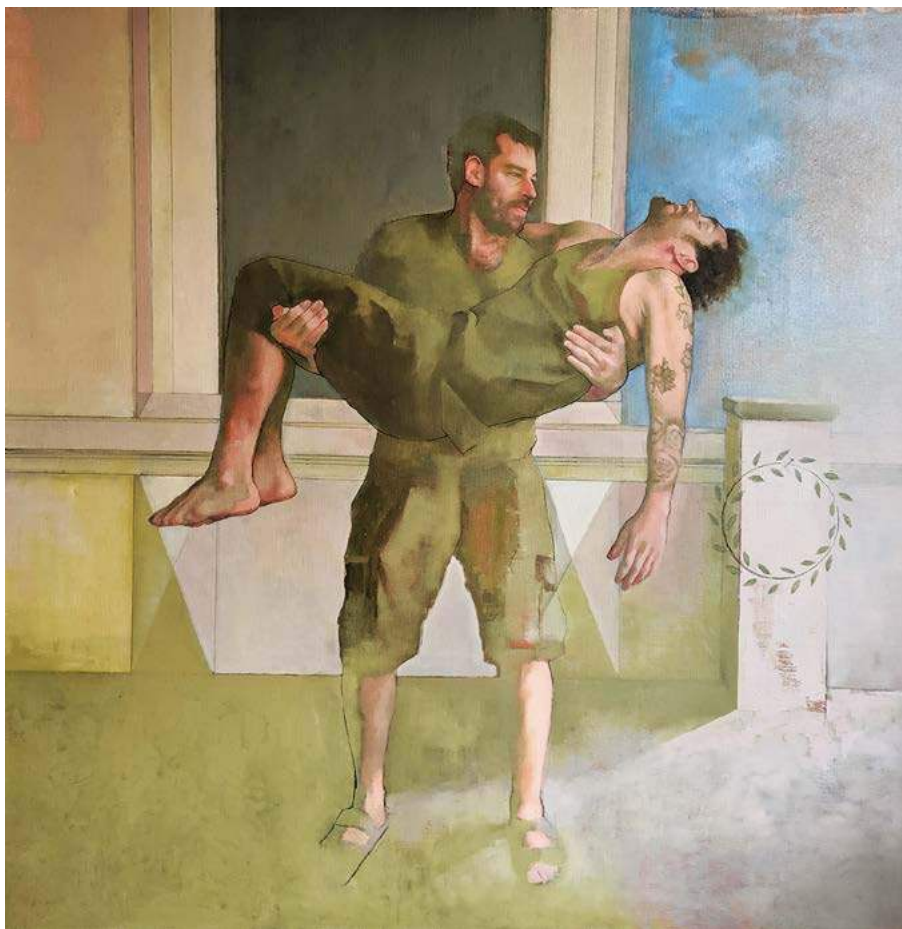
11 ראו למשל יצירתו של מרדכי ארדון "שרה" מ-1947, שבה מתוארת דמותה של שרה האם מקוננת על מות יצחק המוטל לידה.

12 ראו למשל את יצירתו של ליאור גריידי מ-2005, שבה שכפל את דיוקנו ותיאר דמות מחזיקה ודמות מוחזקת.

האחים מתוארים במרחב פנימי, חדר כלשהו נטול סימנים מזהים. האמנית מסבירה כי חשבה על מחסומים המאפיינים את הנוף הצבאי, ומנגד – על מקדש רומי (ריאיון עם האמנית, 2021). כך או כך, כוונתה היותר להשאיר את המרחב מעורפל, כהצעה לבחון את ההתרחשות האנושית באופן מתומצת, ואולי אוניברסלי, מעבר לכל הגדרה. בצד ימין ניצב מעין עמוד רבוע שלפניו מצויר זר עלי זית. נדמה שגם הזר, הנראה כאובייקט דקורטיבי, שט לו במרחב מעין חלומי. הזר מאזכר את זרי הניצחון בעולם העתיק, וצויר בהשראת זרי הדפנה שבהם היו מוכתרים ראשיהם של ספורטאים מצטיינים ביוון העתיקה (אַרְטָה), חיילים לאחר ניצחונם במלחמה, קיסרים רומיים, וגם נשים שהצטיינו בתפקידהן הציבוריים. אך כאן הזר אינו מונח על ראשו של איש, ומדגיש את העיצוב המרחבי המערב גישה רישומית מבנית וריאליסטית עם אשליות עומק יחד עם השטחה ואזורים מופשטים (בייחוד מה שנדמה כשמיים מעוננים בצד ימין). כל אלה משווים לצויר נופך לא ריאליסטי, ומשבישים את ההבנה הפשוטה לכאורה של הדמויות עצמן, המתוארות בריאליזם.

הצויר מתייחס לסיטואציה הלקוחה מן המציאות: בנה הבכור של האמנית בא לסייע לבנה השני ברגע של מצוקה שנבעה מפגיעתו בצבא (ריאיון עם האמנית, 2021). את החוויה האישית הרחיקה האמנית מן הקונקרטי אל המיתולוגי, ושוב יצרה הזרה בעזרת השימוש באינטר־טקסטואליות. במקומה של מריה האוחזת בישו לאחר שהורד מן הצלב עומד כעת הבן הבכור, ובמקומו של ישו מתואר שוב הבן שנפגע. ההקבלה מרבדת את משמעות הצויר ומכוונת אותנו לשאול על מצבה וחשיבותה של כל דמות ועל מהות היחסים בין הדמויות. אנו לומדים כמה קריטי היה מצבו של האח הפגוע ועד כמה היה משמעותי הסיוע שנתן לו אחיו הבכור. כמו הקרבה בין מריה לישו, כך מודגשת הקרבה הפיזית והנפשית בין האחים. האח החזק נרתם לעזרתו של אחיו, והאח הפגוע מתמסר לאחיו המגיש לו עזרה.

בניגוד למריה, המתבוננת בישו המת בהשלמה ובקבלה של התוכנית האלוהית, האח הבכור מתבונן באחיו בדאגה ובאחריות, וכמי שיודע כיצד לעזור. תיאורי הגוף השרירי של שניהם, אשר צוירו מהתבוננות בצילום המבויים של האם־האמנית, משדרים כאן, בניגוד לצוירים אחדים בסדרה, גבריות ועוצמה. אחיזתו של האח הבכור באחיו הצעיר ועמידתו האיתנה על הרצפה (בניגוד לישיבתה של מריה בסצנות הפייטה המוכרות מתולדות האמנות), מעבירות תחושת ביטחון אשר ליכולתו להשפיע לטובה על המצב. הדמיון הפיזי בין האחים ולבגושם הדומה – בגדים בצבע החאקי של מדי צה"ל – מבליטים את העובדה שהם חולקים לא רק משפחתיות כי אם גם את חוויית השירות בצבא.



תמונה 2. זהר טל ענבר, פיטה, 2020, שמן על בד, 120 X 120 ס"מ

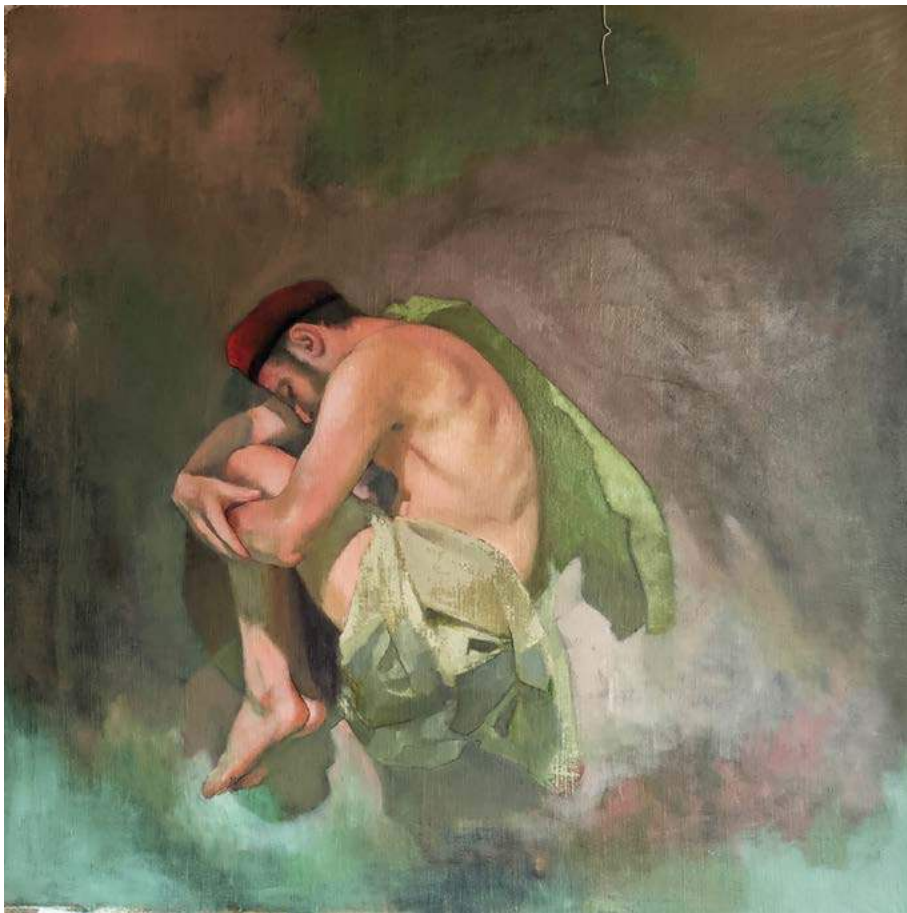
זר עלי הזית המרחף במרחב כסימן שאינו מוצא את מסומנו מציף את השאלה למי הוא שייך ומה תפקידו ביצירה. "רציתי משהו שיסמל את השאיפה של עומר להצטיינות, שהיא זו שהביאה אותו למקום הכי גבוה בצבא" (ריאיון עם האמנית, 2021). הזר זכה למיקומים שונים בכל אחד מן הציורים, לעיתים כדי להדגיש הצטיינות, ולעיתים כדי לציין עד כמה הצטיינות זו אינה רלוונטית.

החייל ברגעי שפל ומשבר

ביצירות "איקרוס" (תמונה 3), "סיזיפוס" (תמונה 4), ו"מרס" (תמונה 5), מתואר חייל צעיר שאינו בנה של האמנית בדמותן של הדמויות המיתולוגיות. המודליסט הוא בחור שהאמנית הזמינה לסטודיו כדי לציירו מהתבוננות, מבלי שתכננה שציורים אלה יהפכו לסדרה "יפי נשק". רק לאחר כמה ציורים של המודליסט הבינה טל ענבר כי סיפורה האישי כאם לחיילים משפיע על השאלות שהיא שואלת לגבי הגוף הגברי הצעיר. ייתכן שהעובדה שחלק מהסדרה מתמקד בגופו של המודליסט ולא בגופו של בנה תרמה ליצירת מרחב ההזרה שבו ובאמצעותו התאפשר לאמנית להרהר ולהביע ביקורת.

שלושת הציורים הללו מתארים דמויות חיילים שקיבלו שמות של גיבורים מן המיתולוגיה היוונית-רומית. כל אחת מן הדמויות מציגה חייל בתנוחה המרמזת על הדמות המיתולוגית כפי שתוארה ביצירות רבות בתולדות האמנות. בציור "איקרוס" (תמונה 3) מתואר חייל עירום ומכווץ בתנוחה עוברית כמרחף בחלל לא מוגדר וכומתה אדומה לראשו. בדים בגוני חאקי, מדי הצבא, מכסים את אזור חלציו וחלק מכתפו וגבו, ונדמים לכנף מלאך. בפינה הימנית מתואר זר עלי הזית שהופיע בציורים הקודמים. הרקע המקיף את הדמות מצויר בכתמי צבע בגוני ורוד, ירוק וכחול, כתמים שקצותיהם נותרים פתוחים, והם מתערבבים אלה באלה.

כותרת הציור מעידה שהאמנית ביקשה לתאר את החייל בדמותו של איקרוס הצונח מן השמיים לאחר שכנפי הדונג שלו נמסו כיוון שהתקרב לשמש. המיתוס על איקרוס מדגיש את האזהרה שהזהירו דדלוס אביו, לבל יגביה עוף בגלל סכנת חום השמש. אך איקרוס, בהיותו צעיר ופזיז, חטא בחטא היוהרה – ההיבריס, לא נשמע לאביו, הסתכן, ושילם על כך בחייו. העובדה שהאמנית בחרה לתאר את החייל כצונח מן השמיים, צניחה שסופה ידוע מראש, תורמת לפענוח היצירה: החייל נוטה ליהירות ואינו מפנים את הסכנות שמפניהן הזהירו ההורה. הרגע המתואר כאן אינו בהכרח הצניחה אל המוות. זהו אזור ביניים בין חיים למוות, כששכבת העננים כאילו עוטפת את החייל האסוף בתנוחתו העוברית. בציוריה נוצר מתח בין מטענם המיתולוגי של הציורים לבין אנושיותה של דמות החייל. המתח הזה מעלה את השאלה אם אנו מסוגלים להשפיע על גורלו של החייל, ואם כן, מדוע איננו נרתמים למשימה זו.



תמונה 3. זהר טל ענבר, איקרוס, 2019, שמן על בד, 100 X 100 ס"מ

הרכות שבה בוחרת האמנית לצייר את גופו המקופל בתנוחה עוברית של החייל, האופן שבו הוא מחזיק את ברכיו ומכנס את ראשו לכיוון הרגליים, עיניו העצומות – כל אלה מעידים על רגישותה כלפי מצבו של בנה החייל (גם אם זהו בחור אחר המגלם חייל כמוהו). מתנוחתו המכונסת ניכרת פגיעותו, וברור כי האמנית אינה מאשימה אותו באופן ישיר בחטא ההיבריסי. ההתנהגות היהירה אינה נחלתו של פרט בודד; זהו הלך רוח המאפיין את

הצבא באופן כללי, והוא שמכתיב לחיילים את התנהגותם, שלעיתים מסכנת את בריאותם ואת חייהם. היצירה "איקרוס" מעלה בתודעה את יצירתו של ארז ישראלי "בלי כותרת" (2006), עבודת וידיאו שבה נראה האמן עצמו כגבר צעיר, גופו מכוסה בנוצות לבנות ואימו מחזיקה אותו בתנוחת הפייטה (מנדלסון, 2017, 257). הנוצות המרוטות מזכירות את אלה של איקרוס, אשר חיבוריהן לגופו נמסו משהתקרב לשמש.

ביצירה "סיזיפוס" (תמונה 4) מתואר חייל בעמידה שפופה, חבוש קסדה צבאית ולצווארו דיסקית, ידיו שלוחות לאחור כמרמזות על נשיאת משא כבד על גבו, אך במקום סלע מתואר זר עליו זית, אשר מסמל ניצחון והצטיינות. מכך ניתן להבין שהאמנית סבורה כי עונשו של החייל הוא רדיפה אחר הניצחון, והצטיינות כל העת – משימה קשה ותובענית, בדומה לעונשו של סיזיפוס (ריאיון עם האמנית, 2021).

על פי המיתוס, סיזיפוס היה מייסדה ומלכה הראשון של קורינתוס. הוא נודע כמלך רשע ואכזר שהצליח להערים על אנשים ועל אלים כאחד. העונש שקיבל מזאוס לאחר מותו היה לגלגל סלע ענק לפסגת הר רק כדי לצפות בו מדרדר חזרה למטה. הוא נידון לנצח למאמץ חסר תוחלת ולייאוש תמידי. האמנית מתארת את החייל הישראלי כסיזיפוס בעת יישום העונש. בכך היא ממקדת את ההקבלה בין הדמויות בעצם הפעולה הצבאית שנידונה להימשך, אולי אף היא לנצח, ובחוסר תוחלת, על גבם של החיילים הצעירים. החזרתיות הטרגית של העונש מהדהדת גם את הפגיעה הפוסט-טראומתית אשר לרוב חוזרת ומערערת את חיי הנפש, ללא ריפוי. הקסדה המגינה על ראשו של החייל נדמית כהסחה מתוחכמת; כאן היא לא תועיל ולא תוכל לחסוך מהחייל את עונשו.



תמונה 4. זהר טל ענבר, סזיפוס, 2018, שמן על בד, 100 X 100 ס"מ

באמצעות השימוש באינטר־טקסטואליות מבטאת האמנית עמדה מורכבת כאם לחיילים: "כשעומר התגייס אמרתי לו: אני לא אעריך אותך! עומר גדל במשפחה של גנרלים... סביבה של גיבורי צבא, אבל אני לא התחברתי לזה מעולם. תמיד הייתי נגד. מצד שני, אני לא קיצונית. הייתי לצד הבן שלי ולא נגדו. גם הסביבה תומכת בגיוס קרבי, וילד שמצטיין רצה להצטיין גם בצבא. את יודעת איך זה, מביאים חיילים קרביים להרצות להם בבית

הספר, וזה מתגלגל, ואת אומרת את שלך אבל אין לך הרבה שליטה. וכשהם בצבא את רק רוצה שיישנו ויאכלו. כל ההתנגדות מתמוססת כי את נורא רוצה לתמוך בהם, בקושי שלהם" (ריאיון עם האמנית, 2021).

הניסיון לפרק את מיתוס החייל הגיבור מוצא ביטוי גם בציור "מרס" (תמונה 5), המתאר חייל ישר, שמוט גוף, שרוע על מצע לא ברור, אולי מיטה המזכירה גם מצבה. החייל חשוף, למעט אזור חלציו העטוף בד, ועטור הילה. האמנית מעידה "הזמנתי את רותם (המודל) וביימתי אותו בפוזה מובסת. חשבתי על מרס של ולסקז. רציתי להראות הכי ביטחון וביטחון, חלש, עייף, לא פעיל, לא גיבור. ההילה לראשו מראה שהחייל בישראל הוא קדוש, אבל זה יכול להזכיר גם את ישו אחרי ההורדה מהצלב" (ריאיון עם האמנית, 2021). האינטר-טקסטואליות פה, אם כן, היא כפולה: אֵל המלחמה הרומי מרס, המתואר בשנתו, מופקע מכוחו ומשאיפתו לניצחון, וגם ישו המת, המובס לאחר הצליבה, שוכב בדד, בלי בני משפחתו ותלמידיו, אשר לרוב מתוארים ביצירות האמנות כמטפלים בגופתו. בניגוד למרס של ולסקז, המסתכל בעיני הצופה, קסדה לראשו ושריונו מונח למרגלותיו כמאשרר את תבוסתו או כביטוי לתקופת שלום, מרס של טל ענבר אינו מקיים קשר עין עם הצופה, וכלי נשקו נעדרים כליל. רק הקסדה שלו מצוירת בצד שמאל, וידו נשענת עליה.

החייל של טל ענבר נח או ישן, ושינה זו מהדהדת את פוטנציאל המוות שלו. כך הוא ממוקם כקורבן במיתולוגיה הישראלית המייעדת לו תפקיד הרואי הטומן בחובו יסוד טרגי מובנה. גב המיטה, הנראה כמו לוח מצבה בצבע ארגמן (רמיזה לדם), מחזק קונוטציה זו של מוות. לוח זה עשוי להדהד גם הדרת כבוד המיוחסת לדמויות ממלכתיות ודתיות הלוברשות גלימה ויושבות על כס כבוד. כך, שוב, משווה האמנית נופך של קדושה לסצנה הפשוטה והיומיומית, והופכת את החייל הקמוס לקדוש מעונה.

בארבעה מצוירי הסדרה החייל המצויר אינו בנה של טל ענבר כי אם מודליסט. פעולה דומה של "גיוס" בחור ממשפחה אחרת בעיסוק בבן אישי מוכרת מהסדרה "נחשוך" (1996–1997) של האמנית חוה ראוכר. הדרה שפלן-קצב (2018, 14), שחקרה את הסדרה של ראוכר, טוענת כי "... ההרחקה מהדמות הפרטית המקורית מאפשרת הרחבה של המקרה האישי אל התודעה הציבורית הישראלית-יהודית הכללית... נחשון הופך להיות הבן של כולם/ן...". גם במקרה של טל ענבר, ייתכן כי דווקא ההתבוננות הראשונית בחייל שאינו בנה, ובהמשך ההזרה שהתקבלה מאימוץ טקסטים רחוקים, הן שזימנו עבורה את החופש להרהר ולנבור בעמקי נפשה, שם נמצאו המחשבות והרגשות של האם שהיא אם ישראלית אשר ילדיה התגייסו לצבא.



תמונה 5. זהר טל ענבר, מרס, 2020, שמן על בד, 70 X 50 ס"מ

אם החייל בין עיוורון להתפכחות

יצירה אחת בלבד ("סנטה אורה [לוצ'יה]", תמונה 6) בסדרה "יפי נשק" חורגת מדמויות החיילים, ומתארת אם ותינוק. בצורה מתארת טל ענבר דמות אישה, עיניה מכוסות במטפחת והיא אוזחת תינוק. כיסוי הראש, הרטייה והבד העוטף את התינוק, מצוירים בצבע חאקי, צבע מדי צה"ל, אשר שב ומופיע בסדרה כולה באופן דומיננטי. בעוד הכותרת מציינת את לוצ'יה, הדימוי החזותי הוא שילוב בין האיקונוגרפיה של הקדושה לוצ'יה לזו של מריה וישו התינוק: "עבורי, הדימוי של מריה לא הספיק כדי לתאר את החוויה שלי מול מה שהתרחש אצל בניי כאשר התגייסו לצבא", מסבירה האמנית (שכנאי יעקבי, 2021).

הקדושה לוצ'יה נולדה במאה השלישית לספירה בסירקוזה, איטליה, ויועדה להינשא לעובד אלילים בעירה. טרם נישואיה הלכה לוצ'יה לקברה של הקדושה אגתה, שמתה כמה שנים לפני כן, והבטיחה לה כי לעולם לא תוותר על בתוליה. מרכיב זה באגדה על חיי לוצ'יה קושר בינה לבין מריה. החתן הדחוי האשים את ארוסתו לוצ'יה בהתנצרות וביקש להענישה. כשניסו אנשי הקיסר דיוקלטיאנוס לכלוא אותה, הכבידה רוח הקודש את משקל גופה, והם לא הצליחו להזיזה, לכן ניקרו את עיניה. מעשה זה לא גרם לה לאבד את הראייה, ואנשי הקיסר שלחו אש בגופה, אך הוא לא נשרף. הם ערפו את ראשה, ולפי אחת האגדות הוא חזר למקומו בדרך נס. פולחנה של לוצ'יה הקדושה החל כבר במאה השישית, התרחב בימי הביניים המאוחרים ונמשך עד ימינו. נוסף על כך, האישה שהאמנית קוראת לה לוצ'יה, מגלמת גם את מריה, שהרי לוצ'יה הייתה בתולה, והתנוחה שבה היא מחזיקה את ישו התינוק דומה מאוד לתבנית האיקונוגרפית המוכרת של מריה והתינוק.



תמונה 6. זהר טל ענבר, סנטה אורה (לוצ'יה), 2020, שמן על בד, 40 X 40 ס"מ

האיקונוגרפיה של אם האוחזת בבנה הרך ומנסה לגונן עליו נחקרה בהקשר לנסיבות היסטוריות של סכסוכים פוליטיים. שתי אמניות חשובות שראוי לציין בהקשר לתיאורי אימהות האוחזות בילדיהן הרכים כשהן מנסות לגונן עליהם הן קתה קולוויץ הגרמניה ורות שלוס הישראלית.¹³ אצל שתיהן היה הציור כלי ביטוי למחאה אנטי-מלחמתית, תוך

13 לקריאה מעמיקה בנושא זה, ראו דקל, 2009.

הנכחת העמדה האימהית מחוץ לגבולות הבית. השינה של התינוק העטוף בבו החאקי, המרמז על מדי הצבא, מציבה הלך רוח הרווח בשיח הישראלי, הקושר בין תינוק מרגע היוולדו לבין גיוסו העתידי לצבא (והסכנה לחייו). בספרה של ליהיא לפיד, **להיות אמא של חייל** (2018) שהוזכר לעיל, היא כותבת: "כשהרופא באולטרסאונד אומר לך: 'זה בן', ואת מיד מדמינת את העובר שלך **חייל** במדים". טל ענבר יוצרת אינטר-טקסטואליות המעבה את הפרשנות של הציור; לוצ'יה־מריה המחזיקה את תינוקה מטעינה את הציור במשמעות ההקרבה העתידיה הפוטנציאלית של האם הצעירה, היודעת מראש כי בנה התינוק יעמוד בבוא היום בפני חובת הגיוס לצבא וחיוו יהיו בסכנה.

באנלוגיה לישו, החייל – על פי התפיסה המקובלת בשיח הישראלי – מתבקש להקריב את עצמו למען המדינה בעת הצורך, כפי שהתבקש ישו להתקרב את עצמו למען גאולת האנושות מהחטא הקדמון. למרות ידיעתה, אין ביכולתה של מריה לשנות את גורלו האכזר של הנרטיב שנכפה עליה בידי האל. האמנית עצמה אינה מזדהה עם מריה המשלימה עם גורלה, ולכן מכניסה לציור רעיון נוסף – עיוורונה של סנטה לוצ'יה – המיתרגם בציור לאם עם רטייה על עיניה. האמנית מעידה כי חשה שכל מהלך הגיוס והשירות של בנה עבר עליה בסוג של עיוורון, מעין הדחקה של המצב, שכנראה אפשר לה להמשיך לחיות את חייה באופן רגיל (ריאיון עם האמנית, 2022): "בציור אני עוסקת באדיקות המובילה לעיוורון" (שכנאי יעקבי, 2021), היא מסבירה. אולם כפי שסנטה לוצ'יה המשכיכה לראות גם לאחר שנעקרו עיניה, גם עיוורונה של האמנית היה זמני וחלקי, כיוון שהמציאות הייתה למעשה גלויה לפניה ברמה מסוימת של מודעות. העיוורון כביכול נעלם, ותהליך התפכחות, אשר הואץ בעקבות פגיעתו הנפשית של בנה במהלך שירותו הצבאי, מצא ביטויו בסדרה כולה.

שרה מצר (2009) טוענת שאימהות לחיילים קרביים מתקשות להביע את עמדותיהן כיוון שהן נקרעות בין האחריות האימהית לזו הלאומית, בין הרצון לחיים לבין הסיכון במוות. הן מתקשות להביע את הקונפליקט התרבותי הזה כיוון שהשפה והייצוגים אינם מאפשרים את המורכבות הזו. טל ענבר מצאה שפה חזותית אשר מגלמת עמדה זו באופן מרובד, ומציעה פרשנות נרחבת הכוללת את הרגשות הסותרים ואת הדילמה הערכית של האם. סצנת האם והתינוק מתוארת על פני רקע של כתמי צבע בעלי אופי לא אחיד, היוצרים משטח ציורי מופקע מכל מציאות אפשרית, וזו נתפסת בידי הצופה כרגע קטוע בסיפור לא מוכר.

המרכיב המפתיע המשבש את התבנית המוכרת של אם ותינוק הוא הרטייה על עיניה של האם, המגלמת כמה היבטים הקשורים למשמעות היצירה. היא אינה מאפשרת לזהות את האם כאמנית עצמה, ומשאירה אותה בטרטוריה הסמלית. זיהויה כמריה או כלוצ'ה, באמצעות אינטר-טקסטואליות, מבסס הזרה המרחיקה את דמות האם מן המקרה הפרטי ומהקשר הישראלי, ומאפשר גם מסר אוניברסלי. ייתכן שהרחקה זו מבטאת את הקושי של אימהות בישראל, בכללן גם של האמנית, להביע עמדה ביקורתית ביחס לגיוס בניהן ולסוגיות מיליטריסטיות בכלל. הרטייה עשויה להתפרש גם כמסתירה פצע בלתי-נראה, חבלה שאין בה סימן, ובכל זאת דורשת חבישה וטיפול, והיא משולה לפגיעתו הנפשית של בן האמנית. אנלוגיה זו תואמת למונח "אובדן לא-מוקר" (לבל, 2013). חיילים רבים מאובחנים כסובלים מפוסט-טראומה בעת שירותם הצבאי או בסימום. בניגוד לפצועים בגופם, הפגועים בנפש חיים בינינו מבלי שנבחין בפגיעתם. בעוד משפחות שכולות זוכות להכרה ולהוקרה מן המדינה והחברה, חיילים שנפגעו בגוף ובנפש, ובני משפחותיהם המתמודדים עימם עם הפגיעה, לא תמיד זוכים בהכרה (מן הממסד ומן החברה), ולרוב אינם זוכים בהוקרה חברתית.

כאמור, דמותה של אם החייל באמנות הישראלית אינה נפוצה, אולם יהודית מצקל, דקלה גביש וסימה לוי עסקו בדמות זו (אם להזכיר אחדות מבין האמניות). ההתייחסות לסדרה של סימה לוי רלוונטית מאוד בהקשר לזו של טל ענבר, כיוון שבאחת מיצירותיה היא מתארת את אם החייל עוטה רטייה על העיניים (תמונה 7). טל ענבר לא הכירה ציור זה בבואה לצייר את סנטה לוצ'יה, עובדה שהופכת את הדמיון בין שתי היצירות למשמעותי ביותר. לוי מסתירה את עיניה של האם הלובשת מדי צבא בעצמה. הרטייה אינה אלא בד פלנלית שעומו נוהגים חיילים לנקות את הנשק. תנוחתה השפופה ועיניה המוסתרות מעבירות את התחושה שהיא אסירה שנלכדה. הרקע האדום העז, המשתלט גם על עור פניה, מעצים את תחושת האסון הרובצת על הציור. מרכיב אחד, שונה מאוד, מבדיל בין ציורה של לוי לזה של טל ענבר – זהותה של דמות האם. לוי מתארת את עצמה בריאליזם נוקב, בעוד טל ענבר מרחיקה את דמות האם מעצמה ומעולמה המציאותי.



תמונה 7. סימה לוין, זית ירוק, 2011, שמן על בד, 25 X 35 ס"מ

זר עלי הזית וצללית הכנסייה שברקע ציורה של טל ענבר "סנטה אורה (לוצ'יה)" (תמונה 6) מעצימים את ההזרה שהיא יוצרת. כפי שראינו, הַזָּר הוא מוטיב חוזר בסדרה, זרי ניצחון או זרי אבלות מוכרים באיקונוגרפיה של האמנות הישראלית ומופיעים ביצירותיהם של אמנים רבים, בהם משה גרשוני, ביאנקה אשל-גרשוני, דוד וקשטיין, ארז ישראלי ונאוה הראל-שושני (חללי זיכרון, 2012). על עבודתה "זר פירוס" כותבת הראל-שושני: "העבודה מתארת מטמורפזה שעובר זר הניצחון שהיה עשוי עלי דפנה והופך לזר אבלות עשוי מעלי צבר. המרחק קצר מחגיגות הניצחון לכאב השכול" (חללי זיכרון, 2012, 25). הדואליות הזו מגולמת גם בסדרה "יפי נשק", כשהזר סביב ראשה של האם יכול להתפרש כהילה לקדושה המעונה שהיא (שכנאי יעקבי, 2021): קדושה – כאם ישראלית המגדלת חיילים עבור האומה, ומעונה – כיוון שגורלה להיות תְּחָדָה לגורל בניה.

עלי הזית המרכיבים את הזר מרמזים על פן נוסף בפרשנות לדמות אם החייל, שכן באיקונוגרפיה היהודית והישראלית הם סמל לשלום. עלי הזית מאזכרים את ענף עץ הזית שהביאה היונה לנח כדי לבשר לו על חלוף המבול, וכן את ענפי הזית בסמל מדינת ישראל, שם הם מייצגים את העם היהודי השב לארצו מן הגלות (מישורי, 2000). זר השלום על ראש האם מחזק את הביקורת האנטי־מיליטריסטית שלה. ניצחונה יכול להתפרש בכך שהיא מנסחת את האימהות שלה כמפתח לחשיבה על שלום, כפי שמציעה אראלה שדמי בספרה **דרך אם** (2015). בדומה לשרה רודיק ול"מחשבה האימהית", שדמי טוענת (2015), 289–290) שיש להשתמש באימהות ככוח פוליטי שיחלץ אותנו מהפטריוארכיה ויכונן חברה של שלום. אימהות מפתחות חשיבה בעלת מודעות גבוהה לצורכי הזולת, היכולה לחולל שינוי מהותי בהתנהגות החברתית ובפירוק הכוחנות המיליטנטית במרחב הציבורי (שפלן־קצב, 2020).

סיכום

מאמר זה בחן את סדרת הציורים "יפי נשק" של האמנית זהר טל ענבר, והציע ניתוח עומק ראשון מסוגו של ציורי הסדרה. באמצעות ניתוח חזותי של היצירות בשילוב ריאיון עומק עם האמנית, פוענחה המשמעות הטמונה ביצירות, ועימה נחשפה עמדתה של האמנית בנוגע למושגים מרכזיים בתרבות הישראלית: מיליטריזם והחייל הקרבי, ובאופן ממוקד יותר גם פוסט־טראומה על רקע צבאי. במאמר נטען כי השימוש באינטר־טקסטואליות מובנית ושיטתית באמצעות אנלוגיה בין דמות החייל לדמויות מן המיתולוגיה היוונית־רומית ומהנצרות תרם לביסוס הזרה אשר אפשרה לאמנית לנסח באורח מעמיק ומקיף עמדה פמיניסטית של אם המסרבת לקבל על עצמה באופן אוטומטי ופסיבי את תפקיד "אם החייל". עמדתה התהוותה וגובשה גם כתוצאה מהתמודדותה עם בנה, שאובחן כפוסט־טראומטי לאחר שירותו הצבאי. סדרת הציורים מגלה שבתוך הביקורת על המיליטריזם והבניית דמות החייל בחברה הישראלית, מנוסחת ביקורת נוספת על פוסט־טראומה צבאית כאובדן לא־מוקד. באמצעות הצגת דמויות של גיבורים ברגעי משבר, קריסה, ואף ברגעים שלפני המוות, מצטייר החייל הישראלי בפגיעותו ובשבריריותו, ולא כפי שהשיח הרווח מבקש להציגו – בעוצמתו הגברית. בכך מצטרפת טל ענבר לאמניות ישראליות שמבטאות את עמדותיהן הביקורתיות כלפי המיליטריזם הישראלי והשיח המאדיר את החייל הלוחם.

פן נוסף שהסדרה מעלה קשור בסגנון הציור המיוחד של טל ענבר – ציור פיגורטיבי, קלאסיציסטי עטוף בנגיעות כתמיות מופשטות ובצבעוניות פסטלית המרככת את החאקי הצבאי. שפה ציורית זו מבליטה את יפי החיילים ("יפי נשק") ואת הפטישיזציה הקיימת בחברה הישראלית סביב דמותו הגברית של החייל. אולם הגוף הגברי היפה, המצויר מהתבוננות, מסתיר נפש פגועה. זהו גוף שברירי שעורו ורוד ורך, וסביבתו כענן עוטף ומחבק. החיילים מתוארים בתוך מרחבים הנוצרים מכתמים אמורפיים ומופשטים המופקעים ממקום ומזמן ברורים. עם זאת, הבחירה בצבע החאקי, צבע מדי הצבא הישראלי, כגוון דומיננטי, והכומתה האדומה על ראשו של החייל, מעגנים את הנושא במציאות הישראלית. זרי הניצחון, אזכור מהעולם העתיק, אינם מוצאים את מקומם על ראשי החיילים ואינם מכתירים אותם כגיבורים; הם מתוארים במרחבי הציורים כתלושים מהקשרם, מרמזים על זרי האבלות והשכול המופְּרָים בתרבות הישראלית.

דמותה של האמנית־האם אינה מופיעה באופן ישיר, אולם היא נוכחת באנלוגיה בינה ובין סנטה אורה (לוצ'יה) העיוורת ומריה הקדושה, המשולבות בדמות אחת. האמנית העידה כי הייתה נתונה במצב של עיוורון מרצון אשר לשירותם הצבאי של בניה. לאחר הפגיעה הנפשית של בנה החל עיוורונה של האם מתבהר, ועיניה נפקחו לרווחה אל המציאות. כקדושה מעונה היא אוזרת אומץ להביט נכוחה במציאות הישראלית שנכפתה עליה – להיות "אם החייל" הפוסט־טראומתי. התפקיד המצופה שוב אינו מתקבל על ידה בשוויון נפש ובהסכמה שבשתיקה. ציוריה מבטאים את הביקורת הכללית נגד המיליטריזם בחברה הישראלית, המותיר חיילים פוסט־טראומתיים לשאת את כאבם הבלתי־נראה למשך כל חייהם. צעירים שבירים ויפים, כואבים מבפנים, ואנו מתבוננים בהם בדמותם של גיבורים רחוקים, ומהרהרים באפשרות לחשוב אחרת על מציאות חיינו.

מקורות

אולמרט, דנה (2018). **כחומה עמודנה אימהות ללוחמים בספרות העברית**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

אלאור, תמר (2001). תנאים של אהבה: עבודת האימהות מסביב למחנה. **תיאוריה וביקורת** 19, 114–79.

בליך, ברוך, ואילן קוץ (2013). ליצור שלם מהחלקים. **בנוגע לרגש** 14, 2–3.

בן־אליעזר, אורי (2003). החברה הצבאית והחברה האזרחית בישראל: גילויים של אנטי־מיליטריזם וניאו־מיליטריזם בעידן פוסט־הגמוני. בתוך מג'ד אל־חאג' ואורי בן־אליעזר (עורכים).

בשם הביטחון: סוציולוגיה של שלום ומלחמה בישראל בעידן משתנה. אוניברסיטת חיפה ופרדס, 76-29.

ברקאי, סיגל (2008). **חריטות ושריטות דמות החייל בדפוסים משתנים.** בתוך סיגל ברקאי (עורכת). **חריטות ושריטות דמות החייל בדפוסים משתנים.** פתח תקווה: מוזיאון פתח-תקווה לאומנות, 29-11.

ברקאי, סיגל (2019). **במה לגבריות: דמויות חיילים ישראלים בתיאטרון.** רעננה: הוצאת הספרים של האוניברסיטה הפתוחה.

ברשטלינג, אורית, ורוני סטריאר (2018). "אמא זאבה": אימהות לחיילים בין המרחב הפרטי לציבורי. **ביטחון סוציאלי** 103, 137-156.

גון גרוס, ציפי (2003). **הורים מתגייסים משפחה צבא ומה שביניהם.** תל אביב: כתר.

גילעת, יעל (2011). **אמהות ולאומיות: קולן של נשים אמניות בשיח השכול וההנצחה.** **ישראל** 19-18, 267-237.

גילעת, יעל (2019). **דור המפנה; אומנות צעירה בשנות השמונים בישראל.** שדה בוקר: מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות אוניברסיטת בן-גוריון בנגב.

גלזמן, מיכאל (1997). **הכמיהה להטרסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנוילנד.** **תיאוריה וביקורת** 11, 162-145.

דקל, טל (2009). **בנעליה של קתה קולביץ? היבטים מגדריים ביצירתה של רות שלוש.** **בצלאל - כתב עת לתרבות חזותית וחומרית** 14 <https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3050>

דקל, טל (2011). **מ (מ) וגדרות: הגות ואמנות פמיניסטית.** תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

חללי זיכרון (2012). אוצרת: מיכל שכנאי יעקבי. ראשון לציון: הגלריה העירונית.

טל ענבר, זהר (2021, 7 בנובמבר). **ריאיון שנערך על-ידי המחברת באלון הגליל.**

כץ פרימן, תמי (1994). **מטה-סקס 94: זהות, גוף ומיניות.** בתוך תמי כץ פרימן (עורכת). **מטה-סקס 94: זהות, גוף ומיניות.** מוזיאון עין הוד לאומנות ומוזיאון בת-ים, 17-50.

כתריאל, תמר (1999). **פיקניקים בשטח צבאי: "ביקורי הורים" ורטוריקה של קונצנזוס.** בתוך תמר כתריאל (עורכת). **מילות מפתח: דפוסי תרבות ותקשורת בישראל.** חיפה ותל אביב: אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, 19-32.

לבל, אודי (2013). **אובדן "לא מוקר" - שכול אנטי-הגמוני ומסגור מחדש של טראומה: הוויית הקיפוח היחסי של משפחות נרצחי הטרור בישראל.** עורכים: הניה שנון-קליין, שולמית קרייטלר, ומיכל קרייטלר. **טנטולוגיה: מדעי האובדן, השכול והאבל - נושאים נבחרים.** פרדס הוצאה לאור בע"מ, 227-262.

- לוסקי, אבישי (2005). השיח ההורי ערב גיוס בנים ליחידות קרביות בצה"ל בשלב מילוי השאלון לברור עדיפויות לשירות. חיבור לשם קבלת תואר "דוקטור לפילוסופיה", אוניברסיטת בר-אילן.
- לפיד, ליהיא (2018). **להיות אמה של חייל**. תל אביב: ידיעות ספרים.
- מאירי-דן, נעמי (2010). בין חילול לחילון ומן האינדיבידואלי אל האוניברסלי: צלובים, צליבות ופייטות באומנות הישראלית העכשווית. **בצלאל - כתב עת לתרבות חזותית וחומרית** 18, <https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3205>
- מאירי-דן, נעמי (2011). ישו, חיילים, פלסטינים, בדווים וקיבוצניקים: גיבור זר ושיח מקומי באומנות הישראלית העכשווית. בתוך גל ונטורה, בן ברוך בליך, נעמי מאירי-דן, דנה אריאל-הרוביץ (עורכים). **פרוטוקולאז' 2011**. ירושלים: בצלאל ורסלינג, 13-54.
- מישורי, אליק (2019). **מ'אפקים חדשים" ל"רוח אחרת": אומנות ישראלית 1948-1988**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- מנדלסון, אמיתי (2017). **זהו האיש: ישו באומנות הישראלית** (קטלוג תערוכה). ירושלים: מוזיאון ישראל.
- מצר, שרה (2009). קולן השותק של אימהות לחיילים קרביים. בתוך אמיליה פרוני (עורכת). **אימהות: מבט מהפסיכואנליזה וממקום אחר**. ירושלים ותל אביב: ון ליר והקיבוץ המאוחד, עמ' 257-268.
- מרנין-שחם, ענת (2012). "אל תיקחו לי את הבן!" על התנגדות של אמהות בישראל לחובת גיוס בניהן לשירות צבאי. חיבור לשם קבלת תואר "מוסמך", אוניברסיטת חיפה.
- עפרת, גדעון (2004). **בהקשר מקומי**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- פרי, יורם (1999). יחסי צבא-חברה בישראל במשבר. **מגמות** ל"ט(4), 375-399.
- שדמי, אראלה (2015). אימהות: בין תוהו, כשלים, קסם וחזון. בתוך אראלה שדמי (עורכת). **דרך אם**. תל אביב: רסלינג, 11-63.
- שכנאי יעקבי, מיכל (2021). **מטען חורג**. קרית טבעון: הגלריה לאומנות ישראלית מרכז ההנצחה קרית טבעון.
- שפלן-קצב, הדרה (2001). קולה של אמה: אמניות ישראליות וייצוג האם. בתוך יעל עצמון (עורכת). **התשמע קולי! ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית**. ירושלים: ון-ליר, ותל אביב: הקיבוץ המאוחד, 258-275.
- שפלן-קצב, הדרה (2018). האישי והפוליטי באומנות בישראל: אימניות יוצרות באזור סכסוך מתמשך. **מגדר** 5, 1-24. https://www.migdarjournal.com/files/ugd/6ec31f_26db00bd21dc4856_24-1_5_857aa70ff60faff.pdf
- שפלן-קצב, הדרה (2020). **אימניות. אימהות מביאות אומנות לעולם**. תל אביב: גמא.
- ששון-לוי, אורנה (2006). **זהויות במדים: גבריות ונשיות בצבא הישראלי**. ירושלים: מאגנס.

- Doka, Kenneth. J. (2008). Disenfranchised grief in historical and cultural perspective. In M. S. Stroebe, R. O. Hansson, H. A. W. Schut & W. Stroebe (eds.). *Handbook of bereavement research and practice. Advances in theory and intervention*. Washington, DC: American Psychological Association, 223–240.
- Harris, Jonathan (2001). *The new art history: A critical introduction*. London and New York: Routledge.
- Kristeva, Julia (1980). Word, dialogue and novel. in Leon S. Roudiez (ed.). Thomas Gora et al. (trans.). *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia U.P., 64–91.
- Mosse, George (1995). Racism and nationalism. *Nations and Nationalism* 1(2), 163–173.
- Nygren, Christopher J. (2017). Titian's Ecce Homo on slate: Stone, oil, and the transubstantiation of painting. *The Art Bulletin* 99(1), 36–66. DOI: 10.1080/00043079.2017.1265285.
- Ruddick, Sarah (1995). *Maternal thinking: Towards a politics of peace*. Boston: Beacon Press.
- Solomons, Delia (2020). Marisol's antimonument: Masculinity, Pan-Americanism, and other imaginaries. *The Art Bulletin*, 102(3), 104–129. DOI: 10.1080/00043079.2020.1711489.
- Sperber, David (2015). Body and sexuality in the work of modern orthodox women artists in Israel. *Journal of Culture and Religion* 1-2, 17–38.
- Steiner, Wendy (1985). Intertextuality in painting. *The American Journal of Semiotics* 3(4), 57–60.
- Zantides, Evripides (2016). Visual metaphors in communication: Intertextual semiosis and déjà vu in print advertising. *Romanian Journal of Communication and Public Relations* 18, 3(39), 65–74.



ד"ר שחר מרנין דיסטלפלד, מרצה וחברת סגל בכירה, החוג לספרות, אמנות ומוסיקה, המכללה האקדמית צפת. מרצה ואוצרת הגלריה, המכון לאמנות, המרכז האקדמי לחינוך וחברה – אורנים.

דוא"ל: smarnin@gmail.com