

הר-שדה-בית

אבנר בר חמא

הר-שדה-בית

מיצבי מצב 1995-2012

אבנר בר חמא - אמן בין-תחומי

מסע אישי אל השיח היהודי-ישראלי

עורכת: חוה פנחס-כהן

MOUNTAIN-FIELD-HOME

Installations 1995-2012

Avner Bar Hama · Multidisciplinary Artist

A Personal Journey to Jewish-Israeli Discourse

הספר יוצא לאור בסיוע:

ג'ורג' בלומנטל
אלביט הדמיה רפואית
משפחת עסיס גני טל
משפחת וסרטייל גני טל
המכללה האקדמית לחינוך תלפיות חולון

עורכת: חוה פנחס-כהן
עורכת לשונית: מירב יקיר
עימוד ועיצוב עטיפה: סטודיו דוב אברמסון
צילום "מפת התפוזים" על גבי העטיפה: ארדון בר חמא
צילום: ארדון בר חמא, אבנר בר חמא
תרגום: טליה הלקין
תרגום המאמר של פרופ' זיוה עמישי-מייזלש: אפרת כרמון

ליצירת קשר עם האמן אבנר בר חמא:

דוא"ל: avner@barhama.com



אתר האמן: www.avnerbarhama.com

ISBN מסת"ב 978-965-09-0312-4

© כל הזכויות שמורות, תשע"ג

© All rights reserved, 2013



הוצאת ראובן מס בע"מ

ת"ד 990, ירושלים 91009

טל': 02-6277863 פקס: 02-6277864

Rubin Mass Ltd., Publishers & Booksellers

P.O.B. 990, Jerusalem 91009, Israel

rmass@barak.net.il

www.rubinmass.co.il

www.rubinmass.com

Printed in Israel

תוכן הספר

7	צפורה לוריא התגלות של מושגים קדמוניים בכלים עכשוויים
9	חווה פנחס-כהן תנועה וחיפוש אחר 'בית', מסע אל השיח היהודי-ישראלי
15	שיחה בין העורכת לאמן בין אמנות לנאמנות
88	זיוה עמישי-מייזלש החלום הציוני: מציאות קשה מול תקווה שאינה מרפה
88	דפנה נאור הר-שדה-בית
88	אביבה וינטר המזבח והקרבן
88	בתי ברזטין בין זיכרון פרטי לזיכרון לאומי
88	מרגרט אולין על עבודות 'העירוב' של אבנר בר חמא
88	רונית דקל אוונגרד, שמרנות וקולות מושתקים בשיח האמנותי הישראלי
88	ביוגרפיה
88	אבנר בר חמא דברים אחרונים
88	על המשתתפות בספר



התגלות של מושגים קדמוניים בכלים עכשוויים

צפורה לוריא

אבנר בר חמא הוא אחד האמנים הפעילים והמשמעותיים בתחום היצירה היהודית העכשווית, הן במישור המעשי - ביצירות הפיסול, המיצב והמולטימדיה שלו, הן בתחום התיאוריה - במאמרים שהוא מפרסם במוסדות שונות, הן בתחום החינוכי - בהיותו ראש המסלול לאמנות במכללה האקדמית לחינוך תלפיות בתל אביב.

שליטתו המרשימה באמצעים פלסטיים מגוונים (רישום, ציור, פיסול, וידאו, מחשב), סקרנותו, התעדנותו המתמדת ויכולת הפרשנות הטכנולוגית שלו הובילו אותו ליצירות מורכבות ועשירות אמצעים (**הר-שדה-בית**, הגלריה ה'אחרת', מכללת תלפיות תל אביב; **מזבח אדמה תעשה לי**, בית האמנים, תל אביב).

בעבודותיו אלה מפגין בר חמא את אפשרות התגלות המושגים הקדמוניים של התרבות היהודית בכלים היפר-עכשוויים.

אמנותו של אבנר בר חמא מתייחדת בעיסוק עקבי וארוך שנים בסמלים של ישראל הציונית, החל מתערוכת **המנורה** ב-1981, דרך **המאבק-נצח** ב-1988, דרך אנדרטת הזיכרון בקריית גת, דרך התערוכה **הר-שדה-בית** בגלריה האחרת בתל אביב ועד **למזבח אדמה תעשה לי**, תערוכתו בקיץ 2000 בבית האמנים בתל אביב.

גישתו של האמן אל הסמלים הקולקטיביים אמפטית ומלאת יראת כבוד. בכך הוא מתייחד באופן ניכר ביותר בזירת האמנות העכשווית בכלל והאמנות הישראלית-העכשווית בפרט, זירות הצופות בחשדנות במושגים מעין אלה דרך פריזמת האירוניה, הביקורת הנשכנית והדה-קונסטרוקציה. המושג 'קולקטיב', הבה נזכור, זר ביותר לרוחם של המודרניזם והפוסט מודרניזם.

גישתו של בר חמא, יותר משהיא נובעת ממקור אידיאולוגי או פוליטי (אף שגם רובד זה מצוי בעבודותיו), **נובעת מתוך עולמו הרוחני**. קולו של היוצר הוא זה של יהודי מאמין השב לארצו.

דרך ההתעסקות במושגים אלה האמן מביא אל מרחבה של האמנות הישראלית העכשווית נקודת מוצא דחויה, המזוהה, במקרה הטוב, עם ראשיתו של הציור הארצישראלי, ומעטים ביותר הם דג'ריו היום.

עולם המקורות, אם כן, כמסה רוחנית, חווייתית, ערכית-נורמטיבית ולשונית, הוא הקוד להבנת האמן במכלול יצירתו: בציורו המופשט האנגטי, בפסליו הגיאומטריים המרוסנים ובמיצבו עתירי-האמצעים.

הן הר-שדה-בית הן מזבח אדמה מבוססים על אמירות מדרשיות ומטמיעים אותן בתוכם. כפי שסיפר האמן בראיונות עמו,² האמירות המדרשיות הן ה-'Trigger', המצת הנפשי, ליצירתו. הן התגלגלו מהטקסטואליות העיונית שלהן והפכו לאחד המרכיבים החזותיים בעבודה.³

האמן מממש את העולם הפיזי והמטפורי של המדרשים במגוון אמצעים: ציור, פיסול, הדפסי מחשב, וידאו ואמצעים אחרים, הלקוחים מהאינוונטר הטכני ההיפר-טכנולוגי.

הללו עומדים לרשותו כדי להחיות את המושגים הטעונים ולהנכיח אותם חזותית, בתפריט הטכני העדכני ובעל התנופה, המקים מרבצם את הטקסטים המסורתיים, האמן מצביע על דרך לפתור את הבעיה העיקרית העשויה לאיים על יצירתו: בעיית חוסר הרלוונטיות.

בעבודתו של בר חמא קיימים סיכון ותעוזה, הן מצד היותו יהודי מאמין, הן מצד היותו אמן עכשווי המחויב לאמנותו. הוא מתגרה בזמנית בשני הפרמטרים הנ"ל ובאפיוניהם הרווחים: עולם האמונה כבלתי סובל את השפה החזותית, ועולם האמנות כבלתי סובל מטענים ספרותיים, מילוליים ואידיאיים.

בעקבות עבודתו האמן מפלס - במאמץ ובאומץ - דרך ייחודית בעולמה התוסס והמתחבט של האמנות הישראלית.

יחד עם אמנים (השונים זה מזה בסגנונם, אך הנם בעלי נקודת השקפה רוחנית) כטוביה כ"ץ, ז'אק ז'אנו, בלו סימיון פיינרו, נחמה גולן ואחרים, בר חמא תורם לפיתוחו של קול נוסף בשדה הפעיל של האמנות הישראלית העכשווית. הוא חותר להרחבת גבולותיה ומאתגר את יכולתה להכיל אמירות, הנבועות ממקורות רוחניים שונים. ■



צפורה לוריא ואבנר בר חמא, אוצרי התערוכה 'קִיץ קָטִיף', נווה דקלים, 2005.

Zipora Lurie and Avner Bar Hama, curators of the exhibition Summer-Katif, Neve Dekalim, 2005

1 בתערוכה הראשונה בר חמא עוסק בדמויות האבות, כשהראשון מסומל על ידי הר, השני על ידי שדה והשלישי על ידי בית. ב'מזבח אדמה' בר חמא עוסק במשמעויותיו השונות של המושג מזבח, כולל משמעויות שלא נחרטו בתודעה הפופולרית והן מוכרות רק ללמדנים וליודעי ח"ן. הדברים הנ"ל - לעתים נפתלים ופלפלניים בנוסח הלימוד המדרשי - מוסברים על ידי האמן בדפי הלימוד המלווים את התערוכה.

2 מקור ראשון, 16 באפריל 1999. דימוי, גיליון מס' 17, אביב תשנ"ט.

3 בכך תורם בר חמא תרומה נכבדה לשאלת היחס בין הטקסט לתמונה באמנות הישראלית. ראו ספרו של אברהם בלבן בהקשר זה.

תנועה וחיפוש אחר 'בית'

מסע אל השיח היהודי-ישראלי

חזה פנחס-כהן

אלה דבריה המדויקים של צפורה לוריא על אמנותו של בר חמא, ואילו הדברים מתרחשים כמתוכנן, הייתה היא עורכת ומגישה ספר זה באהבה רבה.

אבנר בר חמא, יליד מרוקו, קיבל חינוך משולב בתלמוד תורה ברשת 'אליאנס' היהודית-צרפתית. בגיל עשר יצא עם משפחתו בחיפזון ממרוקו. העלייה לארץ הייתה כרוכה בחוויות יסוד קשות של נרדפות ובריחה, של פליטות, של עלייה באנייה ממרסיי לארץ ישראל ומשם למעברה של קריית גת. השלב הבא, שלב הקליטה וההתערות, שלב המעבר מזהות לזהות, דומה שאינו מרפה בעבודתו של בר חמא.

החיים כיהודי בין מוסלמים במרוקו והעלייה לארץ למגורים במעברה הם ממראות התשתית של בר חמא, וללא ספק הותירו סימן ואות בעבודות האמנות שלו. אבנר התחנך בישיבות הציבור הדתי-לאומי, מתוך העדפה ברורה לצייר על גבי דף גמרא במקום ללמוד אותו. בהמשך למד בבית הספר הגבוה לציור בתל אביב ובמדרשה. הוא עשה כבוד דרך לעבר שדה האמנות הישראלית ולהכרה כאמן בין-תחומי העומד במרכז. מאחוריו למעלה משלושה עשורים של עבודה והתפתחות בתחום הפיסול, הציור והמיצב כאמן יוצר החובש כיפה, אדם 'דתי' שומר מצוות.

התנועה של בר חמא מהשוליים החברתיים והתרבותיים של החברה הישראלית אל המרכז, אל המקום שמתרחשת בו הסצנה האמנותית, היא המהלך המכונן של חייו. זוהי תנועה מתוך זווית ראייה של מי שמבין את ה'שפה' שבה מתרחשים הדברים לנגד עיניו, ומודע לכך שהשפה האמנותית והתרבותית שלו אינה מובנת בהכרח לשחקנים הראשיים. בר חמא נע לעבר צמצום הפער; מצד אחד, מן הפריפריה הגיאוגרפית והתרבותית אל המרכז, ומצד שני, הוא תר אחר גשר מנטלי בין ה'כאן' ל'שם'. הוא מחפש את ה'בית' האמנותי הפרטי שלו, שיהווה גם בית אמנותי לתלמידיו.

התנועה באה לידי ביטוי בניסיונות להקים בתי ספר לאמנות ולבנות גלריה נוסח הגלריה ה'אחרת', שהוקמה בשנת 1996 במכללה האקדמית לחינוך תלפיות, גלריה שתפקידה להיות 'בית' עבורו כאמן וכיוצר ועבור בנות המכללה, המחפשות דרכן אל האמנות. זהו חיפוש אחר הלימה פנימית וחיצונית בין העולם הרוחני, היהודי בתכניו, הישראלי בביטוי האמנותי, ובין היצירה שלו, המבטאת עולם פנימי עשיר, הבנוי מחומרים שאינם בהכרח ב'שפה' של המרחב שהוא פועל בו. זוהי הליכה שכל משמעותה בירור האירוע הפרטי-ביוגרפי על רקע המהלך הקולקטיבי, ההיסטורי, היהודי, לקראת יצירת זהות אמנותית יהודית-ישראלית.

הנתק ההיסטורי בין השיח האמנותי, שנתפס במשך שנים רבות כשיח 'חילוני' וכסוג של אלטרנטיבה לעולם הרבני, היהודי, יצר מצב בלתי אפשרי לצמיחה של אמנים בעלי זהות דתית (שומרי מצוות) בתוך השיח האמנותי. כך גם הודרו נושאים יהודיים מתוך השיח ההגמוני הישראלי, ופעמים רבות הוצגו כ'פולקלור' או במסגרת עיסוק בנושאים 'פחות חשובים' או שוליים בשיח.

גדעון עפרת במאמרו 'האם מתחוללת מהפכת תרבות אמנותית בקרב חובשי הכיפות הסרוגות?' (כיוונים חדשים 17, 2008) מציג שאלה רטורית: "האם לא נכון להכיר בעובדה שהאמנות היהודית החדשה נולדה ברגע הסרת הכיפה?" אך עצם הזדקקותו לדיון בסוגיה של הופעת אמנים מזן אחר מעידה על שינוי שחל במפת האמנים בארץ, ויהיה קשה להמעיט במקומו המרכזי של בר חמא בתוך המהלך, כאמן בפני עצמו וכמוליך ומוביל תהליכים מתוך החברה שהוא פועל בה, מתוך זהות רוחנית יהודית ברורה ומוצקה אל עבר השיח הישראלי הכללי.

אבנר בר חמא הוא אמן ומורה. הדיאלוג בין שתי הישויות מתקיים בדרך עבודתו ובאופן הבעת דעתו בכתב ובראיונות בעניין מקומן של המורות לאמנות בבתי הספר הדתיים. מאז תחילת שנות השמונים אבנר מורה וראש המסלול לאמנות במכללה האקדמית לחינוך - תלפיות - מכללה לבנות דתיות. מעמד זה אפשר לו להשפיע ולהוביל מהלכים תרבותיים בקרב התלמידות שלו ובתוך הציבור שהוא פועל בו.

נשים, בדרך כלל, אינן מקור סמכות או זרם מרכזי בציבור הדתי, אבל בעשורים האחרונים הן מובילות מהפכה שקטה. בדרכו שלו הוא מנסה לזהות אמניות צעירות, לחנך אותן לא להסתפק בהוראת האמנות בלבד ולהוביל אותן לעבר השיח העכשווי של שדה האמנות הישראלי.

בעבודות המיצב שלו, שהחל ליצור בשנות התשעים, מצא בר חמא שפה אמנותית מתאימה לחיבור בין העולמות ובין המקומות השונים בחייו. על ידי צירופים מעולמות לא צפויים עבודות אלה יוצרות מטאפורה תרבותית חדשה.

מוטיבציה חברתית יחד עם יחס עמוק מאוד למקורות היהודיים מהווים עבורו מקור השראה ליצירה החזותית. השימוש במקורות היהודיים ביצירתו הוא חלק מיסודות ההלימה בין עולמו הפנימי לעולמו היוצר.

לאורך הביוגרפיה שלו בר חמא חוצה גבולות גיאוגרפיים. הוא עובר ממרוקו לארץ ויוצא לשליחויות מטעם הסוכנות לצרפת, בלגיה וקנדה. התנועה בין הארצות, השפות והתרבויות נהנה חלק חשוב מהתפתחותו ומעולם הגירויים שהוא חווה, ועל כן מחובתי לנסות ולעקוב אחר שאלת הזהות בעבודותיו.



1. בסטודיו בקריית גת, 1993

The studio in Kiryat Gat, 1993

הכיפה שנכנסת לסטודיו

בר חמא יודע להגדיר את עצמו כאמן בעל זהות 'יהודית-ישראלית'. זהותו הלכה ונבנתה מתוך המעברים והאינטראקציה בין ה'פה' המקומי, ל'שם' של הילדות ושל אירופה - יעד חוזר במסעותיו. הזהות שלו כיוצר נבנתה מכוח יכולתו להבחין בהבדלים שבינו ובין הסביבה מכוח החיכוך הבלתי מתפשר ולהבין אותם. ההגדרה העצמית שלו ברורה ובהירה והיא תודעה של אדם מאמין, שתערובת יהודית-ישראלית מתקיימת בתוכו מכוח הביוגרפיה והמגע החי עם החוויה הישראלית, ההיסטורית-אקטואלית והטקסטואלית. המכלול הזה הוא מקור בלתי נדלה לאפשרויות מפגש בין האקטואלי, העכשווי, האמנותי ובין מבעי העומק של הטקסט היהודי.

צירופים של זמן ומקום

בשני העשורים האחרונים בר חמא בוחר להתמודד עם המציאות הפוליטית והחברתית המתהווה לנגד עיניו באמצעות המיצב. אולם המיצב הוא כלי. את התכנים והכלים הרעיוניים הוא שואב בדרך כלל מהמקורות היהודיים, וכך מפגיש במפגש מטאפורי את המיתוס היהודי עם גיבורי ההווה, ויוצר נקודת מפגש, שהיא גם נקודת תגובה לשיח הישראלי. הוא נכנס עם כיפה גלויה על הראש אל תוך הסטודיו, שהיה תמיד קודש

הקודשים של החילוניות הישראלית, עומד במרכזו ויוצר כשליח-ציבור נוכח הקהל והאל. אין הוא מקבל על עצמו את ההדרה או את הדיכוטומיה הכפויה על האמן הישראלי, הדיכוטומיה שבין דת לאמנות, שבין זהות יהודית-דתית לזהות ישראלית.

הוא פונה לסמלים חברתיים, תרבותיים ודתיים כמו מנורה, מפת ארץ ישראל, מזבח, דימויים של הרצל, ערפאת, בן-גוריון, צילום של הילד היהודי מגטו ורשה המרים את ידיו לכניעה. הוא משתמש באות העברית ובפסוקים מהתנ"ך, ובכך ממען מראש את עבודותיו לשיח הישראלי-יהודי.

הבחירה בסמלים ובדימויים האלה יוצרת אתגר לא פשוט עבור אמן ישראלי, הפועל בתחומי האמנות הפלסטית בשנות השמונים, התשעים ובעשור הראשון של המאה העשרים ואחת, מכיוון שאלה דימויים שחוקים למדי, הלקוחים מתוך העולם הפוליטי, ההיסטורי והלאומי.

באמצעות הדימויים האלה בר חמא מתמודד בשפת המיצב עם מציאות תרבותית, אידיאולוגית ופוליטית, שרבים נמנעו מלגשת אליה ולהתמודד איתה. הזמן ההיסטורי והפוליטי (כמו רצח רבין לדוגמה) מזמן אפשרות להתבטא דרך המיצב ולהעמיד דימויים מוכרים בהקשרים חדשים.

על תוכנו של הספר

בראשיתו של הספר פרופ' **זיוה עמישי-מיזלש** עורכת מסע כרונולוגי בעקבות עבודת המיצב של בר חמא. היא מציגה התפתחות וגם פרשנות. הפרשנות שלה מראה בבירור כיצד השילוב בין בחירת חומריות העבודה לעולם המיתי, הסמלי, הבא מן הכתובים, מתקשר להווייה האקטואלית-היסטורית המלווה את החיים בארץ. היא מנתחת את היצירות ומתבוננת בהן, ומנסחת להפליא את האמירה האידיאולוגית של בר חמא ואת דרך שילובה בעבודה האמנותית. מיזלש מראה כיצד עולם היצירה האישי מאתגר על ידי המציאות ההיסטורית והפוליטית של המדינה במרחב הערבי ושל היהודי במרחב האירופאי. הצד החדשני והמיוחד במאמר בא לידי ביטוי בניטוח סמל מפת הארץ, המקבל מקום מרכזי בעבודותיו של בר חמא, ובפרשנות שלו כמקום מפגש של הקודש והחול, הישן והחדש, המרחב הגיאוגרפי והמרחב המילולי.

דפנה נאור במאמרה 'הר-שדה-בית' מפרשת את הזיקה בין היצירה של אבנר בר חמא לבין המקורות המקראיים. היא משלבת את היצירה של בר חמא בתוך מרחב היצירה, שמקורות ההשראה שלה הם המקורות היהודיים ובעיקר המקורות המקראיים, ומפרשת את 'הר-שדה-בית' מתוך ההקשר של רצח רבין ועקדת יצחק.

אביבה וינר במאמרה 'המזבח והקרבן' חושפת את מקומם של המושגים 'מזבח' ו'קרבן' בעבודותיו של בר חמא, מושגים טעונים מבחינה מיתית ואקטואלית. 'מזבח אדמה' מתפרש אצל בר חמא כמזבח אישי. האדם הפרטי יכול להקריב בכל מקום שיבחר כדי לבטא רגשות קרבה ואמונה לאל. באמצעות המזבח האדם המאמין מביע את תחושותיו לבורא, ושם יקריב את הקרוב לו ביותר. בעבודותיו של בר חמא מופיעים מזבחות שונים כמוטיב חוזר וכסמל ההולך ונטען במשמעויות לאורך הזמן.

אבנר בר חמא מרבה להתייחס בעבודותיו לנושא השואה, נושא שאינו מרפה וחוזר ועולה. ד"ר **בתיא ברוטין** במאמרה 'בין זיכרון פרטי לזיכרון לאומי' עומדת על הקשר בין העקירה השרירותית שבר חמא חווה בילדותו, חוויה הרוויה ברגשות עלבון והשפלה, לבין ההיתקלות שלו באירופה בחוויית השואה. המפגש מוביל אותו לברור הנושא ביצירותיו ולבדיקת הקשר שבין הזהות לבין העקירה.

רונית דקל במאמרה 'אוונגרד, שמרנות וקולות מושתקים בשיח האמנותי הישראלי' עוסקת בשתי תערוכות שהוצגו בזמנית, האחת באשכול הפיס באריאל והשנייה בתל אביב בבית האמנים. רונית דקל בודקת את נושא התערוכה על רקע הזמן, התקופה שלפני ההתנתקות ופינוי גוש קטיף. היא גם בודקת את עמידתו של בר חמא כאמן פוליטי על רקע השיח האמנותי הישראלי ומקומה של השפה הפוליטית בביקורת. דרך עבודתו של בר חמא היא עוסקת בדרך שמיוצג בה הכאב של 'האחר' הפוליטי בשפת התרבות האסתטית הישראלית.

פרופ' **מרגרט אולין**, חוקרת אמנות אמריקנית, פרסמה בכתב העת Images מאמר בנושא 'עירוב תחומין' ביצירתו של אבנר בר חמא. במאמרה היא דנה בדרך בה מעובד נושא הלכתי מתחום המרחב (גבול) והזמן (שבת) לשפה אמנותית, ומשרת את האמן ככלי עבודה להבעת עמדה פוליטית. עירוב הוא גבול השבת, וביצירתו של בר חמא מקבל משמעות של פריצת הגבול הפיזי והרגשי. עבודתו של בר חמא **עירוב חצרות, רשות היחיד ורשות הרבים** בוחנת את מערכת היחסים בין המרחב הפרטי והציבורי מנקודת

מבט דתית, ואילו בעבודות אחרות, בהן העירוב מקיף את ארץ ישראל כולה, הוא מביע את הזדהותו עם גורלם של המתישבים על אדמה שהם רואים כחלק בלתי נפרד מהארץ, לעומת אחרים הרואים בה שטח כבוש. שבריריותו של הקו התוחם נטענת במשמעות עמוקה, שכן היא מייצגת את שבריריותה של מדינת ישראל כולה. היצירה **גוש קטיף, אחריות הדדית** מקדשת ומתאבלת על ארץ ישראל השלמה בצורת מפה, שבה גבולות הארץ מסומנים באמצעות מוטות עירוב. במאמרה מראה אולין את דרכו של בר חמא ליצור אמנות ולהתמודד עם שאלות השעה - פוליטיות וחברתיות - באמצעות סינתזה מרשימה בין מושג הלכתי כמו 'עירוב תחומין' לבין עבודת מיצב מודרנית. לפעמים הבנת העבודה תלויה בהבנתו של המתבונן את הקונטקסט התרבותי של האמן.

רשימה מיוחדת זאת של כותבים, שלא נדברו ביניהם, אלא כתבו בעקבות תערוכה או התבוננות בנושא שמשך את תשומת לבם, מעמידה את בר חמא כאמן בין-תחומי, בעל זהות יהודית רליגיוזית ומחויבות אידיאולוגית לעם ולארץ, שמתוך מטען רוחני עמוק ועשיר יוצר שפה אמנותית ומטפורית, המנהלת שיח עם העולם היהודי המיתולוגי, המנוסח בהיסטוריה היהודית ובכתובים, ועם אקטואליה תרבותית ופוליטית. הוא מנהל שיח עם שתי שפות מנוגדות: עם השפה הדתית, שאין לה מסורת של מבע אמנותי רליגיוזי, מודרני, ועם השפה האמנותית הישראלית, שאין לה מסורת של שיח עם המקורות היהודיים ועם קיומו של עולם רוחני דתי. בר חמא אינו מתפשר ומשתמש בשפת המיצב האמנותי כשפה המסוגלת להכיל את ההפכים ולקיים דיאלוג פנימי מורכב. ■

בין אמנות לנאמנות

שיחה בין העורכת לאמן



מי אתה אבנר בר חמא, מאין באת ולאן אתה הולך כאמן?

נולדתי בשנת 1946 במרוקו בעיר אוג'דה (Oujda) על גבול אלג'יריה, תחת השם סרג' בנמו (Serge Benhamou). עד גיל עשר למדתי בבית הספר הצרפתי-יהודי אליאנס (Ecole Alliance) ובתלמוד תורה.

בשנת 1955, עת מרוקו קיבלה את עצמאותה מהצרפתים, גברו רדיפות היהודים בעירנו. יהודים נרדפו ונרצחו ללא סיבה, ובכל יום שמענו על משפחות שנפגעו, חנויות שנבזזו. פתאום היחסים הסבירים ששררו בין יהודים לערבים פינו מקומם לשנאה לא מוסברת. החופש שניתן בבת אחת על ידי הצרפתים, שהיו אמונים על הסדר, התפרש אצל ההמונים כהזדמנות לשליטה על המיעוט היהודי המצליח. בכל יום חזר אבי עם סיפורים מצמררים על התנכלויות ליהודים בעירנו ובאזור מגורנו. אני זוכר שסיפר על משפחה שלמה שנשחטה בג'רדה (Djerada), עיירה לא רחוקה מאוג'דה. אחד הילדים שרד כשהסתתר באח הביתי והעז לצאת לתופת רק לאחר שכל בני משפחתו נרצחו. כבר ב-1948 סבלו יהודי העיר אוג'דה ועיירה זו מטבח אכזרי שנשחטו בו באכזריות מעל למאה יהודים.

בגיל שלוש חטף אותי מוסלמי כשעמדתי עם אמי ביציאה מבית המרחץ. אחרי חיפושים שהשתתפו בהם רבים משכנינו הצליח אבי בנס למצוא אותי רכוב על אופניו של מוסלמי בשוק המקומי.

אף שכבר בגיל זה שמעתי על כל האירועים שניצל מהם אבי בבית הקפה ובבר שהיו בבעלותו ובעלות דודי שנים רבות, האירוע האישי המשמעותי ביותר עבורי קרה כשהייתי בן שבע, בתאריך 16 באוגוסט 1953. זה היה יום ראשון קיצי חם במיוחד, ורוב היהודים שבו מחוף הים במליליה (שעה נסיעה מאוג'דה - חוף שבילינו בו בימי ראשון רבים). אחר הצהריים נמצאתי בתלמוד תורה ששכן בבית הכנסת הגדול שמאחורי ביתנו. מנהל תלמוד התורה היה מי שהתפרסם אחר כך בארץ כזמר המזרחי הראשון - ג'ו עמר.



2. דיוקן האמן כילד, 1958

Portrait of the artist as a boy, 1958

שמענו מהכיתה צעקות קצביות: "אטבח אל יהודי", וההד הלך והתגבר. כשהתקברו הקולות לבית הכנסת, מישהו מהמלמדים התעשת והביא סולם, וכך הועברו כל הילדים מעל גג בית הכנסת לחצר הבית שלנו, שהייתה צמודה לבית הכנסת. המתח היה רב וחיכינו כל רגע לפריצת הדלתות. גם הדאגה לאבי הלכה וגברה. מאוחר יותר התברר שהוא נסע כמטורף כדי להגיע אלינו לתלמוד התורה ונקלע בלית ברירה להמון המשולהב שניסה להרגו. משלא מצא אותנו שם, הגיע הביתה וסיפר לנו את קורות אותו יום.

בגיל שבע אני חש לראשונה על בשרי תחושה של רדיפה-בריחה. מאוחר יותר, כשהתוודעתי בארץ למוראות השואה, יכולתי להזדהות עם המושג של עם נרדף, פליטות...

ואיך הגעתם לארץ?

בחדש מאי 1956, כילד בן עשר, ארזנו הוריי ואני מזוודה המכילה תמונות ומזכרות וברחנו באישון לילה לעבר גבול אלג'יריה הלא רחוק.

אבי, יוסף בן חמו ז"ל (Joseph Benhamou), שהיה פעיל ציוני והסתיר שליחים מהארץ בעליית הגג בבית הקפה שלו, הסיע ברכבו בלילות משפחות יהודיות רבות לגבול אלג'יריה בדרכן לארץ. כך נהג במשך תקופה ארוכה עד שפעילותו נחשפה, ולמזלנו הצליח לחמוק לפני שהוסגר.

כך, ללא שום הכנה נפשית מוקדמת, ארזנו מעט מיטלטלין וגנבנו את הגבול במסלול שאבי הכיר היטב, ומשם לצרפת ולישראל. בארבע לפנות בוקר נסענו במכונית הפונטיאק השחורה של אבי לתחנת הרכבת בעירנו. אבי החנה את הרכב, נעל אותו ולקח את המפתחות אתו ללא שום סיבה הגיונית. באנחת רווחה עלינו לרכבת לכיוון העיר אורן (Oran) שבחוף אלג'יריה.

לאחר שהייה של יומיים בעיר שאבי הכיר מימי בחרותו, עלינו על האנייה פגוסוס (Pegasus) למרסיי שבדרום צרפת. התמקמנו בחדר אחד צפוף במלון קטן (Hotel Lutrece) קרוב לטיילת ולנמל, וגם בישלנו בו ארוחות קלות. מדי יום יצאנו לטייל בעיר ובפארקים המקומיים. אני זוכר את השוק הססגוני ואת הירקנים המזמינים בקול ובשירה את הקונים לראות את מרכולתם ולקנות אותה.

אהבתי את הבילוי היומיומי בנמל והתחברתי עם הדייגים שנתנו לי לעלות על הסירות ולראות את שלל הדגים שהביאו עם בוקר לחוף.

בתקופה ההיא התאכסנו מאות משפחות יהודיות מצפון אפריקה במחנה המעבר ארנס (Camp d'Arenas) הידוע. אני זוכר את הביקורים שלי שם עם משפחתי ואת המפגשים של אבי עם חלק מהמשפחות שהעביר בלילות לאלג'יריה. שם פגשנו גם



3. ליד ג'ו עמר, מנצח מקהלת בית הכנסת, אוג'דה, 1956

The artist beside Joe Amar, conductor of the synagogue choir, Oujda, 1956



4. עם ההורים והאחות בפארק בקרבת הבית, אוג'דה, 1953

The artist with his parents and sister in Oujda, 1953



5. מכונית הדסוטו של אבי האמן, 1956

The Desoto car owned by the artist's father, 1956



6. צילום משפחתי בעיר מרסיי בדרך לארץ, 1956

Family portrait in Marseilles en route to Israel, 1956

את מנהל תלמוד התורה ג'ו עמר שהיה מיוחד עם אבי. בחודש יולי הצטרף אלינו למלון דודי עם משפחתו, לאחר שלא הצליח לחסל את עסקיהם המשותפים.

לימים כשישבתי בפריז בין השנים 2001-2002 בתפקיד נציג המחלקה לחינוך של הסוכנות היהודית באירופה, ביקרתי בבתי הספר היהודיים באירופה וכך הגעתי לעיר מרסיי. בביקורי בעיר התעקשתי למצוא את המלון ששהינו בו ב-1956 אך לשווא. זיהיתי בקלות את הנמל והמזח ומצאתי בטיילת גם חלק מהסירות שהובילו תיירים לאי השוכן לא הרחק מהמקום (Chateau d'If).

ב-3 באוגוסט 1956, בהיותי בן עשר ושלושה חודשים, נכנסה האנייה האיטלקית פאצ'ה (Pace) לנמל חיפה. הסוכנות היהודית רשמה אותנו כעולים חדשים ונשלחנו בלילה במשאית למעברת קריית גת.

הגענו למעברה וקיבלנו פחון ללא גג. סבתי, אם אבי, לא חדלה לשאול מתי עוברים לבית ראוי, מבחינתה זו הייתה רק תחנת ביניים. למחרת אחיי ואני, עדיין לבושים בבגדינו הנקיים, ניסינו למצוא חברים מבין השכנים ויצאנו לשחק בשדה החיטה הצמוד לפחונים. סדר היום במעברה כלל עמידה בתור לקבלת מנות קצובות של סוכר ומרגרינה כנגד תלושים, ציפייה למשאית שסיפקה לחם ולעגלה עם הסוס שהביאה קרח או נפט.

גרנו במעברה פחות מחודש מכיוון שאמי הייתה בהריון. אבי ודודי שכרו דירה קטנה בעכו וגרנו בה חודשיים, אחר כך קיבלנו צריף בקריית גת וגרנו בו במשך שלוש שנים.

בימים ההם החלו אבי ודודי לעבוד בעבודות יזומות בקרן הקיימת לישראל. בסוף אוקטובר 1956 פרצה מלחמת סיני, ואבי חפר שוחות ליד הבית.

מעטים האמנים הישראלים בני דורך, שבאו מהפריפריה החברתית, התרבותית והגיאוגרפית של ישראל אל המרכז התרבותי. האם אתה חושב שיש השפעה לעובדה זו על דרך ועל אופייה של אמנותך?

השאלה במקומה, אך לפני שאשיב עליה, אני חייב להקדים ולספר את קורותי בתקופה שהייתה משמעותית מאוד להתפתחותי כאמן יהודי-ציוני. כבר בעת לימודי בשיבה הייתי מעורב מאוד מבחינה חברתית ותרבותית בחברה הישראלית בכלל, ומאוחר יותר בסצנה האמנותית.

עד לאחרונה הייתי תושב קריית גת מאז הגעתי כילד עם משפחתי למעברה, למעט תקופות לימודים ושליחויות ארוכות בחו"ל.

בגיל שלוש-עשרה וחצי עזבתי את הבית ללימודים בשיבה התיכונית נתיב מאיר בירושלים, שם פגשתי לראשונה את ילדי השמנת מרחביה ומתל אביב. מבלי דעת, נטמעתי ללא הכנה בתוך החברה הישראלית, שהייתה זרה לי עד אז.

את התקבלותי לשיבת נתיב מאיר אני חב לד"ר **יצחק יאיר**, מנהל בית הספר היסודי בקריית גת, ולאשתו חנה שהתעקשו להוכיח שגם בני עולים מסוגלים להצליח אם רק תינתן להם ההזדמנות הנאותה.

ישיבת נתיב מאיר נחשבה לישיבה אליטיסטית, והדבר הרחיב את הפער בין הבית, עיירת הפיתוח, שכל אוכלוסייתה עולים חדשים, ובין העיר הגדולה.

ההבחנה בפער הביאה אותי למודעות שהחברה הישראלית בעיר שונה מהחברה שגדלתי בה. מדובר בחווייה שונה לחלוטין מהחוויה שחוויתי בעיירה ובמעברה. הבנתי שעליי לצמצם את הפער שנפער בשלוש השנים האחרונות.

הנחיתה באישון לילה במדבר, בלב מעברת קריית גת, גרמה להלם שלווה את המשפחה שנים רבות. הוריי חוו משבר במעבר מחיי רווחה לחיי עוני ומצוקה, שהיו מלווים באכזבה מדרך הקליטה. המציאות בארץ לא תאמה את הידע והציפיות שלהם. בעת ההיא אמי הייתה בהריון עם אחי הצעיר. בבית החלו להישמע תלונות על הירידה ברמת החיים, על אי הנוחות במגורים בצריף, ובתקופת הצנע על המחסור במצרכים ובתנאים בסיסיים. כל אלו הביאו את הוריי למחשבות רציניות על חזרה לצרפת.

חייתי בתוך קונפליקט; מצד אחד דיברו בבית על ירידה מהארץ, ומצד שני חויתי מפגש חדש ומשמעותי עם חבריי לישיבה, לידי הארץ ובנים למשפחות מבוססות ששפתם הייתה שונה והשיח איתם היה אחר. הקונפליקט הזה היה אירוע מכונן בנעוריי, והוא ודאי השפיע על דרכי בעתיד. הפער הזה עיצב אותי. נאלצתי לשאול את עצמי מדוע אני כאן. בתקופת הישיבה נהגתי להתכתב עם הוריי בצרפתית כדי לשמר את השפה, ובמכתבים שיתפתי אותם בעולמי החדש.

בימים ההם נסע אבי לצרפת לבדוק אפשרויות להגירה. במכתבי הבהרתי להם שגם אם כל המשפחה תעזוב את הארץ, אין בדעתי להצטרף, כי אני כבר במקום אחר. תקופת הלימודים בירושלים הייתה מלווה פרדוקסים רבים. כאשר יצאתי לחופשות שבת הביתה, חזרתי מהעיר הגדולה אל העיירה הקטנה ולצריף האזבסט שעברנו אליו. במוצאי שבת התייצבתי לעזור לאבא בבית הקפה. זה היה בית קפה יפה ומרווח שנבנה מעץ ועמד במרכז המסחרי הראשון של קריית גת.

בית הקפה היה למרכז הבילוי של הנוער הבוגר בעיר. הם באו לרקוד ברחבה הגדולה, לשתות ולשמוח, ואני ובן דודי שטפנו במטבח כוסות קפה וגביעי גלידה. את בית הקפה ניהלו אבי ואחיו שהצטרף אלינו בהיותנו במרסיי. דודי עזב עם משפחתו את מרוקו אחרינו והצליח לשלוח לארץ חלק מתכולת הבית שלנו שם. במקום שהיה פעם בית הקפה של אבא והמרכז המסחרי של קריית גת, הוקם לימים בית ספר התיכון שלאון, שלימדתי בו אמנות. בשנת 1978 הזמינו אותי נציגי



7. צילום כיתתי עם המנהל, ד"ר יצחק יאיר, כיתה ח' בית ספר משואה, קריית גת, 1959

Eighth-grade class photograph, Kiryat Gat, 1959



8. עם הר"מ אליהו גרוסברג, כיתה ל', ישיבת נתיב מאיר, 1961-1962
With Rabbi Eliyahu Grossberg, Netiv Meir Yeshiva, 1961-1962



9. בית הקפה הראשון בקריית גת, 1957

The first café in Kiryat Gat, 1957



10. האמן (שני משמאל), אחיו, אביו (מימין) ודודו בבית הקפה, 1958 (מימין לשמאל: אביו של האמן, אחיו, האמן ודודו)

The artist (second from the left), his brother, his father (right) and his uncle at the café, 1958

משרד השיכון להציב פסל ברחבת בית הספר. את הפסל הקפדתי להציב בדיוק מול המקום בו עמד בית הקפה.

מדי יום ראשון הייתי חוזר מנומנם לשיבה לקראת ה'סדר' הראשון. באחד הימים, בגלל מעשה קונדס, נשלחה כל הכיתה הביתה. תלמידים אחדים שגרו מחוץ לירושלים נאלצו לישון אצל חבריהם שגרו בירושלים. כך הזדמן לי לישון בביתו של חבר מרחביה ולגלות את הפער העצום בין עיירת העולים ותנאי החיים בבית ובין הבתים המרווחים בירושלים. ההבחנה הזאת עוררה בי געגועים לבית המרווח במרוקו, למכונת הפונטיאק השחורה ולדסוטו, בהן נהג אבי להסיענו בימי ראשון לחוף מליליה שבמרוקו הספרדית, לא הרחק מאוג'דה.

הלימודים בישיבה לא היו קלים לי כעולה חדש שנחת ללמוד בין צברים, אולם היה ברור לי מה אני רוצה להיות כשאגדל. לימודי הגמרא היו קשים לי במיוחד, ובזמן השיעורים העדפתי לצייר על גבי הגמרא את המורים. ניסיתי למצוא מסגרת מתאימה לצורך הזה, אך לא מצאתי.

אחרי כיתה ' המשכתי את לימודי בישיבה התיכונית בשדה יעקב שבעמק יזרעאל. שם נחשפתי לנופים חדשים שגם ציירתי, ולאנשים אחרים מעיירות אחרות, חלקם עולים.

הישיבה בשדה יעקב נסגרה באמצע השנה עקב בעיות תקציב, ואני ניצלתי הזדמנות זו לחפש בית ספר תיכון שלומדים בו אמנות.

בזמנו פעל בתל אביב בית ספר רננים לאמנויות. בית הספר היה ממוקם בתוך אוטובוסים ישנים ללא תנאי פנימייה. מנהל בית הספר, שהבחין בכישורי וברצוני העז ללמוד אמנות, הפנה אותי לבצלאל בירושלים. להצעה זו לא היה סיכוי, כפי שהתברר לי בדיעבד, מכיוון שבבצלאל יכול ללמוד רק מי שסיים את לימודי התיכון. מסיבה זו הגעתי בשנת 1962 לשיבת אור עציון כדי לסיים בה את לימודי.

בסוף שנת 1963, בהיותי תלמיד כיתה י"א, החליטו הוריי לרדת מהארץ לצרפת בכל זאת. הם מכרו את כל חפצינו ואת הריהוט היפה ששלח דודי ממרוקו. אבי הכין דרכונים לכל המשפחה ואף דרכון משותף לאחותי ולי. הייתי אז בן שבע-עשרה, אבל בימים ההם כבר זומנתי ללשכת הגיוס פעמים אחדות ועברתי מבחני התאמה לקורס טיס. קיבלתי מכתב אישי ממפקד חיל האוויר דאז, עזר ויצמן, שכתב שנמצאתי כשיר לקורס "הטובים לטיס".

הייתי נחוש בדעתי לא להצטרף להוריי, וביקשתי את אישורו של אבי להצטרפות לקורס הטיס. אבי, שהיה טרוד בהכנות לנסיעתנו לצרפת, התנגד בכל תוקף. אולי כדי לשכנע אותי לשנות את דעתי, ואולי עקב אכזבתו הקשה מקליטתנו בארץ ומהעובדה שלא זכה בארץ להערכה שהיה ראוי לה על מאמציו לארגן את הבריחה ממרוקו ולארח את נציגי המוסד הישראלי שם. הוא חש ניכור, ופעמים רבות שמעתי אותו מספר על ההתכחשות למפעל המיוחד שלו.

בבית התנהלה ויכוח קשה, וסירובו של אבי לחתום חיזק בי את ההתנגדות לירידה מהארץ. הודעתי בתקיפות להוריי על החלטתי להישאר בישיבה ולשרת בצבא. הנחישות שלי השפיעה על רגשותיה של אמי, שלא ראתה עצמה עוזבת בלעדיי את הארץ. בדיעבד, השלימו הוריי עם העובדות, ושנים רבות אחר כך הודו לי על כך. חלק גדול ממשפחתי מצד אמי שהיגר לצרפת, התבולל בנישואי תערובת, ואני רואה זאת בצער רב.

בשנת 1964 סיימתי את לימודי התיכונים במחזור הראשון של ישיבת אור עציון בראשותו של הרב דרוקמן והתגייסתי לנח"ל במסגרת ישיבת ההסדר ברחובות.

לשאלתך האם יש השפעה לעובדה שאני בא מהפריפריה הגיאוגרפית, החברתית והתרבותית של מדינת ישראל על יצירתי, אני חושב שתהליך הקליטה שלי בארץ כפי שפירטתי, החל מהבריחה לארץ, המעברה, ההתנתקות המוקדמת מהחיים במעברה, הלימודים בישיבה התיכונית והשירות הצבאי, ניתק אותי מוקדם מאוד מהשפעת הפריפריה על חיי בכלל ועל דרכי האמנותית בפרט. אני מרגיש שנקלטתי מהר מאוד בחברה הישראלית שחייבה אותי בחום ולא הרגשתי קיפוח מעולם. העובדה שהיה עליי להתמודד בגיל צעיר יחסית עם הדילמה בין ויתור על משפחתי שהייתה בתהליכי ירידה מתקדמים ובין הישארותי בארץ והתגייסותי, השפיעה ללא ספק על דרכי האמנותית.

לפי הסיפור הביוגרפי, לא היה צפוי כלל שתלך ללמוד אמנות. מתי התחלת להרגיש 'אמן' וללמוד אמנות?

בספטמבר 1966, בתום השירות הצבאי, החלטתי לממש את השאיפה שלי ולהתמסר לאמנות, דבר שלא היה מקובל על הוריי. לא זכיתי לתמיכה - לא מהם ולא מהחברה שסבבה אותי. חבריי הלכו ללמוד מקצועות "מועילים", ואילו אני בחרתי במקצוע ש"אין מאחוריו בסיס לקיום", כפי שהתבטא אבי. התחלתי בלימודי אמנות סדירים בבית הספר הגבוה לציור בתל אביב, בניהול האמן הכריזמטי **אריה מרגושלסקי**. הערצתי את האיש והמורה והוא העריך ועודד אותי. מרגושלסקי טיפח אותי ותלה תקוות רבות בהתפתחותי כאמן. עוד בהיותי סטודנט הוא מינה אותי לאסיסטנט שלו. הוא ידע להעריך את מאמציי להגיע מהפריפריה ולהתמסר לעבודה הקשה שהשקעתי בלימודים. בתום שנת הלימודים השנייה הוא מינה אותי למרצה מן המניין בתחומים שהפגנתי בהם בקיאות - קומפוזיציה ורישום, וכתובת תכנית הלימודים הפדגוגית הוטלה עליי.



11. על רקע צריף בית המדרש, לימוד בתברואת בישיבת אור עציון, 1963

Studying at the Or Etzion Yeshiva, 1963



12. בבית הספר הגבוה לציור ברחוב הגר"א בתל אביב, שיעור של פרופ' מרגושלסקי, 1968

A class taught by Prof. Margoshelsky at the School of Painting, Tel Aviv, 1968



13. ימי עיון וציור בנוף המכתש הגדול, עם פרופ' מרגושלסקי, 1968
Painting with Prof. Margoshelsky in the Negev Desert, 1968

בשנת 1970, כשכבר הייתי מורה מן המניין בבית הספר של מרגושלסקי, נרשמתי בהמלצת המפקח לאמנות, הצייר **משה טמיר**, למדרשה לאמנות (בית ברל היום) למחזור הראשון של מורים בכירים. בין היתר למדתי פיסול אצל הפסל **דב פייגין**, ציור אצל הציירים **אביגדור סטימצקי** ו**אבא פניכל** ותולדות האמנות אצל פרופ' **רן שחורי**. דב פייגין, שהבחין בנטייה שלי לפיסול, לקח אותי תחת חסותו והזמין אותי פעמים רבות לעבוד בסטודיו שלו בגבעתיים. בשנה ההיא יצרתי את פסל החוצות הראשון שלי, שנבחר והוזמן על ידי משרד השיכון. הפסל הוצב במתחם בריכת השחייה בקריית גת.

עם סיום המדרשה, בגיל עשרים וארבע, עוד לפני שהגשתי את עבודת הגמר שלי לבית הספר הגבוה לציור, מונית למורה בכיר

בבית הספר לאמנות קלישר, ומאוחר יותר גם למנהל הפדגוגי של בית הספר. רקמתי עם המנהל תכניות להקמת בית ספר וחברה לאמנות המשולבת בבנייה. בתקופה זו ניהלנו משא ומתן מול ראש עיריית תל אביב, שלמה להט, ואשתו זיוה

להעתיקת בית הספר מרחוב הגר"א באזור התחנה המרכזית למרכז תל אביב.

המקום שבחרנו בו מבין האפשרויות שהוצעו לנו היה בית הספר קלישר שליד שוק הכרמל. בספטמבר 1972 פתחנו את שנת הלימודים במבנה חדש ששופץ והותאם לסדנאות. הוקצה לי מקום למשרד ולסטודיו הראשון שלי שבו גם עבדתי על עבודת הגמר: **מאבק**, שהוצגה בסוף שנת 1972 בתערוכה עם עוד שלושה בוגרים.

בשנה זו הצגתי תערוכת יחיד ראשונה ברמת גן. הצגתי בה שני פסלים גדולי ממדים מפוליאסטר וסדרה של מאקטות ומתווים לפסלים מאלומיניום. שני הפסלים הגדולים נרכשו על ידי משרד השיכון ועיריית קריית גת והוצבו בעיר מגוריי. מנהל המדרשה ומורה שלי, רן שחורי (לימים מנהל בצלאל), שהיה גם מבקר 'הארץ', ומרים טל, מבקרת האמנות של 'ידיעות אחרונות', כתבו על התערוכה ביקורת חמה. תערוכת פיסול נוספת, שזכתה אף היא לביקורות מחמיאות, הוצגה בגלריה אנגל בירושלים בשנת 1973.

בשנת 1975 מימשתי מלגת לימודים של שנה מטעם צה"ל על השתתפותי במלחמת יום כיפור ונרשמתי ללימודים באוניברסיטת תל אביב בחוג לתולדות האמנות ולקולנוע.

בכל תקופה זו ועד שנת 1977 המשכתי להציג בבית האמנים בירושלים בעיקר תערוכות רישום. אז עדיין לא התגבשה זהותי האמנותית והייתי עסוק בעיקר בביטוי כישוריי ברישום ובפיסול. בהשפעתו של מרגושלסקי, לא נטיתי להתחבר לגלריה מסוימת כדי לגבש קו אמנותי ללא תלות ומחויבויות.

מתי להרגשתך החלה להתגבש זהותך האמנותית?

בשנת 1977 עזבתי את קלישר, והאדריכל צבי בן דב מונה למנהל פדגוגי במקומי. קלישר היה מוסד פרטי שלא הבטיח תנאים סוציאליים לבעל משפחה. הייתי זקוק למשכורת מסודרת כדי להתמסר ליצירה ללא תלות בגלריה ומחויבויות לה.

בשנות ההוראה החלה להתגבש אצלי זהותי האמנותית. הדבר התבטא בהחלטה שלי להתמודד ביצירה עם המקורות היהודיים.

רציתי להתרכז ולהתמסר ליצירה יהודית ישראלית וציונית, מה שתאם את שאיפותיי משכבר.

בשנת 1978 יצאתי לשליחות ציונית-חינוכית בבריטל. היום ברור לי שהמפגש עם יהודי אירופה חיזק בתוכי את זהותי היהודית והישראלית ואת הקשר שלי ושל בני משפחתי לארץ.

בשנת 1981 חזרתי לארץ והצגתי בבית האמנים בתל אביב תערוכה בנושא: **המנורה חוזרת לירושלים.**

הנושא עלה בעקבות סמינר חינוכי ברומא שהייתי בין מארגניו וקיימנו בו מצעד לעבר קשת טיטוס שעליה תבליט המנורה. לקראת התערוכה ערכתי מחקר ועקבתי בו אחר מסעותיה של המנורה מאז חורבן הבית ועד היום; הייתי מרותק לנושא הגירוש, הנדידה והגלות של עם מארצו. אני מתעורר לנושא בכל פעם מחדש בימי האבל של 'בין המצרים'. בעקבות התחקיר הקמתי תערוכה שהצגתי בבית האמנים בתל אביב.

היו התייחסויות רבות לתערוכה, אבל היה מעניין להבחין שהדברים נגעו בעיקר ל"תמה" של התערוכה ופחות לאיכות הביצוע שלה.

ניתן לראות בעבודותיך עיסוק בפער בין ההבטחה שניתנה לעם ישראל וחלום הארץ המובטחת, לבין המציאות בה החוויה בארץ מלווה בתחושת ארעיות, ניתוק וגלות. האם תוכל להסביר את הסיבות ומה מושך אותך לנושאים שנראים כל כך לא אישיים?

זה החל בתערוכת המנורה ונמשך עד היום. בשנת 1982, בעקבות פינוי ימית, הצגתי בבית האמנים בירושלים תערוכה על הפינוי, וחשפתי בה לראשונה אמירה פוליטית ברורה. אפשר לומר שתערוכה זו, שנגעה בלחץ של המפנים (חיילי צה"ל) על המפונים (המתיישבים של ימית), הייתה התערוכה הראשונה שבאה בה לידי ביטוי הזהות היהודית-ישראלית שלי. זה היה טריגר לטיפול אמנותי מופגן בשאלת גורלו והותו היהודית-ציונית של עם ישראל השב

לארצו - נושא השב ומופיע ברבים מהמיצבים שלי.



14. המנורה חוזרת לירושלים, מס' 1 1982 (פרט)

The Menorah Returns to Jerusalem, No. 1 1982 (detail)



15. מאבק 1972, מתוך עבודת הגמר בבית הספר הגבוה לציור

Struggle 1972, graduation project at the School of Painting



16. סקיצות למאבק 1972, דיו על נייר, 25x35

Sketches for Struggle 1972, ink on paper, 35x25



17. במשרד העלייה במונטריאול, בר חמא נציג הסוכנות למזרח קנדה, 1989

Bar Hama during his tenure as Jewish Agency representative in eastern Canada, 1989



18. פריימים ממיצג המחול שהוצג בפתיחת התערוכה מאבק, 1995
 כוריאוגרפיה: ד"ר משה קדם, עיצוב תלבושות: ימין קדם, רקדניות: עמנואלה נמחי ונעמה לנסקי, תלמידות בית הספר התיכון שליד האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין

Stills from the dance performance featured at the opening of the exhibition *Struggle*, 1995

Choreography: Dr. Moshe Kedem, costume design: Yasmin Dedem, dancers: Emmanuela Amichai and Na'ama Lanski

אכן, נושא ההבטחה מול המציאות מעסיק אותי מאוד גם כאמן מאמין. "קום התהלך בארץ לארכה ולרחבה כי לך אתננה", אומר הקב"ה לאברהם בספר בראשית (יג, יז), ומי שחי בארץ הזאת מבין עד כמה גדול המרחק בין ההבטחה הזו למציאות. אנחנו לא רק מתהלכים לארכה ולרחבה של הארץ הזאת. שבנו אליה ואנחנו נלחמים עליה עשרות שנים, והיא עדיין לא בידינו ממש. בנושא הזה אני ממשיך לטפל ועדיין לא מיציתי אותו.

בספטמבר 1988 הציעו לי לצאת לשליחות ציונית נוספת במונטריאול, כנציג הסוכנות היהודית במזרח קנדה וכשליח עלייה.

אני שמח על שאלתך, כי זו מחייבת אותי לראשונה לברר גם לעצמי את התהליכים והמאורעות האישיים שהובילו אותי לעסוק בקיומנו כאן.

שליחות זו, שנמשכה ארבע שנים, הותירה בי רשמים וחוויות מהמפגש המרתק עם יהדות צפון אמריקה, ותהיה להם השפעה משמעותית על עבודתי העתידית.

ואכן, בשנת 1995 התרחשה התפנית הבאה בתערוכה **המאבק**, שהוצגה בבית האמנים, ושבתפניתה הוצג מיצג שביטא את הקונפליקט בין פנים לחוץ. המיצבים שלי מתייחסים בעקביות לשאלה הגדולה האם אנחנו אכן נמצאים בפנים-בארץ? או שמא אנחנו עדיין נלחמים על מקומנו-זכותנו על הארץ הזאת?

מאבק סימנה בבירור את התפנית הרשמית של הקריירה האמנותית שלי לעבר מקורות יהודיים-היסטוריים ברורים, אף שאלו כבר העסיקו אותי לסירוגין מוקדם יותר. תערוכה זו התאפיינה בשינוי המדיה והתאמתה לעולם הדיגיטלי.

ניתן לראות ברוב עבודותיך שימוש בטקסט מן המקורות בגוף העבודה או סמוך לה. לפעמים שמות העבודות מרמזים על קשר אינטר-טקסטואלי עם מקורות המקרא וחז"ל. מדוע אתה זקוק להם? הן מדובר בעבודה ויזואלית מיסודה, האם אינך מביע כך חוסר ביטחון ביכולתה של אמנותך לעמוד בפני עצמה, ללא מסורת המילה?

הנראות של הטקסט או של המילה העברית מבחינה חזותית אינה מוטלת בספק. האמנות הישראלית מרבה לשלב את המילה ביצירות וכך גם אני. ברור שיש סכנה שהוספת הטקסט תגלוש לפלקטיות, ולכן אני הופך את הטקסט לחלק אינטגרלי מהקומפוזיציה, כך שלא ישמש לה אזור.

המקורות שאני מתייחס אליהם הם בעיקר המקורות של הפילוסופיה וההגות היהודית. אני קורא מאמרים של הרב קוק, של הרב סולובייצ'יק ואחרים, וכן מאמרים עם גישות מודרניות המחברות פירושים חדשניים על התורה. מאז שנת 1984 אני לומד יום בשבוע בשיבת כרם דיבנה ושומע את שיעורי ההגות היהודית הנותנים

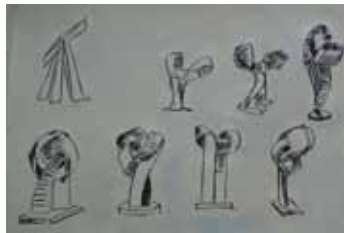
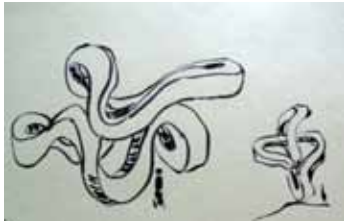
לי השראה ליצירה חזותית. חלק גדול מהמיצבים שלי נוצרו בעקבות שיעורים שאני שומע שם או ממאמרים שאני קורא ומעבד ויזואלית. לדוגמה המיצבים הר-שדה-בית או **מזבח אדמה תעשה לי** נהגו בעת הלימודים שם והמשכתי לנתחם ולהתאימם לתקופה העכשווית. המיצב הראשון מתקשר לתקופות הביסטוריה של עם ישראל עד לרצח רבין. המיצב השני עוסק במלחמת לבנון ובנפילת הבנים. במיצב הר-שדה-בית, שהספר נושא את שמו, אני מבטא במידה רבה את מה שכניתי במאמר הפתיחה "המהלך לבריור האירוע הפרטי-ביוגרפי על רקע המהלך הקולקטיבי, ההיסטורי, היהודי, לקראת זהות אמנותית יהודית-ישראלית." כמו אברהם אבינו, העלייה להר אצלי אינה מאמץ פיזי בלבד, אלא מאמץ רוחני. אמנם זו עלייה המבודדת אותי (כמו אברהם), אך מחברת אותי מחדש לעמי ולארצי בדרכי שלי. במיצב **מזבח אדמה תעשה לי** אני מבטא את המחיר הפרטי בהקרבת היצירות שלי ואת המחיר הקולקטיבי של נפילת הבנים. אני קורא ספרי מחקר ופילוסופיה ומתחבר מאוד גם לצד הזה של מחשבה המנתחת ומפרשת תהליכים המלווים את היוצרים ואת יצירתם. מכל אלו עולים רעיונות הזוכים אצלי למימוש חזותי. לא פעם אמרתי שיש במקורות רעיונות הזועקים לנו האמנים למימוש חזותי, ועם זה אני מנסה להתמודד. ההוראה המלווה את כל שנות היצירה שלי חשובה לי ומפרה אותי מאוד. ליווי של סטודנטיות בפרויקטים אמנותיים ושל קבוצות מהסקטור הדתי מעורר שיה פורה המביא אותי לא פעם לגיבוש רעיונות חדשים בתהליכי העבודה שלי. הכתיבה תופסת אצלי מקום חשוב ואני מרבה לכתוב גם על התהליכים שאני עובר מהלימוד ליצירה. במאמרים אני מנתח את התופעה החדשה המתהווה של יוצרים דתיים ודרכה מעודד צעירים וצעירות מוכשרים לקחת חלק ב'מהפכה החזותית'.

האם יש משפיעים נוספים על יצירתך, מלבד המקורות היהודיים? מעניין אותי לדעת עם מי אתה מנהל דיאלוג אמנותי, מי האמנים שחשוב לך שיראו מעבודותיך בזמן התהליך ויביעו דעתם?

יש אמנים שהשפיעו על הפיסול שלי כמו דני קרוון ודב פייגין, שהיה גם מורה שלי, והעבודות של שניהם מתאפיינות במינימליזם צורני ובניקיון הצורות הפיסוליות במרחב. בין הפסל ישראל הדני וביני יש הערכה הדדית ואני אוהב מאוד את סגנון עבודותיו.

עד היום זכיתי בתחרויות פיסול רבות ויצרתי מעל לעשרים פסלים גדולים העומדים במרחב הציבורי ומוגדרים כפסלים 'הייטקים' וגיאומטריים כדוגמת שני הפסלים המוצבים בקניון מלחה בירושלים או פסל הקיר במגדלי טרייד טאואר בתל אביב (תמונות 202-204, 210).

מיכה אולמן יוצר פסלים במרחב. אני אוהב בעבודתו את הנגיעה הפוליטית וגם היהודית-חילונית. מיכאל סגן-כהן הוא צייר שאני מעריך ומאמין ללבטיו הלא קלים כאמן ישראלי-יהודי שחיפש תשובות לשאלות לא פתורות. אברהם אילת ויעקב חפץ, שגם הם בוגרי בית הספר הגבוה ליצירה, וחווה ראוכר הם חלק מהאמנים שאני מעריך מאוד ומנהל איתם שית. ישנה קבוצת פסלים שאני



Sketches for sculptures, ink on paper, variable dimensions

19. מתווים לפסלים, דיו על נייר, גדלים שונים

נפגש עמם שנים רבות בבית המלאכה של רוני נעים, בעל מלאכה עם נפש של אמן. רוני הוא חבר קרוב, אני מפסל אצלו את הפסלים הגדולים שלי יותר משלושים שנה. אני פוגש שם בין השאר את מוטי מזרחי, מיכה אולמן, תמרה ריקמן ואחרים, ובזמנו גם את גדעון גכטמן, בוקי שוורץ ואורי ליפשיץ שנפטרו לאחרונה. בשנת 1997 הצגנו יחד תערוכה באצירתה של תמרה ריקמן.

יש לי שפה משותפת גם עם בלו סמיון פיינרו, ז'אק ז'אנו, אשר דהן, נחמה גולן, רות קסטנבאום בן דב, נעמי גפני, סיגל אדלמן, חנה גולדברג ועוד רבים אחרים, שלחלקם אצרתי תערוכות יחיד או ששיתפתי אותם בתערוכות קבוצתיות שיזמתי.

קנדינסקי, מונדריאן ומלביץ הם אבות המופשט הגיאומטרי והם משמשים לי השראה לפיסול, לציור ולרישומים המופשטים שלי וכנושא להוראה בקורסים שלי.

את ראושנברג אני אוהב במיוחד. ראיתי עבודות רבות שלו בחו"ל. לעבודותיו עוצמה רבה והן השפיעו על אמנים ישראלים וגם עליי.

היצירה שלך מנהלת דיאלוג אינטנסיבי עם החברה הישראלית, עם השיח האמנותי ועם השיח הפוליטי באינטנסיביות מרשימה. אינך מניח לשום אירוע פוליטי או חברתי לחמוק מתגובתך. האם יש סביבך חבורה?

אני מעורב מאוד. זה מתבטא גם בכתיבת מאמרים, לפעמים לעיתונות, ובהם אני מוחה או מביע דעתי על תופעות בחברה הישראלית בכלל ובחברה הציונית דתית בפרט.

אני מנהל דיאלוג ארוך שנים עם השיח האמנותי, הדתי, החברתי והפוליטי, כי אכפת לי מאוד מהחברה שאני חי בה. אני רגיש לתופעות של התרסה כלפי המדינה, הציונות והדת. בחברה הישראלית מתקיים שיח בוטה ולא מאוהב תחת הסיסמה של חופש הביטוי.

כפי שציינתי, אני מכיר אישית אמנים ישראלים רבים ועם חלקם אני מנהל דיאלוג. אני לא משייך עצמי לחבורה מסוימת, לא מבחינת התפיסה האמנותית שלי ולא מבחינת סגנון העבודה. אני גם לא מתחכך יום עם ה"ברנז'ה" האמנותית ולא מנסה למצוא חן.

אני מפלס את דרכי לבד ומאמין שבשנים האחרונות הבאתי לאמנות הישראלית משהו 'אחר' שקשה לקהילה האמנותית לעכל אותו. סביבי נוצרה קבוצת אמנים שיש לה מכה משותף - אמנים ואמניות דתיים, שאני מנהל איתם שיח ואני משתף אותם בתערוכות קבוצתיות שאני יוזם.



20. כותרות המאמרים



21. שלום לוי ימית 1982, אקריליק על דיקט, 113.5x198
Farewell, Yamit 1982, acrylic on plywood, 198x113.5



22. עקירה, קרע, קריעה 2005, כיסא קש קרוע, מפת ארץ ישראל השלמה מצופה זיתים שחורים ועלי זית, 75 x 120 x, נווה דקלים

Uprooting, Schism, Tear 2005, torn straw chair, map of Greater Israel coated with black olives and olive leaves, 30x75x120, Neve Dekalim

אף שאני מציג יצירות רבות ומגוונות, אני מסומן כאמן פוליטי ימני וזו נקודת המוצא לכל דיאלוג סביב עבודתי. העבודות שזכו לחשיפה הרחבה ביותר היו העבודות הפוליטיות שהיו קשורות בזמנו לפינטי ימית או להתנתקות.

הצגתי תערוכות ומיצבים שנגעו בשורשים היהודיים שלי ובזהות הישראלית שלי שאוטומטית נוטה לאהבת הארץ כפי שאני חש אותה כאדם שומר מצוות. לצערי אלו נושאים שמעוררים אנטגוניזם והם כ'סדין אדום' לרוב רובו של הממסד האמנותי הנוטה לחילוני ולשמאל, אך יש גם דוגמאות 'חריוגות' בהתייחסותן. אשתף אותך בכמה מהן:

במאמר מסכם לשנת 2005 כתבה **צפורה לוריא** ז"ל ב'מקור ראשון':

"לצדו של סגן-כהן, אני רואה בפריצתו לתודעה הציבורית של האמן הוותיק אבנר בר חמא את אחד ממוקדי החשיבות בעונת התערוכות תשס"ה."

ב'עכבר העיר' ציינו מחדש את העובדה שבתל אביב כמעט שלא מציגים 'אמנות אחרת' מזו המייצגת את השמאל. "...בר חמא, בוגר המדרשה וקלישר, הוא קול חריג בזירה האמנותית המקומית, הנוטה רובה ככולה לשמאל. בתל אביב כמעט שלא מוצגת אמנות פוליטית ימנית. בר חמא מאמין באמנות דתית עכשווית העוסקת בסוגיות אקטואליות. עבודותיו הנוכחיות מבטאות כאב ושבר הכרוכים בהתנתקות, כולל הזעקה המקראית 'אייכה?'."

אני רוצה להביא דוגמה נוספת מדברים שכתב **אליק מישורי** בתערוכה **ישראליות הזותית:**

"היצירה של בר חמא נעשתה ב-2005, שהייתה שנת ההתנתקות והיציאה מעזה - והיו שראו בעבודה הזאת שלו ביטוי לכאב העקירה של יישובים יהודיים ממקומם, עקירה שהאמן התאבל עליה וקרע עליה קריעה (כמנהג האבלים). העבודה אומרת שהעקירה והקריעה שבעקבותיה מובילות בהכרח לקרע בין קבוצות שונות בעם, וזו בעיניי, אמירה הרואה דברים במורכבותם.

אבל היו גם שזיהו בעבודה זיתים וקישרו את הכתובת 'עקירה' עם עקירת עצי זית של פלסטינים בידי מתנחלים. מה שאומר שאותה יצירה יכולה לבטא שתי עמדות פוליטיות מנוגדות.

מה שמעניין אותי בעבודות של ריב או של בר חמא לא היו, דווקא, הדעות הפוליטיות אלא איכותה של היצירה. לכן גם לא ציינתי את ההשתייכות הפוליטית של כל אחד מהאמנים. אם הייתי עושה זאת, כי אז המתבונן היה עושה מיד את הקישור, ואומר: אה, הוא 'ימני' או 'שמאלי' וכך אני צריך להסתכל על העבודה שלו."

יש טענה שאמנות ואמונה זרות זו לזו וכי אדם דתי מתמסר כל כולו לאמונתו ואינו יכול להיות אמן טוטאלי. לעניות דעתי, זו טענה שאין לה בסיס. זו טענה שיצרה סביבי עוינות מסוימת.

ובכל זאת, קולגות רבים לא רק מהמגזר מעודדים אותי ומעריכים את האומץ שלי

כביכול, כפי שהם מגדירים זאת, לשחות נגד הזרם. לאחר שכוניתי בתקשורת 'סמן ימני' של האמנות הישראלית, שמעתי לא פעם מאמנים שלדעתם להציג משהו חריג מהזרם המרכזי-השמאלני מהווה סיכון להתקבל לברנזה. אך בסופו של דבר, כפי שאני מאמין, צריך ללכת עד הסוף עם מה שמאמינים בו, גם אם יש בזה סיכון של 'מיתוג' או 'קטלוג', ואני חושב שזכיתי להערכה בשל עמדתי. אני מתייעץ עם כמה אמנים קרובים וחולק איתם את החוויות האמנותיות שלי. אלו הם בעיקר אמנים שיש לנו הערכה הדדית ומורים שעובדים או עבדו איתי בעבר.

עם **צפורה לוריא** ז"ל שמרתי על קשר רצוף עד לפטירתה, קשר מקצועי על בסיס אמונה שאנחנו מובילים מהלך חשוב בהתפתחות היצירה הפלסטית בציבור הדתי-לאומי. בעשור האחרון היא הייתה הראשונה שחלקתי איתה את מחשבותי ואת החוויות האמנותיות שלי. הערכתו מאוד

את חוות דעתה המקצועית והיא חסרה לי מאוד. לשאלתך אם היה אמן כלשהו שדעתו על עבודתי השפיעה עליי לשנותה, התשובה היא שלילית. כל עבודה שלי עוברת ביקורת עצמית מחמירה לפני שאני מציג אותה לקהל.

בנקדת החיבור בין היותך מורה לאמנות לבין היותך אמן, הקמת במכללת תלפיות גלריה 'אחרת'. מהי הגלריה ה'אחרת', ובמה היא אחרת מגלריות שונות בישראל? מדוע נכנסת לתחום האוצרות?

נכנסתי לתחום האוצרות בשל צורך ובעיקר בשל היעדר עידוד הציבור האמנוני ליצור ולהציג. רציתי למלא את החלל הזה וליצור מקום לתצוגה מסוג אחר. את הגלריה ה'אחרת' יזמתי ויסדתי בשנת 1997, כשניהלתי את המסלול לאמנות במכללת תלפיות בתל אביב. מתוך שיחות רבות עם צפורה לוריא ז"ל, עלה צורך לקדם ולעודד את הסטודנטיות שלנו להמשיך ליצור גם בתום לימודי ההוראה. חשנו צורך ליצור 'מקום' לתצוגה שיבטא גם את ה'קול' הבא ממחוזותינו. הגלריה נקראה 'אחרת' כי רציתי להציג בה מצד אחד את מיטב אמני ישראל (ולשם כך נעזרתי באוצרת הראשונה של הגלריה, רביבה רגב, שהייתה מקושרת לאמנים שלימדו במדרשה), ומצד שני רציתי לתת במה גם לאמנים שאינם מוכרים בזרם המרכזי ובאים מהציבור הדתי.

נתתי לאוצרת את המנדט לבחור את האמנים המוכרים, אך להציג צד 'אחר' שלהם, כלומר לבחור עבודות שלהם הנוגעות במקורות ובטקסטים היהודיים. כך פעלה הגלריה בשנים הראשונות. היא קיבלה מקום בין הגלריות התל-אביביות בזכות רשימת המציגים המכובדת, שכללה אמנים כגרשוני, לביא, גרבוז, פיינרו, קדישמן ועוד רבים.



23. הוי, ארצי מולדתי - 2007, 2007, אולם התערוכה בבית האמנים בתל אביב
Oh My Country, My Homeland - 2007, 2007, Artists House, Tel Aviv



24. הגלריה ה'אחרת' בחולון (למעלה), גלריה הלל 17 בירושלים (למטה)

The Other Gallery in Holon (above), Hillel 17 Gallery in Jerusalem (below)

האוצרות היא עוד כלי ביטוי עבורי. קשה להפריד בין יצירותיי כאמן ליחזמותי כאוצר על פי נושא. יש בי צורך פנימי ואמיתי לעודד יצירה בעלת אופי יהודי וציוני. הביטוי 'אחרת' מבטא את הנבדלות, את השוני מהמקובל בסצנה האמנותית הישראלית.

אני רוצה להבין את הצורך שלך לצאת מהסטודיו הפרטי, ולהקדיש זמן כה רב לקידום האמנות בציבור הדתי-לאומי, האם זה לא מפריע להתקדמותך האישית?

כמחנך לאמנות אני רואה בחינוך ובעיצוב דור חדש של אמנים צעירים בראשית דרכם ביטוי נוסף למגמה ולרצון שלי לעודד יצירה בציבור הציוני המאמין. כשבגיל שש-עשרה חיפשתי מסגרת ללמוד אמנות לא היה מי שיכוון או יעודד אותי, גם לא אחרי הצבא.

היטיב להגדיר פעילות זו **דוד שפרבר** באחד ממאמריו:

"אבנר בר חמא הוא הדמות הבולטת ביותר בפעילות למען הפרחת השממה האמנותית בציבור הציוני דתי. יוזמתו להציג תצוגות אמנות במסדרון מכללת ליפשיץ בירושלים והרעיון להקים בית ספר דתי לאמנות באוניברסיטת בר-אילן מתווספים לפועלו בתחום זה.

עמדתו מתחדדת כייחודית. דומה שגישתו והאסכולה

שמתהווה סביבה מכוונת לא רק להרחיב ולאתגר את השיח המרכזי, אלא גם להציע לו אלטרנטיבה. הרוח הזו מעוררת לא פעם אנטגוניזם בעולם האמנות ההגמוני ואף בשיח האמנות בחברה הדתית" (מתוך מאמר 'בחינת בוגרות', פורסם באתר בית אבי חי).

ב-2006, חודשים אחדים אחרי **קייץ-קטיף**, שאצרתי ביחד עם צפורה לוריא ז"ל (2005), יזמתי הצגת תערוכות קבוצתיות נוספות. הראשונה שבהן היא התערוכה **צל-מי-צב - 10+1** (2006). בתערוכה, ליד מיצב שלי על ההתנתקות, הציגו עשרה צלמי עיתונות את ההתנתקות בעיני המצלמה שלהם.

ב-2007 יזמתי ואצרתי את התערוכה **הוי, ארצי מולדתי - 2007**, כדי לעורר אמנים להתייחס למציאות הישראלית המורכבת.

לקראת התערוכה חיברתי מניפסט וביטאתי בו את תחושותיי בעקבות המועקה שהותירה אחריה מלחמת לבנון השנייה ותחושת ההחמצה ההולכת וגוברת בקרבנו. באפריל 2008 אצרתי תערוכה קבוצתית נוספת, **י"ש-עו"ש**, בבית האמנים בתל אביב, ואחריה את התערוכה לזכרה של צפורה לוריא, **בצל ננפיך**, בגלריה נוספת שייסדתי - הלל 17 בירושלים.

גלו-יה היא תערוכה קבוצתית חשובה שאצרתי בשנת 2009, שעסקה בנושא כיסוי הראש אצל האישה ביהדות. הנושא עורר תגובות רבות בתקשורת. גם **כנתות אור**, שהוצגה בשנת 2010, עסקה בהתייחסותם של אמנים לנושא הכיסוי, הצנעה,

ההסתרה וההגנה, אך גם התייחסה לפנים ולחוץ, לגלוי ולנסתר ולגבולות. אלו רק חלק מהתערוכות הרבות שאצרתי ואני רואה באוצרות פעילות חשובה המקבילה לפעילותי היצירתית והיא עונה על צורך בציבור האמוני. מזה כמה שנים אני מעביר קורס ושמו 'כיתת אמן', ואני מאתגר בו עשרות אמנים ואמניות צעירים ליצור דרך מטלות. אנחנו מבקרים את היצירות ביקורת קבוצתית בהשתתפות אמנים מוכרים והם גם מרצים על עבודתם בפני הקבוצה. חלק מתלמידי הקורס משתתפים אחר כך בתערוכות שאני אוצר.

הן בטקסטים המלווים את התערוכות והן בראיונות השונים איתך, אתה מרבה להשתמש בשפה העוסקת ב'זהות', בהגדרת ה'אני'. אתה חושב שניתן לאפיין אותך כאמן בעל השקפה דתית ואידיאולוגית-פוליטית מסוימת? האם יש לך הגדרה עצמית כאמן?

לא אני יצרתי את ההגדרה של אמן ציוני דתי או ימני ואני לא מסכים להגדרה זו, כי אני גם לא מכיר בהגדרה של אמנות שמאל וימין.

מתברר שתערוכה ציונית עדיין נחשבת במחוזותינו לחריגה, ומעדיפים לקטלג אותה כאמנות ימנית. אישית, אני נוטה לקבל את הגדרתו של ד"ר **דרור אידר** שאני **אמן ניאור-שמרני**. לעובדה שאני אמן מאמין יש השפעה על הדרך שאני עוסק בנושאים המעסיקים אותי, למשל כאשר אני בוחר בטקסטים מהמקורות היהודיים ומעניק להם נראות חזותית אוהדת, בניגוד לאמנים שעושים זאת בהתרסה, והם רבים. הזהות היהודית והישראלית שלי באה לידי ביטוי באמנות שלי, שהיא אמנות עכשווית-מודרנית באופייה, ולכן אני אמן יהודי-ישראלי-עכשווי.

האם הזהות שלך כאדם דתי שומר מצוות באה לידי ביטוי באמנות שלך? האם הזהות הדתית מהווה יתרון או מגבלה?

אף על פי שהמילה 'מחויבות' נשמעת חריגה בעולם שסוגד לחופש היצירה והביטוי, עולם שאין לו גבולות, אני אדם מחויב וחש מחויבות לארץ ולזהות הלאומית שלי. אני לא מרגיש כבול, להפך, המגבלות מאתגרות אותי. אני מסמן לעצמי את הגבולות בהתאם לאורה חיי. טבעי בעיניי, כיהודי וכאמן מאמין, שאני שואל את



25. קיבוץ גלויות, 2010, עץ וקרעי נייר צבעוניים עם אותיות לועזיות, 8x40x10
Gathering of the Exiles in the Land of Israel 2010, wood and colored paper cuttings, 10x40x8



26. ויהי בשלם טובו ומעונתו בציון, 2012, נירוסטה מלוטשת ופליז מצופה זהב, 19x40x17

His tent shall be in Salem and his dwelling in Zion, 2012, polished stainless steel and gold-coated brass, 17x40x19



27. מצב הארץ מכותרות 'הארץ', 2008, צילום ועיבוד מחשב, הדפסה על שמשונית, 285x115

State of the Land, Headlines from Haaretz, 2008, digitally manipulated photograph on PVC, 115x285



28. היום, גוש קטיף, מחר יפת 2005 (פרט)

Gush Katif Today, Jaffa Tomorrow! 2005 (פרט)

עצמי מה הקב"ה רוצה ממני בדור הנוכחי, המיוחד, אליו נולדתי. זו אחריות גדולה הדורשת משנה זהירות, גם אם אני רק אמן ולא רב. **אמן דתי** הוא לא אמן שהוא גם דתי אלא אדם המגשים את האידיאה האלוקית דרך האישיות היצירתית שלו, דרך כישוריו האמנותיים.

אפשר להיות ראש קטן ואפשר אחרת. הרב קוק, בהתייחסו לדברי המשנה בפרקי אבות: "...והחיים לידון, לידע ולהודיע להיודע שהוא היוצר" (ד, כח), כותב: "החיים אינם כי אם דעת, אלא שיש דעה גדולה והיא חיים גדולים, ויש דעה קלה והחיים ההם גם כן קלים" (עולת ראייה ח"ב עמ' קעד-קעה).

יסוד זה מוביל אותי כשאני קולט את המציאות סביבי ומפנים אותה. **אפשר (כמו)ן** לעבור לסדר היום ולא יקרה דבר, אך אצלי המציאות תיטפג אט אט, תעבור מסגנת ועוד מסגנת ואולי בסוף גם תצא אל הפועל דרך יצירה חדשה. גודל הדעת שמתכוון אליו הרב, אינו נמדד לפי כמות הנתונים שספגתי לתוכי, אלא במיוחד לפי איכותם. התגובה שלי לרצח רבין למשל הופיעה אחרי ארבע שנים באמצעות המיצב **הר-שדה-בית**. אין לי ספק שהיא הייתה שונה מתגובתם של כל האמנים שהגיבו לרצח הנורא.

סמדר שפי, מבקרת האמנות של 'הארץ' הבחינה בכך:

"...ראויה לציון עבודה של **אבנר בר חמא**, אמן שחורג בדרך כלל מהקונפורמיות הפוליטית השמאלית שמאפיינת את סצנת האמנות. עבודתו מבוססת על פסוק מהתנ"ך, סיפור מאבק על בארות שנסתמו על ידי פלשתים מספר בראשית, ופרשנות של רמב"ן ורש"י עליו. את הפסוק, "זכרתי את בריתי יעקב ואף את בריתי יצחק ואף את בריתי אברהם אזכור" (ויקרא כו, מב), פירשו מתוך בדיקת השאלה מדוע הושמט עניין הזכירה משמו של יצחק. התשובה היא שיצחק, שכמעט נעקד, זכור דרך סמלים של עקדה על המזבח..."

חשוב לי להציג יצירות עם חותם יהודי-ציוני וייחודי לא רק בתחום המיומנות או השתכללות הביצוע אלא בתחום האמירה, משהו שייזכר ויחרט בתודעה הקולקטיבית כדבר 'אחר' ששינה ולו במעט, ויצא מהקביעון המחשבתי החד-צדדי השולט, ואני לא חי באשליה שאצליח.

לשאלתך אם זההות שלי כאדם דתי שומר מצוות באה לידי ביטוי באמנות שלי ואם היא יתרון או מגבלה, ברור שהיא יתרון ובשום פנים לא מגבלה, כפי שהבהרתי. אני מגדיר עצמי '**אמן יהודי-ציוני חברתי עכשווי**' וחובתי לתת ביטוי לצד היהודי ציוני שבחברה הישראלית. לדעת התלמוד הירושלמי במסכת תענית (דף ד, עמוד ב), ישראל נקרא 'ציון', ותהליך התחייה הלאומית של עם ישראל נקרא 'ציונות'. ירושלים בירתנו שחברה לה יחדיו, תפקידה לחבר אותנו למהות שלנו. אצלי האמנות מבטאת ומוציאה אל הפועל מהות פנימית אידיאלית זו.

השכל אינו כבול לחושים ובכוחו לחשוב בחופשיות ללא הגבלת זמן או מקום.

האמונה מסייעת לי להבין את תפקידי ולהתאימו להכרה שבמהותה אין אני כבול לכוחות החומריים ולכן אני תמיד מחפש משהו אחר.

במיצבים על ההתנתקות הבעתי הזדהות עם המתיישבים בגוש קטיף כבני אדם העומדים להתפנות מבתיהם - מבחינתי, הייתה בזה עמדה הומנית פר-אקסלנס. בעיניי לגיטימי להביע דעה המשקפת את אהבתי לארץ ישראל ולאנשיה באמצעות הכלים שאני שולט בהם.

בל נשכח, השמאל ה"הומני" לא הביע תמיכה כלפי "האחר" היהודי בזמן ההתנתקות, איש לא השמיע קולו בזמן שאלף שבע מאות משפחות יהודיות נותקו מבתיהן. גם לא זכור לי שמישהו הזיד את עצמו לנחם משפחות שכולות שנפגעו מהאינתיפאדה. ההדרה הזאת ויצירת הזהות בין האמנות לעמדה פוליטית מסוימת הפריעו לי מאוד.

אבנר, ככל שמכירים אותך ואת עבודתך, ניתן לראות מעברים מפיסול לציור, לרישום, למיצב. הספר עוסק בעיקר במיצב. מה יש בו במיצב שמשך אותך להתבטא בו, משהו שאין בשאר ה'אנרים'?

אני אמן מולטימדיה ואני לא מגביל את עצמי לטכניקה אחת. צפורה לוריא כתבה פעם על כך שסקרנותי, התעדכנותי המתמדת ויכולת הפרשנות הטכנולוגית שלי הובילו אותי ליצירות מורכבות ועשירות אמצעים. עבודות הפיסול שלי המוצבות במרחב הן ביטוי לאהבה מיוחדת שלי ליצור פסלי חוץ המשתלבים בנוף ובארכיטקטורה. הפסל הראשון שלי נרכש על ידי משרד השיכון עוד בהיותי סטודנט והוצב בשנת 1971 בבריכת השחייה בקריית גת. שתי תערוכות היחיד שלי שהצגתי ברמת גן ובגלרית אנגל בירושלים (3-1972) היו תערוכות פיסול שזכו לביקורות טובות. מעל לעשרים וחמישה פסלי חוץ שלי נבחרו והוצבו במרחב הציבורי בארץ ובחו"ל.

למרות ההצלחה, לא ראיתי עצמי מתמסר רק לתחום הפיסול, והיה לי ברור שהזהות האמנותית שלי תתמקד ביצירה היהודית-ישראלית העכשווית. עבר זמן, ובין הצבת הפסלים שלי להצגת תערוכות, חלחל אצלי הצורך או החיוב הפנימי להביע את עמדותיי גם בתחומים אחרים.

בשנת 1995, שנת המפנה מבחינתי, הצבתי לראשונה בתערוכה **מאבק** מזוודה חלולה מצינורות מתכת ברצפת האולם בבית האמנים בתל אביב. בתחתיתה הנחתי מראה. הצופה היה צריך להתכופף כדי לקרוא את שם העבודה שכתבתי באותיות



29. לבריכה, 1971, פלדה צבועה, 1000x200x200

For the Pool, 1971, painted steel, 200x200x1000



30. בר חמא וחלקי היצירה לפני הרכבתם בבריכת השחייה בקריית גת, 1971

Bar Hama and sculpture parts prior to their assemblage, Kiryat Gat, 1971

זעירות על הרצפה: "בכל דור דור..." (שם העבודה).

באותה תערוכה, **מאבק**, הצבתי סוכה חלולה שדרכה עברו אנשים כדי לראות את שאר העבודות (פעולת הכניסה והיציאה מהסוכה המחישה את הקונפליקט המתמשך שלנו בארץ הזו של כניסה לארץ ויציאה ממנה, פנים וחוץ). זו הייתה הפעם הראשונה שהצגתי מיצג, ומאוחר יותר הוצגו המיצבים **הר-שדה-בית ומזבח אדמה תעשה לי**, ולאחריהם מיצבים אחדים על ההתנתקות שזכו לחשיפה רחבה. אני נמשך לז'אנר של המיצב משום שהוא עונה על הצורך שלי להתבטא ולהביע דעה. הוא מאפשר לי ביטוי מוחשי לאמירות חדות וברורות, וכשהצופה מטיל במרחב שאני מציב בפניו, נוצרת אינטראקציה מעניינת עם הסביבה והוא חווה גם מציבים לא צפויים המתגרים אותי במיוחד.

מיצב מפת התפוזים שהצגתי בתל אביב ב-2005, הפך לסמל שנחרט בזיכרון הקולקטיבי כתחילתה של אמנות שכונתה "ימנית". במקום להתמודד עם ה"תופעה החדשה והמפתיעה" ולסווגה כאמנות חברתית-הומנית, העדיפו המבקרים לבחור בדרך הקלה של קטלוגה כאמנות ימנית.

המבקרים שנכנסו לאלום שהוצגה בו מפת התפוזים, הגיבו בהתפעלות מגודל המפה, מהצבע הכתום ומהריח המשכר של התפוזים, אך כל זה היה זמני עד

שקראו את שם העבודה: **היום גוש קטיף, מחר יפו!**.

מאז האמירה הזו, שצוטטה בכל כלי התקשורת, הפכה למושא מחקרים, וזאת אני מסיק מהפניות הרבות שאני מקבל מהאקדמיה באשר לעבודה הזו ולדומות לה. בתערוכה על גבולות ישראל ופלסטין, שהוצגה בשנת 2008 בגלריה בווינגטון, שוב הצגתי את מפת התפוזים.

אחרי סדרת מיצבי המצב, שהצגתי בשנים 2005-2006, בקיץ 2008, לרגל אירועי שנת השישים למדינת ישראל, הצבתי את המיצב **המספד בירושלים** בחזית בית האמנים בתל אביב. את כותרתו שאבתי ממאמרו של הרב קוק, שביטא סובלנות, אופטימיות והבנה עמוקה של המהלכים של הגאולה. מאמרו של הרב קוק נגע בחיבור בין הרב לחוזה המדינה, בין הרועה ההוגה לחוזה. הרצפה כוסתה בין היתר באדמת חמרה ובכותרות עיתון 'הארץ' מהחודשים האחרונים, שנתנו ביטוי אותנטי למציאות הישראלית המורכבת.



31. רישומי נוף גלילי: רישום ימני: 2008, פחם צבעוני על נייר, 50x70
רישום שמאלי: 1987, פחם צבעוני על נייר, 25x35

Drawings of a Galilee Landscape: Right: 2008, colored charcoal on paper, 70x50
Left: 1987, colored charcoal on paper, 35x25

במרכז הביתן הוצבה גיגית עגולה, שטוחה ומחלידה, מלאה במים צלולים ונקיים, וסימלה את העולם הישן. מסביב פזרה אדמה שהקיפה עיגול של אפר ובמרכזו דלקה אש מתוך צינור מרובע המזכיר ארובה. מעליהם הונח כבש מעץ המוביל אל מזבח מודרני, המורכב מארבע אבנים מסותתות וכולל את הכרובים שעוצבו מנירוסטה ונחושת. המילים "של נעליך מעל רגליך" נחרטו על גבי מפת ארץ ישראל מאלומיניום שהונחה על הכבש. המכלול דרך מרכיביו: המים, הכבש, המזבח והכרובים נתן תחושה של קודש מצד אחד, ומהצד האחר הדגיש את החול דרך כותרות עיתון 'הארץ' שנגעו במציאות העכורה.



32. אייכמן בתא הנאשמים 1961, צילום מסך הטלוויזיה בעת משפט אייכמן
Eichmann on TTTrial 1961, television still from the Eichmann Trial

בעבודתך אתה נמשך לתמות שיש בהן ממד

תשתית מיתי כמו 'מזבח', 'קרבן', עקדת יצחק, ובשנים האחרונות התייחסת התייחסות מיוחדת לשואה, אלה נושאים "גדולים". האם אין בנושא קלאסי כמו 'אהבה' או 'אישה' כדי למשוך אותך ליצירה?

מהיכרותך ארוכת השנים עם נושאי היצירה שלי, היטבת להגדיר את התמות שאני נמשך אליהן. ייתכן שאם לא הייתי יהודי והייתי חי במקום אחר ולא בארץ הזו, הנושאים שהזכרת לא היו מעסיקים אותי והייתי נמשך לנושאים ליריים ופסטורליים. ארץ ישראל ועם ישראל מתקשרים אצלי בהווה המתמשכת של מלחמת הקיום בה מככבים הקרבן והמזבח, העוקד והנעקד, הפנים והחוץ, כולם מבטאים את הישרדותנו בארץ הזו.

באשר לקרבן, שאכן מעסיק אותי מאוד במיצבים, התורה מצווה "כי כל שאור וכל דבש, לא תקטירו ממנו אשה לה" (ויקרא ב, יא). בני אדם אוהבים מתוקים ומנעמים, אך האמת לא תמיד נעימה, ואוכל טעים לא תמיד בריא. השאור מטפח ומסמל את הגאווה, וליד גאווה אין מקום למישהו אחר. הדבש מפתח ומסמל את התאוה, לכן אין אפשרות להקריב קרבן משאור ודבש. אך בכל זאת הקרבן צריך להיות טעים, ולכן בא המלח שאין קרבן בלעדיו. מלבד הטעם למלח יש ערך של שימור, של נצחיות. תפקידו להעלות את הזמני לנצח, את הגשמי לרוחני. קרוב לשמונה שנים שירתי בשליחויות שונות מחוץ לגבולות ישראל, ובכל התקופות האלו לא יכולתי ליצור יצירה אחת. לא יצרתי בכלל כי אני זקוק לטריגרים, לגירויים חזותיים ולאירועים בעלי משמעות שיפרו ויובילו אותי ליצירת אמירה. את אלו אני מוצא רק כאן בארץ, שהתרגלנו להקריב בה כל כך הרבה קרבנות לצערנו. אני כן רושם באובססיביות בכל הזדמנות בעיקר את נופי הארץ ומכין דגמים אין ספור לפסלים, אך בשני העשורים האחרונים מציג בעיקר את המיצבים עם



33. עטיפת הקטלוג המאבק-נצח (בצילום: המשפרות), 1988
Cover for the catalogue The Struggle – Eternity (photograph of crematoriums), 1988



34. ציון רחוב האומר שילדים יהודיים הוצאו והוסגרו על ידי המשטרה הצרפתית מבית ספר זה לידי הנאצים, מתוך: עיניים לנותל, 2004.



35. יהודים מובלים למחנה דראנסי 2007, ציור וצילום, עיבוד מחשב, הדפסה על פי.ו.סי, 120x160

Jews Led to the Drancy Camp 2007, digitally manipulated painting and photograph on PVC, 160x120

האמירות הנוקבות. אכן, אלה נושאים "גדולים" בעלי תשתית מיתית, כפי שהגדרת בשאלתך, והם נוגעים בנימי הנפש היהודית והישראלית ולא מאפשרים לי להגיע לנושאים אחרים.

נושא השואה מלווה אותי זמן רב, אף שאני לא בן לניצולי שואה והתוודעתי לנושא מאוחר יחסית, בטקסי יום השואה. כילד וכפליט שנותק מביתו ומחבריו בגלל רדיפות, סיפורי השואה היו עבורי חוויה מכוננת והם ריתקו אותי.

במאי 1960, כשהייתי תלמיד כיתה ל' בישיבת נתיב מאיר בירושלים, התוודענו ללכידתו של האיש שהיה אחראי לביצוע הפתרון הסופי, וסיפור הבאתו ארצה על ידי המוסד השפיע עלינו עמוקות. מדי יום חיכיתי בקיוסק הקרוב לישיבה בבית וגן לעיין בעיתוני הצהריים שדיווחו על התנהלות משפט אייכמן. ביוני בשנה ההיא פורסמה לראשונה תמונתו של אייכמן, ובתאריך 11 באפריל 1961 נפתח משפטו בבית העם בירושלים.

באותו היום, מצויד במצלמת אקורדיון שקיבלתי מאבי, הצטופפתי יחד עם מאות אנשים שעמדו ברחבה הסמוכה לבית העם. חלקם ענדו טלאי צהוב בתקווה להיכנס למשפט. מצאתי בארכיון הפרטי שלי תמונה שצילמתי בבית המשפט שבצדה האחורי צוינו המילים: "משפט אייכמן - 11 באפריל 1961".

אני זוכר בבירור את ההתחמקויות שלי מה'סדר' בישיבה כדי להגיע למשפט. כל עדות ריגשה אותי עד דמעות וחשתי שאני חווה אירוע היסטורי. חוויתי מאורעות אנטישמיים בילדות, אך לא את אימי השואה. עשיית דין צדק עם רב מרצחים נטעה בקרבי תחושת ניצחון - האיש האיום בתא הזכוכית נשפט במדינת ישראל החופשית בידי קרבנותיו.

בשנת 1978, בעת שליחות של בני עקיבא לבריסל, התוודעתי מקרוב לשואה לראשונה. אחד מהכנסים של בוגרי בני עקיבא באירופה, שהייתי בין מארגניו, התקיים במינכן תחת הכותרת 'אנטישמיות', וכלל ביקור במחנה דכאו. זה לא היה ביקורי הראשון. בשנת 1976 ביקרתי שם כשהשתתפתי במשלחת של צעירי המפד"ל לגרמניה, והמפגש המזווע עם המשרפות לא הרפה ממני. הפעם, מצויד במצלמת וידאו, אני יוצא עם סטודנטים שחלקם דוברי גרמנית, לראיין גרמנים מבוגרים בתחנת הרכבת. אנו שואלים מה הם עשו בתקופת המלחמה, והתשובה "לא ידענו!" חזרת כפזמון.

בפסח תשמ"ח אני מתמודד לראשונה כאמן עם נושא השואה באירועי שנות החמישים לליל הבדולח.

בקטלוג צנוע שיוצא לכבוד האירוע אני כותב: "איני בן לניצולי השואה. לא הייתי שם פיזית אך הייתי שם כפי שהייתי נוכח במעשה יציאת מצרים ובמעמד הר סיני,

וכל עם ישראל לדורותיו הוא יוצא השואה" ("בכל דור ודור...").

בין השנים 1988-1992, בתפקידי כנציג הסוכנות היהודית למזרח קנדה במונטריאול, אני זוכה לביקורו של מנכ"ל המינהל המרכזי לשליחות של הסוכנות היהודית, מר **מיכאל גלעד** (הוא מיקי גולדמן, הילד שסיפורו הונצח בסרט 'המכה ה-81'). בשיחותינו הארוכות מתברר לי כי האיש שהיה בעברו קצין משטרה בכיר, שימש בתפקיד מרכזי בחקירתו של אייכמן.

כך אני שומע ממקור ראשון על התנהלות החקירות ועל קור הרוח של הפושע הנאצי, שהודה בכל הזוועות והוסיף פרטים רבים על פעילותו בצבא ובמפלגה הנאצית.

בשנת 2001 אני יוצא לשליחות של שנה בפריז כנציג המחלקה לחינוך לאירופה המערבית. בשנה זו כזכור החלו הגילויים האנטישמיים בצרפת, ויהודים רבים חששו לעתידם והתדפקו על דלתות משרדי הסוכנות בפריז. בעת עבודתי אני נחשף לשלטים שהוצבו בכניסות לבתי ספר רבים בפריז וצוין בהם שמבתי ספר אלו הוצאו ילדים יהודים למחנות ההשמדה על ידי שלטון וישי והנאצים רק בשל היותם יהודים.

לאחר מחקר שערכתי בביקורים נוספים בפריז, בשנת 2007 הצגתי בגלריה העירונית ברחובות תערוכה מקיפה על השואה בצרפת תחת השם **עיניים לכותל**. האם אותה התמונה שצילמתי כנער במשפט אייכמן ממשיכה עדיין להשפיע על

היצירה האמנותית שלי גם כיום? אין לי ספק בכך.

במיצבים שהצגתי בשנים האחרונות על ההתנתקות חוזר ומופיע דימוי **האפר והאדמה** בהקשר להישרדות של עם ישראל בארצו אחרי השואה. **האדמה** היא בעיניי סמל הפוריות והחיים החדשים. **האפר** מסמל את הסוף, ההתכלות.

כמה סמלי? אפרו של אייכמן לא נטמן באדמת ישראל הקדושה. הוא פוזר בימ, רחוק מחופי ישראל, וטוב שכך.

בשעת ריאיון זה נמצאת בהכנה תערוכה חדשה שתוצג בחול"ל בשנת 2013 ותיקרא: 'HiStory' - אבנר בר חמא - גורלו ומאבקו של העם היהודי בעבר ובהווה' (ראו מאמרה של ד"ר בתיה ברוטין בספר זה).

בתערוכה אני מטפל בגורלו ובמאבקו של העם היהודי בעבר ובהווה באמצעות



36. יהודים מצטופפים ברחוב לוריסטון (rue Lauriston) ברובע ה-16 בפריז, בו שכנו משרדי הגסטאפו, 2007
צילום חדש וישן, עיבוד מחשב, הדפסה על פי.וי.טי, 120x160

Jews crowding before the Gestapo headquarters on Rue Lauriston, Paris, 2007, digitally manipulated old and new photographs on PVC, 160x120



37. יהודים מצטופפים ברחוב רחיייר ברובע היהודי בפריז, 2007,
צילום חדש וישן, עיבוד מחשב, הדפסה על פי.וי.טי, 120x160

Jews Crowding on the Rue des Rosiers in the Marais, Paris 2007, digitally manipulated old and new photographs on PVC, 160x120

מראות מן השואה וסמלים של ישראל הציונית. אני נוקט בגישה שמקורה בעולמי הרוחני היהודי ונשען על מקורות אידיאולוגיים ופוליטיים ציוניים קולקטיביים. אני מעמיד את השואה ואת האירועים האישיים שלי כיהודי על ציר האירועים שחוה העם היהודי ומעניק להם משמעות.

בעבודות שאציג אני מטפל בזכות קיומו של העם היהודי בארץ ישראל מנקודת מבט היסטורית, שמצד אחד מבוססת על הברית בין אלוהים לאברהם שניתנה בה "הארץ המובטחת" לו ולזרעו, ומאידך גיסא מנקודת מבט ציונית, המבוססת על החזון הציוני של בנימין זאב הרצל להקים ולקיים מדינה יהודית בארץ ישראל. דימוי מפת ארץ ישראל ודמותו של הרצל חוזרים תדיר ביצירותיי, ביחד וכל אחד לחוד. בדרך זו, דרך הדימוי, אני מביע את תחושותיי ודעותיי בנושא גורל העם היהודי בארץ ישראל ההיסטורית והציונית (ראו צילום ההזדהות עם הילד מגטו ורשה בעמ').

בתערוכה זו אני, הפליט שברח כילד ממרוקו, מזדהה עם הילד מוורשה, ובאמצעות תמונתו אני מתייחס למסע האמנותי שלי, המבטא את אהבתי לארץ ישראל שעוד לא נגמלה מרדיפת אויביה.

התעניינותי האובססיבית בנושא השואה וההזדהות עם סבלם של ששת מיליוני היהודים הנרצחים הביאו אותי לא להסתפק בקריאת ספרים ובצפייה בסרטים מהתקופה אלא בביקורים בחלק מהמקומות שבהם קרו המאורעות (פריז, ברלין, בלגיה, בודפשט, פולין ואוקראינה).

כיהודי, כאדם מאמין וכאמן, הנוכחות הפיזית שלי במקומות שהדברים האימיים שהאנושות לא ידעה כמוהם קרו, מעניקה לי כוחות ותחושות של מחויבות אישית פנימית להיענות לקריאה 'אידן נקמה' (יהודים נקמה), כתובת שנכתבה בדם על קיר בית בקובנה, לא במובן של נקמת דם אלא במובן של קיום ההבטחה האלוהית שזרע ישראל לא ייכחד ושעם ישראל ישוב לארצו.

בימים אלו, כשבהוצאה לאור נשלמת ההגהה האחרונה לספר, אני שב ממסע קשה ומרגש במיוחד בנותר מגטו ורשה, במחנה ההשמדה אושוויץ ובאוקראינה. על אף הכאב והשאלות הרבות העולות לנוכח הביקור במקום האיום הזה, יצרתי על פסי הרכבת בכניסה לאושוויץ מיצב המבטא את 'הנקמה' שהזכרתי לעיל, עם ישראל חי! (תמונה 128).

האם אתה רואה באופק נושאים חדשים או שנושאים אלה ימשיכו לעמוד במרכז עולמך?

מבחינת יצירה אישית, בהסתכלות ארוכת טווח לאחור, ניתן להבחין כי הנושא החוזר בדרכים ובאמצעים שונים בתערוכות שלי קשור תמיד לארץ ולעם השב לארצו. אף על פי שבתש"ח הכריז בן-גוריון על מדינת ישראל כמדינת העם היהודי, זכותנו על הארץ עוד לא הוכרה ממש בעמים.

אין עוד נושא החוזר בתורה פעמים כה רבות כמו ארץ ישראל. ארץ ישראל שייכת לעם הסגולה שעבר את כור ההיתוך של גלות מצרים. הפסוק "ואתן לעשו את הר

שעיר לרשת אותו, ויעקב ובניו ירדו מצרים" (יהושע כד, ד) נאמר בהגדה של פסח - עשו ויתר על ירושת הארץ. רש"י מפרש שעשו ויתר על חלקו בארץ ישראל ובלבד שלא יישא בעול הגלות. במאבקו של יעקב עם עשו - סופו של המאבק גנוז בסיומו של אותו לילה: "וירא כי לא יכול לו..." (בראשית לב, כ) - המאבק אפשרי רק בלילה, אך בעלות השחר מתגלית האמת, שדרכו של יעקב צודקת. כמו כל עם ישראל, אני מחכה שיפציע השחר ותתגלה צדקת דרכנו, ואז לא אעסוק עוד בקרבן ובמזבח.

בימים אלו, לקראת צאת הספר, אני נפרד מעיר מגורי הפריפריה, עירי מאז שהגעתי למעברה כילד, ועובר בע"ה לירושלים. בתלמוד מסופר שכשאנשי ירושלים היו כותבים את שם עירם, הם היו כותבים 'ירושלימה', כי הכול פועל לכיוון ירושלים, ותפקידה להזכיר לכל יהודי את זהותו ואת תפקידו בעולם. בדיעבד, כשאני חושב על כך, אני מרגיש שאני סוגר מעגל. המסע שהחל אצלי כנער שהגיע מהמעברה לשיבת נתיב מאיר האליטיסטית בירושלים, ממשיך כאשר אני חוזר ועולה אליה לנשום אוויר פסגות בתקווה שקול היצירה ימשיך ויהדהד, כי בהר ה' ייראה, כמו שכתוב: "אמר רבי אלעזר: מאי דכתיב 'אל בית אלוהי יעקב' (ישעיהו ב, ג), לא כאברהם שכתוב בו הר, שנאמר 'בהר יראה ה'; ולא כיצחק שכתוב בו שדה, שנאמר 'ויצא יצחק לשוח בשדה'; אלא כיעקב שקראו בית, שנאמר 'ויקרא שם המקום ההוא בית אל' (פסחים פח, ע"א). "חז"ל סתמו ולא פירשו, ובכך הותירו לנו את המשימה לנסות ולפצח את ה'קודים' הר-שדה-בית ולגלות את הטמון בהם. הספר הנושא שם זה מוכיח שכאמן אני עדיין מטפס על ההר, חורש עמוק בשדה ומחפש את הבית. המסע לא תם. ■

מאי 2013

מפת שְׁלֶחַן פְּרִסְתִּי לִיצוּעִי
מַחֲכָה לְאוֹתוֹ טִלְטוּל הַבָּא אַחַר קִלְקוּל
מִמְקוֹם אֶחָד לְמִקְוֶה אַחֵר (לְמֶה יֵצֵא
לְמַסְעוֹ מִי שֶׁשְׁלַחְנוּ עִרוּךְ לְפָנָיו)
נְעוּר הַבָּא לְהַחְזִיר שְׂבָרִים לְמִקְוֶה
כְּמַעֲשֵׂה הַמְּשַׁחֵזֵר כִּד כִּינָאֵי עֵתִיק
סְדֵק אֶל סְדֵק מִשְׁכָּבָה פְּנִימִית

חֹה פִּנְחֵס-כֹּהֵן, מֵתוּךְ: אַחֲרֵי הַגֶּשֶׁם,
מִסַּע אֵיילָה, רִיתְמוֹס, הַקִּיבוֹץ הַמְאוּחָד, 1995

החלום הציוני:

מציאות קשה מול תקווה שאינה מרפה

זיוה עמישי-מייזלש

אבנר בר חמא מציג חזון מיוחד במינו של החלום הציוני, חזון שאיננו נכון ואיננו מתנצל. במיצבים שלו, העושים שימוש בטכניקה מעורבת ובהדגשת המילה הכתובה ברוח האמנות המושגית, הוא מציג את עמדתו הברורה והתקיפה ביחס למאבק הציוני, בלי שום ויתורים לתקינות פוליטית. במין רוויזיוניזם מהופך הוא אינו נרתע מהצגת דימויים, המעוררים אותנו לשקול מחדש הן את דעותינו המוקדמות הן את יכולתה של ישראל להגשים את מטרותיה.

את ההשראה להשקפותיו שואב בר חמא מן הרקע שבא ממנו: הוא נולד במרוקו, ובהיותו בן שלוש נחטף בידי מוסלמים לכמה שעות. הוא היה עד לפוגרום שנרצחו בו יהודים באכזריות, ובהיותו בן עשר, בשנת 1956, נמלט עם בני משפחתו אל ישראל באישון לילה. בעיניו עברו הוא חלק בלתי נפרד מן העול שהוא נושא כיהודי! בהיותו פליט בעצמו, הוא יכול להבין את מצוקתם של הפלסטינאים, אך כמי שבנה לעצמו חיים חדשים, הוא מתקומם נגד השנאה שהצמיח בהם מעמד הפליטות שנכפה עליהם. שנאה זו צופנת לדעתו סכנה רבה והיא עלולה להוליך לשואה שנייה.

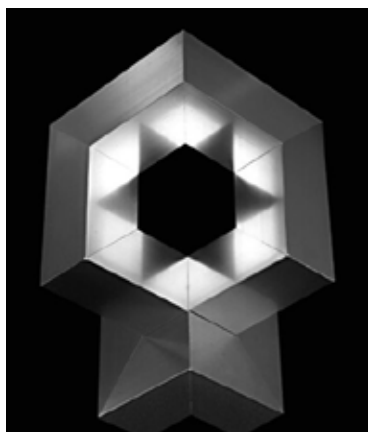
כיהודי דתי הוא מתבונן בישראל דרך הפריזמה של נבואות התנ"ך על שיבת גולי ציון לארצם. שני פסוקים מן ההגדה של פסח, המדגישים את ההכרח ללמוד מן הזיכרון ההיסטורי, מונחים בבסיס נקודת מבטו על מאורעות ימינו. לדידו, "בכל דור דור חייב אדם לראות את עצמו כאילו הוא יצא ממצרים" (מתוך ההגדה של פסח), משמעו שעלינו להזהרות גם עם אלה שעברו את השואה, ואין מדובר רק ביהודי אירופה אלא ביהודי ארצות ערב, שהשואה לא פסחה אף עליהם.² כך גם האמירה "בכל דור דור עומדים עלינו לכלותנו" (מן ההגדה של פסח) מבטאת את המאבק בין ישראל וארצות ערב כהמשך של האנטישמיות בעבר, ומסבירה מדוע היהודים מרגישים פגיעים תמיד. משום כך הוא אבֵּל על פינוי ימית וגוש קטיף כאילו היו

1 אבנר בר חמא, הצהרה בתוך: "המאבק הוא נצח", ירושלים, בית האמנים, 1988; בר חמא, "אמן ציוני בעולם מרושת: אמנות יהודית ציונית ועכשווית", מאמר שלא פורסם עדיין.

2 אבנר בר חמא, הצהרה בתוך: "המאבק הוא נצח", 1988.



38. מגן-דוד מפורק, 1973, נירוסטה מלוטשת, 45x34x22
Disassembled Star of David 1973, polished stainless steel, 22x34x45



39. למעלה מימין: בית לאומי, נוכח-נעדר, 1973, אלומיניום, 34x27x50
 Above right: National Home: Present-Absent 1973, aluminum, 34x27x50

40. למטה מימין: בית לאומי, נוכח-נעדר, 2005, עץ ונירוסטה מצופה זהב, 34x26x55
 Below right: National Home: Present-Absent 2005, wood and gold-coated stainless steel, 34x26x55

41. למעלה משמאל: בית לאומי, נוכח-נעדר, 2005, עץ ונירוסטה מצופה זהב, 34x26x55
 Above left: National Home: Present-Absent 2005, wood and gold-coated stainless steel, 34x26x55

42. למטה משמאל: שיר המעלות: הלוחות ומגן-הדוד (דגם), 2000, אלומיניום ועץ צבוע, 12x10x6
 Above left: Shir HaMa'alot: The Tablets and the Star of David (model)

גלות חדשה. אולם בעודו מגיב ומעיר על אירועים הרי-גורל אלו, אין הוא מאבד את התקווה לשלום ולביטחון.

בראשית דרכו היה בר חמא אמן מופשט (תמונה 38), ולצורות הגיאומטריות שיצר לא הייתה משמעות אידיאולוגית.³ רעידת האדמה של מלחמת יום הכיפורים שינתה דרמטית את עולם הדימויים שלו. **במגן-דוד מפורק** (תמונה 38), פסל פסימי מ-1973, הצורות החדות והדוקרניות מופנות באגרסיביות כלפי החלל הפתוח שבפנים וגם כלפי חוץ, אלינו. המגן-דוד מורכב על שני גלילים המזכירים זוג רימונים המקשטים ספר תורה, אך גם רגלי דמות אנתרופומורפית בעלת ראש זוויתי מעל ידיים פשוטות וחור מדאיג באמצע גופה.

ב-1994 הוא פיתח רעיון זה בפסל מתכת קונסטרוקטיביסטי בצבע צהוב בוהק, העומד בקניון מלחה בירושלים (תמונה 203). משולש אחד מצביע באגרסיביות כלפי חוץ, והמשולש השני מתפרק לספירלה זוויתית חדה. הפסל מזכיר את העיטורים האדריכליים שלו, הצבועים בצבעים עליזים, אבל מגן-דוד צהוב מזכיר גם את הטלאי הצהוב של השואה, והצורות השבורות – את גורל היהודי שענד אותו. פסל זה, שנעשה לאחר הסכם אוסלו הראשון מ-1993, נושא משמעות פוליטית כמוסה.

המגן-דוד שהתפתח ב-2005 (תמונות 40, 41) מפסל שיצר בר חמא ב-1973 (תמונה 39) נושא מסר אחר. מן הצד הוא לכאורה סתם פסל מינימליסטי, אך מלפנים השתקפות האור מזוויות החלקים המקיפים את החור המשושה יוצרת אשליה של מגן-דוד. שם היצירה **נוכה-נעדר** מדגיש שהדימוי העמום והאור היוצר אותו מרחפים בדרך מיסטית בחלל, אך גם מרמז שמדינת ישראל, למרות היותה עובדה מוגמרת היום, עצם קיומה עדיין נתון בספק. להדגשת היבט זה קרא בר חמא לפסל **בית לאומי** כאשר הציגו בשנית בשנת 2000.

משמעות פוליטית זו מסבירה מדוע ב-1995 הציב בר חמא את היצירה בין שני פסלים טעוני משמעות סמלית במערך שלא הציג מעולם (תמונה 170); לפניו ניצב **בכל דור דור** – מסגרת מזוודה שבתחתיתה ראי המציג את בבואתו של כל מי שעומד מעליה, ובכך הצופה הופך ליהודי הנווד (תמונה 168). מאחור מוצב על כן דגם של **אנדרטה לזכר הנופלים**, פסל שעתידי היה לקום ב-1998 בקריית גת (תמונות 211-212), והמילים **בכל דור דור**, הכתובות בתוך הפירמידה באנדרטה, מרמזות לקרבנות שהיהודים מעלים תמיד. כך **נוכה-נעדר**, המגן-דוד המיסטי המרחף, ניצב בין נדודים ומוות למען קיומה של ישראל. שם היצירה נושא עמו את כפל המשמעות של המילה 'נעדר' – מי שאינו נוכח במסדר, אך גם מי שאבד בקרב. אולם המסר אופטימי: המונומנט נקרא **נצה ישראל**, אשר, כדברי הנביא, לא ישקר (שמאל א טו, כט), כלומר רמז לקיומו הנצחי של ישראל, למרות הנדודים והקרבנות.

לראשונה ביטא בר חמא את חרדתו מפני שבריריות קיומה של המדינה ב-1973, והחרדה גברה ב-1982, כאשר זמן קצר לאחר שחזר משליחות בת שנתיים מטעם הסוכנות היהודית באירופה, אשר בה נתקל באנטישמיות ואף ביקר בדכאון, התרחש פינוי ימית. תגובתו המיידית הייתה יצירת הפסלים **מחוה למפוני ימית**,



43. בעקבות פינוי ימית, 1982, ספוג ואבן
1. 50x20x20 2. 35x30x15 3. 40x30x30

Following the Evacuation of Yamit
1982, sponge and stone
1. 20x20x50 2. 15x30x35 3. 30x30x40

3 ראו הפסלים שהציג ביולי 1973 בגלריה אנגל בירושלים.

4 ביקורו הראשון בדכאו היה ב-1976, עם קבוצת צעירים חברי המפד"ל.



44. תריס סוגר על ימית, 1982, קולאז' בשילוב צילום עיתונות, 100x70

A Shutter Closing Over Yamit, 1982, collage and newspaper photograph, 70x100



45. בית הרוס, בית מפורק, 1982, קולאז' בשילוב צילומים, 50x70

Destroyed House, Dismantled House 1982, collage and photographs, 70x50

שהוצגו בתערוכה בבית האמנים בירושלים. פסלים אלה עשויים מחומר ספוגי, המסמל את המתנחלים, ומגושי שיש, המייצגים חיילים (תמונה 43). ברגע שהספוג משתחרר מן הגוש הסטטי הכולא אותו, הוא מתנועע בחופשיות ובוחן את יכולותיו החדשות. מסר אופטימי זה מכוון ליכולתם של המפונים לבנות לעצמם מרחב קיום חדש.

בניגוד לפסלים, העבודות הגרפיות שהוצגו בתערוכה היו פסימיות. נראו בהן דגמי גריד ותיבות, מאמרים מן העיתונות ודימויים של הרס. בתריס סוגר על ימית (תמונה 44) גריד של חלון סוגר ממסגר את הדימויים, וכדו לך, למטה בשורה התחתונה, דגמי גריד של חלון בודד ושל חלונות בתוך ריבועים של בתים, שכולם קורסים אל תוך החולות. העיתון, שכותרתו אומרת "הלילה הרסו את ימית", מוצג מול טרקטור המחריב את הבתים. להדגשת תחושת החורבן נראים כאן התריסים, אשר כרגיל מוגפים כדי להגן על הבית, משתלשלים במעוקם: הם נשברו כאשר חיסלו את ימית.⁵

בית הרוס, בית מפורק (תמונה 45) נראות מסגרות של חלונות ודלת בתוך גריד של קירות טרומיים, הפרוסים כמו דפנות קופסה, כך שאפשר לפרקם ולבנותם מחדש כרצוננו. מבעד לפתחים נשקף במעומעם נוף ימית והים, הנוף שהיה נשקף מן הבית. את הדימוי המושגי הזה של הפירוק מגדירה הכותרת: '200 בתים מפורקים מימית', אולם העיתון מקשר דימוי נקי זה אל המציאות המנוגדת לו כל כך: תצלום של בר חמא המראה ערמות של קירות טרומיים שפורקו מימית, שלא הגיעו לכלל שימוש מחודש ומוטלים באקראי באלכסון בחולות שלידי כרם שלום. שלא כמו הספוג, שביכולתו להסתגל למקום חדש, בית קברות זה של קירות מבטא את החורבן ואת אופייה הארעי של ישראל. כאשר הציג שוב עבודה זו בתערוכתו **מאבק** ב-1995, השווה בר חמא את הארעיות של ימית לזו של תל אביב, אשר תושביה ברחו ממנה בעת מלחמת המפרץ וחשפו בכך את פגיעותה של ישראל. הוא צפה במלחמה זו ובאינתיפאדה הראשונה בטלוויזיה ממונטריאול, שם היה שליח הסוכנות היהודית (1988-1992), שתפקידו לעודד עלייה לארץ, בעוד הוא חש שהיא נתונה בסכנה וזקוקה לתמיכה.

משחזר לישראל, התאמתו חששותיו לנוכח הסכמי אוסלו (1993-1995); שטחי ארץ היו עתידיים להיות מוחזרים תמורת שלום שהיה רק אשליה לדעתו. בתערוכה **מאבק** מ-1995 הוא החל לבחון מחדש את העמדה הציונית; הוא הציג את המזודה כמסגרת גריד לסמל ארעיות, וקובייה שמסגרתה עשויה מוטות מתכת כדי לרמוז על סוכה שהיא מעין בית המסמל "לכאורה את היציבות והביטחון שהם למעשה אשליה."⁶

בתערוכה **הר-שדה-בית** מ-1999⁷ חילק האמן את הגריד בין הדימויים המופשטים, וגילה במרכז ריבוע ובו חלק מטקסט תלמודי ממסכת פסחים, המקשר בין המילים 'הר', 'שדה' ו'בית' ובין שלושת האבות (תמונה 47). כל שורה בגריד מייצגת מרכיב: הצמחים בשורה העליונה הם השדה (יצחק), וההר (אברהם) ממוקם בשורה המרכזית. הבית (יעקב) שבשורה התחתונה הוא הד לתבנית של **בית הרוס, בית מפורק** מ-1982, אך הפתחים מגלים עתה את דף הגמרא. חיבור זה עשוי היה לבשר בנייה אילולא היה נושא התערוכה 'בית' כה פסימי (תמונה 46). בית זה

5 ראו גם דנה אריאלי-הורוביץ, "מעבר לקו הכתום", נתיב, ינואר 2006, עמ' 81.

6 אבנר בר חמא, "אמן ציוני בעולם מרושת", מאמר שלא פורסם עדיין.

7 ראו מאמרה של דפנה נאור בספר זה.

בנה מקירות 'טרומיים' שחלונותיו ודלתותיו חלולים, כמו בציור, והוא חסר תקרה. אנו רואים את המבנה מבעד לגיליון שקוף התלוי מלמעלה, ועליו מדפס פוטומונטאז' של הקירות המושלכים מימית אשר נערמו בכרם שלום, והם מצביעים כאן על ארעיות ועל החורבן המאיים על ה'בית'.

פסימיות זו נבעה מן התחושה שרצח יצחק רבין ערער את יסודות הסולידריות הישראלית. הוא הקדיש את התערוכה לרבין וזיהה אותו עם יצחק אבינו. נקודה זו הוצגה במפורש בטקסטים שנתלו על הקירות והושמעו על גבי פס קול. בשעה שהדגש החזותי הושם על בארות המים שחפר יצחק לאחר שהפלשתים סתמו את הבארות שחפר אברהם – סמל לעמידה הישראלית אל מול הפלסטינים – הדגש המילולי היה על עקדת יצחק (תמונה 221). אחד הטקסטים נלקח מספר ויקרא (פרק כו) ועיקרו העונש שישית אלוהים על מי שלא יקיים את מצוותיו, ופעמים אחדות חזרת בו המילה "רדף" (פסוקים לו-לז), התואר שנתנו לרבין אלו שביקשו את מותו. לאחר שישראל ייענש ויחזור בתשובה, יזכור לו אלוהים את בריתו עם אבותיו (פסוק מב). רש"י מפרש כאן כי אפרו של יצחק נראה לפני אלוהים "צבור ומונח על המזבח". בייצרו את הזיקה בין רצח רבין ואפרו של יצחק, הופך בר חמא את רבין לקדוש שנפל על מזבח השלום. עם זה, רק ב-2005, בתערוכה על רצח רבין, הוא הציג את דיוקנו של רבין מתחת לטקסט המשווה את יצחק לשדה, בלוויית הציטוט מספר ויקרא ופירושו של רש"י.

בתערוכתו **מזבח אדמה תעשה לי** משנת 2000 לא עסק האמן בארעיות המקום אלא בארעיות חיי המגנים על מקום זה. וכך הסביר זאת: "ארץ ישראל שלא מרצוננו, הופכת לשדה אחוזה לעם ישראל דרך קבורת הבנים באדמתה."⁸ בעבודה **מזבח אדמה: תשתיות קברים** (תמונה 82) הגריד המונח על ערוגת אדמה מייצג תשתיות של קברים עשויים בטון כנהוג בבתי הקברות בארץ. המזבח מרמז על מוות למען ארץ ישראל, והוא נוצר יום לאחר שצה"ל פינה את לבנון בתקווה שלא יהיו עוד קרבנות.⁹ הקשר ללבנון הובהר בקולאז' ממוחשב של תשתיות קברים, הממסגרות תצלומים של אדמה ושל הריסות ההתפוצצות שאירעה במפקדת צה"ל בצור ב-1982.¹⁰ בחוץ, ברחוב, הקים בר חמא תשתית בטון של קברים ומילא אותה אדמה. בכעסו על התל-אביבים שהרגישו מנותקים מן החיילים בלבנון הוא הביא אל סף ביתם תזכורת מה הם חיים בצל המוות.¹¹ ביום האחרון לתערוכה כתב על תשתיות הקברים "פרחים במקום קברים", והזמין את הציבור לשתול פרחים בחלקות הקבר להדגשת שאיפתו לשלום במקום העלאת קרבנות אינסופית (תמונה 89).

בשנים 2001-2002 שהה בר חמא בפריז מטעם הסוכנות היהודית ובשנת 2004 עבד שם בסדנה לאמנים אורחים והכין חומרים לתערוכה על השואה, אלא שאירוע שהתרחש בישראל דחה את התערוכה.¹² ב-2 במאי 2004 נורו בידי מחבלים טלי



46. הבית, 1999, פרט מתוך המיצב הר-שדה-בית, צילום, הדפסה על בד מחורר ולוחות לבד, 200 x 150x400

The House, 1999, detail from the installation Mountain-Field-Home, photograph on perforated cloth and plywood, 200x150x400



47. דף גמרא, 1999, פרט מתוך המיצב הר-שדה-בית, ציור וצילום, עיבוד מחשב, הדפסה על בד, 100x100

Gemara Page, 1999, detail from the installation Mountain-Field-Home, digitally manipulated painting and photograph on canvas, 100x100

חטואל וארבע בנותיה, בנות שנתיים עד אחת-עשרה, בעת נסיעה בגוש קטיף. לאחר הירי קרבו הרוצחים אל המכונת ו'ידאו הריגה'. לפני שפנה לעיסוק בשואה החליט בר חמא לעסוק בבעיות של ישראל, וזאת באמצעות דימויים בפוטומונטאז' המסמלים את האירוע.

תגובתו הראשונה לאסון זה הייתה ישירה (תמונה 48). מאחר שטלי חטואל הייתה בהריון כשנרצחה, השימוש בסונוגרם של עובר ובביצים האוצרות אולי עוברים בקרבן היה הגיוני. שברירותן של הביצים מודגשת על ידי ה'מים' שמתחתן, ומשתקפת בהם בבואתן המשתברת. השורות הראשונות של המשנה במסכת ביצה אשר בסדר מועד מגלות את המסר שבפי האמן: "ביצה שנולדה ביום טוב, בית שמאי אומרים תיאלץ ובית הלל אומרים לא תיאלץ". השאלה אם להניח לעובר-ביצה לחיות מודגשת בשורה הבאה, העוסקת בסוגיה אם מותר לשחוט בהמה בחג. הצירוף של הטקסט והתמונות מנכיח את השאלה מדוע לא נתנו לעובר שלא-נולד של טלי חטואל לחיות.

ביצירה אחרת (תמונה 49) הונחה עבודה זו על גבי תצלום של הכרזת מדינת ישראל בתל אביב בה' באייר תש"ח. בן-גוריון תחום בסמליות בתוך הביצה והרצל בסונוגרם. היום-טוב הוא יום הכרזת המדינה. העבודה מעוררת שתי שאלות: איך ייתכן שאישה הרה נרצחה לאחר לידת המדינה, ומה אומר הדבר על שברירותה של מדינה, שאפשר לרסק אותה כמו ביצה ולרצוח את עובריה?

באתה ידעת, התחינה העצמות האלה (2005, תמונה 50) מרחיב בר חמא את השימוש בדימוי הכרזת המדינה. הכותרת הופכת את סדר המילים שביחזקאל (לז, ג), שם אלוהים שואל האם תחינה העצמות, ויחזקאל משיב: "אתה ידעת", וכאן "אתה ידעת" הן המילים הראשונות. שתי מילים אלה כתובות מתחת לתמונת הרצל ומסביב לראשו של בן-גוריון ובכך מכוונות אל חוזה המדינה ואל מייסדה. המשך הציטוט מופיע בין הדימוי הזה ובין קולאז' של שני תצלומים: גופות של מתים בשואה מוטלים בעגלה מתחת לחמש הגופות של בנות חטואל, המונחות עטופות בתוך קבר משותף. למטה הוסיף האמן את שורות הפתיחה משירו של חיים גורי לזכר ה"ה", שנפלו בדרכם לסייע לגוש עציון הנצור בה' שבט תש"ח: "ראה, הנה מוטלות גופותינו, שורה ארוכה ארוכה. פנינו שונו. המוות נשקף מעינינו. איננו נושמים." כך האמן מייחס דימויים שונים של מוות ללידתה של המדינה.

השימוש בחזון יחזקאל לקישור בין השואה ובין תחייתה של המדינה היהודית הוא שגרתי למדי, אבל החיבור לשני האירועים האחרים אינו רגיל. את טבח ל"ה הלוחמים אפשר לייחס לרעיון הקרבת הנפש למען המולדת, שבר חמא ביטא כבר

8 אבנר בר חמא, "מזבח אדמה תעשה לי", תל אביב, אגודת הציירים והפסלים, 2000, עמ' 8. ראו מאמרה של אביבה וינטר בספר זה.

9 אבנר בר חמא, "מזבח אדמה תעשה לי", עמ' 8.

10 על הקשר האישי של האמן לאירוע זה ראו במאמרה של וינטר בספר זה.

11 ריאיון שלא פורסם של יעל פז עם האמן.

12 רק בשנת 2007 הציג את העבודה על השואה שיצר בפרו. ראו מאמרה של בתיה ברושין בספר זה.



48. ביצה שנולדה ביום טוב, 2004, צילום ואולטרא-סאונד, עיבוד מחשב, הדפסה על בד, 120x130
An Egg Hatched on a Holiday, 2004, digitally manipulated photograph and ultrasound on canvas, 130x120

49. מדינת ישראל, ביצה שנולדה ביום טוב, ה' באייר תש"ח, 2004, צילום ואולטרא-סאונד, עיבוד מחשב, הדפסה על בד, 120x130
The State of Israel, An Egg Hatched on a Holiday, May 14, 1948, 2004, digitally manipulated photograph and ultrasound on canvas, 130x120



התחיינה העצמות האלה



50. אתה ידעת! התחיינה העצמות האלה?, 2005, צילום עיבוד מחשב, הדפסה על קנבס, 190x150
You Knew! Can These Bones Live?, 2005, digitally manipulated photograph on canvas, 150x190

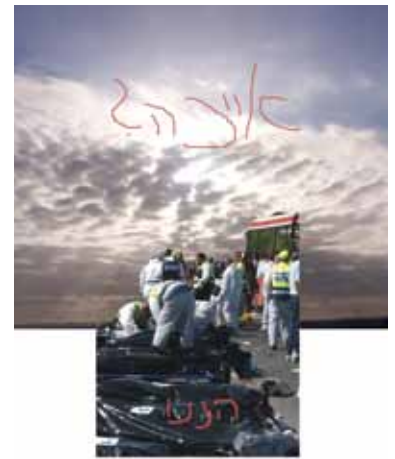
במזבחות, וגם לצירוף המקובל של 'שואה וגבורה' כביסס להקמת המדינה. הכללת בנות משפחת חטואל מורכבת יותר: הן הקרבנות החדשים של השנאה שהביאה לשואה. האמן מרמז כאן שלפני הקמת המדינה אפשר היה להבין נפילת קרבנות אלו, אבל כיצד קרה הטבח של משפחת חטואל בשנת 2004, לאחר שישראל קיימת כבר יותר מחמישים שנה?

יש משמעות גם להקבלה בין גוש עציון לגוש קטיף. בשני המקרים נעטפו הגופות שעברו התעללות ונקברו בקבר אחים. ויתרה מזאת, תושבי גוש עציון נרצחו יום לפני הכרזת המדינה, ואילו בשנה שנוצרה עבודה זו, 2005, החליטה המדינה לפנות את גוש קטיף והשאירה את מעמדו של גוש עציון, אף הוא מעבר לקווי 1967, מוטל בספק. גם שירו של גורי קשור לחזון יחזקאל, שכן בשורות ההמשך נאמר: "האמנם תטמינונו כעת? הן נקום והגחנו שנית כמו אז, ושבנו שנית לתחייה."

בשנת 2005 הפנה בר חמא את דאגתו ליציבות המדינה אל הציבור הישראלי, ועימת אותו עם פרזה מ-1947 החוגגת מלאות יובל שנים להסתדרות הציונית ולקונגרס הציוני הראשון, שדגלו מופיע משמאל (תמונה 53). הרצל ניצב ליד דוכן נואמים שעליו מופיעה הכתובת: "היהודים הרוצים בכך ישיגו את מדינתם". האמן מרגיש בדיעה של השאיפה הזאת בקרב יהודים המוכנים לתת אדמה תמורת תקווה חסרת סיכוי לשלום. על ידי מיזוג דיוקנו של הרצל עם תצלום של ערפאת, שגם בני עמו רוצים מדינה, הוא מזכיר לישראלים שקיים מאבק מתמשך בין שני העמים, והשאלה היא מי משניהם דבק יותר בשאיפתו לשבת על פיסת הארץ הזאת.

כדי להבהיר את כוונתו, הציג האמן תצלום של ערפאת מעל המילים "Ceci n'est pas une paix" (זה אינו שלום, תמונה 51) – משחק מילים בעקבות תמונתו של רנה מגריט, שבה נראית מקטרת מעל הכתובת "Ceci n'est pas une pipe" (זו אינה מקטרת). בר חמא טוען שהתבסס על הדמיון הצלילי בין המילה "paix" (שלום) ובין המילה "פה" בעברית כדי לרמוז לנו שאין להאמין למילים היוצאות מפיו של ערפאת. חוסר אמון זה נסמך לא רק על המציאות העכשווית אלא גם על חוויות ילדותו הטראומטית.

בפוטומונטאז' שכתובה בו המילה "אייכה?" לרוחב השמים (תמונה 52) מקשה בר חמא גם על אלוהים. התשובה, "הנני", מופיעה באדום על שקי הגופות של קרבנות התפוצצות אוטובוס שאירעה בעת האינתיפאדה השנייה. "אייכה?", שאלתו של אלוהים אל אדם לאחר שאכל מעץ הדעת (בראשית ג, ט), מופיעה במקרא רק פעם אחת, אבל התשובה "הנני" מופיעה פעמים רבות בתשובה לקריאתו של האל. כאן יש למילים אלו כפל משמעות. תשובתם של היהודים לקריאתו של האל היא "הנני" מוטל מת, קרבן של מעשה טרור. אפשר לקרוא במילים אלו גם את זעקת הקרבנות הבוקעת את השמים: "אייכה, אלוהים?" האמן חזר על קומפוזיציה זו גם בעבודה "מה חטואל?", שבה שב והשתמש בתצלום קבורת המשפחה מאתה ידעת, **התחייה העצמות האלה**, וכתב את מילות הכותרת בשמים. בכך ביקש לכוון אותנו



51. זו אינה מקטרת (ציטוט), 2005, עיבוד מחשב, הדפסה על קנבס, 90x120

This Is Not a Pipe (quotation) 2005, digitally manipulated painting print on canvas, 120x90

52. אייכה, 2005, צילום וציוור, עיבוד מחשב, הדפסה על קנבס, 175x155

Where Art Thou, 2005, digitally manipulated painting and photograph on canvas, 155x175

13 ראו התצלום אצל רונית דקל, "אוונגרד, שמרנות וקולות מושתקים בשיח האמנות הישראלי", נתיב, יוני 2005, עמ' 89, 91.



53. היהודים הרוצים בכך ישיגו את מדינתם, 2005, צילום ופוסטר, עיבוד מחשב, הדפסה על שמשונית, 140x200
The Jews Who Want a State Shall Have One, 2005, digitally manipulated photograph and poster on PVC, 140x200

לקריאה אחרת, כה קרובה מבחינה צלילית: 'מה חטאו אלה? או 'מה חטאו, אל?'¹³

בהשפעת מלחמת לבנון השנייה ב-2006, השטעים בחברה הישראלית וגילויי השחיתות, חזר בר חמא אל נושא המגן-דוד המפורק. בסדרה מ-2007, שניתחה את השבריריות של ישראל, הציע סיבות שונות להתפרקותו. ביצירה **אור הגנוח, שבירת האור על מגן-דוד** נקטע המגן-דוד על-ידי אלומות אור, שבאחת הגרסאות מרחפות מעל טקסט מן התלמוד (תמונה 54).¹⁴ בר חמא הדגיש את המילים המדברות על האור הגנוח, אור שנוצר ביום הראשון לבריאה, שנגנז מן הרשעים כדי שלעתיד לבוא ייהנו ממנו הצדיקים. המגן-דוד המקוטע הוא חלק מן האור הגנוח השמור לצדיקים.

עבודות אחרות מבטאות את חששו שמא הקיטוב בין החילוניים והחרדים יביא לחורבנה של ישראל. ביצירה **קרע לאומי, קודש וחול** (תמונה 55) מפריד האמן בין יהודים מתפללים ובין חייל שאץ לקרב וחולף על פני גופה בתכריכים. הדגל הישראלי קרוע ומשולש אחד ששרד ממגן-הדוד משמש טלית, בעוד משולשים אחרים ממנו נראים מאחורי החייל. הקומפוזיציה כולה מזכירה שברי זכוכית מנופצת. עבודה זו מוקיעה את החרדים, המשתמשים מלמלא את חובתם ומניחים לאחרים להגן עליהם. בר חמא, בעצמו יהודי דתי שלחם בצבא, מתנגד לסירוב לשרת בצה"ל.

הדאגה לשלומה של ישראל באה לידי ביטוי גם ביצירה הצורבת **מדינה מְשִׁתְנָה** (בית שימוש ציבורי), כותרת שאפשר לקרוא גם 'מדינה מְשִׁתְנָה' (שינוי לרעה, תמונות).¹⁵ המסר הפסימי מתחיל בפוטומונטאז' העליון, שמתמזג בו הפרופיל של הרצל בדף העיתון 'יום המדינה', שנדפס בה' באייר תש"ח והודיע על העצמאות. בין עיניו של הרצל לפיו כתוב הבית האחרון של ההמנון הלאומי: "עוד לא אבדה תקוותנו, התקווה בת שנות אלפיים, להיות עם חופשי בארצנו, ארץ ציון וירושלים." מעליו מופיעה וריאציה על מילותיו של הרצל, "אם תרצו אין זו אגדה", הסותרת מסר חיובי זה: בר חמא מחליף את המילה "אגדה" במילה "הגדה", וכוונתו להיגד שהפך לסיסמה ריקה. אולם שינוי זה מרמז לא רק אל ההגדה של פסח אלא אפשר גם לקרוא אותו "אם תרצו אין זו הגדה (המערבית)". כך הצהרת החלום הציוני שבתמונה העליונה הופכת למשחק מילים רב-משמעי. במסגרת הבאה מובאים ציטוטים מדברי ברל כצנלסון, המנהיג הציוני הסוציאליסט, שהאמין בשמירה על ערכי היהדות: "כי דור בדור ימרוד זהו מדרך הטבע. אולם כי דור יינתק מדור, כי **דור לדור כלא היה**, זוהי קללה מיוחדת [...] אנו מטפחים את השכחה [...] **לדורות** שעל כתפיהם עלינו, לאידיאות ולחוויות שאתן נאבקנו ומתוך היאבקותנו היינו למה שהיינו. [...] שכל מה שאנו רואים עצמנו קיקיוניים יותר, בני בלי שורשים יותר, הרינו מאמינים שאנחנו 'משוחררים' יותר, נעלים יותר, נמרצים יותר. [...] **אין אנו יודעים לרחוש כבוד לעצמנו, למעשה דינו, לפרי רוחנו, לאבותינו.**" השקט הזה



54. אור הגנוח, שבירת האור על מגן-דוד, 2007, טקסט וצילום, עיבוד מחשב, הדפסה על דיבונד, 70x50

Hidden Light, Light Breaking on Star of David, 2007, digitally manipulated text and photograph on dibond, 50x70

14 חגיגה יב ע"א.

15 הוצגה בתערוכת מחאה שארגן האמן במאי 2007: 'הוי, ארצי מולדתי - 2007', ולמענה כתב מניפסט ומנה בו את כל הדברים המדאיגים אותו. ראו תמונה



55. קרע לאומי, קודש וחול, 2007, צילום, עיבוד מחשב, הדפסה על דיבונד, 82x45
National Schism, Sacred and Profane, 2007, digitally manipulated photograph on dibond, 82x45

מגנה את הישראלים החילוניים אשר איבדו את מורשתם. אבדן זה והיעדר ציונות רצינית מוביל אל התצלום השלישי, הממחיש את דחיית המסורת: **המזרקה של מרסל דושאן**, העשויה ממשנתנה הפוכה.

החלק התחתון של פסל זה נראה כמשתנה מודרנית עשויה מתכת מבהיקה, שפתחה המלבני מתועל אל פנים הניח בר חמא משולש אדמה ומשולש זהב. הדפנות המשופעות של המכל משקפות את האדמה והיא יוצרת פירמידה, והן משקפות את הזהב היוצר כוכב מעוות בעל ארבע קרניים אך מרמז על שש. משולשי הכוכב חורגים באגרסיביות מן המכל כלפי מעלה, עד כי עצם המחשבה על השימוש במשתנה מעוררת רתיעה. עבודה זו מבטאת זעם וייאוש על הבורות ביחס ליהדות, שבעיני האמן היא הגורם לשחיתות הפוליטיקאים, ההופכים את המדינה ואת סמליה למשתנה.

בר חמא חזר אל הרצל בהקשר חיובי יותר ב-2008 לכבוד מלאות 60 שנה למדינת ישראל. המיצב **המספד בירושלים – תורה, עם וארץ** (תמונה 56). הוקם בתוך מתחם מיוחד שנבנה ברחוב מחוץ לבית האמנים בתל אביב. בקצהו המרוחק ניצב תצלום של הרצל בבזל בעת הקונגרס הציוני החמישי, מודפס על גבי תצלום של הרב אברהם יצחק הכהן קוק, אשר הותקף על ידי החרדים על שחלק שבחים להרצל בהספידו אותו. מתחת לתצלומים מובאים אזכורים לתשובתו של הרב קוק, שכותרתה משמשת שם למיצב. הרצל נפטר בשנת 1904, לאחר שהציע לקונגרס הציוני שהתכנס ב-1903



56. המספד בירושלים – תורה, עם וארץ, 2008, אלומיניום, נירוסטה, פליז, עץ, אדמת חמרה, אבנים מסותתות, כותרות 'הארץ' מודפסות על שמשנית, 2000x300x300

The Eulogy in Jerusalem – The Torah, the People and the Land, 2008, aluminum, stainless steel, brass, wood, earth, stones, newspaper headlines on PVC, 300x300x200

ליישב את היהודים זמנית באוגנדה, לפני שיעברו לארץ ישראל. האופוזיציה טענה שמשמעות הדבר נטישת הערכים הרוחניים של הציונות. לפיכך הציע הרב קוק שהרצל היהו משיח בן יוסף,¹⁶ אשר מטרותיו החומריות הארציות לא יתגשמו ללא הגורם הרוחני. הכתובות מתחת לתצלומים מסבירות כי דרושה "אחדות החומר והרוח". זהו המסר של המיצב: הרצל, המנהיג הארצי, מתמזג ברב קוק, המנהיג הרוחני בן דורו. מסר זה מודגש על ידי גיליונות של עיתון 'הארץ' הפזורים על הרצפה משני צדי המזבחות המוצבים לאורך המתחם, מתחת לגריד ולמפה של ישראל.

המזבח שבכניסה עשוי מִקֵּל עגול מאסבסט מלא אדמה אדומה, המקיף מסגרת עגולה ובה אפר שבמרכזה נר נשמה, דימוי של קרבן למען ארץ ישראל. מתחת לגריד מונחת גיגית מלאה במה שהאמן מכנה "מים חיים המסמלים את התורה", ולבסוף, לרגלי התצלומים, מוצב מזבח מודרני מרובע עשוי נירוסטה ובראשו שני כרובים מופשטים למחצה עשויים נחושת מוזהבת, שכנפיהם חופות על הפתח. אחדות הארץ, התורה והמודרניות מייצגת את אמונתם של הציונים הדתיים, וזאת בניגוד להשקפת העולם החילונית של עיתון 'הארץ'. אולם הרוח פרעה ופזירה את האדמה מעל העיתונים והמזבחות כאחד, ובכך היא פועלת אפוא ככוח מאחד ולא מפלג.

המפה היא מוקד הפילוג הישן והעכשווי. הכתובת שעליה אומרת: "של נעליך מעל רגליך..." – הדברים שאמר אלוהים למשה בעמדו לפני הסנה הבוער – ושלוש הנקודות מרמזות על המשך המשפט: "כי המקום אשר אתה עומד עליו אדמת קודש הוא" (שמות ג, ה). קדושת אדמת ארץ ישראל הייתה בזמנו הסיבה למחאה העזה נגד תכנית אוגנדה וכיום היא סלע המחלוקת בין השמאל והימין בישראל. הגריד של הכבש עשוי עץ ומזכיר סולם, והוא מעוצב כך שהקווים משני הצדדים, המייצגים את שתי השקפות העולם, הולכים וקרבים זה לזה ככל שהם מתקרבים אל שני התצלומים שהתמזגו זה בזה – תצלום המנהיג החילוני ותצלום המנהיג הרוחני – אך עדיין לא נפגשו. בעבודה זו בר חמא קורא לאיחוד בין הצדדים, שכן חילוקי הדעות ביניהם מסכנים לדעתו את המדינה.

צריך להבין מפה זו גם בהקשרה המקורי: שטיח-סף נפרש בכניסה ל**מיצב-מצב**, אשר הקים בר חמא בתל אביב בפברואר 2005 ובחן בו את הבעיות העומדות בפני מדינת ישראל וכן מחה נגד הפינוי המתוכנן של גוש קטיף (תמונה 119). לכתובת על המפה יש משמעויות בכמה רבדים. בהיבט המילולי היא מספקת את הטעם הדתי לשאלה מדוע אין להחזיר את הגוש; בהיבט החזותי היא מחזקת אמירה זו על ידי שלילת השימוש במפה כשטיח-סף ואזהרה שעלינו לשמור עליה במצבה הראשוני הטהור. ועוד, היא מפיחה אווירה של קדושה בחלל הגלריה: כדי להיכנס אליה עלינו להסיר את נעלינו, כמנהג המוסלמים בכניסתם למסגד. אולם רצועת עזה, המוכתרת בשם 'גוש קטיף', תחומה בקו; בכך שטח זה כלול בתחומי הארץ אך גם מופרד ממנו. היא מבטאת בזאת את העומד לקרות כעבור חצי שנה.¹⁷ פרט זה שב וחוזר על רוב המפות שיצר בר חמא.

בתוך החלל, בניסיון להשפיע על הציבור התל-אביבי אשר לשיקולים דתיים אין

16 על פי המדרש, משיח בן יוסף יקדים ויכין את התשתיות לפני בואו של משיח בן דוד.

17 הצו שהוחלט עליו ב-2004 בוצע באמצע 2005 אחרי ויכוחים סוערים ומחאות רבות.

משמעות בעיניו, הדגיש האמן את הסיבות הפוליטיות לכך שאין להחזיר את הרצועה. המפה החשובה ביותר שלו, שכיסתה את רוב שטח הרצפה, הייתה עשויה מתפוזים שנשאו כולם את התווית 'Jaffa'; היא נקראה: **היום גוש קטיף, מחר יפו**.

צבע התפוזים הזכיר את הסרטים הכתומים שענדו מתנגדי ההתנתקות. כדי להגביר את הרושם, הונחה המפה מתחת לתצלום של ערפאת שעליו הכתובת "Ceci n'est pas une paix" (תמונה 57). המסר הוא שהפלסטינאים לא יסתפקו בעזה, אלא יתבעו את הזכות לחזור אל יפו, שאוכלוסייתה הייתה מוסלמית ברובה בין פרעות הערבים בשנות העשרים ובין 1948. סכנה זו מומחשת באמצעות המזודה שהייתה תלויה על הקיר משמאל; המראה שלה הציגה לצופים את בבואתם ורמזה להם שבקרוב עתידים הם שוב לצאת לדרך נדחים. על הקיר הסמוך הועצם איום זה באמצעות פוטומונטאז', שהציג זה מול זה ילד מגטו ורשה וילדה פלסטינאית שידיה מגואלות בצבע דם.¹⁸ על הקיר, ליד מפת התפוזים, הציג בר חמא תצלומים שצילם את הדרכים שהתהלך בהן בארץ, כמצוות אלוהים לאברהם, "קום התהלך בארץ לאורכה ולרוחבה" (בראשית יג, יז). מאחר שלא יכול היה להתהלך בכל רחבי הגדה המערבית, הצהיר כי המציאות הקשה מעכבת את קיום המצווה.¹⁹



57. היום גוש קטיף, מחר יפו, 2005, 300 ק"ג תפוזים, מדבקות 10x270x1000 Jaffa,

Gush Katif Today, Jaffa Tomorrow, 2005, 300 kg. oranges, Jaffa stickers, 1000x270x10



58. מיצב-מיצב, 2006, צילום בית משפחת וטרטייל כסוכה, הדפסה על שמשונית, פרופילי מתכת צבועה, עלי זית, 300x300x200

Installation – In Distress, 2006, photograph of the Wasserteil family home as a sukkah, print on PVC, painted metal frames, olive leaves, 300x300x200

מבקרים שכתבו על עבודות אלו של בר חמא הבחינו שהמפות מציגות את ישראל הגדולה, הכוללת את רמת הגולן, ולפיכך הטביעו בבר חמא חותם של 'איש ימין'. הם התעלמו מן העובדה שבמפה זו גם פת"ח משתמש, אף כי ללא רמת הגולן. יתרה מזאת, למרות המפות שלו, בר חמא אינו מאמין כי נוכל להחזיק בכל השטחים, וב-2003 פרסם מאמר אשר כותרתו ביטאה את האני מאמין שלו: "מוטב עם מאוחד בארץ קטנה מעם חצוי בארץ שלמה".²⁰ מפותיו מצהירות על זכויות היהודים על הארץ, אשר גם הפלסטינאים תובעים אותה.

בר חמא התנגד לפינוי גוש קטיף גם מסיבות אנושיות, בהשפעת קשרי הידידות שלו עם מתנחלים. ב**מיצב-מיצב** מיוני 2005 הקים בר חמא תצוגה מתצלומים בגודל טבעי של בית משפחת וטרטייל במושב גני-טל. התמונות הודפסו על בד דמוי יריעות אוהל, שלאורך שוליהן חורים כדי לחברן זו לזו, והוצגו מסביב לאולם כדי

לשחזר את פנים הבית. כמו הקירות הטרומיים המפורקים של ימית, הפך הבית הזה לקירות של מקלט ארעי. הפירוק הועצם על ידי מבנה-מסגרת של סוכה, מעוטר בענפי זית, הנושא מצדו החיצוני תצלום של הכניסה אל הבית (תמונה 58). בפינה מאחורי המסגרת, על ענפי זית יבשים הפזורים על הרצפה, ניצב כיסא-קולב, שעל מושבו המתפורר הניח את מפת הארץ מכוסה בזיתים שחורים ובמוץ חיטה כדי לסמל את משמעותו המילולית של **גוש קטיף** (ראו עמ', תמונה 135). על הקולב כתב 'התיישבות' ועל הלוח שמתחת כתב 'עקירה-קרע-קריעה'. כתובת רב-

18 ראו הדיון במאמרה של ברוטין בספר זה.

Talya Halkin, "A Brush with 19 Disaster," *Jerusalem Post, Upfront*, May 6, 2005, p. 11; ריאיון שלא פורסם של יעל פז עם האמן.

20 הלקין, עמ' 11; בר חמא, "מוטב עם מאוחד", הצופה, 28 באוגוסט 2003, עמ' 8.

משמעית זאת מדברת גם על הקרע הפנימי בישראל שתביא העקירה מן הקרקע, וגם רומזת לקריעה בבגדו של האבל.

לאחר הפינוי פגש בר חמא את המפונים מגני-טל בקיבוץ חפץ-חיים וקידם את פניהם במפה מכוסה במלח שעליה כתב בכתום: 'מלח הארץ' (תמונה 124). בכך ביטא את תמיכתו בהם כמתיישבים ציוניים אמיתיים. כעבור כמעט שנה, ביוני 2006, הדגיש את ההיבט האנושי של המצב במיצב וידאו. הוא צייר מפה בצבעים לוהטים על כיסוי מיטה (תמונה 59). פיסה ממנו, מעין דש בצורת רצועת עזה שמסביבו רוכסן, נפתחה וגילתה מתחתיה מסך שעליו הוקרן הסרט התיעודי 'חלום קיטץ' של יובל ועליזה גינזבורג, המתאר את הגירוש מנווה דקלים. הווידאו הקנה למפה ממד אנושי, בכך שהכריח את הצופה לתפוס שהאירוע הזה חולל שינוי בחייהם של אנשים דתיים שוחרי שלום (תמונה 146).

בשנת 2007 הוא חזר על רעיון זה בפוטומונטאז' **היום שאחרי** (תמונה 60), הפעם באמצעות דימויים של גני-טל ההרוסה, שרק בית הכנסת נשאר עומד בה על תלו. בין החורבות והאדמה החרושה הציב מפה שבה מצטופפים מתנחלים מתפללים המחכים לפינוי. הניגוד בין הבניין, החורבות והמתנחלים המקובצים מעורר רושם כאילו נקברו בעודם בחיים, או כאילו הם יושבים בתוך בקיע שנבקע באדמה, בקיע הנותן לנו לחזות במציאות אחרת.

הסיבה למסר פסימי זה מתגלה במפה שהציג בתל אביב ביוני 2007 (תמונה 61). המפה היא לוח שולחן שעליו כתובים דברי ברית העולם שכרת אלוהים עם אבות האומה: "לך אתן את ארץ כנען, חבל נחלתכם" (תהילים קה, יא). אלא שהלוח העבה מונח על רגליים רעועות ואיננו יציב. שולחן זה, שאין כיסאות מסביבו, לא יוכל לשמש למשא-ומתן על ארץ ישראל, שכן אין שותף המוכן להגיע לשלום. בר חמא מאשים את הפלסטינאים על שאינם מוכנים להכיר בזכות היהודים על הארץ המוצהרת על השולחן. המפה הוצגה בהקשר מיוחד המקנה לה ממד נוסף. תערוכתו נקראה **40 שנות שיבוש**, כניגוד לתערוכה **04 שנות כיבוש**, שאמנים מן השמאל הציגו באותה עת אך סירבו להתיר לבר חמא להשתתף בה.²¹ בכך הוא קורא לשיח בין אנשי השמאל ואנשי הימין כאחד החלוקים בעניין ארץ ישראל, שיח במטרה לשמור על אחדות האומה.

במפות שבר חמא יוצר מאז 2005, הוא נותן ביטוי לחרדתו בדבר האחדות והיציבות בארץ. במיצב-מצב הוא הצביע על שבריריותה של המדינה בהניחו תצלום פסל של מפה ועליו הציטוט מתהילים "לאמור לך אתן את ארץ כנען חבל נחלתכם" (תהילים קה, יא) על גבי תמונת נוף, הנראית כאילו היא מתמזגת בדימוי הביצים שנזכר לעיל, אלא שכאן נדמה שהביצים נשברות תחת כובדה של המפה (תמונה 63). דימויים אלו הוצגו על לוחות זכוכית שהונחו זה על גבי זה, והשם **זהירות, שבר!** התייחס גם לקרע בין חילונים



59. צל-מי-צב – 10+1, 2006, מפת ארץ ישראל השלמה, רוכסן, אקריליק על בד ומסך וידאו (צילום של הצלם אוריאל סיני), 40x100x200

Installation-Shadow – 10+1, 2006, map of Greater Israel, zipper, acrylic on canvas and video screen (photograph: Uriel Sinai), 200x100x40



60. היום שאחרי... גני טל, 2007, צילום, עיבוד מחשב, הדפסה על דיבונד, 50x70

The Day After... Ganei Tal, 2007, digitally manipulated photograph on dibond, 70x50



61. No Partner – הכיסא החסרי, 2007, עץ ואדמת חמרה בתוך אותיות חרוטות, 60x90x40

No Patner – The Missing Chair, 2007, wood, earth, etched letters, 40x90x60

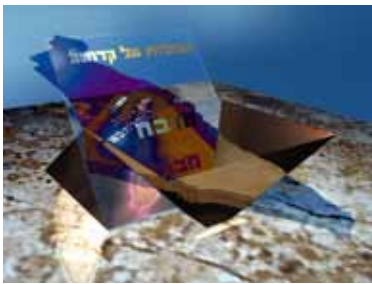
21 שתי התערוכות נערכו לציון 40 שנה למלחמת ששת הימים.



62. זהירות שביר! – אחדות עם ישראל, 2005, מפה
 חתוכה ממראה שעליה כיתוב, 120x45
 Careful, Fragile! – The Unity of Israel, 2005,
 map carved on mirror with inscription, 45x120



63. זהירות שביר! – יחסי חילוניים דתיים, 2006,
 50x70
 צילום, עיבוד מחשב, הדפסה על דיבונד, 70x50
 Careful, Fragile! – Secular-Religious
 Relations, 2006, digitally manipulated
 photograph on dibond, 70x50



64. גבולות של קדושה – מצבה, 2001, הדמיה
 ,Sacred Borders – Altar, Memorial, 2001,
 simulation

22 ריאיון שלא פורסם של יעל פז
 עם האמן.

ודתיים בישראל עקב הנסיגה (תמונה 62).

מאז השתמש האמן פעמים רבות בלוחות זכוכית הנושאים כתובות שונות כדי להדגיש את מצבה השברירי של ישראל. בפוטומונטאז' משנת 2005 נראים לוח זכוכית ומשולשים חדים כקורעים את הארץ לגזרים (תמונה 64). לוח זכוכית ועליו הכתובת 'גבולות של קדושה' תקוע בתוך מפה איתנה לכאורה, ההולכת ונעשית דקה ככל שהיא מצפינה. על המפה נראה חלק מן הפסוק בתהילים: "אתן ארץ כנען, חבל נחלתכם", אך הוא מואפל על ידי לוח הזכוכית הנושא באותיות גדולות את המילה 'מזבח', המזכיר את הקרבת שיש להעלות כדי להחזיק בארץ. למטה מופיעה המילה 'מצבה' לנופלים. בר חמא שואל: "האם מותר להקריב קרבנות כה רבים למען הארץ? התשובה היא, רק כאשר אין ברירה."²²

תחושה של אי-ודאות הודגשה גם בקבוצה של עבודות מחשב המבוססות על פסל שעיצב בר חמא – אך מעולם לא ביצע – עבור בית הספר צורים בראש העין בשנים 2005–2006 (תמונה 68). הפסל תוכנן להיות מורכב מכמה שכבות של מפות שקופות שישתקפו זו בזו, ואחת מהן תיראה כ'צל' על הקיר. מיקום המפות, ההולכות ועולות לגובה, יצר במפה המרכזית אשליה של חור באזור רצועת עזה. עם זה, המסר של הפסל, 'עם אחד', שנכתב בזהב על ה'צל' ושוב על המפה המרכזית, היה אזכור חיובי: למרות הכול כולנו עודנו עם אחד, אף אם האות האחרונה של 'אחד' נראית כאילו אבדה בצל המפה המרכזית. כדי להדגיש מסר זה, מופיעה על המפה הימנית הכתובת 'עם ישראל, ארץ ישראל, תורת ישראל' – שלושת העיקרים המאחדים את עם ישראל, והציונות הדתית דוגלת בהם.

אולם מקבץ מפות זה יכול לבטא גם מסר שונה. בעבודת המחשב **גבולות מטושטשים** משנת 2005 (תמונה 69) מוצג הפסל פעמיים בגווניו המקציים את הארץ ומכרסמים בכתובות. הכתובת 'עם אחד' נקטעת; 'ישראל' מפוצלת באמצע לצד 'עם' ומתמוססת ליד 'ארץ'. משמאל אפשר עדיין לקרוא 'תורת ישראל', אך מימין מילים אלו נמסות ומותירות רק את שתי האותיות הראשונות. אי-הוודאות בדבר גבולות ישראל מערערת אפוא גם את אחדותה וגם את עקרונותיה הדתיים.

ב-2007 שולב פסל זה בעבודה גרפית נוספת, **תולה ארץ על בלימה**

(איוב כו, ז, תמונה 72), אזכור לכוחו של האל. כאן מקבץ המפות הוא ש"תלוי" מעל לשדה חיטה מכיסא-הקולב **ממצב-מיצר** מ-2005. הכיסא אינו נושא עוד כתובות על הקרע, אלא זהו דימוי לבן התלוי מן השמים. המפה שנשאה זיתים ממשיים והונחה על המושב, עתה צפה על החיטה לאחר שהתמזגה במפה שרופה מ-2005, כך שכל אשר נותר מהזיתים הן קליפות. מפה זו משקפת את תוצאות הנסיגה מהרצועה: הערבים הרסו את החממות ואת כל מה שהזכיר נוכחות יהודית. אפשר לראות את הדימוי המשולב כאמירה כי ישראל תלויה על בלימה בעקבות



No Partner, 2008, gold-coated brass, 7x40x9

No Partner, 2008, פליז מצופה זהב, 9x40x7



66. אחדות, עם ישראל בארץ ישראל על פי תורת ישראל, 2006, זכוכית, שיש ופרטפקס, הדמיה, 25x150x330
Unity – The People of Israel in the Land of Israel According to the Torah of Israel, 2006, glass,
marble and Perspex, simulation, 25x150x330

פינוי גוש קטיף, פינוי ש'שרף' חלק מן הארץ. אולם ישנם גם אותות של תקווה: העצים והחיטה, שהם בסיס קיומה החומרי של הארץ, מוסיפים לצמוח, והקולב התלוי בשמים, המתייחס בכותרת העבודה לאלוהים, ממשיך לתמוך בישראל על כל גווניה. הצבע הכחול בחלק העליון של המפות מציין את התכונות הרוחניות אשר עודן קיימות, ואילו זהב החיטה המשתקף בחלקן התחתון מספק בסיס חומרי איתן. בר חמא הוסיף ואמר כי אבני קיר בית הספר מסמלות את בניית הארץ. והחשוב ביותר, המילים שהתמוססו בגבולות מטושטשים ברורות לגמרי ומודגשות בזהב.

נוף זה מופיע גם בעבודות המבטאות ניגוד בין מציאות החיים בישראל והחלום. ב-2005, בארץ המובטחת והמציאות (תמונה 68), החלום האורירי מרחף בשמים, ואילו שלוש מפות בשדה החיטה משקפות את המציאות. מימין, זיתים ירוקים המסמלים פוריות, אך האור העובר דרכם יוצר חורים הרומזים שהם חלולים. האמירה הזאת מוגברת במפות האחרות: במפה האמצעית זיתים אדומים מסמלים את הדם שנשפך למען הגשמת החלום ומימין המפה השרופה. עבודה זו, שנוצרה תחת רישומה של הנסיגה מעזה, מציגה את הפער הגדול שבין ההבטחה ובין המציאות.

פער זה מצטמצם בה' באייר תש"ח, היום בו זרחה השמש (תמונה 70): הכרזת העצמאות מופיעה כשמש המאירה את מפת ישראל. הרמז למילים 'אתה ידעת', המופיעות בין הרצל ובן-גוריון, מקשר את העבודה לאתה ידעת, התחייה העצמות האלה מ-2005 (תמונה 50), אלא שעתה הן מכוונות אל המפה המזוהבת המונחת בשדה, מפה שצורתה אינה ברורה, כאילו היא עומדת עדיין בעצם עיצובה. רק הצבע האדום שמתחתיה, המכתיים את השיבולים, רומז על הדם שנשפך כדי להפיח חיים בדימוי זה.

בעת האחרונה הוסיף בר חמא למפותיו מסרים רוחניים חיוביים. ב-2008, בעבודה שנוצרה במחשב (תמונה 71), הוא חזר אל מפת-מראה שיצר ב-2005 (תמונה 62), אשר הכתובת שעליה הבטיחה את השגחתו של האל על ארץ הקודש: "ארץ אשר... עיני ה' אלוך בה מרשית השנה ועד אחרית שנה" (דברים יא, יב). שבריריותה של המפה, שהונחה על הרצפה, רמזה שההשגחה לקויה, אולי משום שהעם לא מילא אחר מצוות האל (שם, יא, יג-טו). אולם עתה מפה זו עשויה קו-מתאר לבן על גבי רקע שבו עוותו טקסטים ופנים כדי לדמותם לסלעים ולמים שוטפים. הדבר היציב היחיד הוא המפה המוקפת בחוט 'עירוב' מתוח על עמודים, התוחם את כל הארץ כבית יהודי. עירוב זה נותן משמעות חדשה לארץ שאלוהים משגיח עליה תמיד: היא הופכת לשטח מוגן מן הכאוס המקיף אותה, מרכז שקט של שלום. בר חמא מושהו אותה לדימוי לוויין המראה את ישראל כ"עם לבדד ישכון" (דברים כג, ט),

בדל מכל אלה שמסביבו.²³

חלום יעקב מ-2010 (תמונה 123) מציג את הבטחת האל ליעקב לתת לו ולזרעו את הארץ אשר שכב עליה (בראשית כח, יג). רש"י מסביר כאן: "קיפל הקב"ה כל ארץ ישראל תחתיו", משמע ההבטחה מכוונת לארץ בשלמותה. בפסלו של בר חמא פירוש זה מומחש על ידי מפה דקיקה הנושאת את ההסבר הזה של רש"י,



67. מפה שרופה, 2005, צילום, עיבוד מחשב, הדפסה על דיבונד, 50x70

Burnt Map, 2005, digitally manipulated photograph on dibond, 70x50



68. הארץ המובטחת והמציאות, 2005, צילום, עיבוד מחשב, הדפסה על דיבונד, 50x70

The Promised Land Vs. Reality, 2005, digitally manipulated photograph on dibond, 70x50



69. גבולות מטושטשים, 2005, עיבוד מחשב לפסל בבית הספר צורים בראש העין, הדמיה

Blurred Borders, 2005, digital manipulation of sculpture in Rosh Ha'ayin, simulation

23 מילים אלו לקוחות מברכת בלעם לישראל, והפסוק פותח במילים: "כי מראש צורים אראנו ומגבעות אשורנו" - דברים המסייעים להבין את הקומפוזיציה. וראו מאמרה של מרגרט אולין בספר זה.



70. ה' באייר תש"ח, היום בו זרחה השמש, 2007, צילום, עיבוד מחשב, הדפסה על פיו.וי.סי, 125x96
 THE 5th Day of Iyar 5708 (May 14, 1948), Declaration of the State of Israel, 2007, digitally manipulated photograph on PVC, 125x96



71. עירוב, ערבות הארץ, 2006, ציור ועיבוד מחשב, הדפסה על קנבס, 90x63

Eruv, Guarantee of the Land, 2006, painting and digital manipulation on canvas, 90x63



72. תולה ארץ על בלימה, 2006, צילום ועיבוד מחשב, הדפסה על דיבונד, 44x56

The Earth Hangeth Upon Nothing, 2006, photograph and digital manipulation on dibond, 44x56

ואשר מקופלת ממש לרגלי הסולם וחושפת בחלל שנוצר על ידי קיפולה את האדמה שמתחת.

עבודותיו הרוחניות ביותר של בר חמא ב-2010 אינן עוסקות בציונות אלא בקשר שבין האדם לאלוהים. סולם מחבר בין משטח של בסיס לפלטפורמה עילית שווה לו בגודלה ובצורתה. בחלק התחתון נראות שתי מילות הפתיחה של התפילה הנאמרת עם השכמה: "מדה אני לפניך, מלך חי וקיים, שהחזרת בי נשמתי בחמלה". בחלק העליון, או בלוח מעבר לו נראית תשובת האל: "אני ה'". הסולם המקשר בין שמים לארץ נובע מחלום יעקב, אך כאן משמעותו קשר אישי הרבה יותר בין האדם והאל (תמונה 152).

יצירותיו של בר חמא ספוגות אהבה לישראל וחרדה לשלומה. מכיון שהוא מאמין כי האמנות יכולה להשפיע על החברה, רוב עבודותיו על ההתנתקות נוצרו לפני הפינוי באוגוסט 2005, בניסיון לשנות את ההחלטה. לאחר מכן ביטא את אבולו על מה שעוללה ההתנתקות למפונים, אך קיבל את החלטת הממשלה. דאגתו העיקרית היא הבקיעים המשסעים את החברה הישראלית, והוא חרד פן יהרסו את החלום הציוני. האמנות הפוליטית והחברתית שלו שואפת לעורר דיאלוג. הוא רואה את שליחותו בהסברת הציונות הדתית ובפתיחת ערוצי הידברות וסובלנות בין הקבוצות השונות ביהדות.²⁴ לאחר התאוששות מפינוי גוש קטיף, ממלחמת לבנון השנייה ומחשיפת תופעות שחיתות, מציגות עבודותיו תחושת אופטימיות חדשה, קרבה אל אלוהים

■ ואמונה בעתיד.

24 ריאיון שלא פורסם של יעל פז עם האמן.

לא הזכיר הכתוב באיזה מקום, אלא במקום הנזכר במקום
אחר, הוא הר המוריה שנאמר בו (בראשית כב) וירא את המקום
מרחוק" (רש"י על בראשית כח, יא), "בית אל - לא זה הוא הסמוך
לעי, אלא לירושלים, ועל שם שהיתה עיר האלהים קראה בית
אל, והוא הר המוריה שהתפלל בו אברהם, והוא השדה שהתפלל
בו יצחק, וכן אמרו בסוטה: לכו ונעלה וגו' לא כאברהם שקראו הר
ולא כיצחק שקראו שדה אלא כיעקב שקראו בית אל."

רש"י על בראשית כח, יז בסוף - בשם "רש"י מדויק"

הר-שדה-בית

דפנה נאור

דף גמרא - לימוד יומי

מזה שנים מספר אני מצהירה על עצמי, מדעת, כחילונית גמורה בעלת זהות יהודית הומניסטית, אך עם זאת אני רואה בחיוב רב את הניסיון של אמנים אחדים, ובכללם אבנר בר חמא, ליצור זיקה בין המדיום האמנותי שבתוכו הם פועלים ובין המקורות התנ"כיים.

שנים ארוכות איבדו אמנים בארץ עניין ביצירת קשר ישיר אל המקורות התנ"כיים. מהקונסנוס, בכבודו ובעצמו, נדחקה ה'קריאה' לשוליים. יתר על כן, מתן ביטוי ויזואלי בפרהסיה לסוגיה תנ"כית, כזו או אחרת, נתפש כאיור לטקסט, כפרשנות פשוטה, כמעט מביכה.

מהעשורים הראשונים של המאה נותרו עמנו עבודותיו הנפלאות של אפרים משה ליליאן; גיבורי המקרא כטיפוסים מזרחיים ביצירותיהם של זאב רבן ואבל פן; דמותו של שמשון כמטאפורה של עוצמה, וסיפור עקדת יצחק כביטוי לצער המתמשך על נפילתם של צעירים כה רבים בעבודותיהם של אהרון כהנא ומשה קסטל. גם מרדכי ארדון נמשך אל העולם המקראי, והוא הותיר בעבודותיו את המבט הקוסמי ואת מרחבי הסוד.

אצל ראובן רובין מייצגות הדמויות התנ"כיות את הטיפוס הארץ-ישראלי, דמות אידיאלית המסמלת את רעיון הארץ הנבנית. ונכון, היה גם עיסוק נאיבי בטקסט, פשט ממש, אצל שלום מצפת.

נשען על תולדות העם היהודי בארץ ישראל, יצר המבט הציוני, עד מחצית המאה הנוכחית, ייצוגים של אוטופיה קולקטיבית, אוצר דימויים מצטבר ליצירת זהות לאומית חילונית, נשענת על המקורות ועל תולדות העם היהודי.

זרמים של מופשט-אקספרסיוניסטי ושל פופ-ארט, מגמות של קונסטרוקטיביזם, של מינימליזם ושל עשייה קונסטואלית, אמנות ענייה וגישות פוסט-מודרניות דחקו ממרכז הסצנה האמנותית אמנים שראו במקורות היהדות את הגירוי לעבודתם. זרקורי הבמה הופנו אל העוסקים בנושאים ה'בווערים' של עולם האמנות:

בשפה, בראייה, בעמדה הביקורתית, בשיפוט, ב'אחר'. יחד עם זאת, אף שדימויים שאובים מתוך העבר עוררו ועדיין מעוררים השדנות, לעתים עד כדי זלזול ועוינות, נותרה עמנו דמותו המופלאה של נמרוד, פרי עבודתו של יצחק דניצגר. האם החשש מעוצמה סוגסטיבית, הוא המרתיע? או שמא יש בכך רק ביטוי לתסכול ולחרדה מפני זיהוי עמוק עם מורשת? ואולי סתם פחד מפאניקה תקשורתית?

מתבהר, כי בשולי הטריטוריה של האוונגרד האליטיסטי מתקיים ללא הרף חיכוך בין האמנות לבין ה'אמונה-מיתוס-שפה'. אמנים נוגעים בחומרים הללו בצורות שונות, במודע או שלא במודע. מרביתם, יחסם אל התנ"ך הוא לא בבחינת מסמך היסטורי, ראייה להצדקת שאיפות לאומיות והקשר אל הארץ, אלא בבחינת מקורות תרבות שהשתרשו במשך שנים בתודעה הקולקטיבית.

אברהם אופק: מתוך רצון לחתור אל השורשים, למצוא דרכים להעמיק את הזהות היהודית, יצר בעבודותיו דימויים עכשוויים לנושאים ששאב מתוך התנ"ך ומתוך ספרות המדרש. שלושם ושמונת הציורים, שהציג חודשים אחדים לפני מותו (1990), אינם בבחינת תיאור לטקסטים נבחרים, אלא ביטוי למודעות, לפרשנות ולהזדהות עם המקורות.

משה גרשוני: משתמש בפסוקי תפילה, בחומרים לשוניים המצוטטים מתוך המקורות ומתוך התרבות היהודית בכלל. גם אם מובהק רצונו להשתייך ולקיים קשר, בולטת הנוכחות הקשה של אמנות תלושה.

בשפת ציור פשוטה פונה מיכאל סגן-כהן אל העבר כאל מאגר של סמלים; שם הוא מחפש קודים לאבחון מאפיינים של האדם הישראלי וגם של האדם היהודי. חיה אסתר: את חוויית החיים, סודות הגוף והנפש, פרצי הרגש, היא מעבירה דרך פריזמות של דת ומסורת.

ד'אק ז'אנו: נמשך אל מקורות היהדות לאו דוקא מתוך לימוד, אלא מתוך קסמם של פולקלור, מיתוסים ופולחנים עממיים.

יואל גילינסקי: סמלים וקודים שהוא שואב מתוך טקסטים קבליים הנם ציר מרכזי בעבודתו האמנותית.

בלו סיימון-פינו: מילים מצוטטות מתוך הכתבים הנן נקודת מוצא לדיאלוג פנימי ותהייה באשר לזהות הישראלית-יהודית.

אסנת רבינוביץ: מנסה בעבודתיה לגעת בנושאים שאובים מתוך התת-מודע. לעתים הדרך אל המעמקים רצופה פרטים שגרתיים של יום-יום, ופעמים אלה פסוקים מהמקרא ומספרי התפילה.

דורית פייגוביץ: בעבודתה **בראשיתי ברא...**, 1998 (הוצגה בבית האמנים), היא מעמידה את הטקסט כאמצעי לבחון את את קו התפר בין דתיים לחילוניים.

בעבודותיהם של גלריה כה מרשימה של אמנים מודגש הרצף ההיסטורי-תרבותי, וכן העובדה, שמחיקה/ שכחה/ הכחשה של מקורות תרבותיים אינן אפשריות בתודעה של קהילה/ ציבור/ חברה/ עם. על אלה המוזכרים כאן בוודאי ישנם עוד אחרים, אשר עשייתם האמנותית, ולא דוקא בתחום האמנות החזותית, יונקת מאותם המקורות; היא קיימת והיא מלאה עולם ומלואו.

רצח רבין, שהיה חוויה טראומטית לרבים, הסיר מחסום מנטלי של יחסי משיכה-
 דחייה, שחרר בספונטניות אסוציאציות תרבותיות ויצר זיקה מיידית
 אל סיפור עקדת יצחק הדרמטי. שורה ארוכה של תערוכות עסקה
 בהשלכותיו המעשיות והסמליות של הרצח. נשאלת השאלה האם
 אפשר לראות בכך תחילה של לגיטימציה מחדשת ליצירת קשר גלוי
 עם המקורות, המסורת, התרבות (תמונה 73).



73. ואף את בריתי יצחק..., 1999, צילום ועיבוד מחשב, הדפסה על קנבס, 35x60

And My Covenant with Isaac..., 1999, digitally manipulated photograph on canvas, 60x35

עיון בקטלוגים אחדים המציגים את מכלול עבודתו של אבנר בר חמא, איש דתי מבית, מבהיר בעליל, כי זו ממוקמת בין המופשט הלירי ובין הדרש; רובה ככולה מבית מדרשה של שפת האמנות המוגדרת כ'עכשווית': ההתעסקות בפני השטח של הציור, קאנון הצורות, הפתוחות והרחבות, משיכות מכחול חופשיות, אקספרסיביות, צבעוניות מגוונת ותמיד מבנה רעיוני בנוי לתלפיות. (תמונות 74).

בעבודה הנדונה בפרק זה יוצא אבנר למסע אחר, מסע שהחל בשנת 1984. בד בבד עם לימודים סדירים יום בשבוע בכרם דיבנה, סלל אבנר לעצמו נתיב נסתר, שניתן להפנים בו את החוויה הדתית, ניתן להקשיב, להתלבט, וגם להתמודד עם שאלות אקזיסטנציאליות מטרידות. בעצמו הוא מעיד, כי כל שספג, אימץ לעצמו וסיגל - הבשיל בתהליך איטי של לימוד דברי תורה ומחשבת ישראל. פרקי תורה ודפי גמרא הנם המצע להוויה התרבותית של אבנר כאיש דתי, והם המפתח להבנת העבודה הו-שדה-בית.

יצחק הנו נקודת המוצא הקונקרטי למיצב הו-שדה-בית, שבו ארבעה פרקים.



74. ללא כותרת, 1997, טריפטיכון, ציור אקריליק על בד, 35x75

Untitled, 1997, triptych, acrylic on canvas, 75x35

שדה

דימויים של שלוש בארות על רקע של קיר אבן (ירושלמי) מודפסים על יריעת בד קנבס גדולת ממדים. בחזית חלקת שדה (תמונה 75).

יצחק הוא 'שדה', הוא היחיד מבין שלושת האבות שנולד בארץ, חי בה כל ימי חייו, ובה מת. הכתוב קושר את מעשיו עם השתרשות וקביעות, שנאמר "שכון בארץ," וגם "ויזרע יצחק בארץ ההיא," וגם אחד במעשי אברהם אביו: "וישב יצחק ויחפור את בארות המים אשר חפרו בימי אברהם אביו ויסתמום פלשתים אחרי מות אברהם, ויקרא להן שמות כשמות אשר קרא להן אביו: "עשק, שטנה, רחובות." שמות אלה רומזים, על פי הרמב"ן, על חורבן הבית הראשון והשני ועל הקמתו העתידית של הבית השלישי.

מזבח

ארבע קוביות אבן, שיש חברוני, מסותתות בקפידה, יצרות מזבח.

ברקע, על הקיר, ציור בן שמונה חלקים, כל חלק ניצב כנגד אחד ממקריבי הקרבנות.

בתווך אבן גדולה, פראית, טבעית, עליה חרוטות האותיות: מצבה (תמונה 76).

ואף שכתוב "וזכרתי את בריתי יעקב ואף את בריתי יצחק ואף את בריתי אברהם אזכור," מסביר המפרש, כי לא נאמרה זכירה אצל יצחק מפני שיצחק, "אפרו צבור לפני תמיד," כלומר, זכרו של הקרבן הנחצי לעולם מונח על המזבח.

מקומו של המזבח חד הוא. שם הקריבו אדם הראשון, קין והבל, נח, אברהם ויצחק וגם דוד ושלמה (תמונה 78).



75. הבארות, 1999, ציור, עיבוד מחשב, הדפסה על בד, משטחי דשא, 240x450
The Wells, 1999, digitally manipulated painting on canvas, stretches of lawn, 450x240



76. המזבח, 1999, ציור, עיבוד מחשב, הדפסה על בד, קוביות שיש, אותיות חרוטות, 200x230x200

The Altar, 1999, digitally manipulated painting on canvas, marble cubes, engraved letters, 200x230x200

בית

לוחות עץ ופרספקס נשענים על הקיר. זה יעקב, שכאשר חזר לארצו עם בני ביתו, הקים מזבח, "ויקרא את שם המקום ההוא בית אל... והאבן הזאת אשר שיתי מצבה יהיה בית אלוהים." (תמונה 64).

- 1 בראשית כו, ב
- 2 בראשית כו, יב
- 3 בראשית כו, יח
- 4 בראשית כו, כ-כב
- 5 ויקרא כו, מב
- 6 רש"י שם
- 7 בראשית כח, כב

הר-שדה-בית

דף גמרא ממסכת פסחים מוגדל, מודפס על יריעת בד, תלוי על קיר הגלריה. בעבודה זו הכתוב מאפיין את שלושת האבות: אברהם הוא הר, חלקי משפט כמו: "אשר יאמר היום בהר ה',⁸⁸ או "ויקרא אברהם שם המקום ההוא ה' יראה,⁸⁹ מצביעים על הייעוד שנועד לו: להורות שאין ממשות באלילות, להפיץ את האמונה באל אחד וללמד דעת לרבים. יצחק - שדה, חפירת הבארות מעידה על השייכות ועל ההיאחזות בקרקע, אבל גם על ההישענות על באר מים חיים, קרי, האמונה. יעקב - בית, אבי שבטי ישראל, אבי האומה, בונה הבית. גם אם שונים האבות זה מזה, לכל אחד דרכו שלו, כולן ראויות לתקופתן. אור שמימי בצד צל כבד, אלומות אור מתחככות בחושך יוצרים אווירה פולחנית - תורמים את חלקם בפרשנות ובייצוג. עוצמת האור חושפת את הפער בין הנגלה, אירועים עכשוויים כואבים, ובין הנסתר, ערכים נצחיים של היהדות לדורותיה. ככל שאני מעמיקה ברשימת המקורות שבר חמא מבסס עליהם את עבודתו, אני משתכנעת שוב באותו דבר שבו אני מאמינה תמיד, ובזה הרי אין חידוש, שאין דבר המתרחש באקראי. ובמקרה זה, אוסף הציטוטים מצביע בעליל, כי המוצג בתערוכה אינו אלא תגובה נוספת להלם שאחז ברבים מאתנו לאחר ה'רצח', רצח יצחק רבין. המזבח שעליו הוקרב הקרבן בתקופת המקרא, הוא גם המקום שנערכו בו תפילות והונצחו אירועים. זה המקום שנמלט אליו הרוצח בשגגה. דומה שהמיצב כולו הוא בבחינת קרנות המזבח למי שנטול חלק באשמה ומבקש מקום מילוט. כלומר, הרצח לעולם יהיה לדראון, אות קין על מצחנו, אבל, מה הלאה? בעולם של אי דאות מבקש אבנר, כאמן וגם כמחנך, להציע תשובות, להאיר, לסמן דרך. המפתח להבנת העבודה חבוי בפענוח המשמעות הסימבולית של כל אחד מחומרי היצירה, וכמובן גם מהכללתם לכלל אמירה שלמה ומגובשת.

התחביר של ארבעת חלקי המיצב שולח אצבע מאשימה אל האירוע הנורא שאי אפשר ואסור לשכוח, למחוק ולהכחיש. אבל מערכת הדימויים, מראי המקום והציטוטים מצביעים על הכמיהה לערכים של הבנה, רגישות, האזנה. ער למתחים חברתיים ותרבותיים, הרושמים לעתים פלגנות ללא נשוא, עומד בר חמא בשער, וכמורה דרך, קורא לקבל את קיומן של דעות והשקפות שונות. כפי ששלושת האבות אינם עשויים מקשה אחת, כך גם זהות יהודית אינה מחויבת לביטוי אחד ומוחלט. ■

המאמר נכתב בעקבות המיצב הר-שדה-בית, הגלריה ה'אחרת', מכללת תלפיות, תל אביב, אפריל 1999.

8 בראשית כב, יד

9 שם

יְרֵשָׁה / חיים גורי

הָאֵיל בָּא אֶחְרוֹן.
וְלֹא יָדַע אֲבָרְהָם כִּי הוּא
מְשִׁיב לְשֵׁאלַת הַיֶּלֶד,
רֵאשִׁית-אוֹנוֹ בְּעֵת יוֹמוֹ עָרַב.

נִשָּׂא רֵאשׁוֹ הַשֶּׁבִּי.
בְּרֵאוֹתוֹ כִּי לֹא חָלַם חֲלוֹם
וְהַמְלֶאךָ נָצַב -
נִשְׁרָה הַמְּאֻכָּלֶת מִיָּדוֹ.

הַיֶּלֶד שֶׁהִתֵּר מְאֻסְרֵי
רָאָה אֶת גֵּב אָבִיו.

יִצְחָק, כְּמִסְפָּר, לֹא הֶעֱלָה קֶרֶבָן.
הוּא חֵי יָמִים רַבִּים,
רָאָה בְּטוֹב, עַד אוֹר עֵינָיו כָּהָה.

אָבֵל אֶת הַשְּׁעָה הֵהִיא הוֹרֵישׁ לְצִאֲצָאִיו.
הֵם נוֹלְדִים
וּמְאֻכָּלֶת בְּלִבָּם.

מתוך: שושנת הרוחות, הקיבוץ המאוחד, 1960

המזבח והקרבן

אביבה וינטר

הקדמה

סוגיית הזהות האישית כחלק מזהות לאומית היא נושא מרכזי בעבודותיו של בר חמא.

נקודת המוצא שלו היא המקורות ההיסטוריים והתרבותיים של עם ישראל החל מראשיתו, מתקופת האבות, ועד גאולת עם ישראל ממצרים והמעבר לאומה, כך פותח האמן ספקטרום רחב ופרספקטיבה ארוכת שנים להבנת האירועים העוברים על עם ישראל בארץ כאן ועכשיו.

בר חמא יוצר חיבור בין המקורות היהודיים ובין רעיונות עכשוויים הקשורים להוויה הישראלית של ימינו, ומשתמש בשפת האמנות העכשווית. "אמנות לוקאלית צומחת מנכסי התרבות, מהרוח המקומית וממסורת ארוכת שנים במיוחד בארץ ישראל, שבה הרוח מקושרת למקום מסוים, שחזרנו אליו אחרי אלפיים שנות נדידה וגלות."¹

שאלת הזיקה בין הזהות היהודית לזהות הישראלית מעסיקה אותו והוא שואף למצוא את הדרך לעיצוב זהות מגובשת, שתוכל להכיל בתוכה את שני הממדים הללו מבלי לוותר אף לא על אחד מהם. בר חמא יוצר חיבור וסינתזה בין שתי הזהויות המיוחדות אותו כאמן ישראלי, וללא ספק העיסוק ביצירה האמנותית מסייע לו לברור זהותו האישית.

מזבח וקרבן

למעלה מעשור ה'מזבח' וה'קרבן' הם מוטיבים חוזרים בעבודותיו. בשנת 1998 נבחר בר חמא על ידי עיריית קריית גת לעצב אנדרטה לזכר הנופלים בני העיר, ובחר להתייחס לנושא ההנצחה בפרספקטיבה של זמן.

הוא שאף להרחיב את משמעות הנצחת הבנים, אשר הקריבו עצמם על מזבח המדינה, לקונטקסט רחב יותר. לא רק התמקדות בהיבט הכאב והאבדן העכשווי

1 מתוך ריאיון עם האמן.



77. נצח ישראל, 1998, פסל אלומיניום צבוע, פירמידה מצופה אבן כורכר, זכוכית כהה, אותיות אלומיניום ונירוסטה, 1000x800x1200, אתר האנדרטה לזכר הנופלים בקריית גת

Eternity of Israel, 1998, painted aluminum sculpture, sandstone-coated pyramid, glass, aluminum and stainless steel letters, 1200x800x1000, memorial for fallen soldiers, Kiryat Gat

אלא ראייה של עבר-הווה-עתיד, הנובעת ממקום של אמונה ותקווה. החזות של הפסל, מוקד האנדרטה, הן הצורנית והן החומרית, בשילוב עם סביבת האנדרטה (שעוצבה אף היא על ידי האמן), מבטאים את האידיאה "במותם ציוו לנו את החיים". אנדרטה ייחודית זו מהווה חידוש בנוף האנדרטות בארצנו² (תמונה 77).

ב-1999 הציג בר חמא את המיצב הר-שדה-בית.

דרך האמצעים החזותיים במיצב, התייחס האמן למורשת העבר של אבותינו ובחן את ההקשרים וההשלכות שלה למציאות הישראלית של ימינו, זו שלאחר רצח רבין. בר חמא לקח מאפיין של כל אחד מן האבות והציג אותו באמצעות דימוי

2 ראו מאמרו של עוז אלמוג, "אנדרטות לחללי מלחמה בישראל: ניתוח סמילוגי", מגמות, ל"ד (2), 1991, עמ' 179-210.



78. המזבח, 1999 (פרט)

The Altar, 1999 (detail)

חזותי. את אברהם אבינו ייצג במיצב מזבח. בר המא כתב על יריעת בד טקסט מתוך הלכות בית הבחירה של הרמב"ם המתייחס למזבח, על רקע מלבנים לבנים ומשיכות מכחול דרמטיות בצבעי שחור ואדום. משני עברי הטקסט גולשים פסים אדומים לעבר הרצפה. על הפסים מוצבות ארבע קוביות שיש, שתיים בכל צד, כאזכור פיזי למזבח. המלבנים הלבנים וקוביות השיש ימשיכו להופיע בווריאציות שונות ביצירות מאוחרות יותר של האמן (תמונה 78).

בשנת 2000 הציג האמן מיצב בשם **מזבח אדמה תעשה לי** בבית האמנים בתל אביב, בעקבות זכייתו בפרס התערוכה מטעם אגודת הציירים והפסלים בתל אביב. המיצב מהווה שיא ביצירותיו של בר חמא העוסקות במזבח ובקרבן. מאז המשיך האמן לעסוק בנושא, ובשנת 2008 יצר את **המספד בירושלים – תורה, עם וארץ**.

מזבח אדמה תעשה לי

בר חמא בוחר שני מרכיבים של המושגים 'קרבן' ו'מזבח'. האחד - משמעות הקרבן והמזבח במקורות היהודיים, תוך בחינת מידת הרלוונטיות שלהם לימינו; האחר - בחינה של מושג הקרבן בישראליות של היום.

בירור המושג 'קרבן' חושף את הטמון בו: קרבן מלשון 'קרבה'. 'כל מי שמקריב קרבן לה' מרצונו, הקב"ה מזדמן למולו.³ ומובא בפרשת יתרו: "לא תעשון אתי אלוהי כסף ואלוהי זהב לא תעשו לכם. **מזבח אדמה תעשה לי** וזבחת עליו את עולותיך ואת שלמיך, את צאנך ואת בקרך" (שמות כ, יט-כ).

"מזבח אדמה" מתפרש אצל בר חמא כמזבח אישי. האדם הפרטי יכול להקריב בכל מקום שיבחר כדי לבטא רגשות קרבה ואמונה לאל. "האדם, ברצונו להביע את תחושותיו העזות כלפי בוראו, מחפש אפיק שיבטא את כמיהתו לעבודת ה' הפורצת מתוכו... בכל תקופה יבחר האדם את חומרי המזבח שלו מסביבתו הקרובה, לרוב מתחומי עיסוקיו, מאהבותיו ומנטיותו האישיות."⁴

בר חמא החליט להתנסות ביצירת "מזבח אדמה" ולבדוק את עצמו בתהליך של הקרבת קרבן.

הוא אסף חומרים מסביבתו הקרובה, הן הגיאוגרפית והן האישית, ביניהם יצירות אמנות משל עצמו. את החומרים השונים צירף לשישה הרכבים שונים, ובחר לכתות 'מזבחות' (תמונה 178).

3 תרגום - זוהר לויקרא א, א.

4 מתוך הקטלוג לתערוכה.



79. מזבח הזמן, 2000, ברזל חלוד, מלח, מים, מנגנוני שעונים, 100x100x100

The Altar of Time, 2000, rusted iron, salt, water, clock mechanisms, 100x100x100

80. מזבח אדמה תעשה לי, 2000, פריימים מפעילות שרפת ציורים, קבורת פסלים והקרבת חפצים יקרים ברמת הגולן

An Altar of Earth Thou Shalt Make Unto Me, 2000, stills documenting burning of paintings, burial of sculptures and sacrifice of precious objects in the Golan Heights

כל אחד מהמזבחות הללו מתאר ממד או היבט אחר של החיים ומעלה שאלות על אודותם. האמן יצר בספונטניות מזבחות נוספים כאשר שוטט ברמת הגולן. הוא צילם רגבי אדמה ברמת הגולן ותשתיות קברים בבית העלמין בעירו. את התצלומים עיבד במחשב ולאחר מכן הדפיס אותם על בד. הוא יצר עבודות אקריליק על בד והעלה אותן באש. את כל התהליך תיעד בעזרת מצלמת וידאו, ואת חומר הגלם ערך לעבודת וידאו⁵ (תמונה 80).

בתוך חלל אולם בית האמנים בתל אביב הציב בר חמא את המזבחות, את הדפסי הבד ואת עבודת הווידאו. המזבחות הוצבו לאורך האולם כציר מרכזי. הדפסי הבד נתלו על הקירות משני צדי האולם. על הקיר מול הכניסה הוקרנה עבודת הווידאו ברצף, פעם אחר פעם, כשברקע מתנגנת הסימפוניה התשיעית של בטהובן (תמונה 178).

5 מזבח אדמה תעשה לי:

חלק א: http://www.youtube.com/watch?v=U6NxAXFvh_k

חלק ב: http://www.youtube.com/watch?v=2jO_-6V3-s

בכניסה לבית האמנים יצק האמן תשתיות קברים מבטון ומילא אותן אדמה. לקראת פירוק המיצב הזמין בר חמא את הציבור הרחב לשתול פרחים באדמה שמילאה את הקברים המדומים (תמונה 89).

המזבחות

מזבח הזמן

קערה עגולה שאינה עמוקה, עשויה ברזל חלוד, מוקפת במעגל של מלה, מלאה עד מחציתה בשכבה אחידה של אדמה, מעליה צפה שכבה דקה של מים. המים הפכו את האדמה לבוצית ולבעלת גוון חלוד. בתוך הבוץ שקועים מנגנונים עגולים של שעוני יד ומסגרות מתכת.

החומרים שעשויה מהם היצירה הם שניים מארבעת היסודות: אדמה ומים, כאשר לתוכם משוקעים חלקי שעונים - פרי התרבות האנושית. השעון הוא כלי עזר בידי האדם לשלוט בזמן. חלקי השעונים החלודים הנם תוצאה של מגע הברזל במים זמן ממושך. האמן מעורר כאן את השאלה המהותית: האם האדם שולט בזמן או שמא הזמן שולט בנו ומשנה אותנו?

היצירה מורכבת מעיגולים עיגולים המקיפים זה את זה. מעגליות מסמלת ביהדות את מחזוריות החיים, מושג המשלב בתוכו חיים וזמן. מעגל המלח לבן ועיגול האדמה שבמרכזו חום. השניים מסמלים את כדור-הארץ ואת הירח המקיף אותו מדי חודש בחודשו, קרי: ספירת הזמן היהודית, שהחודשים והמועדים נקבעים באמצעותם (תמונה 79).

באמצעות הזמן האדם מנתב את חייו, וכדי להשיג מטרות בחייו, האדם 'מקדיש' זמן או צריך 'להקריב' מזמנו. הלשון העברית משתמשת במונחים של הקדשה והקרבה. כמה זמן ולמען אלו מטרות ואידיאלים אנו מוכנים להקדיש מזמננו? חלקי השעונים במיצב שוקעים אט אט בבוץ ומתקבעים בנקודות מסוימות. מנקודות אלו לא יוכלו עוד לזוז. המחוגים חסרים בשעונים. נותרו בהם רק לוח השעות והמסגרת.

זוהי מטאפורה למוות שהזמן עומד בו מלכת. השימוש במלח לקוח מהקרבת הקרבנות בבית המקדש. על ידי הנחת המלח בצד האדמה האמן קושר בין שני סוגי המזבח המובאים במקרא: 'מזבח אדמה' והמזבח במקדש.

מזבח אבנים

על הרצפה מוצבות ארבע קוביות שיש זהות בגודלן, שתיים מול שתיים, במרווחים זהים. ארבע הקוביות מרכיבות צורת ריבוע. על כל קובייה חקוקה אחת מהאותיות: מ', ז', ב', ח'. צירוף האותיות יוצר את המילה מזבח. כל קובייה מייצגת חלק אחד מן המזבח הגדול על ידי האות שהיא מקבלת. כך הפרטים משקפים את צורת הכלל והכלל משקף את צורת הפרטים (תמונה 81).

כיהודים אנו חלק מעם, פרטים המרכיבים את הכלל. כולנו יונקים ממקור אחד, אך

לכל אחד אות משלו, ייחודיות משל עצמו. המרווחים בין קוביות השיש יוצרים ביניהם חללים. זהו המרחב האישי של כל אדם וזוהי הסביבה המקיפה אותו. עם זאת, כולנו נתונים בתוך מסגרת אחת.

שם המיצב, 'מזבח אבנים', יוצר זיקה למזבח שעמד בבית המקדש, אף על פי שבר חמא בחר במודע להשתמש באבנים מסותתות בניגוד לאבני המזבח: "לא תבנה אתהן גזית" (שמות כ, כב). המזבח בבית המקדש שייך לכל יהודי בעם ישראל. הוא מביא אל המקדש קרבנות על פי כללים ברורים של עבודת ה'. 'מזבח אדמה', לעומת זאת, כפי שהאמן מפרש, הוא ביטוי אישי של הפרט

המבקש לפנות אל האל במקום, בזמן ובמצב הנפש ההולם אותו.



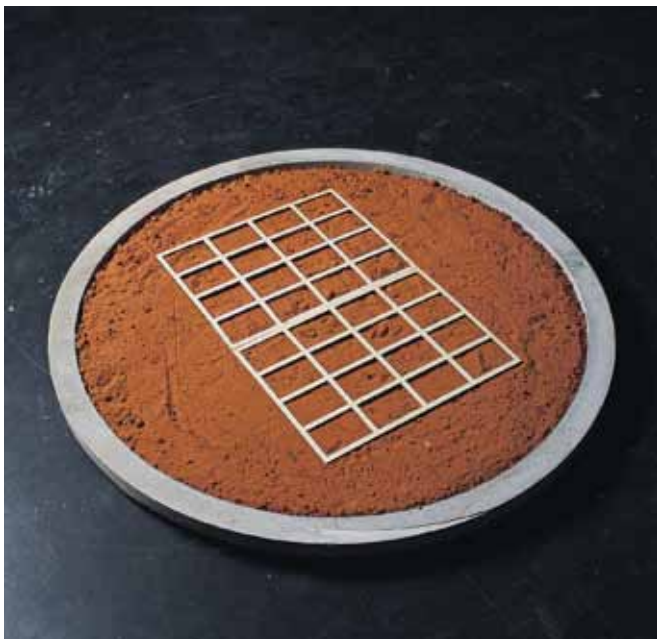
81. מזבח אבנים, 2000, שיש חברוני, 75x75x25

An Altar of Stones, 2000, Hebron marble, 75x75x25

מזבח אדמה

בר חמא לקח עיגול אזבסט בעל שוליים נמוכים ומילא בו אדמת חמרה. על גבי שכבת האדמה הניח מסגרת מלבנית עשויה דיקט לבן ומחולקת לשלושים ושניים מלבנים שווים בגודלם. נוצר דימוי של תשתיות קברים, כאשר אדמת החמרה מציצה מבעד למלבנים הריקים. התצורות השונות של רגבי האדמה נראות כסימנים, הירוגליפים, שלא נצליח לפענח. (תמונה 82)

המעגל הנו צורה פשוטה חזרמת. לעומתו, המלבנים נוקשים ובעלי זוויות. פינות המלבן הגדול חדות ועלולות כביכול להתנגש במעגל. המעגל - סמל למחזוריות החיים. תשתיות הקברים המלבניות - סמל לקטיעתם. האדמה מסמלת את שני קצוות החיים: האדם נברא מן האדמה ואל האדמה הוא שב במוותו. "בזעת אפך תאכל לחם עד שובך אל האדמה כי ממנה לוקחת כי עפר אתה ואל עפר תשוב" (בראשית ג, יט). האמן בחר להשתמש כאן באדמת חמרה. החמרה היא אדמה אדומה, חולית, מאווררת ומנוקזת היטב, אך בשל היותה דלה בחומרי מזון לצומח יש לדשן אותה בהתמדה. היא קשה לעיבוד וקשה להוציא ממנה תוצרת. עם זאת, מאמצים רבים עשויים בסופו של דבר להניב תוצרת מתוכה. ריבוי הפרדסים בשרון יוכיח זאת. אם ניצור אנלוגיה למוות, נגלה כי אנו משתמשים באותם המושגים של 'עיבוד' ו'צמיחה'. קשה לעכל ולעבד את המוות. המוות מסמל בעברנו קטיעה וגדיעה של הצמיחה של האדם שהלך לעולמו. ועל אף כל זאת, השכול עשוי להיות חוויה מכוננת ולהוביל אותנו לצמיחה.



82. מזבח אדמה, 2000, תשתיות קברים, אדמת חמרה, אזבסט ועץ, 5x90x90.

An Altar of Earth, 2000, grid for burial plots, earth, asbestos and wood, 90x90x5

83. מזבח אש ומים, 2000, פרספקס, ניורוסטה, זכוכית, מים ונר נשמה, 200x45x45

An Altar of Fire and Water, 2000, Perspex, stainless steel, glass, water and memoiral candle, 45x45x200

6 ראו למשל יגאל צלמונה, "מיכה אולמן" 1988-1988 (קטלוג תערוכה), ירושלים, מוזיאון ישראל, יולי 1988, עמ' 4-8.

השימוש באדמה בכלל ובאדמת החמרה האדומה בפרט יוצר סמליות רבה ומעלה שאלות על אודות משמעות הנופלים למען הארץ. האם המחיר שעלינו לשלם כדי להפריח את השממה ולהתקיים על אדמת ארצנו הנו לקבור בה את מתינו?

השימוש באדמה ובחומרי גלם מקומיים מופיע בעבודותיהם של אמנים ישראלים, ביניהם משה קסטל בשנות החמישים, מיכה אולמן בשנות השבעים וסיגלית לנדאו בשנות התשעים, אך הם שונים במשמעויות שהם מבקשים לבטא מבחינה תרבותית, חברתית, דתית ופוליטית.⁶

מזבח אש ומים

נר נשמה לשבעה ניצב במרכז כלי זכוכית עגול מלא מים. כלי הזכוכית

מוצב בתוך צינור פרספקס שגובהו שני מטרים. את צינור הפרספקס מקיף עיגול ניורוסטה נמוך בעל שיפוע קל. השימוש בסמל של חיים מופיע גם כאן, דרך מרכיבי המזבח המעגליים (תמונה 83).

בר חמא קורא ליצירה הזו **מזבח אש ומים**. המים מכילים את האש, כפי שהמוות מכלה את החיים. לעומת זאת, האדם בחר לייצג את ממד הזיכרון על ידי האש, בנר הבוער. הממדים הגדולים של המזבח משווים לו חזות של אנדרטת זיכרון.

צינור הפרספקס שגובהו שני מטרים וקוטרו שלושים סנטימטרים, פונה כלפי מעלה לעבר השמים ומעורר אסוציאציה של ארובה. 'מזבח הזיכרון' מתייחס, אם כן, לא רק לנופלים במלחמות ישראל, אלא גם לאלה שנהרגו על קידוש ה' בשואה. הצינור השקוף מזכיר גם מבחנה. בתוך מבחנות אנו עורכים ניסויים. אם כך, האם המוות הנו ניסוי שהאלוהים מנסה אותנו, כפי שניסה את אברהם אבינו בעקדת יצחק? "ויהי אחר הדברים האלה והאלוהים ניסה את אברהם... ויאמר קח נא את בנך... והעלהו שם לעולה..." (בראשית כב, א-ב).

מזבח חייטים

האמן מצא בצדי הדרך גוף ברזל חלוד, מעין כלי עגול, שהיה חלק מרכב צבאי שנפגע במלחמה. הכלי מעוגל, בעל שפה רחבה ומחוררת. ממרכז הכלי נישאת צורה כיפתית שראשה קטום (תמונה 84).

מוטיב המעגלים מופיע גם במזבח זה. במרווח שנוצר בין שני המעגלים, פיזור האמן ספונטנית חיטים יבשות שליקט מהאדמה באזור מגוריו. החיטים, שהאדם מכין מהן את לחמו, הן תנאי לקיומו. בר חמא מכנה מזבח זה בהתאם: **מזבח הקיום** (בנוסף לכותרת **מזבח חיטים**). השילוב של מראה החיטים והכלי החלוד יוצר דיסוננס. החיטים - לקוחות מן הטבע, לעומת הכלי - מעשה ידי אדם; החיטים צהובות, יבשות ושבריריות, לעומת הכלי המוצק והחלוד; החיטים חסרות צורה ומתנגשות זו בזו לעומת הכלי בעל הקווים השלמים והמתעגלים.

הן החיטים והן הכלי מושפעים מחשיפה ממושכת לשמש ולאוויר. מוטיב הזמן ושאלת היחס בין האדם לטבע מופיעים במזבח זה.

מזבח מודרני

גוף נירוסטה גלילי בעל שוליים רחבים מוצב על גבי ארבעה יסודות מנירוסטה, מעין מדרגות. אל הקיר הסמוך מוצמדת רצועת נירוסטה קעורה בגובה מטר ועשרים ס"מ. במרווח שבין גוף הנירוסטה לרצועה שעל הקיר הניח האמן על הרצפה קערת זכוכית המחולקת לשני חצאים שווים, חציה מלא אדמת חמרה וחציה אפר - מוטיבים שהאמן משתמש בהם לסמל צמיחה ומוות (תמונה 85).

גוף הנירוסטה וקערת הזכוכית משתקפים ברצועת הנירוסטה, כמו גם **מזבח הקיום**, **מזבח אש ומים** ושאר המזבחות המוצבים בהמשך האולם. כאשר נתבונן בהשתקפות הנוצרת על פני רצועת הנירוסטה, נגלה כי הקווים הזוויתיים של בסיס המזבח הופכים מעוגלים² מעל המזבח הציב האמן תאורה ממוקדת. בהשתקפות על פני רצועת הנירוסטה האור חודר דרך הגוף החלול, מפזר קרני אור על הרצפה ויוצר תחושת שמימיות ורוחניות. המתבונן במזבח מגלה את בבואתו משתנה ומתמזגת בהשתקפויות השונות. כך הוא הופך שותף למעין תהליך הקרבה וירטואלי.

האמן בנה את המזבח מחומרים תעשייתיים ומודרניים המשמשים אותו ליצירת פסלי חוץ, המסמלים את היצירה של האדם במהלך חייו.

בר חמא מציג כאן אפשרות רלוונטית לתקופתו להקמת 'מזבח אדמה'. מזבח זה, באמצעות ההשתקפויות של המזבחות האחרים בו, מסכם בתוכו את האמירות של כל המזבחות יחד.

הדפסי הבד

על גבי בד מלבני מופיעים תצלומים של אדמה. הבד מחולק לשלושה מלבנים מרכזיים, זה בתוך זה, כאשר כל מלבן מחולק למלבנים קטנים יותר. נוצר דימוי של תשתיות קברים. במלבן החיצוני נראית אדמה סלעית סרמת הגולן, ובין רגביה צמחייה יבשה. האדמה טבעית ואינה מעובדת, כל פיסת אדמה שונה מחברתה. הצל הנופל על האדמה יוצר צורות נוספות על גביה, ובכך מעניק לה מסתורין.



84. מזבח חיטים (מזבח הקיום), 2000, מבנה ברזל עגול וחיטים, 40x80x80

An Altar of Wheat (Altar of Existence), 2000, round iron structure and wheat, 80x80x40



85. מזבח מודרני, 2000, נירוסטה מלוטשת, פליז, זכוכית, אדמת חמרה ואפר, 120x50x60

Modern Altar, 2000, polished stainless steel, brass, glass, earth and ashes, 60x50x120

במלבן האמצעי האדמה מסודרת ומפוררת. היא הובאה לכאן מתשתיות קברים. במלבן הפנימי פיסת אדמה אדומה, אדמת חמרה. האמן משחק כאן במושג האדמה ומייחס לו משמעויות שונות. אדמת הגולן הנה אדמה פראית, טבעית, החומר שאדם הראשון נוצר ממנו; אדמת תשתיות הקברים הנה אדמה שנלקחה מהטבע, והאדם ריסק, פורר ויישר אותה למטרה מסוימת - לקבור בה את מתיו; ואדמה אדומה, אדמת חמרה, שהאדם שותל בה את שתיליו ומנסה להחיות אותה ולהפרותה, על אף ההשקעה הרבה הנדרשת לשם כך. האמן מכניס לתשתיות הקברים המדומות את שלושת סוגי האדמה ובוחר את הקשר המשולש: 'אדמה-אדם-דם'.

חלקות אדמה בשילוב צילום מאסון צור

האמן הדפיס על בד מלבני תצלומים מעובדים במחשב בשלוש שכבות הניבטות אחת דרך האחרת. בשכבה התחתונה נראה דיקט שחולק למלבנים ומזכיר צורות של תשתיות קברים. את האדמה צבע האמן באפור והיא נראית כאפר. המלבנים מסודרים על הבד באלכסון כשקצותיהם קטועים. השכבה האמצעית מרובעת, מחולקת אף היא לצורות של תשתיות קברים. שילוב של שתי השכבות זו מעל זו יוצר ערבוביה של קווים ישרים ואלכסוניים, של משולשים ושל צורות קטועות שאינן מוגדרות (תמונה 86).

חלק מרגבי האדמה נצבעו באדום המזכיר אדמת חמרה. הרובד העליון מורכב משני ריבועים סמוכים זה לזה. רובד זה מורכב משתי שכבות של תצלומים: שכבה של תשתיות קברים בבית עלמין ותצלום שנלקח מהעיתונות המתאר את חילוץ החיילים באסון צור. אסון צור התרחש ב-1982 במהלך מלחמת לבנון. בניין לבנוני, ששהו בו אנשי מג"ב, שוטרים ואנשי שב"כ, קרס, ככל הנראה כתוצאה מפיצוץ של



86. אדמה-אדם-דם, חלקות אדמה, 2000, צילומי אדמת רמת הגולן, עיבוד מחשב, הדפסה על בד, 235x150
Adama-Adam-Dam (Earth-Man-Blood), 2000, digitally manipulated photographs on canvas, 235x150



87. חלקות אדמה בשילוב צילום מאסון צור (1982), 2000, צילום אדמה, אפר וגחלים, עיבוד מחשב, 150x235
 Earth plots and photograph from the Tyre Disaster (1982), 2000, digitally manipulated
 photograph of earth, ashes and coal, 235x150

בלוני גז. האסון גבה שבעים וחמישה חללים ופצועים רבים, שחילוצם ארך שלושה ימים. האמן, ששירת בתקופה ההיא בלבנון כסמל מבצעים, הסיע חייל מהפלוגה לבניין המפקדה בבוקר האסון, והספיק לעזוב את המקום דקות אחדות לפני שאירע הפיצוץ הגדול. הגדוד שבר חמא השתייך אליו איבד שבעה מחייליו באסון. בימים שבהם עבד האמן על המיצב, יצא צה"ל מלבנון. האמן מעלה כאן את שאלת הקרבת בנינו על 'מזבח האדמה' בצורה נוקבת וישירה.

עבודת הווידאו

עבודת הווידאו מתעדת את תהליך העבודה והיצירה של האמן שניסה להתחקות אחר תהליך בניית המזבח המקראי (תמונה 88). להכנת המזבח שלבים אחדים: איסוף החומרים, הקמת המזבח וההקרבה עצמה. השלבים הללו מתועדים בסרטון אקראית, ללא סדר קבוע. להלן תיאור מקטעים מתוך עבודת הווידאו:

- האמן נראה מסתובב בשטח פתוח במוצב נטוש ברמת הגולן ואוסף חפצים הנקרים בדרכו; המצלמה מתמקדת באדמה ומצלמת אותה ב'קלח-אפ'. האמן מניח על האדמה צורות של תשתיות קברים שנוסרו מדיקט.
- המצלמה נעה במהירות לאורך תשתיות קברים בבית עלמין ותופסת אותן בזוויות אלכסוניות וחדות.
- המילים 'עוקד והנעקד והמזבח' מודפסות על בד והאמן מתיז עליו בחופשיות צבעי אקריליק. הפיוט 'עוקד והנעקד' לקוח מתוך המחזור לראש השנה של בני עדות המזרח. פיוט זה, המתבסס על סיפור עקדת יצחק, נאמר לפני התקיעה בשופר. התקיעה בראש השנה בקרנו של איל מתקשרת למעמד עקדת יצחק שאנו מבקשים להעלות זכרונו לפני הבורא ולבקש רחמים בזכותו.⁸ המצלמה מתמקדת במילה 'מזבח'. האמן מצית את היצירה בעזרת חומר דליק וגפרור ומעלה אותה באש. המצלמה מתמקדת במילה 'הנעקד'. האמן יוצר יצירה

נוספת על נייר, מעלה גם אותה באש ומתבונן בהתכלות היצירה; הבד נחרך, משחיר והופך לעלעלים של אפר. בר חמא יוצר חיבור בין סיפור עקדת יצחק ובין המציאות העכשווית של 'הנעקדים' - הנופלים, והוא מבקש רחמים עליהם. ההתעסקות בעקדת יצחק כמסמלת את מצבו הקיומי של עם ישראל מוצאת את ביטויה באמנות החזותית, בספרות, בשירה ובתיאטרון הישראלי. השימוש בסיפור העקדה מבטא פעמים רבות מחאה על המציאות הישראלית.⁸ בר חמא, לעומת זאת, מעוניין לבטא התייחסות אחרת לסיפור העקדה.



88. קרבנות ומזבחות ברמת הגולן, 2000, עבודת וידאו, קבורת פסלים, שרפת ציורים, מסכי טלוויזיה ומחשבים ומפגש עם חיילי המוצב

Sacrifices and Altar in the Golan Heights, 2000, video detailing burial of sculptures, burning of paintings, television screens and computers, and a meeting with soldiers

8 מחזור לראש השנה כמנהג הספרדים
ובני עדות המזרח עם פירוש "עת רצון",
עמ' תפה.

- צל של אדם ללא ראש נראה צועד בצעדים אטיים אך נחושים. נוצרת כאן מעין הקבלה להליכה אל העקדה בסיפור עקדת יצחק. המילה 'וילך' חוזרת על עצמה בתיאור העקדה בפסוקים: "וילך אל המקום אשר אמר לו האלוהים" (בראשית כב, ג), "וילך אברהם ויקח את האיל ויעלהו לעולה תחת בנו" (בראשית כב, יג). האמן תופס את מעשהו של אברהם ההולך אל העקדה כהתמסרות מוחלטת לרצון הבורא. "רצון האדם ורצון הבורא הופכים למהות אחת... הנכונות להקרבה היא מעשה של אהבה ואמונה..."¹⁰ עם זאת, הוא מסביר, אין זה סותר את הקושי של אברהם: במילה 'וילך' קיים הכאב: מצד אחד – 'וי', ומצד שני – 'לך'. הולכים כי זו מצוות האל המכריעה את הקונפליקט הפנימי.¹¹
- האמן נושא בידיו קופסת קרטון ומוציא מתוכה יצירות שלו העשויות מתכת ופלדה. הוא נכנס לתוך בונקר ישן ומכסה את היצירות בעפר. בפריים הבא הוא חוזר לבונקר, מוציא את היצירות משם ומחזירן לתוך הקופסה. בפעולה זו האמן מתנסה בפרידה ממה שהו יקר לו מאוד – פסליו המלוטשים, אך הוא מגלה שהוא אינו מסוגל לעמוד בכך. בר חמא בוחן את היחס שלנו אל החומר בעולמנו. האם אנו מוכנים לוותר על קניינינו השונים? על פרי עמלנו? על זמננו? על תאוותינו?

האמן לוקח מסך טלוויזיה – סמל מרכזי לתרבות הפנאי המודרנית, ותולה אותו בראש קונסטרוקציה פירמידלית, כמו מעלה אותה לגרדום. לאחר מכן הוא מציב אותה על גבי מתקן מתכתי, מצית אותה ומתבונן כיצד היא עולה באש ומתפוצצת. הוא אוסף את האפר שנוצר בעזרת תקליטור ומסביר: "תוך כדי צילום נוצרו על גבי הדיסק המבריק צורות וצבעים מרהיבים שנבעו מהשתקפות השמש, בצבעי אש, כאילו הקרבן נאכל על ידי האש, נשרף ונעלם. הנוטר, האפר האפור הדק או האבק החלוד, הפך לעדות האחרונה מפעילות אמנותית שחיסלה את עצמה."¹² האמן יוצר כאן הדמיה לתהליך ההקרבה וכמו תוהה לעצמו: האם האדם של ימינו יהיה מוכן לוותר על משהו חומרי מתוך עולמו כדי לחוות חוויה רוחנית שהיא מעל לחומר? זוהי שאלה נוקבת בתרבות שהחומר וה'כאן ועכשיו' הנם ערכיה העליונים.

נבחן כאן גם תהליך היצירה האמנותית. בר חמא רואה הקבלה בין תהליך בניית המזבח והעלאת הקרבן, ובין תהליך היצירה: בשניהם נדרשים אמונה וכוחות נפש; שניהם גובים מן האדם סבל וייסורים; לתוך שניהם האדם מביא את אישיותו ומרכיבים מסביבתו הקרובה.

אין היוצר 'מקריב' את יצירתו מהרגע שהוא נפרד ממנה ומוציא אותה אל המרחב הציבורי?

9 ראו מאמרו של אבי שגיא, "העקדה ומשמעותה בתרבות הישראלית ובמסורת היהודית", מתוך: מחקרי חג: כתב עת לתרבות יהודית, 7, 1995, תשרי תשנ"ו, עמ' 66-85.

10 מתוך הקטלוג לתערוכה.

11 מתוך הקטלוג לתערוכה.

12 שם.

פרחים במקום קברים

על המדרכה, מחוץ למבנה בית האמנים, יצק האמן שבע תשתיות קברים בגודל טבעי ומילא אותן אדמת חמרה. כותרת המיצב: **לו לא יהי עוד חלל!** – תפילה. ביום האחרון של התערוכה, לפני פירוק המיצב, כתב האמן על הבטון את המילים: "פרחים במקום קברים" (תמונה 89).

הוא הזמין את הציבור הרחב, מבוגרים וילדים כאחד, לבוא ולשתול פרחים באדמה שבתשתיות הקברים. באמצעות המיצב והפעולה שהתלוותה אליו, הפנה האמן את השאלות שעלו מתוך המזבחות במיצב לעבר הציבור הרחב בצורה ישירה וחריפה, ללא תיווך. ראייה לכך היא תלונות השכנים, שמחו על העמדת המיצב. לטענתם, ערער המיצב את שלוותם ואת שלוות הרחוב. על אף המעשה הפרובוקטיבי שבהעמדת הקברים בלב עיר, עדיין נבדל בר חמא מאמנים ישראלים רבים המביעים כעס והתרסה כלפי המציאות בארצנו.⁸⁹ בפעולה של שתילת הפרחים והבעת המשאלה: "לו לא יהי עוד חלל!" – תפילה,⁹⁰ בר חמא אינו משאיר את השאלות פתוחות אלא מציע דרכי התמודדות.

בר חמא מרשה לעצמו לגעת בנקודות הכואבות בקיומנו ולשאל את השאלות הקשות ביותר אודותיו, אולם כל זאת נובע ממקום של אמונה והשלמה עם צו הבורא. ביצירותיו הוא מציג את הפרדוקס בין עם הקובר את מתיו באדמתו ובין עם שמחייה את אדמתו; בין עם המקריב את בניו על "מזבח האדמה" ובין עם שאינו פוסק מלהקריב קרבנות, בימינו – התפילה. אצל בר חמא הפרדוקס כמו נעלם, והמציאות הופכת להיות שלמה, על כל מורכבותה. ■



89. למעלה: פרחים במקום קברים, 2000, פרט מתוך מיצג שתילת הפרחים, בטון, אדמת חמרה ופרחים, 15x750x250

Above: Flowers in Place of Graves, 2000, detail from flower installation, concrete, earth and flowers, 250x750x15

למטה: לו לא יהי עוד חלל! – תפילה, 2000, שבע תשתיות קברים חפורות, בטון ואדמת חמרה, 15x,750x250, חזית בית האמנים בתל אביב

Below: May There Be No More Fallen! – A Prayer
2000, seven burial plots, concrete and earth, 250x750x15, Artists House, Tel Aviv

13 ראה למשל עבודתו של יגאל תומרקין, 'הוא הלך בשדות', 1967, עבודתו של משה גרשוני, 'חייל', 1981, ועבודתו של מנשה קדישמן, 'עקדת יצחק', 1982-1985.

לא שרתי לך, ארצי / רחל

לא שרתי לך, ארצי

ולא פארתי שמך

בעלילות גבורה,

בשלל קרבות;

רק עץ - ידי נטעו

חופי ירדן שוקטים.

רק שביל - כבשו רגלי

על פני שדות

אכן דלה מאד -

ידעתי זאת, האם,

אכן דלה מאד

מנחת בתך.

רק קול תרועת הגיל

ביום יגה האור,

רק בכי במסְתָרִים

עלי ענִיך.

בין זיכרון פרטי לזיכרון לאומי

בתיאור ברותין

זיכרון מאפשר לבני האדם לאסוף את הפיסות, את הקרעים, את הפירוים ואת המילים שנאגרו מניסיון חייהם ומן העבר, לאחסן אותם בתודעתם – ולאחותם. אנו מבחינים בין הזיכרון הפרטי, שהוא הסיפור האישי של כל אדם, ובין הזיכרון הקולקטיבי ההיסטורי והלאומי של עם, אשר מה שגרשם ומוטבע בו – לבד מהאירועים עצמם – הוא המשמעויות הרוחניות והערכיות שלהם. על כך כתב אמנון שמוש: ¹ "כל אחד מאתנו זוכר דברים אחרים, או זוכר אותם הדברים אחרת." ² שמוש מסביר: "הזיכרון – פעם מנפה, פעם מיפה ופעם מחפה. תמיד אישי, ייחודי וסובייקטיבי; כמו טביעת-אצבע של הנפש," ³ ועוד אומר שמוש: "הגבול שבין זיכרונות – לכאורה לבין זיכרונות של ממש מימי הילדות המוקדמת אינו ברור. הראשונים הם אלה שסופרו לך שוב ושוב, עד שנתקבעו בזיכרוןך כאילו אתה חווית וגם זכרת אותם. השפעתם עליך אינה נופלת מן האמיתיים." ⁴ ביצירותיו של אבנר בר חמא ניתן לראות ביטויים אמנותיים המשלבים בין זיכרונותיו הפרטיים מימי ילדותו ובין הזיכרון הקולקטיבי-הלאומי של השואה.

זהות והזדהות

בראיונות עם בר חמא הוא שב וסיפר כי כבר בגיל שבע נחשף לרדיפות היהודים ולאלימות כלפיהם: "אני זוכר מרוקו קשה מאוד, של פוגרומים שהתרחשו ממש מול העיניים שלי." ⁵ אחד מהאירועים הקשים נחרת בזיכרונו כשלמד בתלמוד תורה בבית הכנסת: "אני זוכר פוגרום אחד, כילד, כאשר העבירו אותי מבית הכנסת אל ביתי הסמוך דרך הגג, מכיוון שהערבים יצאו לטבוח ביהודים עם גרזנים." ⁶ ביוני 1956, בהיותו בן עשר, בשל הסכנה שנשקפה ליהודים בכלל ולאביו שהיה פעיל ציוני בפרט, נאלצה המשפחה לברוח בחשאי ממרוקו. בדרכם לישראל הם נסעו לאלג'יריה, משם הפליגו למרסי שבדרום צרפת, ובאוגוסט 1956 הגיעו לישראל.⁷ הבריחה מהבית טבועה היטב בזיכרונו של בר חמא: "הבריחה הבהולה בחשכת

1 אמנון שמוש, חבר קיבוץ מעין ברוך, נולד ב-1929 בעיר חלב בסוריה. עלה לארץ ישראל ב-1938.

2 אמנון שמוש, "ממארים: כי מעבר באת ואל עבר תשוב", תל אביב, אביב 2007, עמ' 43.

3 שם, עמ' 48.

4 שם, עמ' 79.

5 שיחה בין יעל פז לאבנר בר חמא לקראת צילומי התכנית "סיפור מסגרת, 100 שנות אמנות ישראלית", ערוץ 2, ינואר 2006.

6 דביר שרייבר, "איש עם מזודה": ריאיון עם אבנר בר חמא, דימוי גיליון 17 (1999), עמ' 77.

7 מבוסס על ריאיון שקיימה המחברת עם אבנר בר חמא, יולי 2008.

הלילה וחציית הגבול בין מרוקו לאלג'יריה, בדרכנו לארץ, כשאנו מותירים מאחורינו את כל רכושנו, לא ניתנת לשכחה. מחיר היותנו יהודים.⁸ תחושת העקירה השאירה חותם עמוק בנפשו של בר חמא הצעיר וניכרת ביצירותיו כבוגר. על תחושה זו והשפעתה אמר: "קשה מאוד. עד היום. אני מאמין שהדבר הזה השפיע עליי מאוד כאמן. כשבעבודות שלי אני מדבר על נושא של ארעי וקבוע ועל מציאות שקיימת ולא קיימת, זו תוצאה של בריחה. לא הספקתי להיפרד מהחברים שלי. את פרס ההצטיינות שהגיע לי לקחה בת-דודה שלי, מכיוון שאיש לא ידע לאן נעלמתי. הכול חרות בזיכרוני, והשפיע עליי מאוד."⁹ בין הפריטים שמשפחתו לקחה עמה בעת המנוסה זכורות לו במיוחד תמונות המשפחה.

בר חמא הוא אמן מושגי רב-תחומי, וגישתו נובעת מעולמו הרוחני היהודי וממקורות אידיאולוגיים ופוליטיים ציוניים קולקטיביים. ביצירתו הוא משמיע את קולו כיהודי מאמין השב לארצו, ובמשך שנים הוא עוסק בעקביות בסמלים של ישראל הציונית ובגורלו של העם היהודי בעבר ובהווה. בעבודותיו מפגין בר חמא את אפשרות התגלותם של המושגים הקדמוניים של התרבות היהודית, וזאת בכלים היפר-עכשוויים. בעבור בר חמא, החוש המקשר בבחירת התכנים והדימויים בכל יצירותיו הוא מקורות העולם היהודי, המהווים בעבורו מסד רוחני, חווייתי, ערכי ולשוני. בעבודותיו של בר חמא ניכרת נחישות וישירות, ביחוד בבחירת נושאים שנויים במחלוקת, העומדים במרכז הזירה האידיאולוגית-פוליטית הישראלית. על כך כתבה צפורה לוריא: "בעבודתו של בר חמא ישנה הסתכנות ותעוזה. זאת, הן מצד היותו יהודי מאמין, הן מצד היותו אמן עכשווי המחויב לאמנותו. הוא מתגרה בו זמנית בשני הפרמטרים הנ"ל ובאפיוניהם הרווחים: עולם האמונה כבלתי סובל את השפה החזותית, ועולם האמנות כבלתי סובל מטענים ספרותיים, מילוליים ואידיאיים [...]. הוא חותר להרחבת גבולותיה [של האמנות הישראלית] ומאתגר את יכולתה להכיל אמירות הנובעות ממקורות רוחניים מודחקים."¹⁰

אחד המרכיבים הבולטים והמהותיים בזהותו של בר חמא הוא תחושת עקירה שרירותית, מבלי שהייתה לו אפשרות נאותה להיפרד מביתו, משכניו, מחבריו וממוריו. תחושה זו התעוררה אצל האמן מחדש כאשר החל לעסוק בנושא השואה. בתוך כך התחדדה בקרבו התובנה כי הכול התרחש בשל יהדותו ועקב פעילותו הציונית של אביו. רק בבגרותו ובהכירו את ההיסטוריה של תקופת השואה, יכול היה האמן לקשור בין החוויה האישית שעבר ובין האירועים שפקדו את היהודים – ובכללם יהודי צפון אפריקה – בזמן השואה.¹¹

ביצירה הבריחה, יוני 1956 מ-2005 (תמונה 90) עוסק בר חמא בנושא העקירה. הוא 'שתל' את תצלום דיוקנו העצמי במקום פניו של הילד עם הידיים המורמות מהתצלום המפורסם שצולם בגטו ורשה (תמונה 19), ואת תצלום פניהם של הוריו במקום פניהם של הגבר והאישה במרכז הפתח שיוצאת ממנו קבוצת האנשים שבתצלום. הדיוקנאות של האמן ושל הוריו נלקחו מתצלומי המשפחה שהובאו



90 הבריחה, יוני 1956, 2005, פניו של בר חמא כילד לפני הוריו הושתלו בצילום המקורי, עיבוד מחשב, הדפסה על דיבונד, 70x70

The Escape, June 1956, 2005, The artist and his parents, digitally manipulated image on dibond, 70x70

91 הילד מגטו ורשה, צילום: פרנץ קונרד, צלמו האישי של הקצין הנאצי יורגן שטרופ, חיטול גטו ורשה, 1943

The Child from the Warsaw Ghetto, Photo: Franz Konrad, personal photographer of Nazi officer Jürgen Stroop, destruction of the Warsaw Ghetto, 1943

8 "המאבק-נצח", בית האמנים ירושלים, אפריל 1988, לא ממוספר (קטלוג); שרייבר, 1999, שם.

9 שרייבר, 1999, שם.

10 צפורה לוריא, "אבנר בר חמא, 'אמן - אמנות - אמונה'", אבנר בר חמא, 'מזבח אדמה תעשה לי', תל אביב, אגודת הציירים והפסלים בישראל, 2000, עמ' 10 (קטלוג).

11 מבוסס על ריאיון שקיימה המתברת עם אבנר בר חמא, יולי 2008.



92. המנורה והשואה, 1982, רישום פחם על נייר, 70x50

The Menorah and the Holocaust
1982, drawing on paper, 70x50

ממרוקו; ובכך הפך בר חמא את עצמו ואת הוריו לחלק מסצנה שהתרחשה בשואה וקשר אותה אל חוויות ההתנכלות, האלימות והעקירה שחוהו כילד. תחושת היותו נרדף בשל יהדותו הביאה את האמן לךמות כאילו היה פיזית בשואה. בכך הוא מעמיד את השואה ואת האירועים האישיים שלו כיהודי על ציר האירועים שחוהו העם היהודי, ומעניק להם משמעות ומסר לעתיד. על כך כתב: "איני בן לניצולי שואה. לא הייתי שם פיזית, אך הייתי שם כפי שהייתי נוכח במעשה יציאת מצרים ובמעמד הר סיני, וכל עם ישראל לדורותיו הוא יוצא השואה (בכלל דור הדור חייב אדם לראות עצמו כאילו הוא יצא [ממצרים])... עתה... עבר הופך להווה."¹³

תצלום הילד **מורושה** שידי מורמות ומבטו מפוחד, התפרסם בעולם כמייצג את השואה.¹⁴ הוא לקוח ממסמך המתעד את חיסול גטו ורשה, ופורסם לראשונה בדו"ח של גנרל יורגן שטרופ (Jurgen Stroop) ב-1943.¹⁴ שטרופ, מפקד באס-אס שהיה אחראי לחיסול גטו ורשה, הכין אלבום מהודר ובו דוחות על המערכה בוורשה וסדרת צילומים שצילמו הגרמנים בזמן המרד, וביניהם התצלום עם הילד. כך תיארה מריאן הירש (Marianne Hirsch) את התצלום:

אם צריך לבחור תמונה אחת אשר תסמל את השואה ותעורר את זכרה בדמיון של התרבות העכשווית, סביר להניח שתהיה זו התמונה של הילד הקטן בגטו ורשה עם הידיים המורמות. התפקיד הנרחב שתצלום זה מילא הוא בהחלט מדהים: לא תהיה זו הגזמה לומר כי הוא נטל על עצמו תפקיד של אב-טיפוס של הקרבן היהודי (והאוניברסלי), הילד מגטו ורשה הפך לילד-כרזה של השואה.¹⁵

שואה

במשך השנים פגש בר חמא את נושא השואה שוב ושוב; ב-1961, כשהיה תלמיד בישיבה התיכונית נתיב מאיר בירושלים, נהג לחמוק מהלימודים ל"בית העם" כדי לשמוע את הדיונים במשפט אייכמן. ב-1976 ביקר לראשונה במחנה הריכוז דכאו בגרמניה. בשנים 1978-1980 היה בשליחות חינוכית באירופה, שם התוודע מחדש לאנטישמיות והשתתף בכנסים בנושא השואה. בשנת 1981, עם חזרתו לארץ, התייחס בר חמא לנושא השואה ביצירה **המנורה והשואה** (תמונה 92) שהוצגה בתערוכה **המנורה חוזרת לירושלים**, בבית האמנים בתל אביב. בר חמא יצר מנורה בעלת מבנה אדריכלי, מפורקת ומוטלת בתוך נוף עם עצים. שישה קנים שכובים על הקרקע, ואילו הקנה השביעי מזדקק ומראהו כארובת המשרפות. המנורה מסמלת את העם היהודי; הצורה האדריכלית מרמזת על המבנה המפואר של היהדות; ההרס והשבר של המנורה מדגישים את האסון שפקד את העם היהודי בשואה; ואילו הארובה המזדקקת מצביעה על האופן שבו נרצח העם היהודי בשואה.

מיד לאחר משפט דמיאניוק ובהשפעתו יצר בר חמא בשנת 1988 סדרת עבודות בנושא השואה שסגנון מופשט וסמלי והן הוצגו בתערוכה **המאבק-נצח** בבית האמנים בירושלים. על כך אמר: "השואה כל כך בלתי נתפסת, לכן אי אפשר לצמצם אותה לתיאור של שורת אנשים המובלים למוות."¹⁶ **השנת אירופה-1939** (תמונה 93) משתייכת לסדרה הזו. במרכז היצירה נראה גזע עץ שרוף דמוי

12 "המאבק-נצח", בית האמנים ירושלים, אפריל 1988, לא ממוספר (קטלוג).

13 אמנים רבים אימצו תצלום זה כמקור השראה להבעת תחושותיהם ורעיונותיהם ביחס לאירועי השואה בכלל וביחס לגורל הילדים בשואה בפרט. למשל: שמואל בק, מייקל קניגין, אהרון מורג, ארטולד טרכטמן, יאלה קורוויץ, ג'ודי שיקגו, בן רושמן, רולנדה טייכר יקותיאל ואחרים.

14 ראו: Juergen Stroop, The Stroop Report: The Jewish Quarter of Warsaw Is No More! (Translated from German and annotated by Sybil Milton, Introduction by Andrzej Wirth), New York: Pantheon Books, 1979.

15 תורגם על ידי המחברת. ראו: Marianne Hirsch, "Nazi Photographs in Post-Holocaust Art: Gender as an Idiom of Memorialization", in Omer Bartov, Anita Grossmann, Molly Noble, eds. Crimes of War: Guilt and Denial, New York: The New York Press, 2002, pp. 100-101.

סולם שרגליו נעוצות באדמה, אדמת אירופה. העץ השרוף מסמל את האסון ואילו צורת הסולם מדמה את תפילת האמן לאלוהים שהשואה הנוראה לא תישנה. ליד העץ נראית דמותו של מלאך המוות בחלוק לבן ובמסכה והיא מרמזת על קצם הקרב של הקרבנות. לרגלי העץ שוכבת גופה עטופה בתכריכים אדומים כמספרת על מר גורלם של הקרבנות. בחלק העליון נראים שני עורבים המסמלים את המוות כשהם מונעים על ידי משב רוח משמאל לימין. מתקבלת מן התיאור תחושה של גל סוער, אסון כבד שגבה מחיר של הרס ומוות.

התעניינותו של בר חמא בשואה גברה בשנים 2001-2002, שעה ששהה בפריז בשליחות מטעם הסוכנות היהודית ומאוחר יותר ב-2004 בזכות מלגה שקיבל ללמוד וליצור בעיר זו,¹⁷ וכך סיפר: "יום אחד נתקלתי בשלט שנכתב עליו: 'מ'בית-ספר זה הוצאו ילדים בשל היותם יהודים על ידי שלטונות וישי והנאצים האכזריים, למחנות המוות. הבה נזכור אותם'. נתקלתי בעוד ועוד שלטים מדהימים כאלה וצילמתי אותם."¹⁸

בשנת 2003 יצר בר חמא את **השכת אירופה 2** (תמונה 94) על בסיס היצירה המקורית. באמצעים דיגיטליים הוא כיסה את הציור בשורות שורות של כיתוב של פסוקים מהתנ"ך עם המילה 'דור'. התיאור מעביר את המסר שעלינו לספר את אסון השואה מדור לדור בכדי שלא יישכח לעולם.

בשנת 2004 יצר בר חמא על בסיס **השכת אירופה 2** שתי עבודות נוספות. ביצירה הראשונה (תמונה 95) הוסיף בר חמא אל אוירת האסון והמוות את דמותו של הילד מורשה, הבליט משמאלו את מלאך המוות בחלוק לבן ובמסכה ואת ראשו של העורב מימין. על ידי הצבת שלושת הדימויים הללו על הציור המרכזי ביצירה, האמן קושר ביניהם נסיבתית. לא עוד גוויה מוטלת של קרבן אנונימי אלא דמות של קרבן ממשי בדמות הילד, ובכך הוא מעצים את הציור שבכיתוב ברקע, להעביר את זכר השואה מדור לדור.

את היצירה השנייה (תמונה 96) בר חמא קושר עם **גרניקה** של פבלו פיקאסו משנת 1937. בהשפעתה, הוא משתמש ביצירתו בגווי שחור ואפור המשרים אוירת נכאים, ויוצר תוהו ובוהו בתיאור על ידי הוספת צורות מנותקות, חלקי דמויות של אנשים וחיות. בתוך כל הכאוס מובלטת בחזית היצירה דמותו של הילד מגטו ורשה בגלימה אדומה ומהווה את אזהרה לאסון השואה.

האמן מזכיר בכפיפה אחת את הרג האזרחים החפים מפשע במלחמת האזרחים בספרד ואת רצח היהודים בשואה על רקע כיתוב הפסוקים מהתנ"ך. כמו פיקאסו,



93. השכת אירופה 1939-1945, 1988, הציור המקורי, אקריליק על דיקט, הדפסה על בד, 248x213

The Darkness of Europe
1939-1945, 1988, print on canvas of original painting (acrylic on plywood), 248x213

94. השכת אירופה 2, 2003, עיבוד מחשב על צילום הציור המקורי, הדפסה על בד, 215x25

The Darkness of Europe 2, 2003, digitally manipulated photograph of original painting, print on canvas, 25x21.5

95. השכת אירופה 3, 2004, עיבוד מחשב על צילום הציור המקורי עם הילד מגטו ורשה, הדפסה על בד, 215x25

The Darkness of Europe 3, 2004, digitally manipulated photograph of original painting with child from Warsaw Ghetto, print on canvas, 25x21.5

96. **הגרניקה של אירופה 1937-1939**, 2004, עיבוד מחשב על צילום השכת אירופה 3, בשילוב גרניקה של פיקאסו (1937), הדפסה על בד, 215x25

The Guernica of Europe 1937-1939, 2004, digitally manipulated photograph of The Darkness of Europe 3 combined with Picasso's 1937 Guernica, print on canvas, 25x21.5

16 מבוסס על ריאיון שקיימה המחברת עם אבנר בר חמא, יולי 2008. ראו גם: רחלי ברגר, "בכל דוד דור..." - ההתמודדות עם השואה בעבודות של אבנר בר חמא, בתוך: 'עיניים לכותל' - אבנר בר חמא, רחובות, הגלריה העירונית לאמנות, מרכז תרבות ע"ש סמילנסקי, 2007, עמ' 7 (קטלוג).

17 "המאבק-נצח", בית האמנים ירושלים, אפריל 1988, לא ממוספר (קטלוג); רחלי ברגר, "בכל דוד דור..." - ההתמודדות עם השואה בעבודות של אבנר בר חמא, עמ' 6-11 (קטלוג); מבוסס גם על ריאיון שקיימה המחברת עם אבנר בר חמא, יולי 2008.

18 דוד שליט, "הדיאלוג בין האמן לתוכן היהודי", בתוך: אתרוג: כתב עת לענייני חינוך, יהדות ותורה, 37, ניסן תשס"ז, אפריל 2007, עמ' 42-43.



97. דורות לשואה, 2004, (פרט)

Generations of the Holocaust, 2004 (detail)

שיצר את **גרניקה** כאות הזהרה לבאות, כך בר חמא ביצירתו מבקש להעביר את זכר השואה מדור לדור על מנת להזהיר מפני הישנותה.

העיסוק המתמיד של בר חמא בהעברה הבין דורית של סיפור השואה בא לידי ביטוי ביצירה משנת 2004⁹⁷ (תמונה 97) שכללה שלושה לוחות שחורים (עשויים מ'נגטיב' 203x32 ס"מ כל אחד), ועליהם שורות שורות של טקסטים כתובים בצבע לבן שנתלו עם אטבים על חבל כביסה. בר חמא הסתייע בתלמידותיו באיסוף מושגים אסוציאטיביים הקשורים לשואה מפי ניצולי שואה, בניהם ונכדיהם. אוסף המושגים מוין לפי סדר האלף בית והדפס על שלושה לוחות: לוח לניצולי השואה, לוח ל'דור שני' - בני הניצולים, ולוח לנכדים - ה'דור השלישי'. מאחורי הלוחות במרכז התקנה נורת ניאון שהאירה את הכיתוב מאחור. בחלקים מסוימים של הלוחות האירה הנורה את המילים וסייעה בקריאתן, אך בחלקים אחרים היא שטטשה את הכיתוב והקשתה על הקריאה. מצד אחד הציב בר חמא לקהל אתגר להתמודד עם הכמות והעוצמה של המילים המצויות בעולמם הפנימי של שלושת הדורות. מצד אחר, על ידי פרסום המלל הטעון הזה הוא משמר את זכרה של השואה לדורי דורות.

מראשית שנות האלפיים החל נושא השואה להופיע ישירות וביתר שאת ביצירותיו של בר חמא, והילד מורשה מהתצלום המפורסם שב ומופיע בהן כדי להביע את תחושותיו כילד. לדבריו, הוא חש הזדהות עמוקה עם דמות הילד, המייצג בעבורו ילד מגורש כדיוק כמו שגורש הוא ממרוקן, ומסיבה זהה: היותו יהודי.⁹⁸ להלן יובאו דוגמאות אחדות לעבודות אלה.



98. דורות לשואה, שלושה טקסטים – שלושה דורות, נגטיב, אטבים, קליפסים ונורת ניאון, 2004, 96x203

Generations of the Holocaust, Three Texts – Three Generations, 2004, negative, clothespins, clips and neon lightbulb, 96x203

19 היצירה הוצגה בתערוכה שהתקיימה בו בזמן בגלריה גרוס בתל אביב ובגלריה האחרת במכללת תלפיות בשנת 2004. ראו: רחלי ברגו, "בכל דוד דור..." – ההתמודדות עם השואה בעבודות של אבנר בר חמא", עמ' 7-8 (קטלוג).

20 מבוסס על ריאיון שקיימה המתברת עם אבנר בר חמא, יולי 2008.

ביצירתו **עבודה נקייה** מ-2006 (תמונה 99) נראית ערמה של קוביות סבון ובתוכה משתקפת דמותו של הילד מוורשה. בר המא צילם ערמת קוביות של סבון שמשכה את תשומת לבו ברחוב בפריז. קשה להתעלם מן ההקשר העולה במחשבה למראה התצלום עקב השמועה הרווחת כי הנאצים הפיקו סבון מגופות הקרבנות היהודיים בשואה.²¹ בעצם הצגת הילד מוורשה, המסמל את קרבנות השואה בתוך ערמת הסבונים, מתקבלת הרגשה כי הסבונים עצמם מייצגים את הקרבנות המתים.

הבחירה בערמת סבונים לא נעשתה בתום לב; הסבון מסמל ניקיון ולכן הוא מייצג בעבור האמן את העבודה "הנקייה", המסודרת והמדויקת של הנאצים בביצוע רצח היהודים.²² מצד אחד, הרקע השחור מטיל אימה ומייצג את אסון השואה, ומהצד האחר, הוא מנתק את הדימוי מזמן או ממקום מוגדרים – ונוצרת תחושת סכנה: סכנת השואה שעודנה מרחפת באוויר.

היצירה **ביקור מאוחר בבית הקברות** מ-2009 (תמונה 184) מבוססת על תצלום בית הקברות היהודי בברלין שצילם האמן. הילד מוורשה עם ידיו המורמות מופיע על אבן המצבה השנייה משמאל. הילד מוקף במצבות קבורה, מאחוריו עצים ועל הקרקע עלי שלכת. מימין, כמו מתוך בועת אור, נראית צלליתו של האמן. העימוד והצבעים ביצירה מעוררים תחושה של מסתוריות; התיאור כולו נראה כמפגש הזדהות המתקיים לאחר יותר משישים שנה שחלפו מאז השואה – בין המתים מן העבר ובין האמן בהווה. מטרת המפגש להביע הזדהות עם הילדים שנרצחו בשואה בשל היותם יהודים, וכן לחזק את רצף הזהות היהודית. היצירה מעבירה את המסר כי מהותנו היהודית כיום משולבת בתודעת עברנו.

בר חמא בחר לדבריו בתמונה המפורסמת של הילד מוורשה מכיוון שתמונה זו מצויה בזיכרון התרבותי והקולקטיבי היהודי והעולמי ככזו המייצגת את השואה, וכן מתוך הזדהות אישית שלו עם גורלו של הילד; לא אחת שאל את עצמו מה היה עושה אילו היה ילד בתקופת השואה. באמצעות השימוש החוזר בדמות הילד מוורשה ביצירותיו מנסה בר חמא להשיב על שאלה זו ולהציג את עמדותיו החברתיות והפוליטיות ביחס לעבר ולהווה היהודי.

בשנת 2004 שהה בר חמא בסיטה (קריית האמנים הבינלאומית) בפריז והתודע מקרוב למקומות בעיר הקשורים לגורל היהודים, ביניהם המקום שעמד בו אצטדיון למרוצי אופניים, ובלילה שבין 16-17 ביולי 1942 רוכזו בו יהודים ונשלחו למחנה דרנסי (Drancy - מחנה האיסוף והמעצר של יהודי צרפת) ומשם להשמדה באושוויץ-בירקנאו. כתוצאה מכך החל בר חמא לגבש התייחסות אישית אל קורות היהודים בצרפת בזמן מלחמת העולם השנייה ואל התרחשות השואה בכלל, דבר שהוליד מחקר ותכנון של סדרת עבודות העוסקות בסוגיה כיצד התאפשרה השואה מצד אחד, ועיסוק בגורלם המר של היהודים מהצד האחר. בתצלומים שבסדרה הוא משלב בין אירועי העבר בשואה לרחובותיה התוססים של פריז בהווה, ואילו ביצורים שבה הוא עוסק בבלעדיות בתיאור שילוח היהודים אל מותם.



99. עבודה נקייה, 2006, צילום הילד מגטו ורשה וקוביות סבון, עיבוד מחשב, הדפסה על בד, 70x50

Clean Job, 2006, digitally manipulated photograph of the boy from the Warsaw Ghetto with bars of soap, print on canvas, 50x70

21 השמועה שהנאצים הפיקו סבון מגופות הקרבנות היהודיים במחנות מקורה באמירה של הנאצים ליהודים במחנות, "אנחנו עוד נעשה מכם סבון"; וכן בניסיון הכושל של הנאצים לייצר סבון משומן אדם אשר התבצע במפעל קטן בפברר וו'אשץ' אשר בגדנסק, שם השתמשו בגופות הקרבנות ממחנה שטוטהוף לניסויים על מנת להתחקות אחר נוסחה נכונה להפקת סבון; גם האותיות R.I.F שהיו מוטבעות על הסבון שחולק לאסירים במחנות הריכוז לצורכי רחצה, התפרשו בטעות כראשי תיבות של "שומן יהודי טהור" – "רְיִינֶה יְהוּדִישָׁה פֶּט". הכתיב הנכון צריך להיות Rein Jüdisches Fett ולא I - ב-א; ראו: שרה שני-נשמית, "גם למתים לא הניחו: ייצור סבון משומן אדם בוואשץ' פרבר גדנסק", בית לחמי הגטאות, 1998; השמועה על ייצור סבון מגופות יהודים התפשטה עוד בזמן השואה והושרה לאחריה. מוסד די ושם מסר סבון R. I. F לבדיקה באוניברסיטת תל אביב, והוכח מדעית כי הסבון אינו עשוי משומן אדם (ארכיון די ושם AM4/1207).

22 מבוסס על ראיונות שקיימה המחברת עם אבנר בר חמא, מרס 2010 וכך בתמונה מס' 5.



בציור **לשומקום – שיירה אין סופית** מ-2007 (תמונה 100)²³ בר חמא מתאר את הגירוש ההמוני של היהודים אל מחנות ההשמדה בסכמטיות, כשיירה ארוכה ואין סופית של דמויות גדולות וקטנות, כדי להדגיש כי הגירוש וההשמדה של היהודים לא פסחו על איש: כולם – נשים, גברים, מבוגרים, צעירים, ילדים – הובלו אל מחנות ההשמדה. בר חמא מדגיש את המסה של המגורשים באמצעות האנונימיות של הדמויות, המצטמצמות לכדי נקודות וכתמים של צבע, אף על פי שלעתים אנו יכולים לזהות רגליים או כובע ולהבחין בין אישה ובין גבר.²⁴

בר חמא מזדהה אישית עם גורל המגורשים ומציין כי: "הבריחה הבהולה בחשכת לילה [...] כשאנו מותירים מאחורינו את כל רכושנו, לא ניתנת לשכחה. מחיר היותנו יהודים."²⁵

בציורי השיירות ממשיך בר חמא מסורת תיאורית ארוכה המופיעה ביצירותיהם של אמנים יהודים עוד בראשית המאה העשרים כדי לתאר את הייסורים והסבל היהודי.²⁶ אחת מהן היא יצירתו של שמואל הירשברג, **גלות** (תמונה 101), מ-1904 שהנה תגובה לפוגרום קשינב ב-1903. מסורת תיאורית זו נמשכה גם ביצירותיהם של אמנים בזמן השואה, כמו למשל ב*יצירה גירוש: הדרך האחרונה* (תמונה 102) של שרלוטה בורסובה מ-1944 (בגטו טרזיינשטאט), שבולט בה מסר העקירה והאובדן באמצעות תיאור החלל הריק מסביב וההליכה עם המיטלטלין מכיוון אחד לכיוון אחר, אל יעד שאינו נראה לעין.

גם ביצירות שנוצרו בתגובה לשואה נמשכה מסורת זו, לדוגמה בתבליט **המצעד האחרון** באנדרטה **למורדי גטו ורשה**, שיצר נתן רפפורט בשנים 1975–1976 ביד ושם, המתאר את הגירוש ההמוני של היהודים אל מחנות ההשמדה (תמונה 103).

100. שיירת המגורשים – לשומקום, 2007 (פרט)

Convoy of Deportees – To Nowhere, 2007 (detail)

101. גלות, שמואל הירשברג, 1904, שמן על בד, מקום היצירה וגודלה לא ידועים

Diaspora, Shmuel Hirshberg, 1904, oil on canvas, location and dimensions unknown

102. גירוש: הדרך האחרונה, שרלוטה בורסובה, 1944, גטו טרזיינשטאט, טוש ופחם על נייר, 30 x 44.2x

Deportation: The Last Journey, Charlotte Buresova, 1944, Terezin Ghetto, marker and charcoal on paper, 44.2x30

103. המצעד האחרון, נתן רפפורט, 1975–1976, ברונזה, האנדרטה למורדי גטו ורשה, יד ושם, ירושלים

The Last March, Nathan Rapoport, 1975–1976, bronze, Warsaw Ghetto Uprising Memorial, Yad Vashem, Jerusalem

23 היצירה הוצגה לראשונה בתערוכה 'עניינים לכותל' בגלריה העירונית לאמנות ברחובות ב-2007. היצירה הוצגה ברצף מתמשך לאורך קירות חדר שהוקדש לה. הצופה הנכנס לחדר "מצטרף" לשיירה שעל הקיר ומלווה אותה בעודו פוסע סביב הקירות עד ליציאתו מן החדר. בתוך כך התקבלה תחושה של שיירה אין סופית אשר בשל עוצמת התיאור ממשיכה ללוות את הצופה בתודעתו גם לאחר שעזב את החדר.

24 Ziva Amishai-Maisels, "The Disappearance of the Identity of the Holocaust Victim in Art," in the papers of the first Congress for Jewish Studies that took place in Kazimierz, Poland in 2008. The book will be published in English by the Polish Society of Oriental Art.

25 דברי בר חמא באפריל 1988 מצוטטים בקטלוג לתערוכה 'המאבק-נצח' שהתקיימה בבית האמנים בירושלים בין התאריכים 3.4.88–18.4.88.

26 ראו דיון מפורט בנושא זה אצל: בתיה ברוטין, "לחיות עם הזיכרון: אנדרטאות לזכר השואה בישראל", בית לוחמי הגטאות 2005, עמ' 30–37; דוד רוסקיס, "יהודים צלובים", בתוך: אל מול פני הרעה, תגובות לפורענות בתרבות היהודית החדשה, תל אביב, 1993, עמ' 278–281, 297; Ziva Amishai-Maisels, Depiction and Interpretation, The Influence of the Holocaust on the Visual Arts, Oxford, 1993, p. 19.

לעומת כל התיאורים לעיל, בר חמא מתאר את הדמויות בצורה מופשטת. דמויותיו חסרות זהות ברורה בתווי פניהן ובפרטי לבושן כדי להמחיש בעוצמה רבה את מחיקת הזהות האישית והיקף ההמון היהודי העצום שהובל להשמדה.

המשותף לעבודות שיצר בר חמא משנות השמונים ואילך בנושא השואה הוא העיסוק במחויבות שלנו לדעת את ההיסטוריה הקולקטיבית של העם היהודי ובחובה להעביר אותה מדור לדור כדי שלא תישכח. מטרת הקשר אל ההיסטוריה היהודית היא חיזוק זהותנו היהודית ובה-בעת חיזוק קיומנו בהווה ובעתיד. על כך אמר בר חמא: "בכל פעם שיש פה מלחמה על ההישרדות שלנו, אני חוזר אחורה למה שעלול לקרות. אני מקווה שאנו חיים בעולם אחר, אבל תמיד צריך לקחת את הסכנות בחשבון."²⁷ ועוד אמר בהקשר זה: "הזיכרון הוא יותר ממאגר זיכרונות, הוא צריך להיעשות חוויה של היום, של העכשווי. ההבטה לאחור, לעבר, היא המבטיחה את הזכות לפעול בהווה כדי להבטיח את העתיד."²⁸



104. דור לדור – המשכיות, 2005, צילומים מתוך אתר פלסטינאי, עיבוד מחשב, הדפסה על בד, 100x70

Generation to Generation – Continuity, 2005, digitally manipulated photographs from a Palestinian website, print on canvas, 70x100

הסכסוך

כדי להתמודד עם קיומה של מדינת ישראל ומקומה בין עמי האזור וכן עם הסכסוך הישראלי-פלסטיני, בר חמא שב ומזכיר את השואה, האסון הקשה ביותר בתולדות העם היהודי. אחת היצירות שבר חמא מתמודד בהן עם הסכסוך נוכח השואה היא **דור לדור – המשכיות** מ-2005 (תמונה 104), חאת באמצעות שימוש בתנוחות ידיים. על רקע התצלום בשחור-

לבן של הילד מוורשה עם הידיים המורמות בכניעה, המובא לציון אירועי השואה הקשים שחווה העם היהודי, נראים פלסטינים שידיהם מונפות אל-על לאות ניצחון לציון אירועי ההווה. בחלק התחתון נראית דמותה של ילדה פלסטינית שהאמן מצא באתר אינטרנט פלסטיני, המרימה ידיים טבולות בצבע אדום, ולימינה דגם של כיפת הסלע וצבעי הדגל הפלסטיני. בחלק העליון של התמונה שילב האמן את דמותו המזעזעת והמפורסמת של עזיז צלאחה, מניף את ידיו המגואלות בדם אמיתי, מיד לאחר שהשתתף בלינץ' ברמאללה בשני חיילי המילואים הישראלים, יוסי אברהמי וואדים נורז'יץ, בשנת 2000.

בר חמא מעיד כי בהעמדת התצלומים של הפלסטינים לעומת תצלום הילד מוורשה רצה להציג את עמדתו החד-צדדית: "אני מציג את הצד שלי – שלנו. אני מחדד את ההבדלים בינינו ובינם, יהדות מול אסלאם. מחד, הזיכרון שעליו אנחנו מחנכים הוא 'לא עוד!', ומאידך החינוך של הילדה הפלסטינית הוא לעוד הרג ועוד רצח."²⁹ הילדים הם עתידה של כל אומה, וחינוכם משמעותי לעיצוב דעתם והתנהגותם. ביצירה זו האמן מדגיש את ההבדל שקיים לדעתו בחינוך דורות ההמשך בקרב

27 דברי בר חמא מצוטטים אצל ברגר, "בכל דוד דוד... – ההתמודדות עם השואה בעבודות של אבנר בר חמא", עמ' 10.

28 אבנר בר חמא, "אמנות כאמצעי הנצחה: בעקבות עיצוב האנדרטה לזכר הנופלים בני קריית גת", תלפיות י (1998), עמ' 458.

29 דוד שפרבר, "בין ישראל לעמים: יחסי יהדות-אסלאם באמנות המקומית", רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, הפקולטה למדעי היהדות, מרכז ליבר לתערוכות ע"ש גרשון ויהודית ליבר, תשס"ז, עמ' 30-31; ברגר, "בכל דוד דוד... – ההתמודדות עם השואה בעבודות של אבנר בר חמא", עמ' 8-9; מבוסס גם על ריאיון שקיימה המחברת עם אבנר בר חמא, יולי 2008.



105. מחיר ההכחשה, 2009, צילומים ועיבוד מחשב, הדפסה על דיבונד, 50x60
The Price of Denial, 2009, digitally manipulated photographs on dibond, 60x50

106. דוד בן גוריון חיכרון השואה: יש אנשים עם לב של אבן, 2009, צילום, עיבוד מחשב, הדפסה על בד, 70x50

David Ben Gurion and the Memory of the Holocaust: Some People Have Hearts of Stone, 2009, digitally manipulated photograph on canvas, 50x70

30 מבוסס על ראינות שקיימה המתברת עם אבנר בר חמא, מרס 2010.

31 פרויקט ההנצחה של האמן הגרמני גונטר דמניג נקרא **אבני נגיף** (בגרמנית - Stolpersteine). דמניג שיקע במדרכות העיר אבנים בגודל 10x10 ס"מ מצופים בלוח נחושת - ועליהם חקק את שמות הקרבנות, פרטים על אהדות חייהם ונסיבות גירושם ומותם. הפרויקט כונה כך מפני שמטרתו של האמן הייתה לגרום לאנשים העוברים ליד הלוחות הקטנים הללו לעצור את שגרת יומם ולזכור את הנרצחים שהיו חלק מהחברה והחיים בעיר.

32 דיון ביצירה זו ראו גם בקטלוג התערוכה "הזקן": דוד בן-גוריון ומורשתו בראי האמנות בישראל", אשר התקיימה בגלריה לאמנות ע"ש אברהם ברון באוניברסיטת בן-גוריון בנגב במרס-יוני 2010, עמ' 64-65.

היהודים והפלסטינים, המרחיב את הקרע בין שני העמים. נטייה זו נמשכת ביצירתו של בר חמא **מחיר ההכחשה** מ-2009 (תמונה 105). ברקע, בצורה מטושטשת, נמצא השער המפורסם במחנה אושוויץ עם הכיתוב ARBEIT MACHT FRE ("העבודה משחררת") כתזכורת למעשי הנאצים בשואה. לפני השער נראית דמותו של נשיא איראן מחמוד אחמדינ'אד, מכחיש השואה, מניף את ידו הימנית, וידו השמאלית מונחת על מבושיו. הדמויות המתצלום המפורסם של הילד מוורשה מתמזגות בתוך דמותו של אחמדינ'אד, ובפניו נראים האנשים שבתצלום המקורי - ואילו הילד 'משלים' את מקטורנו. מבחינה חזותית, בר חמא מדגיש את תנוחת היד של אחמדינ'אד, את האישה מקהל המגורשים מוורשה ואת הילד עם הידיים המורמות - ומעמת ביניהם כדי להראות כי להכחשת השואה של אחמדינ'אד אין בסיס אל מול העובדות המוחשיות של השואה. יתרה מזאת, התנוחה של אחמדינ'אד עם היד המונפת מזכירה את תצלומיו של היטלר בעת נאומו השטנה שלו, ובכך משלב האמן בין היטלר ובין הצורך החדש בבחינת "היא שעמדה לאבותינו ולנו, שלא כל אחד בלבד עמד עלינו ללותנו, אלא שבכל דור דור עומדים עלינו ללותינו, והקדוש ברוך הוא מצילנו מידם" (מתוך ההגדה של פסח). מתוך כך האמן מבקש להגיד כי הדרך היחידה להילחם בהכחשת השואה היא ללמוד את קורותיה ולשמר את זיכרונה.³⁰

לא תשכח או לזיכרון עולם

בביקורו האחרון בברלין ב-2009 צפה בר חמא בעוברים ושבים החולפים על פני **אבני נגיף**, מעשה ידיו של האמן הגרמני גונטר דמניג (Gunter Deming).³¹ אבנים אלה שקועות במדרכות גרמניה ואוסטריה מול בתים שהתגוררו בהם יהודים לפני השואה ונשלחו אל מותם במחנות. עשרות אנשים חלפו על המדרכה מבלי להתעכב ליד האבנים. כתגובה לכך, התכופף בר חמא במופגן, נגע באבנים והבריק אותן - ובכך הצליח לעורר את תשומת הלב של זוג גרמנים. הוא מיהר לצלם אותם מאחור כשהם משפילים את מבטם אל עבר אבני הזיכרון. צילום זה מהווה בסיס לעבודות אחדות של בר חמא, ביניהן יצירתו **דוד בן-גוריון חיכרון השואה: יש אנשים עם לב של אבן** מ-2009³² (תמונה 106). ביצירה זו נראים גבר ואישה מאחור: האישה נושאת תיק על כתפה ואילו הגבר אחוז בידו סיגריה בוערת. רגליהם נטועות, מאובנות כאבנים, כחלק מאבני הנגיף המקובעות במדרכה. פלג גופם העליון מתפוגג בתוך תצלום של דלת כניסה לבית, ומשמאל מופיע שלט בגרמנית 'רחוב בן-גוריון'. התיק התלוי על כתפה של האישה מזכיר את המשא האישי שהיהודים לקחו אתם



107. שברים לא נעלמים, 2009, צילום, עיבוד מחשב, הדפסה על בד, 75x105

Fragments Do Not Disappear, 2009, digitally manipulated photograph on canvas, 105x75

כאשר נאספו על ידי הנאצים ונשלחו למחנות.

הסיגריה הבווערת ביזו של הגבר מרמזת לעשן המשרפות במחנות ההשמדה, ואילו שלט הרחוב עם שמו של בן-גוריון מעורר את המחלוקת שהייתה בישראל עם כינונם של יחסים נורמטיביים בין ישראל לגרמניה "החדשה" שיזם בן-גוריון, ואת הסדר 'השילומים' שרבים מניצולי השואה התנגדו לו. מחד גיסא בר חמא מביע מחאה על כך שהגרמנים יצאו ידי חובה בקריאת שם רחוב על שמו של בן-גוריון (שהשיג פיצוי כספי למדינת ישראל בעבור רצח מיליוני היהודים בשואה), ומאידך גיסא הוא מצביע על כך שאשמת השואה מתמוססת בעיני האזרחים הגרמנים של היום, החשים שאינם מחויבים לזיכרון השואה וחולפים באדישות על פני הנצחתה. ביצירה **שברים לא נעלמים** מ-2009 (תמונה 107) בר חמא מתאר את דמות הילד מוורשה מרוסקת כמו אבני פסיפס, וחלקיה מבצבצים מתוך אבני דרך שצילים האמן ברחבה שלפני שער ברנדנבורג (גרמנית: Brandenburg Tor) בברלין, אשר בשנות השלושים של המאה העשרים שימש תפאורה למצעדי הראווה שערך הצבא הגרמני הנאצי בהנהגתו של היטלר וכן סמל לכוחו של הרייך השלישי ולשלטונו. הצופה ביצירה חש את זיכרון אירועי השואה ההולכים ונמוגים, ואת הניסיון למחוק את העם היהודי מן העולם – אך בה-בעת מתקבלת תחושה שהדמויות ביצירה קוראות ממעמקי האדמה וזועקות אל הגרמנים של היום המהלכים על אבני הדרך

33 מבוסס על ראינות שקיימה
המחברת עם אבנר בר חמא, מרס
2010.

הללו - לזכור ולהתמודד עם המעשים האכזריים ולא אנושיים של אבותיהם הנאצים כלפי העם היהודי, זאת כדי שאירועים אלה לא ישנו. כמה מאבני הדרך צבועות בכחול, ובייחוד בדמותו של הילד מורשה ומסביבו, וזאת כסמל לקיומה של מדינת ישראל המנסה לאחד מחדש את השברים לאחר השואה בקיבוץ גלילות.³³ בר חמא עוסק בגורלו של העם היהודי ובמאבקי בעבר ובהווה, וזאת באמצעות מראות מן השואה וסמלים של ישראל הציונית. בתוך כך בר חמא נוקט גישה שמקורה בעולמו הרוחני היהודי ונשען על מקורות אידיאולוגיים ופוליטיים ציוניים קולקטיביים. ■

אין אינטראדה די קטורזי די ניסן / חוה פנחס-כהן

האור המחזר מהשדות מאלף חרדלים
מצליבים, ליד בית הקברות הקטן של כפר אהרן
ומחרזת ברושים סוגרת על נפשות
שיש להן בית דירה

הגורת שקט אלהי יצאתי מתוך הערוב לקרפיו
מי עבר את העיר, על הגבעה מאחורי - שם
בית יוצא בית נכנס וכלב נובח למערב -

שם חרציות מתות בהזרעה עצמית
באמונה בבוא האפשרי של
המוציא מות מן החיים

היו שם גדודיות נמוכות שעשב עלה בין
לבני כרפר וטיט לשמחת לבי המוציא
ישן מפני חדש

מתוך: נהר ושכחה, ריתמוס, הקיבוץ המאוחד, 1998

על עבודות 'העירוב' של אבנר בר חמא

מרגרט אולין

בשפה הרבנית, המושג 'עירוב תחומין' מתייחסת לפסיקה לפיה הנחת מנת לחם או מזון אחר במרחק מסוים מחוץ לביתו של אדם יוצרת כביכול בית שני, ובכך מאפשרת להרחיב את תחום השבת.¹ חוקי היהדות אוסרים על נשיאת חפצים מרשות הפרט לרשות הרבים בשבת – איסור המתבסס על הדיבר התשיעי, "לא תעשה כל מלאכה" ביום השבת. איסור זה עשוי להקשות על ביצוע פעולות פשוטות מסוגים שונים. בכדי שלא לשאת את מפתח הבית לבית הכנסת, לדוגמה, יידרש האדם להשאיר את דלת ביתו פתוחה או לחילופין לענוד את המפתח כתכשיט. אי אפשר לדחוף עגלת תינוק או כיסא גלגלים, וילדים אינם יכולים לשאת את צעצועיהם החוצה כדי לשחק.

בכדי להתמודד עם מגבלות אלו התפתח המושג 'עירוב שבת' בכדי לציין סוג של תיחום שלעיתים נותר בלתי נראה לציבור הרחב, ושאותו ניתן לסמן במגוון דרכים ותוך שימוש בסוגים שונים של חומרים.² לעתים קרובות הוא משמש כמטפורה להגדרת מרחב המחייב של קהילה מסוימת, ובמקרים מסוימים אף הובילו חילוקי הדעות סביב השימוש בו לנקיטת הליכים משפטיים. מבנהו הצורני של העירוב, המאזכר במידה מסוימת סוג של אמנות-מן-המוכן; הסמיוטיקה שלו, המזכירה מעין ציור בחלל; המשחק שבין נראות וחוסר נראות; ומעמדו כסוג של ארכיטקטורה סמלית מסבירים את העניין שמגלים בו אמנים עכשוויים, הבוחנים בעבודותיהם את האסוציאציות של התנודה בין המרחב הציבורי והמרחב הפרטי, הפתוח והסגור.

אבנר בר חמא מתמקד בעבודותיו במשמעויות המושגיות והחברתיות של העירוב. עבודתו **עירוב הצרות, רשות היחיד ורשות הרבים** (תמונה 130) בוחנת את מערכת היחסים בין המרחב הפרטי והציבורי מנקודת מבט דתית. ההדפס מתייחס לצורה פיסולית שבה המרחב הציבורי והמרחב הפרטי מופיעים כשתי קוביות, כשהמרחב

1 מאמר זה מבוסס על מאמר
ארוך יותר בכתב העת
A Journal of Jewish Art and
Visual Culture, שהוקדש כולו
לנושא העירוב. ר',
Margaret Olin, "Introduction: The Poetics of the
Eruv," Images 5 (2011): pp. 3-13.
2 לדין בפרשנויות רבניות
שונות בנושא העירוב, ר'
Charlotte Elisheva Fonrobert,
"Neighborhood as Ritual Space:
The Case of the Rabbinic Eruv,"
Archiv für Religionsgeschichte
(2008), pp. 239-258. ר' גם את
מאמרה "The Political Symbolism
of the Eruv," Jewish Social
Studies n.s. 11 (2005): pp. 9-35.

הפּרטי נתון בתוך המרחב הציבורי. שרשרת דמויות אדם הנראות כמו צעצועים חוצה את שני המרחבים האלו, ואילו הבית הופך לחלל פתוח המרמז על אופיו המופשט של מושג העירוב. שונה בתכלית היא תחושת המחנק העולה מהעבודות שבהן העירוב מקיף את ארץ ישראל כולה, ושבהן האמן מביע את הזדהותו עם גורלם של המתיישבים על אדמה אותה הם רואים כחלק בלתי נפרד מהארץ, בעוד אחרים רואים בה שטח כבוש. שבריריותו של הקו התוחם נשענת במשמעות עמוקה, שכן היא מייצגת את שבריריותה של מדינת ישראל כולה. העבודה **גוש קטיף, אחריות הדדית** (תמונה 133) מקדשת ומתאבלת על ארץ ישראל השלמה בצורת מפה, שבה גבולות הארץ מסומנים באמצעות מוטות עירוב. גוש קטיף נמחק ממפה זו, כמו גם מהצילומים המתאבלים ומוחים על גירוש המתיישבים מהגוש. בעבודה **עירוב, ערבות הארץ** (2006) (תמונה 132) המילים מספר דברים יא, יב חקוקות על מפת ארץ ישראל המוקפת במוטות עירוב: "ארץ אשר ה' אלהיך דרש אתה, תמיד עיני ה' אלהיך בה, מרשית השנה ועד אחרית שנה." אך מילים אלו נמחקות ומתפוררות מרגע לרגע במהלך הסדרה, יחד עם חלום ארץ ישראל השלמה. מוטות העירוב, כפי שכותב בר חמא, אינם משמשים כקו גבול (שקוף), אלא "כקיר שמבודד את עם ישראל משאר העמים". במקום שיאפשר ליהודים לחיות בקרב עמים אחרים, בישראל העירוב מכריח אותם לשכון בדד. אף על פי שנדמה שזהו גבול פתוח, במציאות השער נותר סגור. ■



108. כשושנה בין ה"חוחים", 2005, צילום, עיבוד מחשב, הדפסה על דיבונד, 110x100
 "Like a Rose Among the Thistles", 2005, digitally manipulated photograph on dibond, 110x100



109. גוש קטיף כאן איתנו, 2006, צילום, עיבוד מחשב, הדפסה על דיבונד, 140x100
Gush Katif Remains Here With Us, 2006, digitally manipulated photograph on dibond, 140x100

תנ"כי פתוח בספר איוב / רחל

תנ"כי פתוח בספר איוב.

- איש מפלא! למדנו גם אנו
לקבל את הרע כקבל את הטוב
בברכה לאל שיהכנו.

לו כמוף נדע בהגה וְהִי
לפניו לשפך את השים,
וקמוף נבוא בחיקו האבהי
את הראש העיף להניח.

אוונגרד, שמרנות וקולות מושתקים בשיח האמנותי הישראלי

רונית דקל

על

מיצב-מצב | אוצרת: צפורה לוריא

עדיין אותה מחשבה:
ומה אם המודרנים טועים?
מה אם אין להם כישרון? ...
(רולאן בארת)¹

נדרשתי למאמר של גדעון עפרת שעה שביקרתי בתערוכתו של אבנר בר חמא, **מיצב-מצב**. בר חמא והאוצרת צפורה לוריא הקימו שני מיצבים סימולטניים: האחד באשכול הפיס באריאל שבשומרון, והשני בבית האמנים באלחריזי שבתל אביב. בבית האמנים בתל אביב פרס האמן מפה כתומה עשויה 300 קילו תפוחים, שעליהם הוטבעה החותמת 'ג'אפה' (יפו). בר חמא מסביר: "הנדל"ן תופס היום את שטחי הפרדסים, ותפוזי ג'אפה - סמל היצוא שלנו, נעלמו מדוכני אירופה." למיצב אחר - מפה עשויה מראה שבורה בצורת ארץ ישראל - מתלווה הכותרת 'זהירות שביר!', אשר נממקת את מה שבר חמא אמר לי לפני דקות אחדות: "אחדות עם ישראל שברירית כל כך שאני חרד יותר לניתוק בינינו מאשר להינתקות." לגרסת הכיסוי של בר חמא לציטוטו של האמן מגריט **זו אינה מקטרת** נרתם יאסר ערפאת, שעל רקע פיו הפעור הוצמדה המקטרת והובא אותו ציטוט, רק שהמילה מקטרת הוחלפה במילה paix (שלום). ערפאת מבצבץ חיש מאחורי פניו של הרצל חוזה מדינת היהודים, ושני האישים מככים ביחד על גבי פוסטר עם הכיתוב: 'היהודים הרוצים בכך, ישיגו את מדינתם'. בר חמא התייחס לפוסטר הכפול הזה באומרו כי "כמו אז, גם היום צריך לרצות" (תמונות 51, 53).

1 רולאן בארת, ערבי פריז, הוצאת פרוחה, תל אביב 2004, עמ' 79.

אבל זוהי, כאמור, התערוכה בתל אביב, ואילו אני מבקשת לתאר את אשר ראו עיני באריאל. אנקדוטה מעניינת היא השאלה, מדוע הוצגה תערוכתו של בר חמא באריאל ולא בגלריה בעפרה. ידוע לכל שהעיר אריאל לא הוקמה על ידי אנשי גוש אמונים, והיא זוכה להתעלמות. אין כתובת לבוא בקובלנה; אין איש עם פרופיל סבסטיוני שניתן להעביר אליו משוב עמוס אכזבות, אכזבות מן הריחוק התמוה ממוקדי ההנהגה ההתיישבותית. רונית בליסקו ראתה את התערוכה באלחריזי וביקשה מהאמן להביא את התערוכה לאריאל. בר חמא והאוצרת צפורה לוריא, שאינם נמנים על השכבה המסתייגת מן החריג בנוף 'ציונות עם נשמה', נענו והציגו בו זמנית את התערוכה באריאל ובבית האמנים בתל אביב.

*

כשנכנסים לתערוכה ניצבים בפני תזכורת: תמונה מהשרשרת האנושית שהתארגנה בכל רחבי הארץ כדי להביע מחאה על התכנית לפנות את גוש קטיף. אפשר שזו בעצם ההקדשה האישית של בר חמא למושא הראשוני והקדום של התערוכה - אנשי הגוש עצמם: ככלל ואנשי משפחת חטואל (האם טלי וארבע בנותיה: הדר, הילה, מירב ורוני ז"ל) ושלל קרבנות האינתיפאדה השנייה. על המקטע הראשוני של התערוכה תלוי מעין מנשר שכותרתו: 'מאן דלא ידע למהפכא מרירו למתיקן, חשוכא לנהורא, לא יעול הכא' (מי שלא יודע להפוך מר למתוק וחושך לאור, לא ייכנס כאן) - אלו דבריו של שומר הסף בהיכל השמים, המופיעים בהקדמה לספר הזוהר וכעת מופנים לבאי התערוכה. סטרוקטורת המיצב המשולשת גוררת אותי מבלי משים למחשבה בדבר "החוט המשולש שבמהרה לא יינתק" (תמונה 111).

העיתוי הפוליטי של התערוכה נבחר בצל המרחב הציבורי הפטרנליסטי שבו השליטה המדיה שיח תומך התנתקות. כך האוצרת ציפי לוריא: "התערוכה פורצת מהמקום בו נופלים המחסומים הסבליניים של האסתטיקה והסובלימציה, כדי לפנות מבע לכאב מודחק שעד היום לא נמצא לו דובר".



110. זהירות, שבידו, 2005 (פרט)

Careful, Fragile!, 2005 (detail)



111. מיצב-מצב, 2005, אשכול הפיס אריאל, מבט כללי

Situation-Installation, 2005, Eshkol Hapayis, Ariel (overview)

*



112. אמא, מה הילד שלך עושה בעזה?, 2005, צילום עיתונות, עיבוד מחשב, הדפסה על בד, 150x120

Mom, What Is Your Child Doing in Gaza?, 2005, digitally manipulated news photograph on canvas, 120x150



113. מפות ההבטחה, 2005, מתוך מיצב-מצב, אשכול הפיס אריאל

Maps of the Promise, 2005, from Situation-Installation, Eshkol Hapayis, Ariel

התמונה הראשונה במשולש המיצב היא הכלאה של שתי תמונות: צילום ממוחשב של אחת ההפגנות של 'גוש שלום', שמונף בה שלט: 'אמא - מה הילד שלך עושה בעזה?'. מחזיק השלט אינו בחור עגול משקפיים בסוף שנות העשרים; עושה רושם שהוא סבא הנושק לשנתו השבעים, וכך גם הבחור לצדו. בנוסף, ניתן להבחין במצלמת טלוויזיה המצלמת את ההפגנה בצילומי תקריב ובמיוחד את השלט הנדון. בחלק שבו כיתוב החסות 'גוש שלום' נגמר, מתחיל חציה השני של התמונה: הכפייה של ערפאת מייצרת את הסנכרון, והנה בת דמותו וחיוכו תלויים על כלונס הנעוץ בסירת מפרש קלה ולבנה (תמונה 112).

הדוגית הזאת שימשה את המיצב של האמן הישראלי דרור פיילר בשטוקהולם, שם הופיעה התמונה של השהידית - המחבלת מחיפה - על רקע השלולית המדממת. חשכת הליל של הפגנת השמאל ושלולית הדם מעניקים פופ-ארט מונוכרומי, פרוורסיה **האדום והשחור** לסטאנדל. מתחת לתמונה מונחות מפות עשויות עץ מגולף, ועליהן חרותים פסוקי ההבטחה "קום התהלך בארץ לארכה ולרחבה כי לך אתנה" (בראשית יג, ז). חריטת הפסוקים נהירה רק למי שמתקרב למפות; הכיתוב אינו בולט למרחוק, זאת לדברי לוריא: "כדי לא להיות מפורש מדי ודידקטי מדי". ובר חמא מוסיף: "קל מאוד לגלוש לבנאליות, וההתלבטות על התרפקות בשימוש הפסוקים היא כבדה" (תמונה 113).

את התמונה הבאה מרכיבות כמה שכבות: השכבה הראשונה היא תצלום מן השואה שבו נראה במטושטש מסדר של יהודים; גברים, נשים וילדים צועדים כשידיהם מורמות באקט של כניעה לחיילים הנאצים המכוונים אליהם רובים. על גבי התמונה הזאת ישנו כיתוב שחלקו לקוח מן המקורות וחלקו מטושטש. המילים הברורות הן: "יירשוה לדור דור ישכנו בה" (ישעיה לד, ז), ולצדן פסוקים נוספים היוצרים תחושה מדומיינת של מלמול א-סינכרוני. המילים נצבעו בכחול וצהוב; כשפוסעים מעט אחורה מתקבל גוון של מדורה. הכיתוב הופך למעין גדר חשמלית בוערת, ולרגע נדמה שהפסוקים הם בעצם שמותיהם של הנספים (תמונה 190).

התמונה הבאה אחר כך כבר חושפת את קודמתה - התצלום מן השואה עומד כעת ערום מכיתוב. הפעם הוא הוקטן לטובת צילום שהועמד תחתיו ובו נראית ילדה פלסטינית, לבושה בגדי חג, המרימה גם היא את ידיה, והפעם לא כאקט של כניעה; ידיה צבועות באדום. צבעי הגואש הם תחליף הולם לדם על הידיים' ומזכירים מאוד את המקבילה הגברית מן הלינץ' ברמאללה (תמונה 188).

בצד הילדה הקטנה עומדים אנשים שרק פלג גופם התחתון נכנס לתמונה. הילדה בובתית - שיער חלק, פוני, לחיים שקשה שלא לצבוט. בצד ימין שלה מציץ דגם מוקטן של כיפת הסלע - כמו היה מדובר בפרסומת ל'פוקס קידס'. זהו עיבוד ממוחשב לתמונה שבר חמא מצא באתר האינטרנט של החיזבאללה. התמונה היא בעצם קודקודו של משולש שממנו נשאבים פנימה להארץ המובטחת. אל מול כל זה מתגלה תמונה, שהיא עיבוד דיגיטלי להלויית בני משפחת חטואל (גופותיהן של טלי חטואל וארבע בנותיה). הצילום האווירי של הגופות המוטלות מעניק תחושה צפופה של סד, בעוד כותרת הצילום 'מה חטו אל?' נטועה על רקע שמים אפורים, מעוננים, חובקי כל. כעת מגיעים לגרעין הקשה של המיצב: **הארץ המובטחת**. בכניסה יש



114. כותרות מאמרים וביקורות, 2005-2008

Article titles and reviews, 2005-2008

כיתוב עשוי רצפת מתכת של אוטובוס, אפשר שזו רצפת אש, שכן הכיתוב מורה: "של נעליך מעל רגליך". אחרי הוראות השימוש מסתבר שלא ניתן להתקדם הלאה עקב מחסום לבן, ספק אלטרנטיבה ל-watch, ספק עמדת תצפית א-פוליטית (תמונה 114).

לכל אורח בתערוכה ניתנת האפשרות לחוות סימולציה הומאז'יסטית למשה רבנו. כשעומדים בעמדת התצפית מרצדת בקו אופקי ההבטחה: "קום והתהלך בארץ לארכה ולרחבה כי לך אתננה" (בראשית יג, יז). פסוק נוסף קורן: "כי מגד תראה את הארץ ושמה לא תבוא אל הארץ אשר אני נותן לבני ישראל" (דברים לב, נב). המקטע של הארץ המובטחת כוסה כולו ברצפת חמרה אדומה. בצדה הימני של הארץ ניצב נר נשמה בגובה שני מטרים הדולק כל העת (תמונה 115), ואילו בצדה השמאלי של הארץ מצוי מזבח שעליו נהגו להקריב את קרבן התמיד.

מעל המזבח תמונה שצולמה ביום הכרזת המדינה: ראש הממשלה הראשון, דוד בן-גוריון, נואם. באמצע התמונה כיתוב של הפסוק "התחייה העצמות האלה" (יחזקאל לז, ג), המשמש גם כותרת עליונה לתצלום שמתחת: מחנה ריכוז ובו מריצה הנושאת עצמות גופות שנשרפו. הכיתוב מצוטט את שירו המפורסם של חיים גורי: "ראה, הנה מוטלות גופותינו, שורה ארוכה ארוכה. פנינו שונו. המוות נשקף מעינינו. איננו נושמים" ("הנה מוטלות גופותינו", 1948) (תמונה 50).

מול נר הנשמה תצלום של שמים ועננים דמויי הרים-חסומים ולא מתקשרים, ועליהם בכתב יד מעוגל המילה המקראית הטעונה 'איכה?' (תמונה 52). במרכז, בין נר הנשמה למזבח התמיד, ישנו מגן-דוד שזהותו אינה ברורה, מגן-דוד מעומעם, מוכחש משהו, ומתחתיו מזוודה עשויה מראות, שהמתבונן בה אינו יכול להתחמק מלזהות בה את עצמו. מעשה ההתבוננות הופך את המביט והניבט לבן דמותו של היהודי הנודד (תמונה 107).



115. מזבח, אש ואפר, 2005, מתוך מיצב-מצב, פרטפקט, נר תמיד, אזבסט ואפר, אשכול הפיס אריאל
Altar, Fire and Ashes, 2005, from Installation-Situation, Perspex, memorial candle, asbestos and ashes, Eshkol Hapayais, Ariel



116. כי מגד תראה את הארץ ושמה לא תבוא, 2005, צילום, עיבוד מחשב, הדפסה על קנבס, 200x115
 Thou shalt see the land before thee; but thou shalt not go thither, 2005, digitally manipulated photograph on canvas, 200x115

*

כשיוצאים מעמדת התצפית של **הארץ המובטחת** נתקלים בצלע השלישית במשולש, עכשווית יותר מהקודמות, אבל היסטורית לא פחות. תצלום מפיגוע, המפגין אלמנטים של קברט מקברי - מעין טראומה בלשית, החושפת באדישות את הנפשות הפועלות והנפעלות: הקרבנות ושוליות דמם, אנשי זק"א, משטרת ישראל, חיילי צה"ל, עיתונאים ישראלים, עיתונאים זרים וכן גופת המחבל ושולית דמו. ואם תאמר: מה קרה? קרה מה שקרה לעולם כמנהגו נוהג. כתב החידה נהיר מדי: העוסקים במלאכה מתמודדים עם 'המוות כדרך חיים' (כשם ספרו של דויד גרוסמן) (תמונה 52).

במקטע האחרון מופיעה המילה 'שלום' - הלקוחה מתוך האנדרטה של ראש הממשלה המנוח יצחק רבין. המילה כתובה על רקע שחור וטיפת דם לא מחיקה - השלום כאירוע דיוניסי או כתהום פעורה, נון אאורה בכל אופן. בצד המקטע עומד מחשב המציג קובץ ארוך ומתיש, בכוונה, של תמונות כבישי ישראל. **לאורכה ולרוחבה** נקרא שמה של המצגת. אמנם אל **הארץ המובטחת** לא ניתן להיכנס, אבל לקובץ הממוחשב אפשר גם אפשר. האם זה באמת כה אכזרי לראות ולא לגעת? האם לראשונה האכזבה הפוליטית של 'הימין' מתורגמת לתסכול אוניברסלי? הרפרוף הארוך במקלדת מפעיל אולי את בלוטת התסכול - כמה זמן אפשר להתהדר במוסכמה של "כי מגד תראה את הארץ ושמה לא תבוא..." (דברים לב, טב) (תמונה 116) האם מגע האצבעות על המקלדת יכול לענות במשהו על הדחף הטקטילי שנוצר? אולי לגשר על הפער: מלחמה ושלום, מלחמה ושלום ותודה שהתקשרתם? מגע האצבעות על המקלדת אמור לממן הפרעת קשב קלה: איך מتركזים ב'דבר כשלעצמו' - **הארץ המובטחת** - בהיעדר דיאלוג גופני, כמו מבקר בתערוכה אשר אצבעותיו מנועות מלעיין באדמת חמרה, סינתטית ככל שתהיה, או

כמו אדם שמוסט מביטו - מוסט או מגורש?

התערוכה מסתיימת בניחוח נזירי של הימנעות, והימנעות בתרגום אוניברסלי חופשי היא התנתקות. אבנר בר חמא הפך בתערוכתו את המונולטיטיות המאופקת לחרב פיפיות זמינה למתבונן. זו הזדמנות נדירה להציף במה שלא דורשים בשלולמו (המתישבים), אבל מאוחר יותר דורשים בהפרעת הקשב שלו - בציות שלו לדמוקרטיה. מושאי התערוכה - אם להתבונן בהם על דרך הגשטלט - מייצרים מעין וידוי; דבקותם בעקרון האי-שלמות: "כי מנגד תראה את הארץ ושמה לא תבוא..."

*

"לא יכולתי לצפות שתהיה אינטיפאדה. כמו אצל כל אמן הדברים מתבשלים, בשאיפה שלתערוכות תהיה תהודה בפועל, כמו שבזמן שהתערוכה **מזבח אדמה תעשה לי** הוצגה יצאנו מלבנון. גם בתערוכה הזו הייתה המטרה להביע את חשיבות גוש קטיף." הדיאלוג של בר חמא מוסט למרכז תל אביב, ואילו המנטרה המרכזית נלחשת ברצף הישר מ'אורות הקודש' לרב קוק: "כל התרבות הזמנית בנויה על היסוד המדמה." ובידיוק בשל מנסרת הגג הזאת אני מוכרחה לשאול כמעט בכפייה את השאלה הנדושה: האם המנגנון הפנימי שבו אתה חי את, "לא תעשה לך פסל וכל תמונה" נשאר תמיד סולידי ואינו מפר את שלוות התהומות הדיוניסיים? בתשובה בר חמא מפנה אותי לקטלוג התערוכה הקודמת שלו:

יצירה בצל-אל אינה שוללת או מגבילה את הופש היצירה. קיומו של האל הוא אינסופי, נוכח-פרזנטטיבי, ואינו ניתן לייצוג חזותי בשום אמצעי הנמצא ברשותנו. בניגוד לדתות אחרות (הנצרות למשל), ביהדות קיים איסור רפרזנטציה של האלוקות מהסיבה הפשוטה שהיא נוגדת את מהותו של האל המתקיימת בזרימה אינסופית ולא ניתנת לצמצום ייצוגי. עם זאת, גם אם היא נסתרת ולא נראית, היא עדיין נוכחת-נצחית ושוכנת בנו ברצף. משמע שהנכחתה מחדש על ידי ייצוגה באחד האמצעים האמנותיים, פוגמת, מצמצמת ומנמיכה את גודל קיומה. כך יש להבין לעניות דעתי את האיסור "לא תעשה לך פסל וכל תמונה אשר בשמים ממעל ואשר בארץ מתחת ואשר במים מתחת לארץ" (שמות כ, ד-ה) - הגבולות שמציב הקודש מחייבים אותי כאמן למצות עד קצה היכולת את הדחף שלי להתקרב אל החול דרך היצירה, מתוך שאיפה צנועה לעלות אותו אל הקודש: "עבד ד' הוא לבדו חופשי" (רבי יהודה הלוי). על רקע זה השתדלתי לפלס את דרכי כאמן דתי-עכשווי. החומר שואב ושואף לרוח. כאשר התמדדתי עם מושגים כמו הר, פְּשָׁדָה, בית, באר, מזבח, קרבן ומלח, שמטענם חורג מהגדרתם, ניסיתי לעורר בתודעה של הצופה חווייה של מפגש עם המסתתר מאחוריהם. כך, באמצעות הגלוי - הפסל או המיצב, מתגלה טפח מה'נסתר', האינסופי והנצחי המתקיים

2 אבנר בר חמא, "מזבח אדמה תעשה לי", אגודת הציירים והפסלים בישראל, תל אביב, קיץ תש"ס, עמ' 5.



117. מיצב-מצב, 2005 (פרט), אשכול הפיס אריאל
Installation-Situation, 2005 (detail), Eshkol Hapayis, Ariel



118. מיצב-מצב, 2005 (פרט), אשכול הפיס אריאל
Installation-Situation, 2005 (detail), Eshkol Hapayis, Ariel

ברציפות בדו-שיח המתמשך בין אדם לבוראו.²

במסגרת הדו-שיח המתמשך בין אדם לבוראו, אני מעמתת את בר חמא עם מאמרו של עפרת בנוגע לאמנים בעלי תשובה. לדברי עפרת, ברגע "שאמנים איכותיים חזרו בתשובה [...] ראו זה פלא - איכותם נפלה פלאים [...] מקונקרטיים חושנית גופנית לרכרוכיות רוחנית, אשר בדרגתה הנמוכה אף נופלת בפח הסנטימנטליות והנוסטלגיה."³ בר חמא מסכים הפעם עם עפרת, אך מסייג: "טוביה כץ, אמן שחזר בתשובה, לצערי לא מציג בתערוכות, אבל עבודותיו נשארו ברמה עילאית."

שאלתי את צפורה לוריא, כאוצרת התערוכה: האם קריאת הביקורת של גדעון עפרת: "או ימין לאומי, או אמנות טובה", גורמת לסירוס תחושת המודעות של יוצר מאמין או שהוא הופך לדעתך לוורקהוליק 'מלובן ומזורז' לעבדת הבורא וליצירה הפרטית שלו?

"יש פה כמה הנחות יסוד שצריך לשאול עליהן לפני שמתחילים. אני לא יודעת מה זה 'ימין' ו'שמאל', אני כן משתמשת במושגים של 'ציונות' ו'פוסט ציונות', כלומר כבר ברמת המושגים אנחנו לא משתמשים באותם מושגים, ולכן כשהוא אומר אמן מהימין - אני לא יודעת על מה הוא מדבר, אבל אני כן מבינה למה הוא מתכוון במובן זה שיש פלחים שונים."

*

בין תערוכתו של אבנר בר חמא למאמרו של גדעון עפרת, בין גישות סטרוקטורליות לסמיוטיות באמנות הפלסטית על כיתותיה השונות - במנעד הזה אני נזכרת במילים שנוסחו בהקשר אחר לגמרי על ידי אבנר הולצמן: "אין שום מתאם קבוע בין מושג המרחב כמימד של העולם המשוחזר לבין מושג המרחב כמימד של הטקסט הלשוני עצמו. אכן, אפשר לתאר ישות מרחבית מובהקת בטכניקה ליניארית המונה את כל הפרטים המצויים במרחב זה, בכעין רשימת מצאי שאינה תורמת להמחשת קיומם הסימולטני בחלל אחד. מן הצד השני אפשר להפעיל טכניקות לשון מרחביות לצורך ייצוגה של ישות טמפורלית מובהקת. אפשר לתאר, למשל, מהלך חיי אדם תוך ריסוקו של הרצף הכרונולוגי ליחידות קטנות וערבובן הנמרץ עד כדי שיבוש גמור של סדר הזמנים הטבעי, שיבוש המאלץ את הקורא לתפוס את הרצף הביוגרפי כישות סימולטנית."⁴

בתערוכתו של אבנר בר חמא הצופה נתקל במהלך חיי אדם תוך כדי ריסוקו של הרצף הכרונולוגי ליחידות קטנות וערבובן הנמרץ עד כדי שיבוש גמור של סדר הזמנים הטבעי. השיבוש התודעתי ממשיך בחוסר הלימה מוחלט, משום שאני נזכרת בדברים אחרים של גדעון עפרת מתוך ספרו **גנים תלויים - עוד פרקים בארכיטיפולוגיה של תרבות**⁵; שנפתח כך: "אדם הולך בדרך ורואה פרדס. רואה חמור, רואה כד, רואה צבר, רואה יונה, רואה בית, רואה עץ רימונים. אדם הולך בדרך ורואה מקום. אדם הולך אצל ביתו ויוצר תרבות. ומכל שנתפס בדרך בעיניו - זה הפרטי, זה המקרי, זה החולף - יוליד האדם את שייתפס אצלו ואצל שכניו כמושג חדש. ומה שהיה פרטי ומקרי וחולף יהפוך לכללי וקבוע ואולי גם מוחלט, כל עוד המרחב הוא הכרה ותת-הכרה, שלו ושל שכניו. מה קרה לו לפרדס שיהפוך

3 גדעון עפרת, "האם תיתכן אצלנו אמנות של הימין", כיוונים חדשים (אוקטובר 2003), עמ' 139-150.

4 אבנר הולצמן, ספרות ואמנות פלסטית, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1997, עמ' 66.

5 גדעון עפרת, גנים תלויים - עוד פרקים בארכיטיפולוגיה של תרבות, הוצאת אמנות ישראל, תל אביב 1997, עמ' 3 ועמ' 462.

פרדס', מה הפך את הבית ל'בית' ומדוע התפוז ולא האגס?" (עמ' 3). ספרו של עפרת מסתיים כך: "הזיכרון נשאר מנת חלקם של קומץ אינדיווידואלים, בעוד הקולקטיב נטול הזהות שבוי במהלכי הרחוב [...] מצד שני, התרבות העכשווית שלנו נתונה בעיקר בידי כאלה החרדים מפני העימות הקשה, אך הכדאי והיצירתית, עם הזיכרון הקולקטיבי הרלוונטי, שהוא גם זיכרון אישי (בתנאי שקיימת מערכת המנחילה את הזיכרון). התרבות העכשווית שלנו גאה בהיותה תרבות ללא זיכרון. בתור שכזו, ספק אם יש לה סיכוי לשרוד..." (461-462).

תערוכתו של אבנר בר חמא התקיימה בעיתוי ליטורגי-פוליטי. לאור מאמרו המאוחר, לאחר שהדיר את ה'ימין' מן האוונגרד, סביר להניח שעפרת היה ממקם את בר חמא והנוהים אחריו עם "הקולקטיב נטול הזהות השבוי במהלכי הרחוב." עם זאת, תערוכתו המרשימה של בר חמא ראויה ליותר משמץ ההתייחסות הביזארית בשיח התרבותי בישראל, שכן היא מלמדת כי האפוטרופוסות שתפסו עפרת וחוגו על המוסר, על ההומניזם ועל האוניברסליות, רחוקה מלשקף את המתרחש בשדה האמנותי; במקרה הטוב היא משקפת את יחסי הכוח של הממסד האמנותי ושומרי הסף שלו. ■

ביוגרפיה

אבנר בר חמא נולד ב-1946 במרוקו, עלה לארץ בשנת 1956 והתגורר עם משפחתו בקריית גת עד לשנת 2012. כיום הוא מתגורר בירושלים. הוא בוגר ישיבות בני עקיבא נתיב מאיר ואור עציון ושירת בצה"ל במסגרת ישיבת ההסדר ברחובות.

משנת 1966 ועד 1973 למד אמנות בבית הספר הגבוה לציור בתל אביב ובמדרשה ברמת השרון (בית ברל היום). בעת לימודיו התמנה לאסיסטנט לפרופ' אריה מרגושלסקי - מייסד בית הספר הגבוה לציור (לימים בית הספר קלישר). בר חמא סיים את לימודיו בהצטיינות, הצטרף לסגל ההוראה בבית הספר הגבוה לציור בתל אביב והתמנה למנהל הפדגוגי. בתפקיד זה כיהן עד שנת 1977. בשנת 1975 למד אמנות וקולנוע באוניברסיטת תל אביב. בשנות השבעים עסק בהדרכת מורים לאמנות במשרד החינוך והיה חבר הוועדה העליונה לחינוך לאמנות.

החל משנת 1972 בר חמא מציג את יצירותיו בארץ ובחול, ועד היום יצר יותר משלושים פסלים ופרויקטים אמנותיים במקומות שונים בארץ ובעולם.

משנת 1978 ועד 1981 שירת בר חמא בתפקיד חינוכי בבריטל בשליחות בני עקיבא והסוכנות היהודית.

בין השנים 1981-2006 כיהן בר חמא כראש המסלול לאמנות במכללה האקדמית לחינוך תלפיות בתל אביב וכיום מרצה שם. בשנת 1996 ייסד בה את הגלריה 'ה'אחרת' אותה הוא מנהל ומשמש בה אוצר ראשי.

בין השנים 1988-1992 היה בר חמא נציג הסוכנות היהודית בקנדה. בשנת 2001-2002 כיהן בפריז כנציג המחלקה לחינוך של הסוכנות היהודית לאירופה המערבית.

בשנת 2000 זכה בר חמא בפרס התערוכה לאמן הנבחר של אגודת הציירים והפסלים בתל אביב, ובשנת 2004 זכה במלגת שהות ב'סיטה' בפריז מטעם מינהל התרבות של משרד החינוך והתרבות ובפרס היצירה לאמנות יהודית מטעם משרד החינוך.

תערוכות יחיד נבחרות ומיצבים

- 2013 **HiStory**, גלריה פטריס וויאר (Patrice Veuillard), ברלין, אוצרת: בתיה ברוטין, קטלוג בארבע שפות.
- חזן הצמות היבשות**, מיצב, בית האמנים, תל אביב.
- 2011 **אורות מאפל**, צילום ועיבודי מחשב, הגלריה ה'אחרת', חולון, אוצר: ד"ר מתי פישר.
- 2008 **המספד בירושלים**, מיצב בבית האמנים, תל אביב, אוצר: אריה ברקוביץ, קטלוג.
- 2007 **עניינים לכותל**, הגלריה העירונית, רחובות, אוצרת: אורה קראוס, קטלוג.
- 2007 **אור הגנוז**, גלריה הייטאצ', הרצליה פיתוח, אוצרת: דפנה נאור.
- ארבעים שנות שיבוש**, מיצב בחולון, גלריה טובה אוסמן, תל אביב, אוצרת: גלית סמל.
- 2006 **צל-מי-צב - 10+1**, עשרה צלמי עיתונות ואמן, מיצב בעקבות ההתנתקות, הגלריה ה'אחרת', תל אביב.
- 2005 **מיצב בסוכה של מפוני גני-טל**, קיבוץ חפץ חיים, אוצרת: צפורה לוריא.
- מיצב-מיצר**, מיצב במשכן לאמנות, חולון. אוצר: אודי רחזנווין.
- מיצב-מצב**, שני מיצבים בבית האמנים, תל אביב ואריאל, אוצרת: צפורה לוריא.
- 2000 **מזבח אדמה תעשה לי**, מיצב, בית האמנים, תל אביב, אוצרת: רביבה רגב, קטלוג.
- 1999 **הר-שדה-בית**, מיצב, הגלריה ה'אחרת', תל אביב, אוצרת: דפנה נאור.
- 1997 **התרחשויות**, ציור מופשט, גלריה נורה, ירושלים, ובגלריה האחרת, תל אביב, אוצרת: רביבה רגב, קטלוג.
- 1995 **מאבק**, ציור, פיסול, מיצב ומיצג בשיתוף הכוריאוגרף ד"ר משה קדם, בית האמנים, תל אביב, אוצרת: רחל שביט, קטלוג.
- 1992-1989 **רישום נוף ישראלי**, אוניברסיטאות מק-גיל וקונקורדיה, מונטריאול.
- 1988 **המאבק-נצח**, בית האמנים, ירושלים, קטלוג.
- 1986 **רישום מונומנטאלי**, בית האמנים, תל אביב.
- 1982 **בעקבות פינוי ימית**, בית האמנים, ירושלים.
- ציור ופיסול**, בעקבות פינוי ימית, בית האמנים, ירושלים.
- 1981 **המנורה חוזרת לירושלים**, בית האמנים, תל אביב.
- 1978-1980 **רישום וציור**, תערוכות בבריסל ובציריך.
- 1976 **רישומים**, בית האמנים, ירושלים.
- 1973 **פיסול**, גלריה אנגל, ירושלים.

תערוכות קבוצתיות

- 2012 **לצאת מהמסגרת**, עבודות שלב הגמר בתחרות פרס אליכס דה רוטשילד, בית בנימיני, המרכז לקרמיקה עכשווית, תל אביב, אוצרים: אנשי ועדת הפרס.
- ליצור קהילה, הפואטיקה והפוליטיקה של העירוב**, הגלריה ע"ש אלון ולאה רבינוביץ, מרכז סליפקא, אוניברסיטת ייל, ניו הייבן, אוצרת: פרופ' מרגרט אולין.
- הי נכרת שלי**, הגלריה ה'אחרת', חולון, אוצר: אבנר בר חמא.
- האומנם דיוקן עצמי?** הבית האדום, גלריה לאמנות, תל אביב, אוצרים: שלמה הרפז ואיצי שוורץ.

- 2011 **הזקן - דוד בן-גוריון ומורשתו בראי האמנות בישראל**, הגלריה האוניברסיטאית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע, אוצר: חיים מאור, קטלוג.
כתנות אור, הגלריה ה'אחרת', חולון, אוצר: אבנר בר חמא.
- אות והוד בעם - זיקות בין המושג 'עמיות' לטקסט ודימוי באמנות ישראל**, הגלריה לאמנות, הקמפוס האקדמי אחווה, אוצרת: ד"ר מיכל סדן.
- 2009 **שלום-חומה-חופש - 20 שנה לנפילת החומה**, גלריה פטריס ווייאר (Patrice Veillard), ברלין, ובבית האמנים, תל אביב, אוצר: פטריס ווייאר.
חשבון נפש, תערוכה קבוצתית, גלריה הייטאצ', הרצליה, אוצרת: דפנה נאור.
כצל עובר, לזכרה של צפורה לוריא, גלריה הלל 17, ירושלים, אוצר: אבנר בר חמא.
גלו-יה, גלריה הלל 17, ירושלים, אוצר: אבנר בר חמא.
- 2008 **הרצל - פנים אל פנים**, אוניברסיטת חיפה, אוצרת: ד"ר אירית מילר.
יר"ש-ער"ש, הגלריה ה'אחרת', תל אביב, אוצר: אבנר בר חמא.
גבולות ישראל ופלסטין, גלריה לוב ברונפמן, וושינגטון, אוצרת: וונדי פרגוסון.
- 2007 **ישראליות חזותית**, האוניברסיטה הפתוחה, אוצר: ד"ר אליק מישורי.
הוי, ארצי מולדתי - 2007, בית האמנים, תל אביב, אוצר: אבנר בר חמא.
- 2006 **עניין של אי הסכמה**, גלריה פירמידה, חיפה, אוצר: יעקב חפץ.
צל-מי-צב - 10+1, הגלריה ה'אחרת', תל אביב.
ביכורים, גלריה אחחת בית, רעננה, אוצרת: מירי קרימולובסקי.
- 2005 **4 בנובמבר 1995: רצח ברטרנד ספקטיבה**, גלריה בצלאל, תל אביב, אוצרות: ד"ר דנה אריאלי-הורוביץ וד"ר דליה מנור.
נוף מנותק, גלריה יקר, ירושלים, אוצרת: סוזן ששון.
קיץ-קטיף, נווה דקלים, אוצרים: צפורה לוריא ואבנר בר חמא.
הולכים על ביצים, מוזיאון אשדוד, אוצרת: יעל ויזל.
- 2004 **יום השואה - תשס"ד**, תערוכה משותפת לגלריות גרוס, דיזינגוף סנטר, תל אביב, ולגלריה האחרת, תל אביב, אוצרת: צפורה לוריא.
- 2003 **תערוכת המאה**, מטעם הסתדרות המורים בכנסת, ירושלים, אוצר: סורין הלר.
- 2001 **Europart**, תערוכת אמנות אירופה, סלון פאריס, אוצרת: דפנה נאור.
- 2000 **אבנים מדברות שלום**, המשכן לאמנויות הבמה, תל אביב.
דרישת שלום, המרכז לאמנויות, גבעת חביבה.
- 1997 **תערוכה מחלקתית**, הגלריה ה'אחרת', תל אביב, אוצרת: צפורה לוריא.
תשעה פסלים מציגים, בית המלאכה של רוני, תל אביב, אוצרת: תמרה ריקמן.
הצעות פיסול לחולון, תערוכה בהזמנת עיריית חולון.
- 1986 **אמני ישראל מציירים תנ"ך**, המוזיאון הישן, תל אביב.
- 1985 **רך / קשיח**, אמנות לעם - תערוכה ניידת, אוצרת: רביבה רגב.
פיסול בנוף, פרויקט פיסול בנוף, ירוחם.
- 1974-1984 תערוכות קבוצתיות שונות מטעם אגודות הציירים, תל אביב' ירושלים ו באר שבע.

פרסים הכיות בתחרויות

- 2007 זכייה בבחירת פסל לחברת טבע במפעלי החברה ברמת חובב.
- 2005 זכייה בתחרות פיסול מטעם משרד החינוך, ראש העין (לא בוצע).
- 2004 פרס היצירה לאמנות יהודית לשנת תשס"ד, מטעם משרד החינוך.
- 2003 קבלת מלגת שהות ב'סיטה' בפריז, משרד החינוך והתרבות.
- 2002 זכייה בשתי תחרויות פיסול של מפעל הפיס בבת-ים.
- 2001 זכייה בתחרויות פיסול סביבתי, מטעם משרד החינוך ומפעל הפיס באשדוד ובאבן שמואל.
- 2000 פרס האמן הנבחר 2000 - פרס התערוכה של אגודת הציירים והפסלים.
- 1999 זכייה בשתי תחרויות פיסול מטעם משרד החינוך בקריית גת ובחולון.
- 1998 ציון לשבח - במסגרת פרס האמן הנבחר 1998 של אגודת הציירים בישראל.
- 1976 זכייה בתחרות פיסול בכפר תבור (לא בוצע).
- זכייה בשלוש תחרויות פיסול מטעם משרד השיכון והעיריות של גבעת זאב, מעלה אדומים וכרמיאל.
- 1986 פרס ראשון בתערוכה אמני ישראל מציירים תנ"ך.
- פרס הפיסול ממשד החינוך בתערוכה מורים אמנים.

עבודות במרחב הציבורי

- 2007 פסל ברמת חובב, באר שבע, בהזמנת חברת טבע.
- 2005 פסל בבית הספר צורים, ראש העין, בהזמנת משרד החינוך (לא בוצע).
- 2002 פסל ה**לוחות והכרובים**, בית הספר אורות בבת-ים (מפעל הפיס).
- 2001 פסל בבית ספר הקריה באשדוד (מפעל הפיס).
- 2001 פסל ה**ציפור** באולפנת אבן שמואל (משרד החינוך).
- 2000 פסל **נוכה-נעדר** למבנה ציבורי, מיאמי, ארה"ב.
- 1999 פסל **מעוף** בבית ספר גרוס בקריית גת (משרד החינוך).
- 1998 אנדרטה לנפלים בקריית גת בהזמנת העירייה.
- פסל ופסל קיר בלובי של משרדי טרייד טאוואר, תל אביב.
- 1994 שני פסלים בקניון מלחה (שער תלתן), **מגן דוד מפורק ואחדות**, ירושלים.
- 1986 פסל במרכז גבעת זאב בהזמנת העירייה.
- פסל במרכז מעלה אדומים בהזמנת העירייה.
- 1980 שני ציורי קיר במרכז הקהילתי בבריסל.
- 1978 פסל ה**שלום** בבית הספר שלאון בקריית גת, בהזמנת משרד השיכון.
- 1974 פסל בחזית בניין עיריית בית שאן, בהזמנת משרד השיכון.
- 1973-1974 שני פסלי קיר בבנק דיסקונט בתחנה המרכזית, חיפה.
- שני פסלים בגנים ציבוריים בהזמנת עיריית ירושלים.
- שלושה פסלי קיר באזורי התעשייה בגבעת שאול, ירושלים (החברה הכלכלית).
- שלושה פסלי קיר באזור התעשייה בתלפיות, ירושלים (החברה הכלכלית).
- ארבעה פסלים בקריית גת, בהזמנת משרד השיכון ועיריית קריית גת.

אוצרות

בשנת 1996 ייסד בר חמא את הגלריה ה'אחרת' במכללה האקדמית לחינוך תלפיות בתל אביב ומאז הוא מנהל את הגלריה והאוצר הראשי שלה. בשנת 2009 עברה הגלריה למשכנה החדש של מכללת תלפיות ברחוב יוטבתה 7 בחולון.

בגלריה האחרת הציגו בין היתר האמנים: אילן אוורבוך, אבישי אייל, אבנר בר חמא, אריה ברקוביץ, פסי גירש, יואל גלינסקי, יאיר גרבוז, מיכאל גרובמן, משה גרשוני, דרורה ויצמן, צבי טולקובסקי, רפי לביא, בלו סימיון פיינרו, עחד פיינגרש, מנשה קדישמן, ישראל רבינוביץ, תמרה ריקמן, דינה שנהב ורבים אחרים.

בשנת 2009 ייסד את גלריה הלל 17 במכללת ליפשיץ במרכז ירושלים והיא פעלה במשך שנה.

ייחוס ואוצרות תערוכות יחיד

בין השנים 2002-2012 אצר תערוכות יחיד רבות לאמנים, ביניהם:

סיגל אדלמן, סילביה בר-עם (מרס 2008), רעיה ברוקנטל, חנה גולדברג, נחמה גולן, נעמי גפני, חנה דוכן, ז'וזיאן ונונו, מזלית חצרוני טביב, רות טל-כץ, מרגריטה נאות, חיים סיטון, מתי פישר, יעקב צים, רות קסטנבאום בן-דב (אוקטובר 2007), חנה קרומר (ינואר 2008), היידי שטרן, רות שרייבר (2011), נתן גושמן, שרית רוזן, יעל שחר-שריד, אורנה בן עמי, איגנה פונר קוקוס, עידו בראל ועוד.

ייחוס ואוצרות תערוכות קבוצתיות

2012 **הי נגרת שלי**, הגלריה ה'אחרת', חולון.

משתתפים: אן בן אור, סיגל אדלמן, אבנר בר חמא, חנה דוכן, איציק למבז, מרגריטה נאות, שולי נחשון, שמעון פינטו, אביגיל פריד, דבי קמפל.

2011 **טריפ-T-נון**, ציור מופשט, הגלריה ה'אחרת', חולון.

משתתפים: אוגור-מדד מיכל, בן מאיר דנה, ברנר יפה, דמרי מורן, הגר אורנית, זילברפלד אביגיל, חיון רינת, מלוך שירן, סלם טל, עשוש בת אל, צ'קוטאי סמדר, שרעבי גפן.

2010 **כתנות אור**, 17 אמנים מתייחסים לנושא כתנות האור, הגלריה ה'אחרת', חולון.

משתתפים: עפרה אראל, אסתר בלוך, סיגלית בנאי, רעיה ברוקנטל, אבנר בר חמא, שוש גבעון, נחמה גולן, זיוה וויס, מיכל זיגדון, יותם יעקבסון, רינת כחלון, דבורה נחום, אביגיל פריד, אורית פרייליך, הילה קבר לניקוב, היידי שטרן, מיכה שמחון.

2009 **כצל עובר**, תערוכת לזכרה של צפורה לוריא, גלריה הלל 17, ירושלים.

משתתפים: סיגל אדלמן, אבנר בר חמא, נחמה גולן, נעמי גפני, אשר דהן, חיים מאור, בלו סימיון פיינרו, דבי קמפל, חוה ראוכר, רביבה רגב, פיליפ רנצר, אלי שבדרון.

גלו-יה, גלריה הלל 17, ירושלים.

משתתפים: רחל אהרון, סיגל אדלמן, אבנר בר חמא, חנה גולדברג, פנינה גפן, נעמי גפני, נרית זליגר, מיכה שמחון.

- אימפרה-ציוניזם**, גלריה הלל 17, ירושלים.
 משתתפים: חנה דוכן, מרגריטה נאות, חיים סיטון.
- מביעה אומר**, גלריה הלל 17, ירושלים.
 משתתפים: שושנה גבעון, מיכל דשן-דוייטש, נעמי הולנדר, מיכל הלוי, בלה לוי, אסתר ליקסנברג-בלוך, ליאורה מזיג, דבורה נחום-שריג, ורד סלומון, רחל עזרא, אביגיל פריד, מירי רייך.
- 2008 **חלון אדום - הפוגה בשדרות**, גלריה טובה אוסמן, תל אביב.
 משתתפים: רחל אהרן, אילנה הלפרין, ליאורה לוי.
- 2008 **יו"ש-עו"ש**, הגלריה האחרת, תל אביב.
 משתתפים: רות ארמוזה, עדי אשרת, אבנר בר חמא, סילביה בר-עם, נחמה גולן, נעמי גפני, חגי הברטל, רות טל-כץ, אפרת בינה יוקל, יוסף כהן, יעקב לונסקי, חנה נוסבאום, דבי קמפל, יפעת שנלר.
- 2008 **תערוכת מורי המסלול לאמנות במכללת תלפיות**, הגלריה האחרת, תל אביב,
 משתתפים: אבנר בר חמא, עדינה דילמוני, ירמי זנטון, צפורה לוריא, פרנס לרנר, מתי פישר, רזי פלדמן, חוה ראוכר, אלי שבדרון.
- 2007 **הוי, ארצי מולדתי - 2007**, בית האמנים, תל אביב.
 משתתפים: סיגל אדלמן, אברהם אילת, ציון אסולין, נחמה גולן, תמר גור אריה, אבנר בר חמא, בן דב קסטנבאום, סילביה ברעם, אביטל בר שי, חנה גולדברג, אשר דהן, חגי הברטל, ירמי זנטון, יעקב חפץ, זאק ז'אנו, טליה טוקטלי, רות טל-כץ, טניה פרמינגר, בלו סמיון פיינרו, אודי צ'רקה, דבי קמפל, חוה ראוכר, יעל רובין ויפעת שנלר.
- 2006 **צל-מי-צב - 10+1**, עשרה צלמי עיתונות ואמן, מיצב בעקבות ההתנתקות, הגלריה האחרת, תל אביב.
 משתתפים: ניר אליאס, אבנר בר חמא, יוני ויצמן, רונן זבולון, אורל כהן, יוראי ליברמן, אילן מזרחי, נדב ניוהויז, אוריאל סיני, אחיקם סרי, עמית שאבי, שאול שוורץ.
- 2005 **קיץ-קטיף**, נווה דקלים, אוצרים: צפורה לוריא ואבנר בר חמא" בשיתוף עם האוצרת צפורה לוריא ז"ל.
 משתתפים: חיה אסתר, גלי אריה, אבנר בר חמא, סילביה ברעם, נחמה גולן, יונה לוי-גרוממן, דני דביר, מזלית חצרוני-טביב, טוביה כ"ץ, בלו סמיון פיינרו, חנה נוסבאום, דבי קמפל, טניה פרמינגר, חוה ראוכר, אבא ריצמן, נעמי שלו.
- 1997 **תערוכת מורי המסלול לאמנות במכללת תלפיות**, הגלריה האחרת, תל אביב,
 בשיתוף עם האוצרת צפורה לוריא ז"ל
 משתתפים: אבנר בר חמא, הורית הרמן-פלד, ירמי זנטון, מאיה כהן-לוי, מתי פישר, חוה ראוכר, רביבה רגב.

דברים אחרונים

אבנר בר חמא

ספר זה מסכם פרק מוגדר ביצירה שלי, שהחל בתערוכה **המאבק-נצח**, שהוצגה ביוני 1995 בבית האמנים בתל אביב, והוצג בה מיצב הסוכה והמזוודה וכן רישומים ופסלים בנושא המאבק.

בהקדמה לקטלוג צנוע שליווה את התערוכה, תחת הכותרת "רטרוספקטיבה בפרספקטיבה", סיכמתי פרק ראשון של עבודתי האמנותית מתערוכה ראשונה בגלריה אנגל בירושלים ועד לאותה שנה, זאת מבלי לדעת שמיני-רטרוספקטיבה זו סימלה את תחילתה של תקופה חדשה - התקופה המופיעה בספר זה (1995-2012).

אין ספק שהתקופה שעוסק בה הספר לא יכולה הייתה להיווצר ולהתקיים אילולא הבסיס של התקופה שקדמה לה. בפתיחת התערוכה ההיא (המאבק-נצח) הופיעו שתי רקדניות מוכשרות במסגרת מיצג, ובמחול הן ניהלו מאבק בניסיון להיכנס לתוך סוכה רעועה שסימלה את ארץ ישראל. גם מיצב המזוודה החלולה הוצב במרכז הגלריה ובתחתיתו המילים "בכל דור ודור", המלוות אותי מאז (את המיצג ניתן לראות ביוטיוב: <http://www.youtube.com/watch?v=t9-wxt82DNk>). החל מתערוכה זו המשכתי ליצור מיצבים המבטאים את המאבק על ארץ ישראל והם מתועדים בספר זה.

קשה להתנבא לאן מועדות פני בשנים הבאות. סביר להניח שנושאים דומים יעסיקו אותי גם בהמשך, אולי במדיות אחרות כמו צילום, וידאו, קולנוע וכתביה. ואולי אשוב למכחול ולצבע, שיישארו תמיד הכלים שמחברים אותי אל האמנות הפלסטית. ארץ ישראל היא חלק אינטגרלי מעולמי, ואני אסיר תודה על שניתן לי הכלי לבטא את עצמי ולהביע את דעותיי מול דעות מנוגדות לשלי, שאותן אני מכבד.

רעיון **ספר האמן**, שאת עריכתו לקחה על עצמה כדבר ברור מאליו מבקרת האמנות **צפורה לוריא ז"ל**, החל בשיחה אקראית עמה בקיץ 2006, בעת שהותי השנייה ב'סיטה' בפריז.

ציפי חשבה שיהיה נכון לתעד בספר את המיצבים שבדרך כלל מתפרקים אחרי הצגתם ולעתים נשכחים. היא החלה בהגדרת התקופה שיעסוק בה הספר, ורשמה במחברת שמצאנו אחרי מותה בביתה בעפרה כמה דפים שכללו ראשי פרקים וציוני דרך בקריירה האמנותית שלי, עליהם כתבה בבמות שונות. ניסיונותיי כאמן לפלס דרך ייחודית הנושאת קול 'אחר' בסבך הסצנה האמנותית הישראלית הלא קלה זכו לתמיכתה ולעידודה הרציף, ויש לה חלק לא מבוטל בהחלטה על הוצאתו לאור של ספר זה.

הכרתי את צפורה בספטמבר '95, עת חזרתי לארץ אחרי שליחות בקנדה לנהל מחדש את מסלול האמנות במכללת תלפיות. זאת, רק חודשיים לאחר שהוצגה התערוכה **מאבק** בבית האמנים בתל אביב. מאז היא הייתה שותפתי ליוזמות משותפות לעידוד היצירה הפלסטית בקרב הציבור הדתי-לאומי, אליו השתייכנו שנינו. גולת הכותרת של פעילות זו הייתה הקמת **הגלריה האחרת**, שהיום נושאת את שמה במכללה. אמנים ואמניות צעירים רבים חבים לה את חשיפתם האמנותית. ב-4 בדצמבר 2008 נקטעו חייה של ציפי בטרם עת, וההוצאה לאור פנתה למשוררת **חווה פנחס-כהן** להמשיך במשימה.

חווה, שהייתה חברה קרובה של צפורה לוריא ז"ל ועקבה מקרוב אחר התקדמות הספר בשלביו הראשונים, נענתה בחפץ לב, ועל כך אני מודה לה מקרב לב. חווה הטיבה להגדיר את מכלול היצירה שלי במשך שנים בשלוש המילים: **הר-שדה-בית**.

ואכן שלוש המילים האלה מבטאות בתמציתיות את מה שהיא הגדירה **"התנועה והחיפוש אחר הבית"**.

הפסוק: **"עלו ההר והבאתם עץ ובנו הבית..."** (חגי א, ח), בו השתמש חגי הנביא, מבטא במידה רבה את המסע שלי בחיפוש ה'בית' האמנותי שלי. הנביא פונה לעם ישראל: **"העת לכם אתם לשבת בבתיכם ספונים והבית חרב?"** (פס' ד), ובהמשך: **"שימו לבבכם על דרכיכם"** (פס' ה).

הבקשה לעלות אל **ההר**, לנטוע עץ (**שדה**) ולבנות **בית** היא פנייה לכל אדם באשר הוא, על פי כישוריו לפעול ולמלא את ייעודו. כל אדם נולד למלא ייעוד, ומעבר לדאגה לקיום היומיומי, בכל בוקר אני שואל מה הקב"ה רוצה ממני, מה מצפים ממני הן כאדם והן כאמן.

הר-שדה-בית, דרך המאמרים המנתחים כל אחד בעין חדה פן אחר ביצירה המגוונת שלי ביחד עם היצירות החזותיות המוצגות בו, נותן ביטוי אמיתי למקורות ההשראה, מהם שואבת העשייה האמנותית שלי בתקופה שמתרכז בה הספר (1995-2012).

הכרת הטוב

עיצוב דפי ספר זה מסתיים בימים אלו כשאני שווה בפעם הרביעית ב'סטיטה' בפריז. כאן החל להירקם רעיון הספר עם **צפורה לוריא** ז"ל. הוא מבטא במידה רבה גם את דרכה של מי שהלכה עמי כברת דרך ארוכה, אך לא זכתה לראותו.

אני מבקש להודות מקרב לב לעורכת הספר, המשוררת **חווה פנחס-כהן**, על ההשקעה הרבה ב'ספר האמן' שלי. לולא לקחה על עצמה את המשימה, קשה לדמיין אם ספר זה בכלל היה יוצא אל הפועל. בכישוריה הרבים הטיבה חווה פנחס-כהן לנסח את מאמר הפתיחה, לבחור את השאלות הממוקדות בראיון על מנת לחשוף צדדים שאמן לא מתעכב עליהם בדרך כלל, ולערוך את המאמרים המגוונים לכדי יצירה אחת מושלמת.

תודה עמוקה לפרופ' **זיוה עמישי-מייזלש**, שמצאה את המאפיינים של הפן היהודי-ציוני החוזר ונשנה ביצירתי, ומצאה את השתייכותו לתחנות ולמאורעות בחיי. את עיקרי המאמר בחרה להביא בהרצאת הפתיחה שניתנה בפני באי הכנס הבינלאומי "Traditions and Perspectives in the History of Jewish Art", שהתקיים באוניברסיטת בר אילן בספטמבר 2012.

תודה לפרופ' **מרגרט אולין** מאוניברסיטת ייל (Yale University) על מאמרה בנושא עבודות ה**עירוב** שלי. המאמר המלא התפרסם בכתב העת IMAGES שבעריכתה, והעבודות תוצגנה בתערוכה שהיא אוצרת בדצמבר באוניברסיטת ייל.

תודה לד"ר **בתי ברטין**, לאוצרת **זפנה נאור**, ל**רונית זקל** ו**לאביבה וינטר** (שמאמרה מוקדש לזכר אביה, ד"ר מיכאל רסקין ז"ל, שפעל רבות למען הפרט, הכלל, העם והארץ). מאמריהן המקיפים לספר משקפים כל אחד מהם פן אחר ביצירתי.

תודה לראש ישיבת כרם ביבנה, הרב **מרדכי גרינברג**, ולקודמו מייסד הישיבה, הרב **חיים יעקב גולדוויכט** ז"ל, לרב **אברהם ריבלין** וליתר רבני הישיבה, ששיעוריהם השפיעו על חלק גדול מנשאי עבודותיי. **תודה לידידי**, לרב **קלמן בר**, שמשיעוריו המיוחדים אני שואב השראה רבה.

תודה לפרופ' **אביגדור פוסק**, לפרופ' **אלישבע נהר רבל**, לפרופ' **ברכה ניב** ולפרופ' **דנה אריאלי-הורוביץ**, העוקבים בהתמדה אחרי התפתחות והתקדמות תהליכי היצירה שלי.

תודה לחברי ועדת ההיגוי, השותפים ליזמתי להקמת בית ספר לאמנויות באוניברסיטת בר-אילן, בתקווה שעוד יקום. לפרופ' **בנימין אברהמוב** (י"ר), לפרופ' **דניאל שפרבר**, לפרופ' **מאיר רוסטון**, לפרופ' **בטי אוליברו**, לד"ר **לאה דובב** ולגב' **צפורה לוריא** ז"ל, וכן לחברי ללימודים בישיבה ובצבא, חבר הכנסת **זבולון אורלב**, שתומך ביחמה זו.

תודה מיוחדת לפרופ' **אריה מרגושלסקי** ז"ל, שתקופת הלימודים והעבודה עמו הייתה תקופה מכוננת עבורי כאמן וכמורה. איש רב פעלים זה לא זכה לקבל את מקומו הראוי בהיסטוריה של האמנות הישראלית, והגיע הזמן לומר זאת.

תודה לצייר ולמפקח הארצי לאמנות, **מר משה טמיר** ז"ל, שהכיר בחשיבות עידוד לימודי האמנות במגזר הדתי.

תודה למכללת **תלפיות**, למר **בנימין בהגון**, מנהל המכללה, לקודמו בתפקיד הרב **דב שחור** ולסגן המנהל היום פרופ' **אהרן מונדשיין**, על התמיכה ועל העידוד בשנים הרבות שכיחתי כראש המסלול לאמנות במכללה ובהקמת **הגלריה האחרת** וניהולה עד היום.

תודה לרוני נעים, אמן המתכת שאיתו אני עובד כמעט ארבעה עשורים. חלקם הגדול של פסליי נוצרו בבית המלאכה של רוני.

תודה למוציא לאור, **אורן מס**, שלא חסך כל מאמץ על מנת שספר זה יצא לאור במתכונתו האיכותית.

תודה לעורכת הלשונית, **מירב יקיר**, ולמתרגמת **טליה הלקין** על סבלנותן והקפדתן הבלתי מתפשרת, למעצבים **דוב אברמסון** ו**נאוה גיאת**, ולבני **ארדון**, צלם שזכה להצלחה רבה בארץ ומחוצה לה, שחלק גדול מצילומי הספר צולמו על ידו במסגרת תיעוד הפרויקטים והתערוכות שלי.

אבי ז"ל זכה לראות בחייו חלק גדול מיצירות האמנות שלי, שהוצגו או הוצבו במקומות שונים. הוא לא חסך מאמצים לעודדני ללמוד, לא הסתיר את גאוותו ברבות הימים והודה שטעה בחשש לעתידי כשבחרתי ללמוד אמנות. לעומתו, אמי שתיבדל לחיים, שהבחינה בכישורי מגיל צעיר, עודדה ומעודדת אותי עד היום. תודה גדולה לשניהם.

בני משפחתי הקרובים מלווים מקרוב כל יצירה, תערוכה ופרויקט אמנותי, ושופטים ראשונים כמעט כל יצירה לפני חשיפתה. **תודה** לארבעת בני: **יותם, ארדון, שמגר וקהת** ומשפחותיהם, כל אחד בדרכו מבטא את הצד האמנותי שירש באווירה של ביתנו. התעניינותם, מעקבם אחר כל פעילות אמנותית שלי ועידודם, נותנים כוח והשראה בכל עת.

ואחרונה יקרה לי מכל, רעייתי **רינה**, המלווה אותי מאז היכרותנו בביקורתה המחמירה עוד מימי לימודיי. היא ניחנה בעין חדה ובטעם אמנותי משובח. מטבע הדברים, היא שותפה ראשונה הקרובה לכל יצירה עוד משלבי הגייתה, ואין ספק שלברכתה יש חלק נכבד בהצגת עבודותיי.

הספר הזה מוקדש באהבה לבני משפחתי
סיוון תשע"ג

על המשתתפות בספר

חיה פנחס-כהן

מרצה לספרות, משוררת ועורכת. מרצה במכון כרם לחינוך הומניסטי יהודי. בשנת 1989 ייסדה וערכה את כתב העת 'דימוי לספרות ואמנות'. בשנת 2007 ייסדה וניהלה אמנותית את כנס 'כיסופים', כנס עולמי לסופרים ולמשוררים יהודיים ומאז מתקיים הכנס אחת לשנתיים בבית אבי חי ובמשכנות שאננים בירושלים. מאז 1989 הוציאה לאור שמונה ספרי שירה לאור בהוצאת עם עובד ובסדרת ריתמוס של הקיבוץ המאוחד: 'הצבע בעיקר', 'מסע אילה', 'נהר ושכחה', 'שירי אורפאה', 'משיח', 'הגנן הכלבתא והשרמוטה', 'אין לי מקום', 'שביעית' (קובץ המכיל את שבעת הספרים יחדיו) ו'אחי, הצימאון'. ספרה התשיעי הוא 'אסכולה של איש אחד', ספר שיחות עם המשורר ישראל אלירז על התרבות והשירה.

זיה עמישי-מיזלש פרופ' אמריטוס בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטה העברית בירושלים. כתבה בעיקר על אמנות מודרנית, במיוחד על אמנות יהודית מודרנית ועל גוגן, והוציאה לאור את הספר החשוב:

Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on the
Visual Arts

הרצתה גם בארץ וגם בחו"ל על נושאים אלה ועל נושאים אחרים. ב-2004 קיבלה את פרס ישראל לתולדות האמנות בעבור עבודתה באמנות יהודית ובעד ספרה על השואה.

דפנה נאור

בעלת תואר ראשון לתולדות האמנות, האוניברסיטה העברית בירושלים, וכן תואר שני, בהצטיינות, במנהל החינוך, האוניברסיטה העברית בירושלים. למדה קורסים באמנות באוניברסיטת קליפורניה, בברקלי ובלוס אנג'לס, ארה"ב. בין השנים 1992-2001 הקימה וניהלה גלריה, 'מקום לאמנות עכשווית', בירושלים. בגלריה הוצגו תערוכות יחיד ותערוכות קבוצתיות של חזית האמנים בארץ. הפעילות בגלריה כללה אוצרות, ארגון והפקה של תערוכות ושל אירועי אמנות בארץ ובחו"ל.

בין השנים 2002-2011 הקימה גלריה ואצרה תערוכות ב'הייטאצ' וב'מקום לאמנות עכשווית', בהרצליה פיתוח. בשנים אלה, בשיתוף עם שותפתה לילך גילים, הן פיתחו את התחום של ייעוץ בבחירה וברכישה של אמנות עכשווית עבור מבנים ציבוריים ועבור לקוחות פרטיים ועסקיים. 2012 - עוסקת בתכנון ובאוצרות של גלריה לפיסול בפארק אירופה, יקום.

אביבה וינטר

מרצה לתולדות האמנות במכללת אמונה ומכללה ירושלים וחוקרת אמנות מודרנית ואמנות ישראלית בהקשר לזהות יהודית.

בתיה ברוטין

מכהנת כראש התכנית ללימודי השואה במכללה האקדמית בית ברל. חוקרת תולדות אמנות, מתמקדת בחקר אמנות חזותית העוסקת בשואה ובתגובות האמנותיות שלאחר השואה בישראל ובעולם, וכן חוקרת אנדרטות לזכר השואה בארץ ובעולם. פרסמה ספר, מאמרים אקדמיים ותכניות לימודים בנושאים אלו.

מרגרט אולין

חוקרת בכירה בבית הספר לחקר הדתות של אוניברסיטת ייל. פרסומיה כוללים את הספרים:

Touching Photographs (Chicago 2012). The Nation Without Art: Examining Modern Discourses in Jewish Art (Lincoln 2001); and Monuments and Memory, Made and Unmade, co-edited with Robert S. Nelson (Chicago 2003).

Images: A Journal of Jewish Art and Visual Culture של כתב-העת: Images: A Journal of Jewish Art and Visual Culture.

רונית דקל

יועצת תקשורת במערך הדוברות וההסברה באוניברסיטת בר-אילן. המאמר המלא פורסם בנתיב - כתב עת למחשבה מדינית חברה ותרבות, גליון 3 (104), סיון תשס"ה (יוני 2005).

גלריה

קפ"ל הקב"ה כל ארץ ישראל תחתיו
פירוש רש"י לבראשית כח, יג



119. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

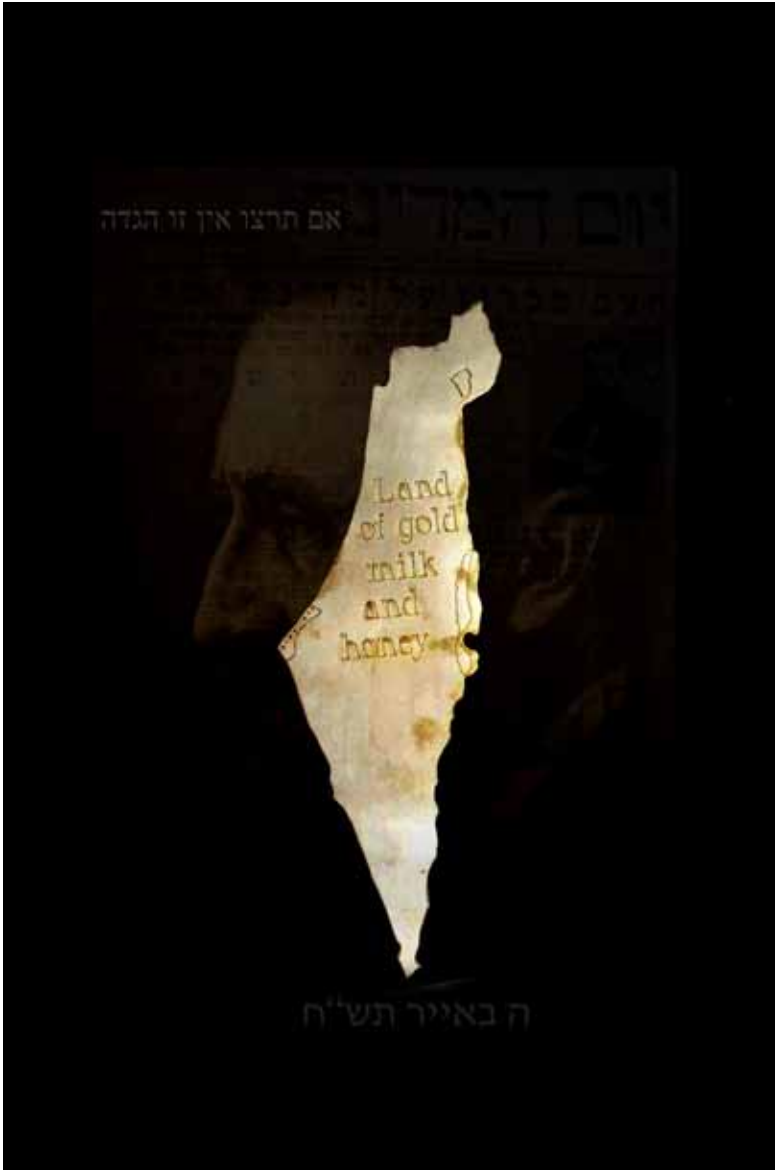
asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd
asdsmdmsd





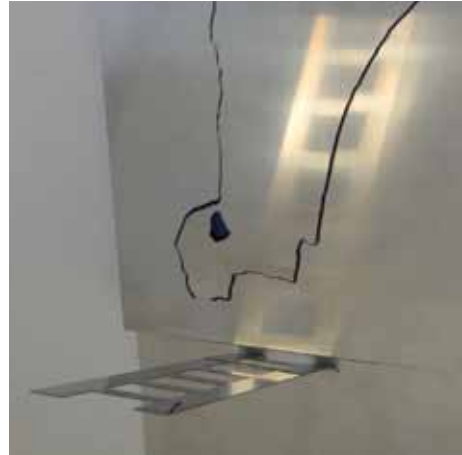
120. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



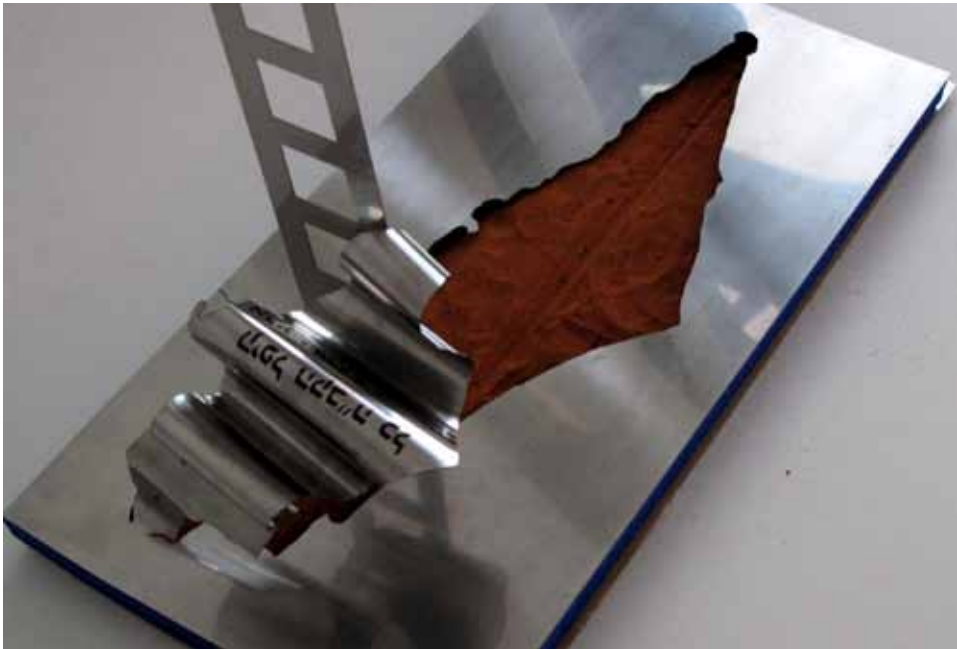
121. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



122. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
 מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
 asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



123. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



124. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



125. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



126. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



127. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



128. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



129. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



130. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



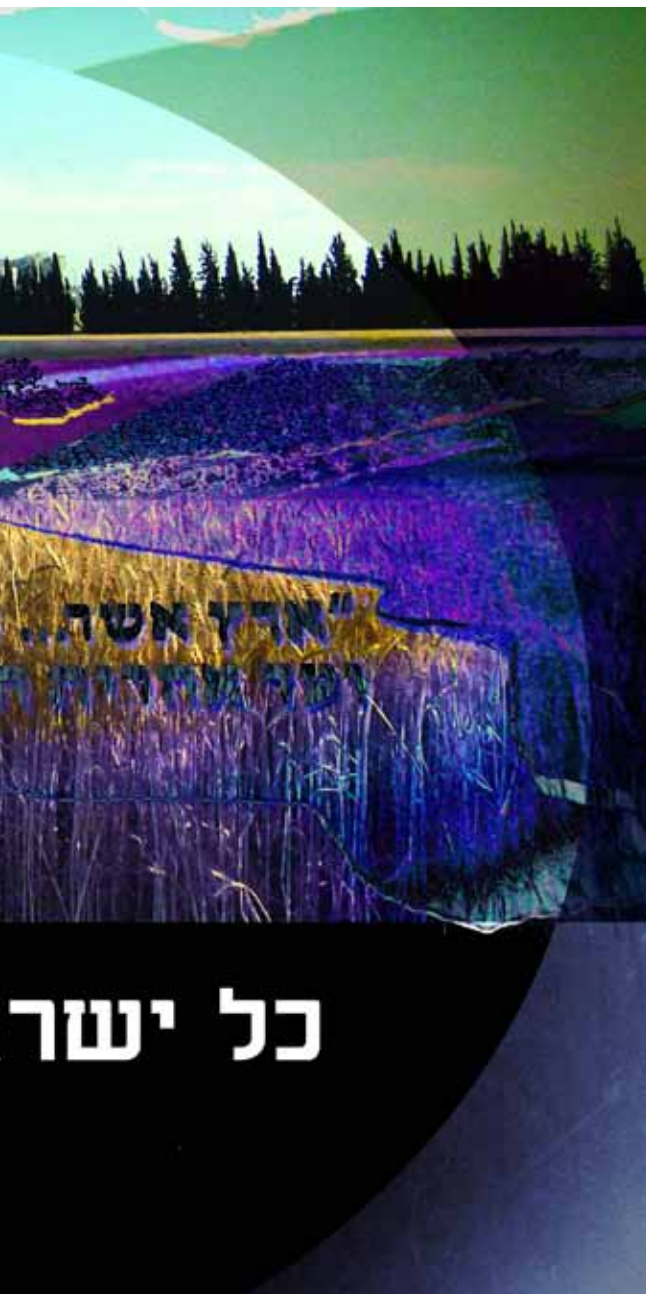
131. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



132. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



133. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd
asdsmdmsd



אל ערבין זה לזה

ענת ה' אלוקים בה מדברת תורה

מיצב-מצב

פְּתָאם קָם אָדָם בְּבִקְרָה וּמְרָגִישׁ כִּי הוּא עִם וּמִתְחִיל לִלְכֹת
א' גלבו



134. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



135. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

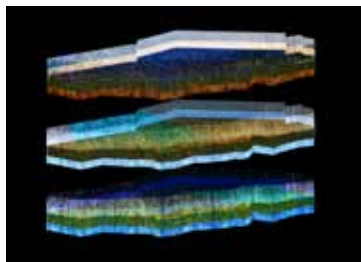
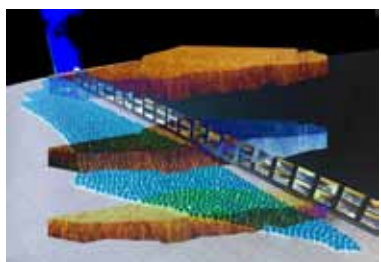
asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



136. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה



asdsmmsd
asdsmmsd asdsmmsd asdsmmsd



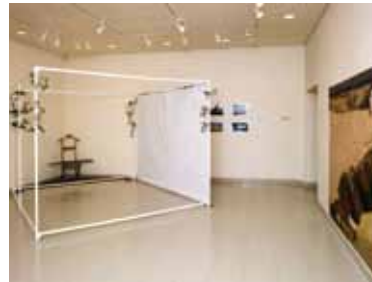
137. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



138. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



139. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



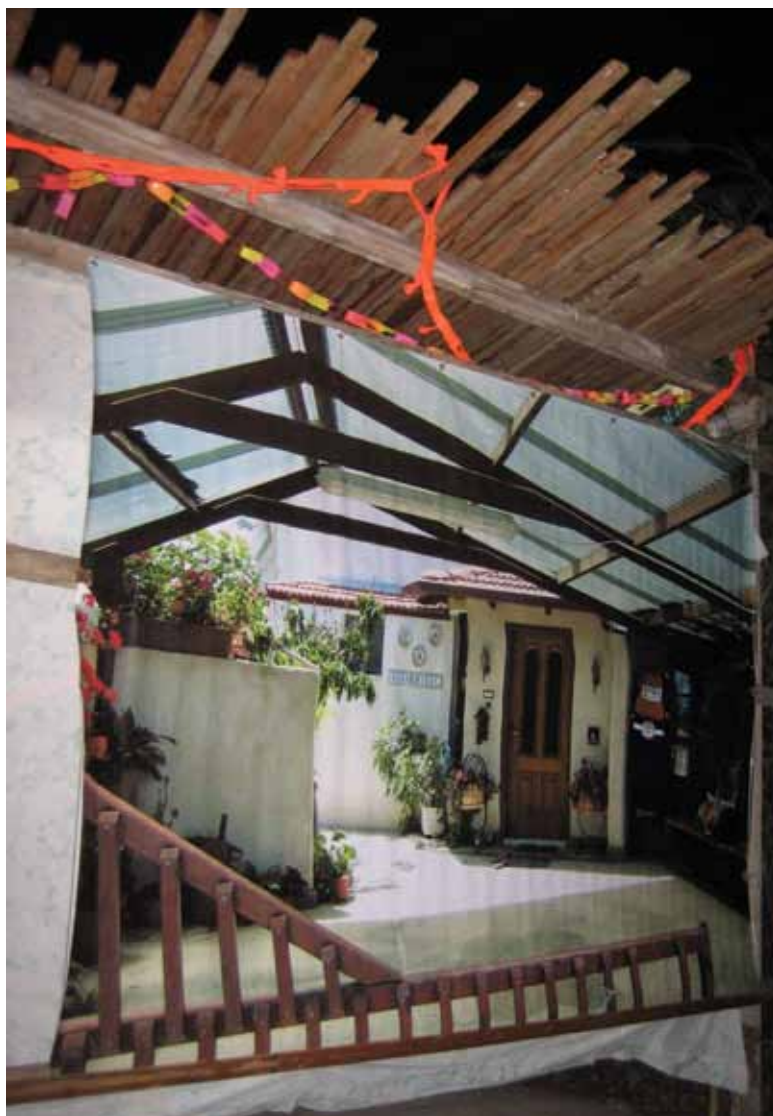
140. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



141. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



142. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



143. תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



144. תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



145. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

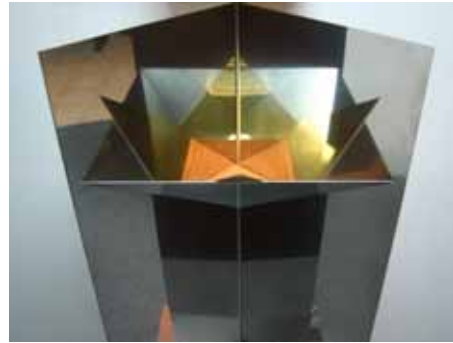
asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



146. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd
asdsmdmsd





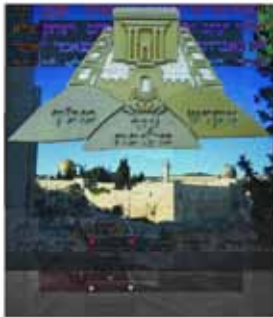
147. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



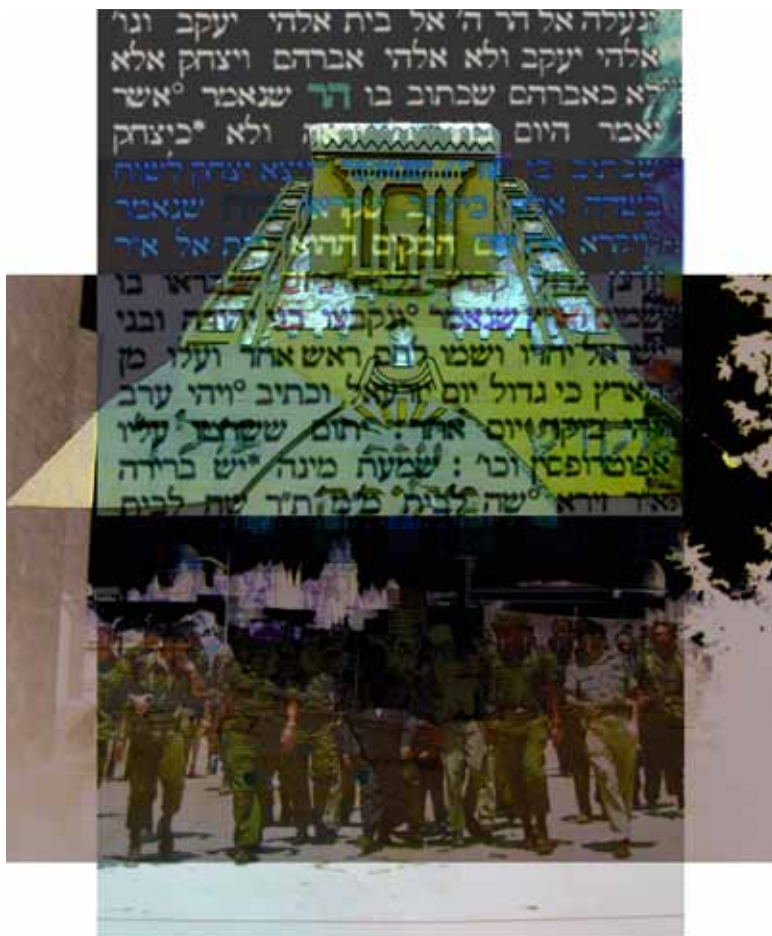
148. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



149. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



150. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
 מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdsd
 asdsmdsd asdsmdsd asdsmdsd



151. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



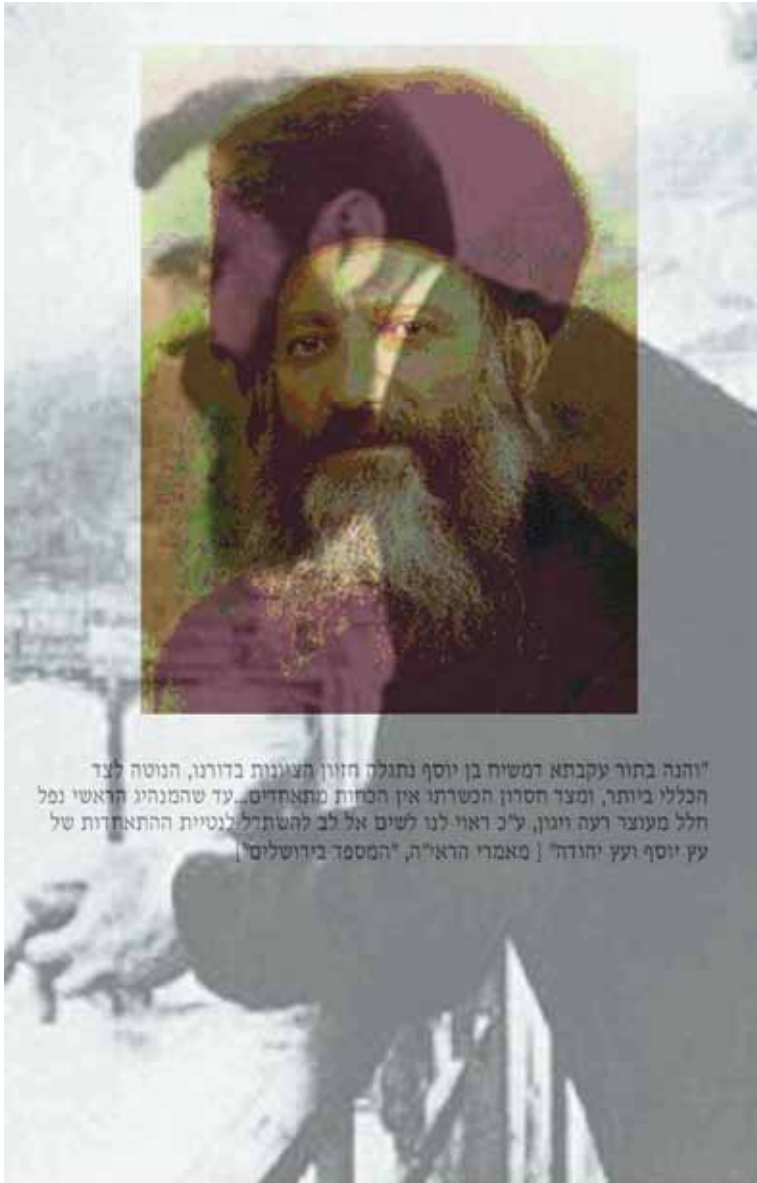
152. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



153. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



"והנה בתור עקבתא דמשיח בן יוסף נתגלה חזונו הצנונות בדורנו, הנוטה לצד הכללי ביותר, ומצד חסרון הכשרותו אין הכוחות מתאחדים... עד שהמנהיג הראשי נפל חלל מעוצר רעה ויוגון, על כן ראוי לנו לשים אל לב להשתדל לנטיית ההתאחדות של עץ יוסף ועץ יהודה" [מאמרי הרא"ה, "המספר בירושלים"]

בהספידו את ד"ר בנימין זאב הרצל, מסביר הרב קוק שעוצמת גילוי הסוד שזיעזע את ארץ ישראל (אשר גילה ר' יונתן בן עזיאל בתרגום ספרי הנביאים), הוא סוד האחדות של עם ישראל, אחדות החומר והרוח - שני הכוחות הזקוקים זה לזה

154. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



155. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



156. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



157. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



158. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



159. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



160. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



161. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



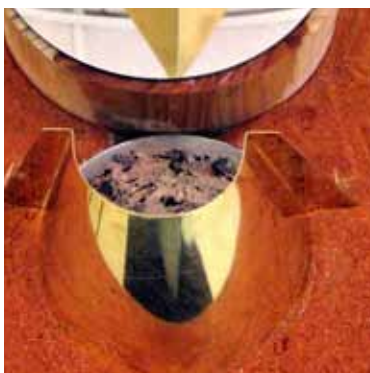
162. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



163. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



164. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



165. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



166. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



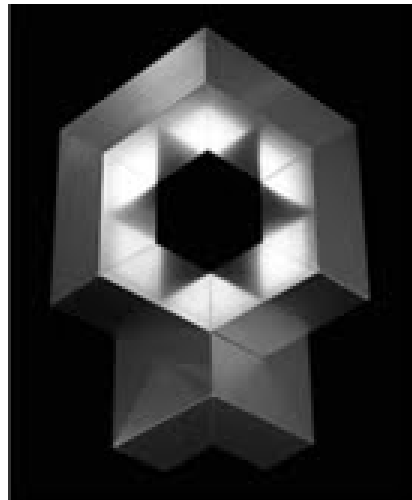
167. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



168. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



169. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



170. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd

עבודות אדמה ומזבחות

ראי אדמה כי הינו בזבזנים עד מאד
ש' טשרניחובסקי



171. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



172. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



173. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asds





174. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



175. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



176. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
 תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
 asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



177. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
 תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
 asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



178. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



179. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



180. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd

שואה

נורים בור קבר ברוח שם שוכבים לא צפוף
פול צלאן
שמעון זנדבין



181. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

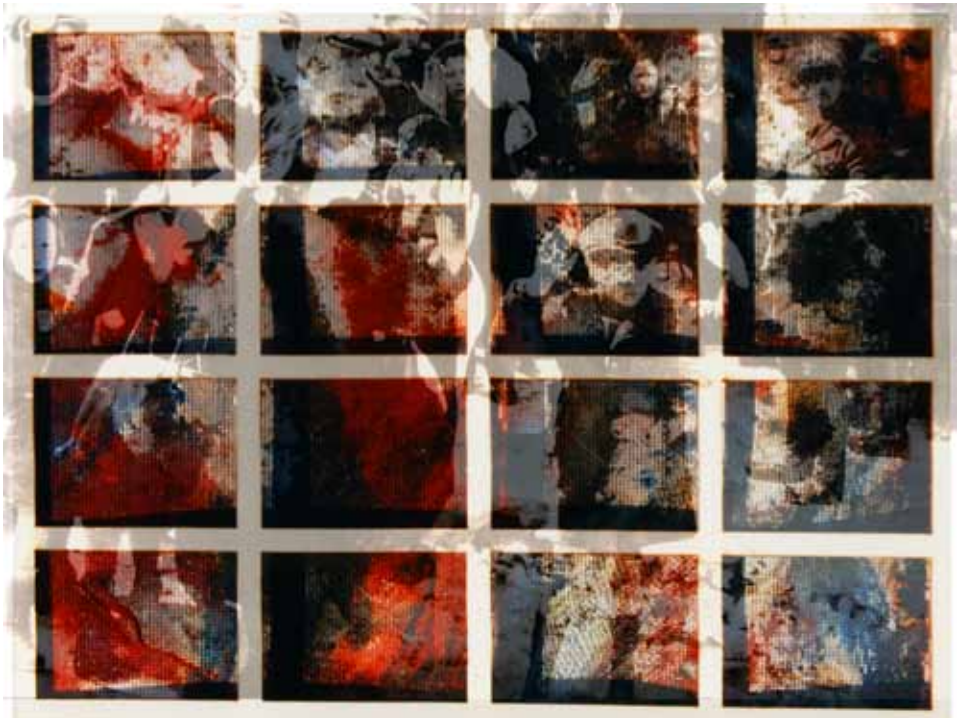


asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



182. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



183. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



184. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



185. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



186. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



187. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



188. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



189. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



190. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd
asdsmdmsd





191. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



192. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd

רישום-ציור

הוי אַרְצִי! מוֹלְדִתִּי!
הר טְרָשִׁים קָרָת,
עֵדֶר עֵלְפָה: שָׂה וּגְדִי
זֶה־בְּהֵדֶר שְׂמֵחַ.
מְנַזְרִים, גֵּל, מַצְבָּה,
כְּפֹת-טִיט עַל בֵּית.
מוֹשְׁבָה לֹא נוֹשְׁבָה,
זֵית אֶצֶל זֵית

ש' טשרנחובסקי



193. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



194. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



195. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



196. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



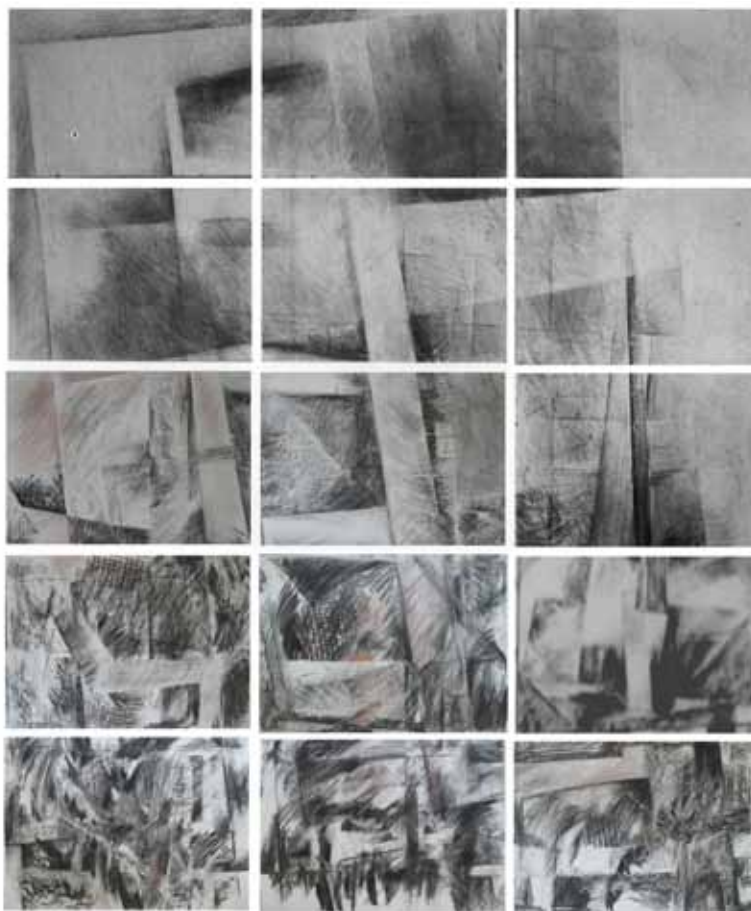
197. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



198. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



199. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



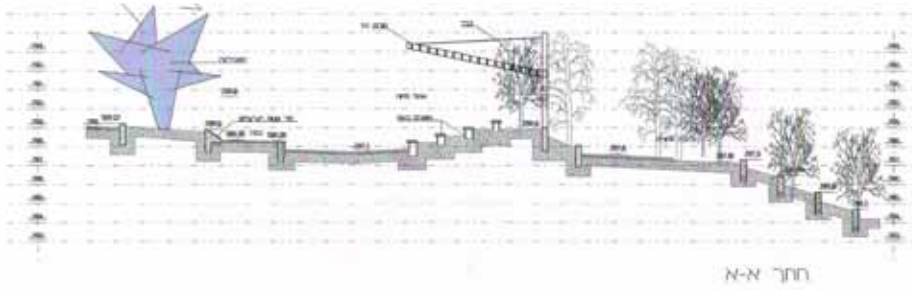
200. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd

פיסול במרחב הציבורי

כי תצא בדרך אל איתקה
שאל כי תארך דרךך מאד
מלאה בהרפתקאות, מלאה בדעת

קונסטנדינוס קוואפיס
(מיוונית: יורם ברונבסקי)



201. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
 תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
 asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



202. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



203. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



204. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



205. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



206. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



207. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



208. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdsd
asdsmdsd asdsmdsd asdsmdsd



209. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



210. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



211. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



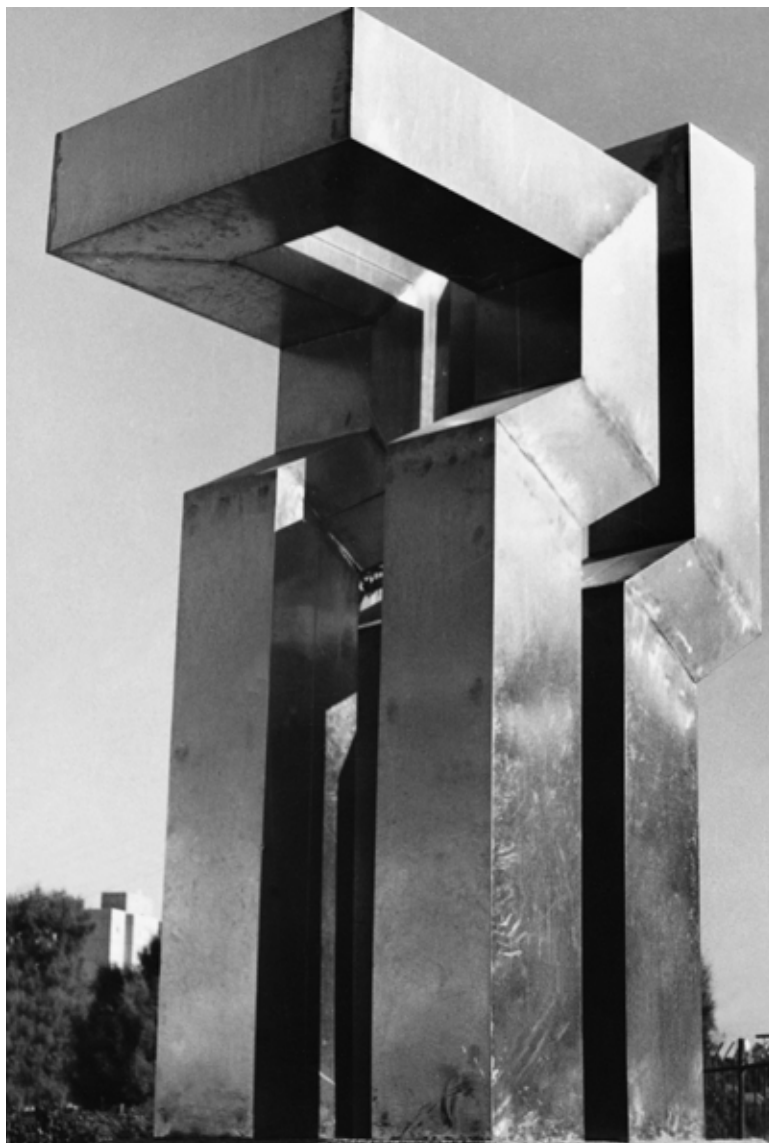
212. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



213. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



214. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



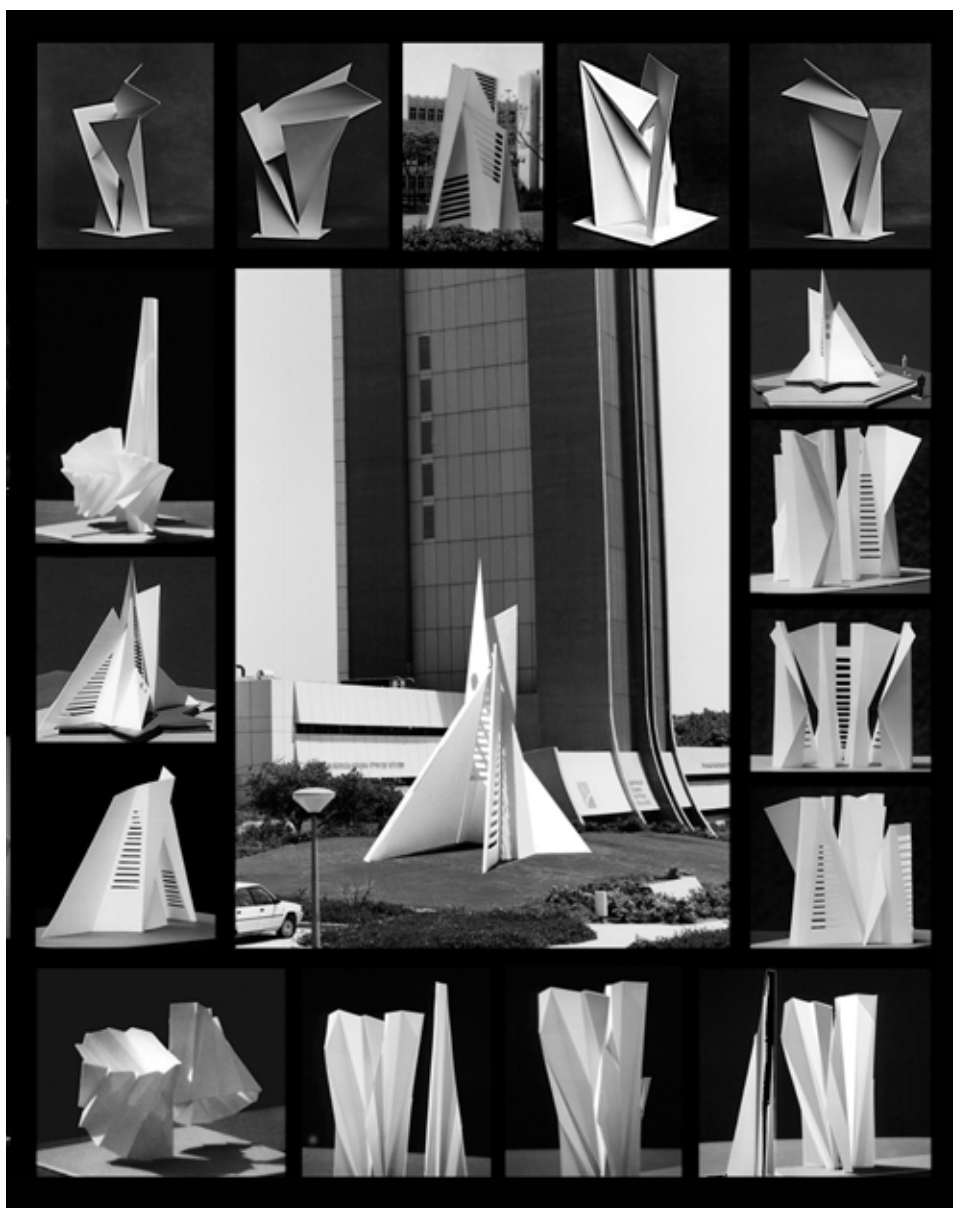
215. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
מונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd

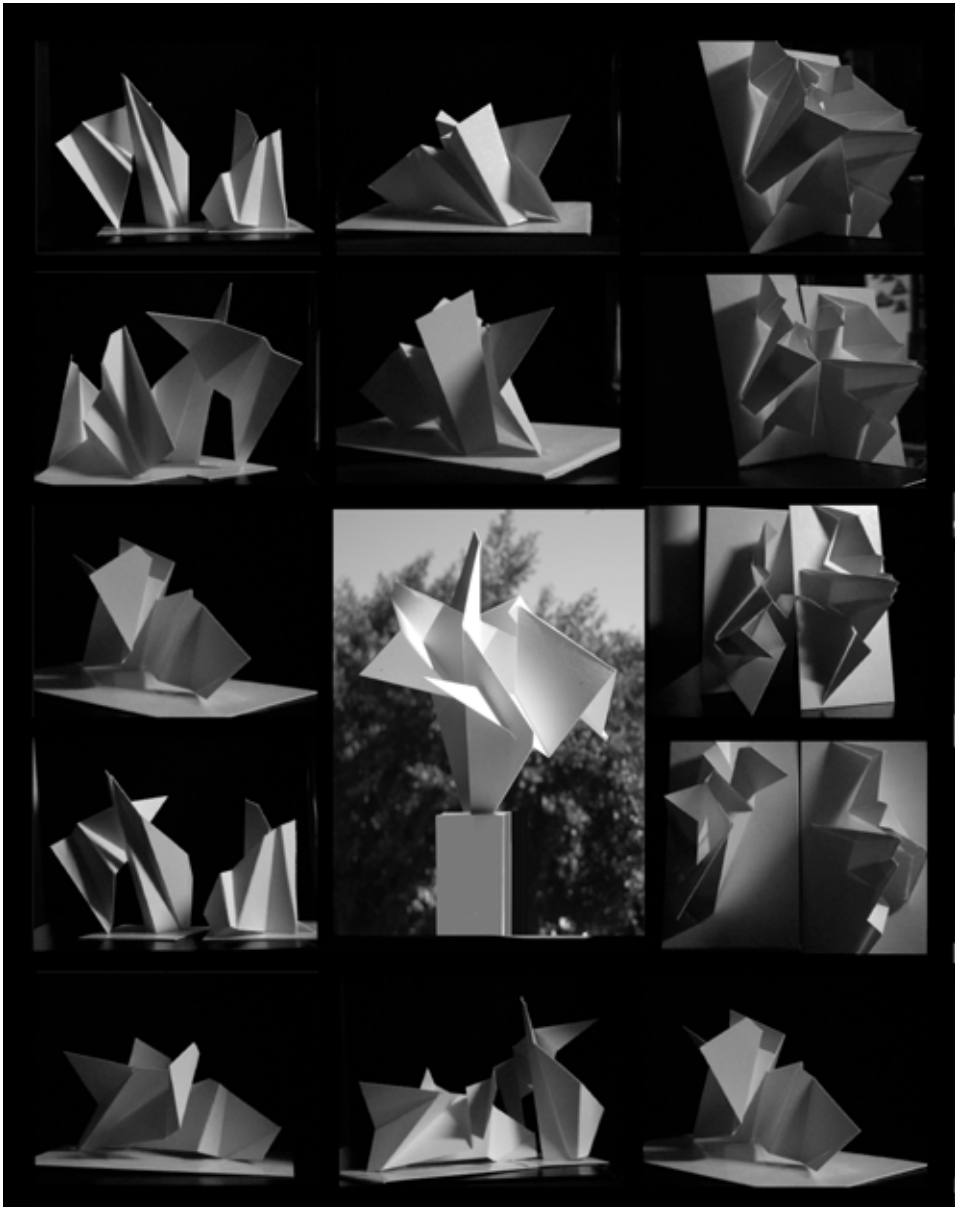


216. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה

asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



217. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה



asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd



218. תמונה תמונה תמונה תמונה תמונה
תמונה תמונה תמונה ה תמונה תמונה תמונה



asdsmdmsd
asdsmdmsd asdsmdmsd asdsmdmsd

Daphna Naor

Daphna Naor holds a BA in art history and an MA in education administration (with honors) from the Hebrew University of Jerusalem. She also studied art at the University of California in Berkeley and Los Angeles.

Between 1992–2001, Naor founded and ran the gallery Makom Leomanut Achshavit in Jerusalem, which featured solo and group exhibitions of leading Israeli artists and involved the production of both local and international art events.

Between 2002 –2011 she founded the High Touch Gallery for Contemporary Art in Herzliya Pituach. Together with partner Lilach Gilliam, she consults on the acquisition of contemporary artworks for public buildings and private and commercial clients. Since 2012, she has been working as the planner and curator of a sculpture gallery in the European Business Park in Yakum, Israel.

Aviva Winter

Aviva Winter is an art historian. She lectures at Emuna College and at Jerusalem College. Her research interests center on modern and Israeli art in the context of Jewish identity.

Batya Brutin

Batya Brutin is an art historian whose research centers on artistic responses to the Holocaust and on Holocaust monuments. She has published a book, academic essays and educational materials on these subjects. Dr. Brutin is the head of the Holocaust Studies Program at Beit Berl Academic College in Israel.

Margaret Olin

Margaret Olin is Senior Research Scholar in the Yale Divinity School, Yale University. Her publications include: *Touching Photographs* (Chicago 2012); *The Nation Without Art: Examining Modern Discourses in Jewish Art* (Lincoln 2001); and *Monuments and Memory, Made and Unmade*, co-edited with Robert S. Nelson (Chicago 2003). With Steven Fine and Vivian Mann, she co-edits the journal *Images: A Journal of Jewish Art and Visual Culture*.

Ronit Dekel

Ronit Dekel is a communications consultant in the Spokesman's Office, Bar-Ilan University.

About the Contributors

Hava Pinchas- Cohen

Hava Pinchas-Cohen is a poet, and editor, and lectures on literature at the Kerem Institute for humanist Jewish education. In 1989 she founded and edited the literary and art review *Dimui*. In 2007 she served as the founder and artistic director of the Kisufim conference, a bi-annual international conference for Jewish writers and poets that takes place at Beit Avichai and at Mishkenot Sha'ananim in Jerusalem. Since 1989, she has written eight books of poetry published by Am Oved and by the Kibbutz Hameuchad's Rytmus series. Her ninth book is a collection of conversations on poetry and culture with the poet Yisrael Eliraz.

Ziva Amishai-Maisels

Ziva Amishai-Maisels professor Emeritus from the Department of Art History at the Hebrew University of Jerusalem. She has written extensively on modern Jewish art and on Gauguin, and has produced a major book, *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*. She has lectured extensively both in Israel and abroad on these and other subjects. In 2004, she received the Israel Prize for Art History for her work on Jewish art and for her book on the Holocaust

Les murs de pierres sont les témoins muets de l'histoire

Arnar Bar Hanna est sculpteur, peintre, photographe, professeur et directeur de plusieurs institutions d'études supérieures d'art. Récompensé par un grand nombre de prix, il est à l'origine de plus d'une trentaine de sculptures en Israël et à l'étranger. Il a vécu à Paris et a choisi les murs de la capitale comme sujet de sa nouvelle exposition intitulée «Les yeux vers le mur».



À Jérusalem, à Haïfa, à Tel-Aviv, à Netanya, à Beer-Sheva, les sculptures pleines de l'artiste Arnar Bar Hanna ont pu traverser divers de ces villes, toutes issues d'Israël. Mais à l'exception de Haïfa, où il a travaillé pendant 10 ans, aucune sculpture n'a été créée en dehors de son pays natal. C'est pourquoi il a décidé de venir à Paris et de créer une nouvelle exposition intitulée «Les yeux vers le mur». Le projet est né il y a quelques années. À l'époque, Arnar Bar Hanna travaillait à l'université de Haïfa. Il a commencé à travailler sur le mur de la ville de Haïfa, qui symbolise la frontière entre Israël et le Liban. Il a commencé à travailler sur le mur de la ville de Haïfa, qui symbolise la frontière entre Israël et le Liban. Il a commencé à travailler sur le mur de la ville de Haïfa, qui symbolise la frontière entre Israël et le Liban.

Le projet est né il y a quelques années. À l'époque, Arnar Bar Hanna travaillait à l'université de Haïfa. Il a commencé à travailler sur le mur de la ville de Haïfa, qui symbolise la frontière entre Israël et le Liban. Il a commencé à travailler sur le mur de la ville de Haïfa, qui symbolise la frontière entre Israël et le Liban. Il a commencé à travailler sur le mur de la ville de Haïfa, qui symbolise la frontière entre Israël et le Liban.

219. כתבה בעקבות מיצג-חצב, Los Angeles Times, 20 במאי 2005, וכתבה על עיניים לכותל, Actualite Juive, 17 במאי 2005, Article about Installation-Situation, Los Angeles Times, July 20, 2005, and article about Eyes to the Wall, Actualite Juive, May 17, 2007

Rightist art — what's that?

Pro-Settler Israelis Stake Out a Place in Art

In a town where culture is dominated by the left, the planned Gush settlement has galvanized political artists on the right.



BY MICHAEL BREWER | THE abstract sculpture of the Gush settlement has become a symbol of the right in the town of Gush Etzion. It is a symbol of the right in the town of Gush Etzion. It is a symbol of the right in the town of Gush Etzion.

It is a symbol of the right in the town of Gush Etzion. It is a symbol of the right in the town of Gush Etzion. It is a symbol of the right in the town of Gush Etzion. It is a symbol of the right in the town of Gush Etzion. It is a symbol of the right in the town of Gush Etzion.

It is a symbol of the right in the town of Gush Etzion. It is a symbol of the right in the town of Gush Etzion. It is a symbol of the right in the town of Gush Etzion. It is a symbol of the right in the town of Gush Etzion. It is a symbol of the right in the town of Gush Etzion.

I am deeply grateful to the late Prof. Aryeh Margoshelsky, my teacher and colleague; the period I spent studying and working with him had a major impact on my work as both an artist and a teacher. This highly accomplished and talented individual has yet to receive the attention he deserves in the history of Israeli art, and it is time to finally acknowledge his contribution.

Thanks to the artist and national art education inspector, the late Moshe Tamir, who recognized the importance of encouraging art education in the religious sector.

Thanks to Talpiot College, to Binyamin Bahagon, the director of the college, to his predecessor Rabbi Dov Shahor, and to his deputy, Prof. Aharon Mundstein, for their support and encouragement over the many years of my tenure as the director of the college's art program, as well as for their support for the establishment and ongoing management of HaGaleria HaAcheret.

Thanks to the artist Roni Naim, with whom I have been working for almost four decades. A large number of my sculptures were created in Roni's metalworking workshop.

Thanks to the book's copy editor, Merav Yakir, to the English translator Talya Halkin, to the designers Dov Abramson and Nava Giat, and to my son Ardon, who photographed a part of the photographs in this book while documenting my different projects and exhibitions.

My late father had the opportunity to view a large number of my artworks while still alive, and admitted that he was wrong to have been concerned about my future when I chose to study art. By contrast, my mother, may she live a long life, recognized my talents at a young age, encouraged me, and continues to encourage me to this day. I am grateful to them both.

My close family members follow the creation of every one of my artworks, exhibitions, and art projects, and are the first ones to judge almost every work before its exposure. Thanks to my four sons: Yotam, Ardon, Shamgar, and Kehat, and to their families. Each one of them, in their own way, gives expression to the artistic aspects of the atmosphere in our home.

Last and dearest to me of all, I would like to thank my wife Rina, my most astute critic ever since we first met during my student days. Blessed with an incredible eye and refined artistic taste, she is naturally the first person with whom I share every one of my artistic endeavors from the earliest stages of the creative process.

This book is lovingly dedicated to my family.

January 2013

yee, to dwell in your sieled houses, and this house lie waste?” he asks, continuing: “Consider your ways” (Haggai 1:4,5).

Mountain-Field-Home contains a series of articles that analyze variegated aspects of my oeuvre and examine its sources of inspiration between 1995 and 2012, as well as visual images of the works created during this period.

To a large extent, this book expresses the world view of the late Zipora Lurie, who accompanied me during a significant part of this journey, and who sadly did not live to see the final product.

Acknowledgments

First and foremost, I would like to thank the editor of this artist's book, the poet Hava Pinchas-Cohen, for her tremendous investment in this project. Building on her many talents, she carefully chose and edited the articles so that they have come to form a single, cohesive whole.

My deep thanks to Prof. Ziva Amishai-Maisels, whose article centers on the Zionist themes that recur throughout my oeuvre, and to Prof. Margaret Olin of Yale University for her article on my Eruv works.

Thanks to Dr. Batya Brutin, to the curator Daphna Naor, to Ronit Dekel and to Aviva Winter (whose article is dedicated to the memory of her father, the late Michael Roskin, a man who devoted his life to helping individuals as well as being an activist on behalf of the Jewish people and the land of Israel). Their articles for this book each reflect a different aspect of my artmaking. Thanks to the head of the Kerem B'Yavneh Yeshiva, Rabbi Mordechai Greenberg, and to the yeshiva's founder, the late Rabbi Chaim Yaakov Goldvicht. Thanks also to Rabbi Avraham Rivlin and to the other rabbis at the Yeshiva, whose classes impacted a large number of the themes I have explored in my works. Special thanks to Rabbi Kalman Ber, whose unique classes provide me with a great degree of inspiration.

Thanks to Professor Avigdor Posek, Prof. Elisheva Neher Revel, Prof. Bracha Yaniv and Prof. Dana Arielli-Horvitz.

Thanks to my fellow members of the steering committee for establishing an art school at Bar Ilan University, in the hope that it will one day come into being: Committee Chair Prof. Binyamin Avrahamov, Prof. Daniel Sperber, Prof. Meir Roston, Prof. Betty Olivero, Dr. Lea Dovev, the late Zipora Lurie, and my fellow student at the yeshiva and comrade in the army, MK Zevulun Orlev.

It is difficult to anticipate where I am headed in the years to come. I will likely continue to explore related subjects – perhaps in different mediums such as photography, video, or film; alternately, as I said in the interview included in this book, I may return to working with paint and a brush.

The idea for this artist's book, which the late art critic Zipora Lurie readily took upon herself to edit, began with a casual conversation between us in the summer of 2006, during my second residency at the Cité Internationale des Arts in Paris.

Zipora turned to defining the period on which the book would focus. In a notebook we found after her death in her home in Ofra, she had devoted several pages to listing themes and turning points in my artistic career. My attempts to chart my own unique path, which represents a “different” voice in the context of the Israeli art world, received her constant support and encouragement, and she played an important role in the decision to publish this book. I first met Zipora in September 1995, when I began my second tenure as the director of the art program at Talpiot Academic College, just two months after the exhibition “Struggle” was presented at the Artists House in Tel Aviv. She quickly became my partner in a series of joint initiatives to encourage the creation of visual art in the national-religious sector. Our most noteworthy undertaking, in this context, was the establishment of HaGaleria HaAcheret at Talpiot College, which has since been renamed in Zipora Lurie's memory. A large number of young men and women artists remain indebted to her for introducing them to the world of artistic creation.

Zipora's life came to an unexpected end on December 4, 2008. The publishing house subsequently turned to the poet Hava Pinchas-Cohen to serve as the book's editor.

Hava, who was a close friend of the late Zipora Lurie, and who closely followed the first stages in the planning of this book, readily agreed to take on this project, and I am deeply grateful to her for her willingness to do so.

Hava aptly defined the ensemble of works I created over the course of many years with the three words: “Mountain-Field-home.” Indeed, these three words succinctly express what she has defined as “the journey in search of a home.”

The biblical verse “Go up to the mountain, and bring wood, and build the house...” (Haggai 1:8), uttered by the Prophet Haggai, emblemizes my journey in search of an “artistic home.”

The prophet appeals to the people of Israel: “Is it time for you, O

Epilogue

Avner Bar Hama

This book sums up a distinct chapter in my work that began with the exhibition “Struggle” (June 1995, The Artists House, Tel Aviv), which featured the sukkah and suitcase installations alongside drawings and sculptures.

In the introduction to the small catalogue that accompanied that exhibition, and which was titled “Retrospective in Perspective,” I summed up the first chapter of my artistic career, beginning with my first exhibition at Engel Gallery in Jerusalem and ending that year. I did not know at the time that this mini-retrospective marked the beginning of a new period in my work – the period represented in this book (1995–2012).

There is no doubt that the artistic period with which this book is concerned could not have come into being without the basis provided by the preceding period. At the opening of the exhibition “Struggle,” two talented dancers enacted a performance in the course of which they struggled to enter an unstable sukkah that symbolized the land of Israel. The hollow suitcase installation, which was presented at the center of the gallery, was accompanied by the inscription “In each and every generation,” which has continued to accompany me ever since. (This performance may be viewed on YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=n9-wxt82DNk>). Following that exhibition, I went on to create additional installations concerned with the struggle over the land of Israel, which are all documented in this book.

Group Exhibitions Curated by Avner Bar Hama

- 2011 **TripTych**, abstract paintings, HaGaleria HaAcheret, Holon
- 2010 **Gowns of Light**, HaGalleria HaAcheret, Holon
- 2009 **As a Passing Shadow**, memorial exhibition for Zipora Lurie, Hillel 17 Gallery, Jerusalem
- Galu-Ya (Reveal God)**, Hillel 17 Gallery, Jerusalem
- Impre-Zionism**, Hillel 17 Gallery, Jerusalem
- Self-Expression: Women Artists in the Religious Sector**, Hillel 17 Gallery, Jerusalem
- The Red Window – An Interlude in Sderot**, Tova Osman Gallery, Tel Aviv.
- 2008 **Yosh and Osh**, HaGaleria HaAcheret, Tel Aviv
- Departmental Exhibition of Works by Teachers at Talpiot College**, HaGaleria HaAcheret, Tel Aviv
- 2007 **My Country, My Homeland 2007**, The Artists House, Tel Aviv
- 2006 **Zell – Mei-zav – 1+10**, HaGaleria HaAcheret, Tel Aviv
- 2005 **Summer – Katif**, Neve Dakalim (co-curator: Zipora Lurie)
- 1997 **Departmental Exhibition of Works by Teachers at Talpiot College**, HaGaleria HaAcheret, Tel Aviv (co-curator: Zipora Lurie)

- 1994 **Dismantled Star of David** and **Unity**, two sculpture for the Malha Mall, Jerusalem
- 1986 Sculpture at the center of Givat Ze'ev (commissioned by the local municipality) Sculpture at the center of Ma'ale Edomim (commissioned by the local municipality)
- 1980 Two murals, community center, Brussels
Peace Sculpture, Shal-On School, Kiryat Gat (commissioned by the Ministry of Housing)
- 1974 Outdoor sculpture, Beit She'an Town Hall (commissioned by the Ministry of Housing)
- 1973 –74 Two wall sculptures, Discount Bank, Haifa
Two sculptures for public parks (commissioned by the Jerusalem Municipality)
Three wall sculptures for the Giv'at Shaul industrial zone, Jerusalem
Three wall sculptures for the Talpiot industrial zone, Jerusalem
- 1970 –73 Four sculptures in Kiryat Gat (commissioned by the Ministry of Housing and the local municipality)

Curatorial Projects

In 1996, Bar Hama established **HaGaleria HaAcheret** (The Other Gallery) at the Talpiot College for Education, Tel Aviv. He is the director and chief curator of the gallery (currently located at Talpiot College, Holon). The gallery has hosted exhibitions featuring prominent Israeli artists, including Moshe Gershuni, Menashe Kadishman, Rafi Lavie, Yair Garbuz, Tamara Rikman, Tzvi Tolkovsky, Ilan Averbuch, Pessi Geresh, Israel Rabinovich, Arie Berkovich, Michael Grobman, Yoel Galinsky, Dina Shenhav, Avner Bar Hama, Belu-Simion Fainaru, Oded Finegeresh, Drora Weitzman, and many others.

In 2009, Bar Hama established Hillel 17 Gallery at Lipshitz College in Jerusalem. The gallery remained opened for one year.

Solo Exhibitions Curated by Avner Bar Hama

Between 2002 and 2012, Bar Hama curated numerous solo exhibitions for artists including Sigal Edelman, Sylvia Bar-Am, Raya Brukental, Hanna Goldberg, Nechama Golan, Naomi Gafni, Hana Duchan, Josyane Vanounou, Mazalit Hezroni Tabib, Ruth Tal-Katz, Margarita Naot, Haim Sitton, Mati Fisher, Yaacov Zim, Ruth Kestenbaum Ben-Dov, Hana Kromer, Heidi Stern, Ido Bar El, Inga Fonar Cocos and others.

Prizes and Awards

- 2007 Chosen to create a sculpture for Teva Pharmaceutical Industries in Ramat Hovav
- 2005 Sculpture Award, Ministry of Education and Culture, Rosh Ha'Ayin (unrealized project)
- 2004 Annual Prize for Jewish Art, Ministry of Education and Culture
- 2003 Ministry of Education and Culture scholarship for a residency at the Cité International des Arts, Paris
- 2002 Sculpture award, Israel State Lottery, Bat Yam
- 2001 Award for Environmental Sculpture, Ministry of Education and Culture and Israel State Lottery, Ashdod and Even Shmuel
- 2000 Exhibition Award, an annual award of the Tel Aviv Artists Association
- 1999 Two sculpture awards, Ministry of Education and Culture, Kiryat Gat and Holon
- 1986 Artist-Teacher Award, Ministry of Education and Culture
First Prize in the exhibition "Israeli Artists Paint the Bible"
- 1977–1985 First Prize in sculpture competitions organized by the Ministry of Housing and the municipalities of Giva't Ze'ev, Ma'ale Edomim, and Carmiel
- 1976 First Prize in sculpture competition, Kfar Tavor (unrealized project)

Public Sculptures

- 2007 Sculpture commissioned by Teva Pharmaceutical Industries, Be'er Sheba
- 2005 Sculpture commissioned by the Ministry of Education and Culture, Zurim School, Rosh Ha'Ayin
- 2002 **The Tablets and the Angels, sculpture at the Orot School, Bat Yam (commissioned by Israel National Lottery)**
- 2001 **Bird**, sculpture at the Even Shmuel Ulpana (commissioned by the Ministry of Education)
- 2000 **Present-Absent, sculpture for a public building in Miami, Florida**
- 1999 **Flight**, sculpture at the Gross School, Kiryat Gat (commissioned by the Ministry of Education)
- 1998 Memorial for Kiryat Gat's Fallen Soldiers (commissioned by the local Gat municipality)
Sculpture and wall sculpture for the lobby of the Trade Tower, Tel Aviv

- Walking on Eggs**, Ashdod Museum (curator: Yael Vigel)
- 2004 **Holocaust Remembrance Day**, joint exhibition at Gross Gallery and HaGaleria HaAcheret, Tel Aviv (curator: Zipora Lurie)
- 2003 **The Millennium Exhibition**, organized by the Teachers Association at the Knesset, Jerusalem (curator: Sorin Heller)
- 2001 **Europart**, European art exhibition, Paris Salon (curator: Dafna Naor)
- 1999 **Stones Talk Peace**, Center for the Performing Arts, Tel Aviv
- Peace Greetings**, The Art Center, Givat Haviva
- 1997 HaGaleria HaAcheret, Tel Aviv (curator: Zipora Lurie)
- Nine Sculptors**, Tel Aviv (curator: Tamara Rikman)
- Sculpture Proposal for the City of Holon**, exhibition commissioned by the Holon Municipality
- 1986 **Israeli Artists Paint the Bible**, The Old Museum, Tel Aviv
- 1985 **Soft /Hard**, Omanut La'Am, traveling exhibition (curator: Reviva Regev)
- Outdoor Sculpture**, sculpture project, Yeruham
- 1984–1974 Traveling exhibitions organized by the Artists Association in Tel Aviv, Jerusalem, and Be'er Sheba.

Selected Group Exhibitions

- 2012 **Self-Portrait**, Red house Art Gallery, Tel Aviv (curators: Shlomo Har-Paz and Itzy Swartz)
Out of the Frame, finalist for the Alix de Rothschild Foundation Prize, Benyamini Contemporary Ceramics Gallery, Tel Aviv
Shaping Community: The Poetics and Politics of the Eruv, ” Alan and Leah Rabinowitz Gallery, Slitka Center, Yale University, New Haven
- 2010 **The Old Man': David Ben-Gurion and His Legacy in the Mirror of Israeli Art**, The University Gallery at Ben-Gurion University of the Negev (curator: Haim Maor; catalogue)
Gowns of Light, HaGaleria HaAcheret, Holon (curator: Avner Bar Hama)
- 2009 **Shalom-Wall-Freedom**, 20th anniversary of the fall of the Berlin Wall, Patrice Veuillard Gallery, Berlin, and the Artists House, Tel Aviv
Reckoning with Oneself, High Touch Gallery, Herzliya (curator: Dafna Naor)
As a Passing Shadow, exhibition in memory of Zipora Lurie, Hillel 17 Gallery, Jerusalem (curator: Avner Bar Hama)
Galu-Ya (Reveal God), Hillel 17 Gallery, Jerusalem (curator: Avner Bar Hama)
- 2008 **Herzl – Face to Face**, Haifa University Gallery, (curator: Dr. Irit Miller)
"Yosh and Osh," HaGaleria HaAcheret, Tel Aviv (curator: Avner Bar Hama)
L(A)ttitudes – Artists' Interpretations of Mapping Israel and Palestine, Ann Loeb Bronfman Gallery, Washington, D.C. (curator: Wendy Fergusson)
- 2007 **Visual Israeliess**, The Open University (curator: Dr. Alik Mishori)
My Country, My Homeland – 2007, The Artists House, Tel Aviv (curator: Avner Bar Hama)
- 2006 **A Matter of Disagreement**, Pyramida Gallery, Haifa (curator: Yaacov Hefetz)
- 2005 **November 4, 1995: Murder in Retrospective** (curators: Dr. Dana Arieli-Horowitz and Dr. Dalia Manor)
Dislocated Landscape, Yakar Gallery, Jerusalem (curator: Suzan Sasson)
Summer – Katif, Neve Dekalim (curators: Zipora Lurie and Avner Bar Hama)

Selected Solo Exhibitions and Installations

- 2013 **HiStory**, Patrice Veuillard Gallery, Berlin (catalogue in four languages)
- 2012 **Light Out of Darkness**, photographs and digitally manipulated imagery, HaGaleria HaAcheret, Holon (curator: Matti Fischer)
- 2008 **The Eulogy in Jerusalem**, installation, The Artists House, Tel Aviv (catalogue)
- 2007 **The Walls Stand Witness**, Municipal Art Gallery, Rehovot (curator: Ora Krauss; catalogue)
Hidden Light, High Touch Gallery, Herzliya (curator: Dafna Naor)
Forty Years of Distortion, installation, Tova Osman Gallery (curator: Galit Semel)
- 2005 **Meizav – Installation in the Sukkah of Evacuees from Ganei Tal** (curator: Zipora Lurie), Kibbutz Hafetz Haim.
Meizav-Meizar (Installation-Strait), Center for the Performing Arts, Holon
Meizav-Meizav, two installations, Tel Aviv,
- 2000 **An Altar of Earth Thou Shalt Make Unto Me**, installation, Artists House, Tel Aviv
- 1999 **Mountain–Field–Home**, installation, HaGaleria HaAcheret, Tel Aviv (curator: Dafna Naor)
- 1997 **Occurrences**, abstract paintings, Nora Gallery, Jerusalem, and HaGaleria HaAcheret, Tel Aviv (catalogue)
- 1995 **Struggle**, paintings, sculptures, and art installation, The Artists House, Tel Aviv, in collaboration with the choreographer Dr. Moshe Kedem (catalogue)
- 1989–92 **Colorful Drawing**, McGill University and Concordia University, Montreal
- 1988 **The Struggle is Eternal**, The Artists House, Jerusalem (catalogue)
- 1986 **Monumental Drawing**, The Artists House, Tel Aviv
- 1982 **Painting and Sculpture**, following the evacuation of Yamit, The Artists House, Jerusalem
- 1981 **The Menorah Returns to Jerusalem**, The Artists House, Tel Aviv
- 1978–80 **Drawing and Painting Exhibitions** in Brussels and Zurich
- 1976 **Drawings**, The Artists House, Jerusalem
- 1973 **Sculpture**, Engel Gallery, Jerusalem

Biography

Avner Bar Hama was born in Morocco in 1946. He immigrated to Israel in 1956 and lived with his family in Kiryat Gat until 2012. He now lives in Jerusalem. Between 1966 and 1973, he studied art at the High School of Painting in Tel Aviv and at the Midrasha School of Art, Beit Berl College. During this period, he worked as an assistant to Prof. Arie Margoshelsky, the founder of the High School of Painting (today the Kalisher School of Art). Avner graduated cum laude and was asked to join the school faculty. He served as the school's pedagogic director until 1977. In 1975, he studied art and cinematography at Tel Aviv University. During the 1970s, he worked for the Ministry of Education as an instructor for art teachers, and was a member of the High Commission for Art Education. Since 1972, Bar Hama's works have been exhibited in Israel and abroad. Over 30 of his sculptures and artistic projects are on display in Israel and abroad.

Between 1981 and 2006, Bar Hama chaired the art program at Talpiot Academic College in Tel Aviv. In 1997, he founded the Other Gallery and the School for Contemporary Jewish art at the college. Between 1978 and 1981, he served as a representative of the Bnei Akiva movement and of the Jewish Agency in Brussels, where his mission centered on Jewish education. Between 1988 and 1992, Bar Hama served as a representative of the Jewish Agency in Eastern Canada.

This is how Ofrat's book ends: "Memory is cherished by a small number of individuals, while the collective, which has been stripped of its identity, is captivated by what is happening on the street [...]. On the other hand, contemporary culture is largely controlled by those who fear the difficult, yet worthwhile and creative confrontation, with collective memory, which is also personal memory (as long as there is a system for preserving and transmitting memory). Contemporary culture prides itself on being a culture without memory. As such, its survival is highly doubtful [...]."

Avner Bar Hama's exhibition took place at a time that may be defined as both liturgical and political. Given his later essay, in which he excluded the political "right" from the realm of the avant-garde, Ofrat would likely identify Bar Hama and his followers with a "collective [...] stripped of its identity [...] captivated by what is happening on the street." Nevertheless, Bar Hama's impressive exhibition is worthy of more than a passing notice in Israeli artistic discourse. As this exhibition reveals, the presumed monopoly that Ofrat and his milieu hold over morality, humanism, and universality is far from reflecting the actual events taking place in the local art world; at most, this monopoly reflects the power wielded by the artistic establishment and its gatekeepers.

must examine before answering this question. I don't use terms such as 'right' and 'left,' but I do use the terms 'Zionism' and 'post-Zionism.' Since we do not use the same terms, when Ofrat says 'right-wing artist,' I don't know what he means, but I do understand his point about different sectors."

*

In the space between Avner Bar Hama's exhibition and Gideon Ofrat's essay, and between structural and semiotic approaches to a range of visual art practices, I think of the statement made in an entirely different context by Avner Holtzman: "There is no set relationship between the concept of space as a dimension of the reconstructed world and the concept of space as a dimension of the linguistic text itself. Indeed, it is possible to describe a quintessentially spatial entity using a linear technique that enumerates every detail in this space, an inventory of sorts that does not contribute to giving a sense of these details' simultaneous existence in a single space. Alternately, one may use spatial linguistic techniques to represent a quintessentially temporal entity. For instance, one may describe the course of a person's life while rupturing the chronological continuum into small units and mixing them together to the point of entirely disrupting the natural temporal order – a disruption that constrains the viewer to perceive the biographical continuum as a simultaneous entity."⁴ Avner Bar Hama's exhibition confronts the viewer with the course of one person's life, while rupturing the chronological continuum into small units and mixing them together to the point of entirely disrupting the natural temporal order. I think of another text by Gideon Ofrat from his book *Hanging Gardens*,⁵ which begins as follows: "A man walks down a road and sees a fruit grove. He sees a donkey, he sees a clay jar, he sees a prickly-pear plant, he sees a dove, he sees a house, he sees a pomegranate tree. A man walks along a road and sees a place. This man then returns home and creates culture. And everything he perceived along the road – the personal, unexpected, and ephemeral – will give rise to what he and his neighbors will perceive as a new concept. What was personal, unexpected, and ephemeral will come to be perceived as general and obvious and perhaps also absolute, as long as the sphere it inhabits encompasses the realms of both his and his neighbors' conscious and unconscious thoughts. What transformed the grove into a 'grove,' what transformed the house into a 'house,' and why an orange and not a pear?"

⁴ Avner Holtzman, *Literature and the Visual Arts*, Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 1997, p. 66, in Hebrew.

⁵ Gideon Ofrat, *Hanging Gardens*, Tel Aviv: Omanut Israel, 1991, pp. 3, 462, in Hebrew.

or limit one's creative freedom. God's presence is infinite, and cannot be given visual expression by any means available to us. In contrast to other religions (such as Christianity), Judaism prohibits the representation of divinity for the simple reason that representation is incompatible with the essence of God, which exists in a state of endless flux and cannot be reduced to an icon. Yet while it is invisible, this essence is still eternally present and continuously within us. Its re-presentation by artistic means detracts from the enormity of its existence. This is how, in my humble opinion, one should interpret the prohibition: 'Thou shalt not make unto thee any graven image, or any likeness of any thing that is in heaven above, or that is in the earth beneath, or that is in the water under the earth' (Exodus 20:4).

"The limits set forth by the sacred constrain me, as an artist, to do my best to create art that engages with the profane world, based on a modest aspiration to elevate it closer to the realm of sanctity. As Rabbi Yehuda Halevy stated, 'Only the slave of God is truly free.' In this context, I have attempted to forge my own trajectory as a contemporary religious artist. Matter draws from, and aspires to, the realm of spirit. As I was working on concepts such as mountain, field, house, well, altar, sacrifice, and salt – concepts whose charge exceeds their definition – I attempted to create for the viewer an encounter with what lies beyond these terms. By means of what is 'revealed' – the sculpture or the installation – we can thus glimpse something of what is 'concealed' – of the infinite, eternal dialogue between Man and his Creator."²

In the context of this continuous dialogue between Man and his Creator, I confront Bar Hama with Gideon Ofrat's essay about newly observant artists. According to Ofrat, "The quality of the works created by some excellent Jewish artists who became religiously observant deteriorated significantly in this process [...] its sensual, concrete, physical character gave way to an inferior form of spiritual wishy-washiness, which at times even falls into the trap of sentimentalism and nostalgia."³

Bar Hama generally agrees on this point with Ofrat; nevertheless, he notes that "Tuvia Katz, an artist who became religiously observant, has unfortunately stopped participating in exhibitions, yet the quality of his art has remained supreme."

I asked Zipora Lurie, the exhibition curator, about her reaction to Gideon Ofrat's critical statement concerning the need to choose "between the National Right and good art." According to Lurie, "There are several underlying assumptions that one

² *An Altar of Earth Thou Shalt Make Me* (exh. cat.), Tel Aviv: The Israeli Painters and Sculptors Association, 2000, p. 5, in Hebrew.

³ Gideon Ofrat, "Is Right-Wing Art Possible in Israel," *Kivunim Hadashim* (October 2003), pp. 139–150, in Hebrew.

sense of frustration – how long can one repeat the adage: "Yet thou shalt see the land before thee; but thou shalt not go thither..." (Deuteronomy 32:52)? Does the contact of the viewer's fingers with the keyboard in any way answer the tactile drive created in this context? Perhaps it can serve to bridge the gap: war and peace, war and peace, and thank you for calling? The contact between the fingers and the keyboard is designed to provoke a mild attention disorder: how can one concentrate on "the thing itself" – the Promised Land – when one is unable to engage in a physical dialogue with it and to sink one's fingers into the red loam soil, as synthetic as it may be? Placed in this situation, the viewer feels like a man redirected away from his home; redirected, or perhaps forced to leave?

The exhibition ends on an ascetic note, in a gesture of avoidance, which translates freely into universal terms as "disengagement." In this exhibition, Bar Hama presents a monolithic, reserved approach as a two-edged sword made available to the viewer. This is a rare opportunity to peer at those who are never asked about (the settlers), yet whose attention disorder – their obedience to democracy – is continuously probed. Seen from a Gestalt perspective, the themes of this exhibition give rise to a confession of sorts, while adhering to the principle of imperfection: "For you shall see the land before you; but you shall not go there..."

*

"I couldn't have foreseen the Intifada," Bar Hama says. "As is the case with every artist, things percolate, and I aspire for my exhibitions to have some kind of concrete resonance. The exhibition 'An Altar of Earth,' for instance, opened when the Israeli army withdrew from Lebanon. The point of the current exhibition is to underscore the importance of Gush Katif." Bar Hama's arena of artistic action has now shifted to the center of Tel Aviv, while its whispered mantra comes straight from Rabbi Kook's book *Lights of Sanctity*: "All ephemeral culture is based on the imaginative faculty." This overarching mantra constrains me, in an almost compulsive manner, to ask Bar Hama this banal question: "Does your personal experience of the command 'Thou shalt not make' remain consistent? Doesn't it stir up the contents lying in the depths of the Dionysian abyss?"

Rather than answering my question, Bar Hama refers me to the following quote, which appears in the catalogue of his previous exhibition: "Artmaking in the shadow of God does not negate

Guri's well-known poem: "Behold, **our bodies** are laid out in a long, long line. Our faces have altered, death looks from our eyes, we do not breathe" ("Out Bodies Are Laid Out," 1948). Across from the memorial candle is an image of a sky filled with mountains of clouds, accompanied by a handwritten quotation of the charged biblical question: "Where art thou?" At the center of the installation, between the memorial candle and the sacrificial altar, is a Star of David whose form can hardly be made out – as if it were being partially denied. Below it is a suitcase composed of mirrors; those gazing into it cannot ignore their own reflections. This act of contemplation transforms both the viewer and his reflection into an image of the Wandering Jew.

Scene 3

As one leaves the observation point overlooking the "Promised Land," one comes upon a photograph that constitutes the third side of the triangle; this image is more contemporary than the previously encountered ones, yet its historical resonance is no less powerful: it is a photograph of a suicide-bombing site that contains the elements of a macabre cabaret – a detective trauma of sorts that indifferently presents the victims and those coming to the rescue: the dead and the wounded lying in pools of blood, rescue and recovery personnel, policemen, soldiers, local and foreign journalists, as well as the terrorist's body, which also lies in a pool of blood. In this context, the answer to the question "What happened?" seems to be "What happened happened, and now the world continues to go about its business." In this image, the protagonists confront "Death as a Way of Life" (to borrow the title of a book by David Grossman).

The last part of the installation features the inscription "Peace" – reproduced as it appears on the memorial for the late Israeli Prime Minister Yitzhak Rabin. This word is written against a black background, alongside an ineffaceable drop of blood – peace as a Dionysian event or as a wide-open abyss. Situated on one side of this inscription is an intentionally long and tiresome computer display of Israeli roads, titled "the length and width of it." The Promised Land cannot be entered, but the computer file can certainly be entered. Is it truly so cruel to see without being able to touch? Is the political disappointment of the Israeli "right" being translated, for the first time, into universal frustration? The prolonged engagement with the keyboard does indeed awaken a

hands, which are painted red, in a gesture of victory rather than surrender. The red paint alludes to the real blood on the hands of the Palestinian men who participated in the lynching of an Israeli soldier in Ramallah. Captured alongside the girl are the cropped figures of several additional people. The girl resembles a china doll – her hair is straight, her face is framed by bangs, and her cheeks invite an affectionate pinch. To her right is a small model of the Dome of the Rock – as if this image were some kind of strange twist on an advertisement for a children's clothing brand. This digitally processed version of a photograph found by Bar Hama on the Hezbollah Internet site serves as one corner of the triangle that draws the viewer into the "Promised Land."

These pictures are juxtaposed with a digitally processed photograph of the funeral of Tali Hatuel and her four daughters. The aerial photograph portrays their bodies crowded together, while its title is composed of the Hebrew letters that spell out the name "Hatuel" against a gray sky. This is the point at which one reaches the hard core of the installation: the Promised Land. The entrance to this area features an inscription made on the metal floor of a bus. This may well be a floor of fire, for the inscription reads: "Put off thy shoes from off thy feet." These user instructions are followed by the realization that one cannot advance, since the path forward is blocked by a white barrier that may be interpreted as an alternative to Watch, or perhaps as an a-political observation point. Visitors to the exhibition may thus experience a simulated version of Moses' experience: as one stands at this observation point, one sees, hovering on the horizon, the words of the promise: "Arise, walk through the land in the length of it and in the breadth of it; for I will give it unto thee." Another verse reads: "For you shall see the land before you; but you shall not go there."

The floor in this area of the installation is covered with red soil. To the right of the "Promised Land" is a two-meter-high memorial candle, while to its left is an altar representing the altar dedicated to the daily sacrifice at the Temple. Above the altar is a photograph taken on the day of the Israeli declaration of independence, in which the first Israeli Prime Minister, David Ben-Gurion, is seen giving a speech. The verse at the center of this image reads: "Can these bones be alive?" (Ezekiel 37:3). This verse also serves as a caption for the photograph placed beneath the image of Ben-Gurion: a wheelbarrow heaped with the bones of cremated bodies at a Nazi concentration camp. This caption is a quote from Haim

Scene 2

The first image encountered as one enters this triangular installation is in fact a fusion of two images: a digital photograph of a demonstration staged by the left-wing group Gush Shalom, and a sign reading: "Mom, what is your child doing in Gaza?" The person holding up this sign is not a young, bespectacled man in his twenties; he appears to be in his early 70s, as does the person at his side. One can also notice a TV camera taking close-up images of the demonstration, and especially of this particular sign. The second half of the image features a photograph of a smiling Arafat wearing his signature *kafiyeh*, which is affixed to a stick stuck in a white sailboat. This is the same boat that appeared in the installation created by the Israeli artist Dror Feiler in Stockholm, where the picture of a female terrorist from Haifa appeared against a pool of blood. Seen together, the expanse of nocturnal darkness surrounding the left-wing demonstration and the pool of blood create a perverse, monochromatic, Pop-art variation on Stendhal's *The Red and the Black*. Situated below this image are several carved wooden maps inscribed with the biblical verse "Arise, walk through the land in the length of it and in the breadth of it; for I will give it unto thee." This verse becomes legible only once one draws closer to the maps. According to Lurie, "The point was not to be too explicit and didactic." As Bar Hama adds: "Since one easily runs the danger of creating something very banal, the use of the biblical verses was preceded by serious deliberation."

The next image encountered by the viewers is composed of several layers: the first is a blurred photograph of Jewish men, women, and children marching with their hands raised in a gesture of surrender to the Nazi soldiers pointing their guns at them. This photograph is accompanied by a caption whose first half can be identified as a verse from the Book of Isaiah: "[...] they shall possess it forever, from generation to generation shall they dwell therein" (Isaiah 34:17), alongside additional verses that evoke a sort of a-synchronic murmuring, while the second half of the caption is blurred. The words are inscribed in blue and yellow; as one steps back, they come together to create the impression of a burning flame or electric fence, momentarily appearing to form the names of the dead victims. The following image is a smaller reproduction of the same photograph. This reproduction has been stripped of its caption, and appears above a photograph of a Palestinian girl wearing a festive dress and raising her

Bar Hama's cover version of Magritte's famous statement "This is not a pipe" includes an image of Yasir Arafat. Bar Hama reproduced Magritte's statement and pipe against the background of Arafat's wide-open mouth, while introducing one small difference: the word "pipe" in the original statement has been replaced by the French word *paix* (peace). Arafat peers out behind Herzl, the visionary of the Jewish state, in a poster accompanied by the caption: "The Jews wishing to found a state of their own will attain their goal." Referring to this poster, Bar Hama remarks that "Back then, just like right now, you have to really want this [state to exist]."

*

Upon entering the exhibition at the gallery in Ariel, one is faced with a reminder: an image of the human chain formed across the country in protest against the plan to dismantle the Jewish settlements in Gush Katif. This photograph may be thought of as a homage to the underlying subject of this exhibition – the men and women of Gush Katif, and more specifically the members of the Hatuel family (Tali and her four daughters: Hadar, Hila, Merav and Roni, who were murdered by Palestinian terrorists in 2004), and to the numerous other victims of the Second Intifada. Visitors to the exhibition are greeted by a quote in Aramaic, which translates as: "He who does not know how to transform bitterness into sweetness and darkness into light may not cross this threshold." These words, which according to the Book of Zohar, are spoken by the guard standing at the gates of Heaven, are directed in this case at the visitors to the exhibition. The triangular structure of the exhibition has me thinking about the Israeli poet Natan Alterman's "triangular thread that will not easily break" – a thread composed of the state of Israel, the land of Israel, and the people of Israel. Yet the political timing of this exhibition must be seen in the context of the shadow cast by a paternalistic public sphere, which is dominated by a media discourse in favor of the disengagement. According to the curator, Zipora Lurie, "This exhibition erupted at the point where the tolerant barriers of aesthetics and sublimation collapse, giving way to a repressed sense of grief that is finally being given expression for the first time."

Avant-Garde, Conservatism, and Silenced Voices in Israeli Artistic Discourse

Ronit Dekel

"Always this thought: what if the moderns were wrong? If they had no talent?..."

(Roland Barthes)¹

As I visited Avner Bar Hama's exhibition "**Meitzav-Matzav**" (Installation – Current Affairs), I couldn't help but think of a recent essay by the art historian Gideon Ofrat. Bar Hama and the exhibition curator, Zipora Lurie, decided on the simultaneous presentation of two installations in two different cities: the first installation is on display at Eshkol Hapayis Gallery in Ariel, in the region of Samaria; the second installation is on display at the Artists House on Elharizi Street, in Tel Aviv. The exhibition at the Artists House features a large map of the land of Israel composed of 300 kilograms of oranges stamped with the word "Jaffa." According to Bar Hama, "Real estate has overtaken the land once filled with orange groves, and Jaffa oranges, which were a symbol of the Israeli export industry, have disappeared from European fruit stalls." Another map of the land of Israel composed of a broken mirror is accompanied by a cautionary label: "Attention, fragile!" This warning alludes to the following comment by Bar Hama: "The unity of the Jewish people is incredibly fragile, and I am more concerned about an inner schism than about the disengagement from Gaza."

¹ Quoted in Jean-Michel Rabaté, *The Ghosts of Modernity*, Gainesville, FL: University of Florida Press, 1996.

to contemporary artists, who in their work have drawn on its associations with the oscillation between the public and the private, the closed and the open.

Avner Bar Hama has focused on both conceptual and social aspects of the Eruv in his work. While Bar Hama's *Eruv Chatzerot* (Combining of courtyards) contemplates the relation between private and public space from a religiously oriented standpoint. The print suggests a sculpture in which the private and public realms are nesting cubes, the private suspended in the public. Interlocking toy-like people interpenetrate these two realms, and the house becomes an open box, an airy structure suggesting the abstract nature of the Eruv concept. Very different is the closed-off, airless feeling of the works in which the Eruv surrounds all of Israel, which suggests Bar Hama's sympathy for the plight of settlers on land that they regard as part of Israel, but which others regard as occupied territory. The fragility of the line becomes poignant as it represents the fragility of the entire Jewish state. His *Gush Katif - Mutual Responsibility - Guarantee* celebrates and mourns greater Israel in the form of a map, where Israel's borders are marked by Eruv poles. Gaza (Gush Katif) is effaced from this map, and in photographs that mourn and protest the eviction of the settlers from the region. In *Mutual Responsibility of the Country* (2006) the words of Deuteronomy, 11:12, are emblazoned on a map of Israel surrounded by Eruv poles: "It is a land the Lord your God cares for; the eyes of the Lord your God are continually on it from the beginning of the year to its end." But these words, from one moment in this series to the next, are in the process of being effaced, crumbling along with the dream of Greater Israel. The Eruv poles, he writes, function not as a (transparent) border but "as a wall that isolates the people of Israel from the rest of the nations." Rather than enabling Jews to live among others, in Israel the Eruv forces them to dwell apart. Although it appears to be an open border, in reality the gate is closed.

Avner Bar Hama's Eruv Works

Margaret Olin

Eruv (עירוב, pronounced ay-ruv; pl. erubin or eruvim) means “mixture” or “partnership,” and in rabbinic parlance it refers to a deposit of bread or other food that was and is still used to designate a partnership formed to enhance the observance of the Sabbath.¹ By extension, it designates both the group of people who share it and, most significantly, the space within which the partnership operates.

This partnership is a Talmudic provision.² An Eruv enhances the Sabbath by facilitating carrying. Jewish law does not normally allow the carrying of objects between a private space and a public space on the Sabbath, a prohibition based loosely upon the biblical imperative to “do no work” on that day. This rule can make some simple activities complex. A visit to a synagogue, for example, can involve leaving the door unlocked or wearing the key as a decoration. To push a stroller, or a wheelchair, is proscribed. Children may not carry their toys outside to play.

Consisting of a boundary often intended to be invisible to the public, the Eruv is marked in a variety of ways with a range of materials. Frequently it serves as a metaphor for relations within a community, and has even incited action in the courts and legislatures. Its formal structure, with its intimations of found art, its curious semiotics that suggest drawings in space, the play between the Eruv's visibility and invisibility, and its status as symbolic architecture have given the Eruv its appeal

1 This essay is excerpted and adapted from Margaret Olin, “Introduction: The Poetics of the Eruv,” *Images* 5 (2011), pp. 3-13. The essay introduces a special issue of *Images: A Journal of Jewish Art and Visual Culture* on the topic of the Eruv.

2 On the Rabbinic interpretation of the Eruv, see Charlotte Elisheva Fonrobert, “Neighborhood as Ritual Space: The Case of the Rabbinic Eruv,” *Archiv für Religionsgeschichte* 10 (2008), 239-258; *ibid.*, “The Political Symbolism of the Eruv,” *Jewish Social Studies* n.s. 11 (2005), pp. 9-35.

which contemporary Germans no longer feel obliged to bear the burden of guilt for the atrocities committed by their nation, and to their indifference to such attempts to commemorate the past. In the 2009 work *Fractures Do not Disappear* (fig. 18), Bar Hama fragmented the image of the boy from Warsaw into tiny parts resembling mosaic stones, which are interspersed with the pavement stones in the square leading to the Brandenburg Gate in Berlin. In the 1930s, this gate served as the background for the Nazi military parades led by Hitler, and symbolized the power of the Third Reich.

This work calls attention to the gradual dissipation of the memory of the Holocaust, and to the attempt to annihilate the Jewish people; at the same time, the figures in this image seem to be calling from the depths of the earth to the contemporary Germans walking over these stepping stones, admonishing them to remember and to come to terms with the cruel and inhuman atrocities committed by their Nazi predecessors, so that they do not recur. A number of the paving stones, especially those bearing the figure of the child from Warsaw, are painted blue, as a symbol of the existence of the state of Israel and of its attempt to reconnect the fragments in the aftermath of the Holocaust, and to gather the Jews in their homeland.³³

Bar Hama examined the fate of the Jewish people and its struggles in both the past and the present by means of Holocaust-related imagery and symbols of Zionist Israel. In doing so, he builds on the spiritual world of Judaism, and on collective Zionist ideals and political concepts.

³³This analysis is based on the author's interview with Avner Bar Hama, March 2010.

these two enemies of the Jewish people, the artist calls to mind the words of the Passover Haggadah: “And it is this promise that has been the support of our forefathers and of us all. For not one alone has risen to destroy us, but in every single generation there are those who rise against us to destroy us, but the Holy one, blessed be He, has delivered us out of their hands.” In this manner, the artist states that the only way to fight Holocaust deniers is to study and commemorate this historical event.³⁰

We Must Not Forget – For Eternal Memory

During his most recent visit to Berlin, in 2009, Bar Hama observed passersby walking over the *Stumbling Stones* created by the German artist Gunter Deming.³¹ These stones are set into sidewalks in Germany and Austria outside the former homes of Jews who were sent to their death in the camps. Bar Hama noticed dozens of people walking down the sidewalk without acknowledging the stones. His response was to conspicuously bend down, touch the stones, and polish them – a gesture that succeeded in awakening the attention of a German couple. As they gazed down at the stones, he quickly snapped their picture from behind. This photograph serves as the basis for several works, including the 2009 *David Ben-Gurion and the Memory of the Holocaust: Some People Have Hearts of Stone* (fig. 17).³² This work features a man and a woman seen from behind: the woman is carrying a bag on her shoulder, while the man is holding a burning cigarette in his hand. Their legs are rooted in the ground like petrified stones, as if they too had been fixed to the pavement. The upper part of their bodies dissolves into an image of the door to a house, while the words “Ben-Gurion Strasse” appear to the left. The bag on the woman’s shoulder alludes to the few personal belongings carried by the Jewish deportees, while the burning cigarette in the man’s hand alludes to the smoke rising from the crematoriums. The street sign engraved with Ben-Gurion’s name refers to the debate that took place in Israel following the establishment of normative relations between Israel and the “New” Germany. This step was initiated by Ben-Gurion, as was the reparations agreement opposed by many Holocaust survivors. In this work, Bar Hama protests against the naming of a German street after Ben-Gurion (who obtained large sums of money for the state of Israel in compensation for the murder of millions Jews in the Holocaust); at the same time, he points to the manner in

30-31, in Hebrew; Berger, “In Every Generation...,” pp. 8-9; quoted from an interview with the author of this essay, July 2008.

30 Quoted from an interview with the author of this essay, March 2010.

31 In his commemorative project *Stumbling Stones* (*Stolpersteine* in German), Gunter Deming prepared stones measuring 10x10 cm. and covered with copper plaques, on which he engraved the names of Jewish victims and details concerning their lives and the circumstances of their deportation and death. He then sunk the stones in the sidewalks of various cities. These plaques were designed to cause people to stop in the midst of their daily routines and remember the murdered Jews who were once part of the city.

32 For a discussion of this work, see *The “Old Man”: David Ben-Gurion and His Legacy in the Mirror of Israeli Art* (exh. cat.), Be'er Sheva: Ben-Gurion University of the Negev, 2010, pp. 64-65.

the black-and-white photograph of the boy from Warsaw, while the foreground is occupied by an image of Palestinians whose fingers are raised in a gesture of victory. The bottom part of the composition features an image of a Palestinian girl found by the artist on a pro-Palestinian Internet site: the girl's raised hands have been dipped in red paint, and she is flanked by a model of the Dome of the Rock and by the colors of the Palestinian flag. The upper part of the composition features the horrifying image of Aziz Saaha raising his hands, which are covered with real blood, during the lynching of the two Israeli reserve soldiers Yossi Avrahami and Vadim Nurzhitz, which took place in Ramallah in 2000. Bar Hama explains that by juxtaposing the Palestinian photographs with the photograph of the boy from the Warsaw Ghetto, he wished to present his unilateral viewpoint: "I present my side – our side. I clarify the differences between us and them, and between Judaism and Islam. The slogan we use when teaching our children about the Holocaust is 'Never Again!'; the Palestinian girl, meanwhile, is being taught to expect more killing and the spilling of more blood."²⁹ Children represent the future, and their education is crucial to shaping their opinions and behavior. In this work, the artist emphasizes the differences he sees between the education of the future generations of Jews and Palestinians – differences that exacerbate the schism between these two peoples.

This vein is pursued in Bar Hama's 2009 work *The Price of Denial* (fig. 16). The background of this work features a blurred image of the entrance gate to Auschwitz, which bears the caption "ARBEIT MACHT FREI" ("Work is Liberating") as a reminder of the atrocities committed by the Nazis. The foreground of the image is occupied by the Iranian President Mahmoud Ahmadinejad, who has repeatedly denied the Holocaust; his left hand is raised up in the air, while his right hand covers his genitalia. Ahmadinejad's figure overlays the figures seen in the original photograph, while the image of the boy himself merges with the Iranian leader's jacket. The visual emphasis in this image is on the position of Ahmadinejad's hand, on the woman in the crowd of Jewish deportees, and on the boy with raised hands. By conflating these images with one another, Bar Hama confronts Ahmadinejad's denial of the Holocaust with tangible evidence of its horrors. Furthermore, Ahmadinejad's raised arm is reminiscent of photographs of Hitler gesturing in the course of his hatred-filled speeches. By creating a visual and conceptual parallel between

29 David Sperber, "Between Israel and the Other Nations": The Relations between Judaism and Islam as Reflected in Local Contemporary Art, Ramat Gan: Bar Ilan University, 2007, pp.

created during the Holocaust, such as Charlotte Buřesova's 1944 *Deportation, The Last Journey*, which was painted at the Theresienstadt Ghetto (fig. 8). In this painting, the experience of deportation and loss is given expression through the description of the empty space around the group of exiles, who are marching with their belongings towards an invisible destination.

This descriptive tradition continued to appear in works created in response to the Holocaust, such as Nathan Rapoport's bas-relief *The Last March*. This work, which was created between 1975 and 1976, is part of the memorial to the Warsaw Ghetto Uprising at Yad Vashem, and depicts the mass deportation of the Jews to the death camps (fig. 9).

In contrast to the figures in these images, Bar Hama's abstract figures have been stripped of facial features and of all other individual details, and thus powerfully convey the effacement of personal identity and the vast numbers of Jews sent to their death. The works that Bar Hama has created on the subject of the Holocaust from the 1980s onwards center on our responsibility to familiarize ourselves with the collective history of the Jewish people, and with the obligation to pass it on to future generations so that it is not forgotten. The connection to Jewish history, moreover, serves to strengthen our existence in both the present and the future. As Bar Hama remarks, "Every time we are engaged in a war for our survival, I go back to what was, and to what might happen. I hope that today's world is different and that it will never happen again, but the dangers must always be taken into consideration."²⁷ In this context, he has also remarked that "Memory is more than a repository of past experiences; it must become part of our contemporary experience. The retroactive gaze at the past is what guarantees us the prerogative to act in the present in order to ensure our existence in the future."²⁸

The Conflict

In order to reflect on the existence of the state of Israel, on its relations with its neighbors, and on the Israeli-Palestinian conflict, Bar Hama repeatedly returns to the subject of the Holocaust, the most terrible disaster in the history of the Jewish people. One of the artworks in which he contends with the Israeli-Palestinian conflict as seen in relation to the Holocaust is the 2005 work *Generation to Generation – Continuity – Pure Hands!* (fig. 15). This work is centered on the theme of hand gestures: it features

27 Statement quoted in Berger, "In Every Generation..." p. 10.

28 Avner Bar Hama, "Art as a Means of Commemoration: Following the Design of the Memorial for the Fallen in Kiryat Gat," *Talpiot* 10 (1998), p. 458, in Hebrew.

the Holocaust in both Jewish and universal collective memory, as well as by his personal identification with the fate of this child; he has repeatedly asked himself what he would have done had he experienced the Holocaust first-hand as a child. The recurrent use of this photograph in his work constitutes an attempt to answer this question, and to present the artist's social and political views concerning the Jewish past and present.

In 2004, during his stay at the Cité Internationale des Arts in Paris, Bar Hama became closely acquainted with various urban sites connected to the fate of the city's Jews during the Holocaust. One of these sites was the sports stadium where, on the night between July 16 and July 17, 1942, the Jews were assembled and sent to the Drancy detention camp, and from there to their death at Auschwitz-Birkenau. This series of encounters led Bar Hama to formulate a personal approach to the history of French Jewry during the Second World War and to the events of the Holocaust more generally. He subsequently turned to create a series of research-based works concerning the bitter fate of French Jews during the Second World War, and the Holocaust more generally. The photographs in this series combine images of historical events with ebullient images of contemporary Paris, while the paintings are concerned exclusively with the deportation of the Jews.

In the 2007 painting *To Nowhere – Endless Convoy* (fig. 6),²³ Bar Hama schematically describes the mass deportation of the Jews to the death camps. The long, seemingly endless convoy of large and small figures emphasizes the fact that no one was spared annihilation: Jewish women, men, and children were all transported to camps. Bar Hama created a mass of anonymous figures reduced to line and spots of color, with only occasional details such as a leg or a hat, or details distinguishing between men and women.²⁴

Bar Hama identifies with the fate of these figures on a personal level, based on his own experience of having had to flee his home as a child: "It is impossible to forget the rapid escape in the middle of the night [...] leaving behind all of our possessions. That was the price we paid for being Jewish."²⁵

In his paintings of convoys, Bar Hama builds on a long descriptive tradition that began appearing in the work of Jewish artists in the early twentieth century, in order to depict the afflictions and torment suffered by the Jews.²⁶ An example of this artistic tradition is Samuel Hirszenberg's 1904 painting *Exile*, which was painted in response to the Kishinev pogrom of 1903 (fig. 7). This descriptive tradition was maintained in Jewish artworks

23. This work was first featured in the 2007 exhibition "The Walls Stand in Witness" at the Municipal Gallery in Rehovot, where the images were displayed as a continuum along the gallery walls. In this manner, the viewer entering the room symbolically "joined" the convoy on the wall and accompanied it until he exited the room. The effect was that of an endless procession, whose powerful presence continued to accompany the viewer even after he had left the gallery.

24. Ziva Amishai-Maisels, "The Disappearance of the Identity of the Holocaust Victim in Art," in *Papers of the First Congress for Jewish Studies in Kazimierz, Poland*, 2008. The Polish Society of Oriental Art, forthcoming.

25. Statement made by Avner Bar Hama in April 1988, as quoted in *The Struggle Is Eternal*.

26. For a more detailed discussion, see Batya Brutin, *Living with Memory: Holocaust Memorials in Israel*, Ghetto Fighters House 2005, pp. 30-37, in Hebrew; David Roskies, "Crucified Jews," in *Facing Evil: Responses to Calamities in Contemporary Jewish Culture*, Tel Aviv: Hakibbutz Hamuchad, 1993, pp. 278-281, 297, in Hebrew; Ziva Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation, The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford, England: Oxford University Press, 1993, p. 19.

of this charged accumulation of words, which affords a glimpse of the inner worlds of the survivors and their descendents, was designed to preserve the memory of the Holocaust for generations to come.

From the year 2000 onwards, the subject of the Holocaust began to surface in Bar Hama's artworks in a more direct and forceful manner. The image of the boy from the Warsaw ghetto appears repeatedly in these works, and serves once again to represent the artist's own experience as a child. Bar Hama has described his sense of deep identification with this boy, who was uprooted from his home in Poland for the same reason the artist was uprooted from his home in Morocco – because of his Jewish identity.²⁰

One of the works in this series, the 2006 *Clean Job* (fig. 3), is a photograph of a stack of soap bars onto which the artist projected the photograph of the boy from Warsaw. Bar Hama had photographed this stack of soap cubes on a Paris street, yet it is difficult not to associate it with the widespread rumor that the Nazis manufactured soap from the corpses of Jewish victims.²¹ The reproduction of the boy's image in this context transforms the soap stack itself into a representation of the murdered victims.

Soap, which is a symbol of cleanliness, represents, in this context, the "clean," organized, and precise manner in which the Nazis went about executing the murder of the Jews.²² The black background of this image has a horrifying quality, and represents the tragedy of the Holocaust; at the same time, it detaches the image from the context of any specific time or place, thus communicating the message that the danger of the Holocaust has not dissipated. The 2009 work *Late Visit to the Cemetery* (fig. 5) is based on a photograph of the Jewish cemetery in Berlin, which was taken by the artist. The image of the boy from the Warsaw Ghetto appears on the second tombstone to the left, against a background of trees and fallen leaves. The artist's own silhouette appears on the right, as if emerging out of a bubble of light. The composition and palette of this work have a mysterious quality to them; this image has the appearance of an encounter between the Holocaust victims and the artist, who has come to express his identification with them some six decades after their death. The message communicated by this work is that our contemporary Jewish identity is predicated upon an awareness of our past.

Bar Hama's engagement with the image of the boy from Warsaw has been motivated by the fact that this photograph emblemizes

20 Quoted from an interview with the author of this essay, July 2008.

21 The rumor that the Nazis manufactured soap from the bodies of their Jewish victims was based on the Nazi expression: "We will end up making soap out of you," which was directed at the Jews in the camps. This rumor was bolstered by the attempt to manufacture soap from human fat in a small factory in a suburb of Gdansk, using the bodies of victims from the Stutthof concentration camp in an attempt to find the right formula. Finally, the initials R.I.F, which were imprinted on the soap given to concentration camp inmates, were incorrectly interpreted to mean "Rein Jüdisches Fett" (Pure Jewish Fat), based on a confusion between the letters "I" and "J." See Sarah Shner-Neshamit, *No Peace For the Dead: The Manufacture of Soap from Human Fat*, Ghetto Fighters House, 1998, in Hebrew. This rumor spread in the course of the Holocaust, and was widely related following the end of the Second World War. Yad Vashem submitted the R.I.F soap for scientific examination at a Tel Aviv University laboratory, where it was scientifically proven that it was not made from human fat (Yad Vashem archive AM4/1207).

22 Based on interviews with the author of this essay in March 2010.

In 2003, Bar Hama created *The Darkness of Europe 2* (fig.) by digitally manipulating the work *The Darkness of Europe*, and covering its surface with numerous biblical verses that all contain the word "generation." In this manner, he communicated our responsibility to ensure that the memory of the Holocaust is transmitted to future generations, so that it will never be forgotten. In 2004, Bar Hama created two additional variations on the work *The Darkness of Europe 2*. In the first of these works (fig.), he added the figure of the boy from Warsaw, and underscored the presence of the Angel of Death to his left and of the crow's head to his right. By placing these three images together at the center of the composition, the artist created a causal relationship between them: the anonymous body thus appears to be the body of the child, and its identification as such amplifies the resonance of the written command to transmit the memory of the Holocaust from one generation to the next.

The second work in this series (fig.) is related to Pablo Picasso's 1937 masterpiece *Guernica*, and features a similarly gloomy black and gray palette, fragmented forms, and animal and human figures. Within this chaotic environment, the child from the Warsaw ghetto appears wearing a red cape that functions as a symbolic warning against the impending Holocaust.

This work ties together the death of innocent civilians in the Spanish Civil War and the murder of Jews in the Holocaust against a backdrop composed of biblical verses. Like Picasso, who created *Guernica* as a warning of the horrors yet to come, Bar Hama attempts to ensure that the memory of the Holocaust is transmitted to future generations in order to prevent its recurrence.

Bar Hama's ongoing preoccupation with commemorating the Holocaust was given expression in another work, from 2004 (fig.).¹⁹ This work is composed of three photographic negatives (32x203 cm. each), in which sheets of paper crowded with words are seen hanging on a clothesline. Assisted by his students, Bar Hama requested Holocaust survivors, as well as their children and grandchildren, to come up with a range of associative terms related to the Holocaust. This accumulation of words was alphabetically organized and printed on three plates: one representing the survivors themselves, one representing the "second generation," and one representing the "third generation." The plates were backlit by neon lights, so that certain areas were clearly legible, while others were intentionally blurred. The public presentation

¹⁹ This work was featured in an exhibition that took place simultaneously at Gross Gallery in Tel Aviv and at HaGaleria HaAcheret, Talpior College, in 2004. See Berger, "In Every Generation..." pp. 7–8.

For this exhibition, Bar Hama created a menorah resembling an architectural structure, which was then dismantled and positioned in a forested landscape. Six of the menorah's branches lay scattered on the ground, while the seventh branch was positioned horizontally in a manner reminiscent of the chimneys at the Nazi crematoriums. The Menorah is a symbol of the Jewish people; in this case, its architectural structure alludes to the rich and complex structure of Judaism; its destruction symbolizes the Jewish Holocaust, while the upright chimney is a reminder of the manner in which the Jewish people was annihilated during this period.

In 1988, in the immediate aftermath of the Demjanjuk trial, Bar Hama created another series of abstract, symbolic works on the subject of the Holocaust, which were featured in the exhibition "The Struggle Is Eternal" in Jerusalem. As he remarks, "The Holocaust is so impossible to grasp, that it cannot be reduced to an image of a line of people being led to their death."¹⁶ His work *The Darkness of Europe 1939–45* (fig.), which is part of this series, is dominated by a burnt tree trunk resembling a ladder. The burnt trunk, which is rooted in European soil, symbolizes the Holocaust, while the ladder represents the artist's prayer that such a terrible event will never recur. The Angel of Death, who is depicted standing beside the tree in a white coat and mask, alludes to the impending death of the victims. At the foot of the tree is a body wrapped in a red shroud, which symbolizes the bitter fate of the victims. In the upper part of the composition are two crows touselled by a gust of wind, which symbolize death. This image clearly represents a terrible disaster ending in destruction and death.

Bar Hama's interest in the Holocaust increased during the years 2001–2002, which he spent in Paris as an emissary of the Jewish Agency. He returned to Paris once again in 2004 after receiving a scholarship to live and work in the city.¹⁷ As he relates, "One day I bumped into a marble plaque bearing the following inscription: 'Jewish children were taken from this school and deported to the death camps by the Nazis and by the Vichy government, and died for being Jewish. Let us remember them.' I bumped into more and more of these amazing signs, and began photographing them."¹⁸

16 Based on an interview with the author of this essay, July 2008. See also Rachel Berger, "In Every Generation..." the Holocaust in the Works of Avner Bar Hama," in *The Walls Stand Witness – Avner Bar Hama* (exh. cat.), Rehovot: The Municipal Art Gallery, 2007, p. 49, in Hebrew.

17 Based on an interview with the author of this essay, July 2008. See also Berger, pp. 6–11, and the *Struggle Is Eternal*.

18 David Shalit, "The Artist's Dialogue with Jewish Themes," in *Etrog: Periodical for Education, Judaism, and Society* 37, April 2007, pp. 42–43, in Hebrew.

a message for future generations. As Bar Hama has commented, "I am not the son of Holocaust survivors, and was not there physically, but I was present there just as I was present during the Exodus from Egypt and at the giving of the Torah on Mount Sinai. In Every Generation, a Person Must View Himself as If He Himself Survived the Holocaust."¹²

The photograph of the boy from the Warsaw ghetto, with his terrified gaze and raised arms, became famous worldwide as a symbol of the Holocaust.¹³ It was taken from a German document concerning the liquidation of the Warsaw ghetto, and was first published in a report written by General Jurgen Stroop in 1943.¹⁴ Stroop, the S.S. commander responsible for the liquidation of the ghetto, prepared an elegant album with reports on the battle in Warsaw, including a series of photographs taken by Germans during the Jewish uprising in the ghetto. One of these photographs was that of the boy with raised arms. As Marianne Hirsch has written, "If you had to name one picture that signals and evokes the Holocaust in the contemporary culture imaginary it might well be the picture of the little boy in the Warsaw ghetto with his hands raised. The pervasive role this photograph has come to play is indeed astounding: it is not an exaggeration to say that, assuming an archetypal role of Jewish (and universal) victimization, the boy in the Warsaw ghetto has become the poster-child of the Holocaust."¹⁵

The Holocaust

Over the years, Bar Hama has engaged repeatedly with the subject of the Holocaust in a range of different contexts. In 1961, while studying at the Netiv Meir High-School Yeshiva in Jerusalem, he would slip away from his classes in order to attend the hearings conducted in the course of the Eichmann Trial. In 1976, he traveled for the first time to Germany, and visited the Dachau concentration camp. Between 1978 and 1980, he served as a representative of the Bnei Akiva movement and of the Jewish Agency in Europe, where his mission centered on Jewish education. In this context, he turned once again to confront the subject of anti-Semitism, and participated in a series of conferences on the Holocaust. In 1981, following his return to Israel, he addressed the Holocaust directly in the work *The Menorah and the Holocaust* (fig.), which was featured in the exhibition "The Menorah Returns to Jerusalem" (The Artists House, Tel Aviv).

12 Quoted in *The Struggle Is Eternal*. see f.n.8 above

13 Numerous artists have used this photograph as a source of inspiration for expressing their emotions and thoughts concerning the Holocaust, and in particular the fate of Jewish children during this period. These artists include Shmuel Bak, Michael Knigin, Aaron Morgan, Arnold Trachtman, Yala Korwin, Judy Chicago, Ben Rotman, Rolanda Teicher Yekutiel, and others.

14 Juergen Stroop, *The Stroop Report: The Jewish Quarter of Warsaw Is No More!*, translated and annotated by Sybil Milton, New York: Pantheon Books, 1979.

15 Marianne Hirsch, "Nazi Photographs in Post-Holocaust Art: Gender as an Idiom of Memorialization," in Omer Bartov, Anita Grossmann, and Molly Noble (eds.), *Crimes of War: Guilt and Denial*, New York: The New York Press, 2002, pp. 100-101.

the creation of hyper-contemporary artworks – a connecting thread that constitutes the spiritual, experiential, moral, and linguistic foundation of his work. His art communicates a sense of determination and directness, and focuses on controversial ideological and political concerns. As the cultural critic Zipora Lurie remarks, "Bar Hama's work boldly confronts explosive subjects. As an observant Jew and a contemporary artist committed to his creative work, he simultaneously challenges the parameters of these two worlds: religious faith's intolerance towards the visual, and art's intolerance towards literary, verbal, and ideological themes [...]. He strives to expand the limits of Israeli art, and challenges its capacity to contain statements rooted in repressed spiritual sources."¹⁰

One of the most prominent components of Bar Hama's identity is his experience of being suddenly uprooted without having the chance to properly part with his home, neighbors, friends, and teachers. He began probing this experience once again when he turned to examining the Holocaust in the context of his work. This process enabled him to relate his own formative childhood experience to his Jewish identity and to his father's Zionist activity. Only as an adult engaging in depth with the history of the Holocaust, was he able to relate his personal experience to the persecution of the Jews – including the Jews of North Africa – during the period of the Holocaust.¹¹

Bar Hama's 2005 work *The Escape – June 1956* (fig. 1) is one of the works in which he engages with his experience of being constrained to flee his childhood home. In this work, which is based on the well-known photograph of a boy raising his arm in a gesture of surrender at the Warsaw Ghetto, he replaced the boy's face with a photograph of himself as a child, while substituting the faces of his own parents for those of the man and woman standing in the doorway in the background (fig. 2). These images of the artist and his parents were taken from family photographs brought to Israel from Morocco; in this manner, Bar Hama inserted himself and his parents into a Holocaust scene, and related it to his own experiences of violent harassment and of being uprooted from his home. His memories of suffering persecution for being Jewish enabled him to imagine himself physically experiencing the trauma of the Holocaust. In this manner, he places his own personal experience as a Jew in the historical context of the collective suffering experienced by the Jewish people, and thus imbues it with new meaning and with

10 The late cultural critic Zipora Lurie entertained a longstanding dialogue with Avner Bar Hama. See Zipora Lurie, "Avner Bar Hama: Artist – Art – Faith," in *Avner Bar Hama – An Altar of Earth Thou Shalt Make Unto Me* (exh. cat.), Tel Aviv: the Painters and Sculptors Association, 2000, p. 43, in Hebrew.

11 Quoted from an interview with the author of this essay, July 2008.

Identity and Identification

In various interviews conducted over the years, Avner Bar Hama has repeatedly returned to his early childhood experiences of anti-Jewish persecution and violence: "I remember a very difficult Morocco, a country of pogroms that took place before my very eyes."⁵ One of the most difficult events he experienced took place while he was attending a religious studies class for children in the synagogue adjacent to his home: "I remember this one pogrom, when we had to climb up to the synagogue roof and from there onto the roof of our house, because the Arabs went outside to slaughter the Jews with axes."⁶ In June 1956, when he was ten years old, his family was forced to flee Morocco – both because of the increasing persecution of local Jews, and because of the especially precarious situation of his family, due to his father's Zionist activities.⁷ They fled to Algeria, and continued by boat to Marseilles, in the south of France. They arrived in Israel in August 1956. Bar Hama remembers every detail of this event: "It's impossible to forget how we left the house with almost no preparation, in the middle of the night, crossing the border from Morocco to Algeria so that we could travel on to Israel. We left behind everything we owned. That was the price we paid for being Jewish."⁸ This experience of sudden flight deeply impacted the young Bar Hama, and is repeatedly given expression in his artworks. "It is still very difficult, even today," he says. "I believe this experience had a very significant influence on me as an artist. My engagement with themes such as the temporary and the permanent, and with a reality that simultaneously exists and does not exist, is a result of that experience of flight. I had no time to say goodbye to my friends. One of my cousins took the merit prize I had received at school, since no one knew where I had disappeared to. Everything is engraved in my memory, and has greatly influenced me."⁹ Bar Hama notes that among the few possessions that his family took when they left, his most significant memory is of packing the family photographs. Avner Bar Hama is a conceptual, multidisciplinary artist whose approach builds on his experience of Jewish spirituality and on collective Zionist ideals and political beliefs. The experiences articulated in his work are those of a believing Jew who has returned to his historical homeland, and he consistently engages with Zionist symbols and with the fate of the Jewish nation in both the past and the present. In his works, Bar Hama demonstrates the possibility of engaging with the Jewish sources through

5 Quoted from a conversation between Yael Paz and Avner Bar Hama in preparation for the television program "100 Years of Israeli Art," Channel 2, January 2006.

6 Dvir Shraiber, "The Man with the Suitcase," an interview with Avner Bar Hama, in *Dimui* 17, 1999, p. 77, in Hebrew

7 Quote from an interview with the author of this essay, July 2008.

8 See *The Struggle Is Eternal* (exh. cat.), Jerusalem Artists House, 1988, n.p., in Hebrew; see also Shraiber, "The Man with the Suitcase," p. 77.

9 Shraiber, *idid*.

Avner Bar Hama: Between Private and National Memory

Batya Brutin

Memory enables human beings to collect the fragmented bits and pieces of images and words accumulated over time in the course of various life experiences and to store them, while attempting to weave them together into a cohesive whole. We distinguish between private memory, which represents the personal stories of individuals, and collective memory, which is stamped both by historical events and by their spiritual, ideological, and moral significance. As Amnon Shamosh¹ has written, “Each of us remembers different things, or remembers the same things differently.”² “Memory,” Shamosh explains, “may select, beautify, or cover up for one thing with another. It is always personal, unique, and subjective; like a finger-print of the soul.”³ As Shamosh adds, “The boundary between imagined and actual memories of early childhood experiences is never clear cut. The first memories are those that you were told about again and again, until they became fixed in your consciousness as if you yourself had experienced and remembered them. The influence of such memories is no less than that of real memories.”⁴ Avner Bar Hama's works similarly examine the workings of memory, and combine personal childhood memories with the collective and national memory of the Holocaust.

1 Amnon Shamosh was born in 1929 in Aleppo, Syria. He immigrated to pre-state Israel in 1938, and is a member of Kibbutz Maayan Baruch.

2 Amnon Shamosh, *Past: Revisited Memoirs*, Tel Aviv: Aviv, 2007, p. 43, in Hebrew.

3 *Ibid.*, p. 48.

4 *Ibid.*, p. 79.

the installation, the artist etched the words "Flowers in place of graves" into the concrete. He invited the public – children and adults alike – to plant flowers in the earth. This installation and the related action confronted the audience with the same questions addressed by the altars, albeit in a more direct and unmediated manner. The provocative nature of this installation was attested to by the complaints filed by the neighbors, who described the work as having a disturbing effect both on individual residents in the surrounding buildings and on the street as a whole. Yet despite the provocative nature of the decision to create a series of burial plots in the center of the city, Bar Hama's work must be distinguished from that of numerous other Israeli artists who express anger and protest concerning reality.¹⁰ The act of planting the flowers and the explicit wish: "May There Be No More Fallen! – A Prayer" does not simply raise questions, but also offers a means of coping with reality.

Bar Hama boldly touches upon the painful aspects of local existence and raises the most difficult questions imaginable, yet his position is rooted in an experience of deep faith and an acceptance of God's commands. His works present the paradox of a people that buries its dead in the same earth it labors to bring to life; a people sacrificing its sons on "the altar of the earth," while continuing to offer sacrifices to God (which in our age take the form of prayer). In Bar Hama's work, however, this paradox appears to reach a resolution as reality, with all of its complexity, is transformed into a unified whole.

¹⁰ See, for instance, Igaël Tumarkin's work *He Walked in the Fields*, 1967, Moshe Gershuni's work *Soldier*, 1981, and Menashe Kadishman's work *The Sacrifice of Isaac*, 1982–1985

the syllable "vay," which represents a cry of grief, as well as the command "Go!" God's command resolves this inner conflict.⁸

The artist is seen carrying a cardboard box, from which he takes out a series of works made of metal and steel. He enters an old army bunker, and covers the works with dirt. In the next frame he returns to the bunker, unearths the works and puts them back into the box. This action involves bidding farewell to something that is extremely dear to him – his carefully polished sculptures – and he realizes he is incapable of doing so. In this manner, Bar Hama examines our relationship to material possessions. Are we willing to relinquish the things in our possession? The fruits of our labor? Our time? Our desires?

The artist takes a television set – a symbol of modern leisure culture – and places it at the top of a pyramidal construction, as if mounting it on a hangman's scaffold. He then positions it upon a metal stand, sets it on fire, and watches it go up in flames and explode. He uses a CD to gather the ashes left behind, and explains: "While I was filming, the shiny CD reflected the brilliant sunlight, whose color was the color of fire. It was as if the sacrifice were being consumed by the fire, vanishing into it. All that remained were the fine gray ashes and rust-colored dirt, the last vestiges of a self-consuming artistic action."⁹ In this work, Bar Hama created a simulation of the sacrifice, as if asking himself: Is contemporary man willing to give up certain material possessions for the sake of a spiritual, transcendental experience? This is, indeed, a poignant question in a culture whose values center on materiality and on the here and now.

This work also examines the process of artistic creation. Bar Hama draws a parallel between the building of an altar and the presentation of a sacrifice and between the creative process: both require faith and great mental and emotional power; both involve suffering and pain; both are related to a given individual's personality and to elements from his immediate environment. Doesn't the artist "sacrifice" his work by separating himself from it and placing it in the public sphere?

Flowers in Place of Graves

On the sidewalk outside the Artists House, Bar Hama cast a grid that enclosed seven life-size burial plots, and filled them with red soil. The title of this installation was: *May There Be No More Fallen! – A Prayer*. On the exhibition's closing day, prior to dismantling

⁸ See *An Altar of Earth Thou Shalt Make Unto Me* (exh. cat.), Tel Aviv: The Painters and Sculptors Association, 2000.

⁹ *Ibid.*

abandoned military outpost in the Golan Heights, and gathering objects he comes across; the camera closes in on the earth. The artist places a plywood grid alluding to a series of burial plots on the ground.

The camera moves quickly across a grid of burial plots in a cemetery, capturing them at sharp, diagonal angles.

The words "The binder, the bound, and the altar" are printed on a stretch of cloth, onto which the artist spontaneously drips acrylic paint. These words are taken from a liturgical poem included in the Sephardic prayer book for the Jewish New Year. This poem, which is based on the story of the Sacrifice of Isaac, is recited before the Shofar is blown. The ritual blowing of a ram's horn on the High Holy Days is similarly related to the Sacrifice of Isaac, which we attempt to conjure up before God as we beg for mercy. The camera lingers on the word "sacrifice." The artist uses a match and incendiary material to set the work on fire. The camera zooms in on the word "the bound." The artist creates another work on paper, sets it on fire, and watches as it is consumed; the paper is scorched, turns dark, and is transformed into bits of ash. In this work, Bar Hama forges a connection between the story of the Sacrifice of Isaac and the contemporary reality of soldiers fallen in battle, asking God to take mercy on them. This concern with the Sacrifice of Isaac as a symbol of the Jewish people's existential state appears in various Israeli artworks, novels, poems and plays, and often constitutes a form of protest concerning the hardships of Israeli reality.⁶ Bar Hama, by contrast, offers a different approach to the story of the Sacrifice.

The shadow of a headless man is seen walking slowly yet surely, alluding to the journey to the site of Isaac's sacrifice. The words "and went" recurs repeatedly in the biblical story in the verses describing the sacrifice: "and [he] went unto the place of which God had told him" (Genesis 22:3); "And Abraham lifted up his eyes, and looked, and behold behind him a ram caught in a thicket by his horns: and Abraham went and took the ram, and offered him up for a burnt offering in the stead of his son" (Genesis 22:13).

Bar Hama interprets Abraham's journey to the site of the sacrifice as a sign of his total devotion to God. "Man's will and God's will become one... the readiness to perform the sacrifice is an act of love and faith..."⁷ At the same time, he explains, this act does not contradict the great difficulty experienced by Abraham: the word "went" is filled with pain: in Hebrew, this word contains

⁶ See Avi Sagi's essay, "The Sacrifice and Its Meaning in Israeli Culture and in the Jewish Tradition," in Mehkarei Hag, *A Review of Jewish Culture*, 7, 1995, pp. 88-85, in Hebrew.

⁷ See the exhibition catalogue.

between earth, man, and blood – a relationship represented in by the etymological connection between the three Hebrew words *adama*, *adam*, *dam*.

Plots Combined with a Photograph of the Tyre Disaster

This work is composed of three layers of digitally processed photographs printed on a rectangular stretch of canvas. The bottom layer features a sheet of plywood overlaid by a grid alluding to burial plots. The earth was colored gray to resemble ashes; the rectangles are arranged on a diagonal, and their corners are all truncated. The second compositional layer consists of a square image, which is similarly overlain by a grid. The fusion of these two images creates a combination of vertical, horizontal, and diagonal lines, of triangles and of fragmented, undefined forms. Some of the clumps of earth were colored red to resemble loam soil. The top image is composed of two adjacent squares and of two overlapping images: a grid of burial plots in a cemetery, and a news photograph capturing the rescue of Israeli soldiers in the aftermath of the disastrous explosion that took place in the Lebanese city of Tyre, in the course of the First War in Lebanon. The explosion, which was most likely caused by a gas canister, led to the collapse of a local building that was being used at the time by members of the Israeli border-patrol unit, policemen, and members of the secret service. Seventy-five Israelis were killed and many more were wounded; three entire days were required to rescue the injured and remove the bodies of the dead. Bar Hama, who was serving in Lebanon at the time as an operations sergeant, had driven a soldier from his division to the site of the disaster, and had left the site minutes before the explosion took place. A total of seven soldiers from his regiment lost their lives in this disaster. The Israeli army withdrew from Lebanon during the same period in which Bar Hama was working on this project. In this work, he addresses the sacrifice of ours sons on the "altar of earth" in a direct and poignant manner.

The Video Work

This video work documents Bar Hama's attempt to reconstruct the process of building a biblical altar – gathering the materials, constructing the altar, and offering a sacrifice. This process is documented in a seemingly arbitrary, non-linear manner:

The artist is seen walking through an open area surrounding an

artist to symbolize growth and death. The cylinder, pedestal and glass bowl were all reflected in the strip affixed to the wall, as were the adjacent *The An Altar of Existence*, *The Altar of Fire and Water*, and the other altars featured in the same gallery space. Reflected in the stainless-steel strip, the angular contours of the altar's base were transformed into rounded lines.⁵ The altar was illuminated from above with a spotlight. The rays of light passing through the cylinder and falling onto the floor were reflected in the strip of stainless steel, creating a sense of divinity and spirituality. The viewer's changing reflection was fused with these reflections, transforming him into a participant in a kind of virtual sacrifice. Bar Hama constructed this altar out of modern, industrial materials of the kind he uses to create outdoor sculptures. These materials symbolize the creative process man engages with in the course of his life, as he moves between these two poles. In this work, Bar Hama offers an earth altar that is relevant to our life today. Bringing together the reflections of the other altars, it embodies within it the messages communicated by them all.

Prints on Canvas

One of the works displayed on the gallery walls was a rectangular canvas featuring three rectangular forms nestled within one another. Each of these rectangles is divided into a grid of smaller rectangles reminiscent of burial plots. The external rectangle frames a rocky terrain photographed in the Golan Heights, where desiccated plants may be spotted among the clumps of uncultivated earth. The shadows falling on the earth create additional forms on its surface, and thus endow it with a sense of mystery. The middle rectangle frames a stretch of soil that appears to have been processed; this soil was taken from an area designated to contain a new series of burial plots. The rectangle at the center of the composition frames a stretch of red loam soil. In this work, the artist examines the different meanings associated with the term "earth." The earth of the Golan Heights is uncultivated earth, the matter from which Man was created; the soil used in the burial plot was taken from nature and processed by man for a specific purpose – that of burying the dead; and the red soil is the earth in which man plants his crops, laboring to nourish it and make it fertile. Bar Hama inserted these three types of earth into a series of rectangular frames reminiscent of a series of burial plots in order to examine the relationship

⁵ I wish to thank Professor Ziva Amishai-Maisels for this observation.

to the soldiers fallen in Israel's wars, but also to those who died sanctifying the name of God in the Holocaust. The transparent tube is also reminiscent of a test tube of the kind used to conduct experiments. Is death the experiment with which God is trying us, just as he tried the Patriarch Abraham with the Sacrifice of Isaac? "And it came to pass after these things, that God did tempt Abraham, and said unto him, Abraham: and he said, Behold, *here I am*. And he said, Take now thy son, thine only son Isaac, who thou lovest, and get thee into the land of Mori'ah; and offer him there for a burnt offering upon one of the mountains which I will tell thee of."

An Altar of Wheat

For this altar, Bar Hama used a rusted iron receptacle he found at the side of the road, which was originally part of a military vehicle destroyed in battle. The circle motif recurs once again in this round vessel whose wide, perforated rim encircles a dome-like form with a flat top. Bar Hama filled the hollow space surrounding the dome with stalks of wheat, which he gathered in the fields not far from his home. Wheat, which serves to make bread, is a necessary condition for survival. Accordingly, Bar Hama also refers to this altar as *The Altar of Existence*. The combination of the wheat and the rusted receptacle creates a sense of dissonance. The wheat comes from nature, while the receptacle is manmade; the thin stalks of wheat are yellow, dry, and fragile, while the receptacle is solid and rust-covered; the stalks of wheat have jagged contours and intermingle with one another, while the receptacle's form is rounded and whole.

Both the wheat and the receptacle have been impacted by their lengthy exposure to the sun and air. This altar centers on the motif of time and on the relations between man and nature.

A Modern Altar

For this installation, Bar Hama placed a wide stainless-steel cylinder upon a pedestal of sorts, whose sloping sides allude to four series of steps. A reflective stainless-steel strip measuring about one meter and twenty centimeters in height was affixed to the adjacent wall. A glass bowl was placed on the floor in the space between the stainless-steel object and the wall, and partitioned into two equal parts; one half of the bowl was filled with red loam soil, while the other half was filled with ashes – motifs used by the

⁴ See, for instance, Yigal Zalmona's remarks in *Micha Ullman: 1980–1988* (exh. cat.), Jerusalem: The Israel Museum, 1988, pp. 4–8.

Earth symbolizes both the beginning and the end of human life: Man is created from earth, and returns to it following his death. "In the sweat of thy face shalt thou eat bread, till thou return unto the ground; for out of it wast thou taken: for dust thou art, and unto dust shalt thou return" (Genesis 3:19). Bar Hama chose to use red loam – a sandy type of soil that is well-aired and easily drained. Its poor mineral content, however, requires it to be constantly fertilized in order to allow for the cultivation of crops; nevertheless, sustained attempts may eventually yield produce – as is attested to by the numerous citrus groves on Israel's Sharon Plain. The same vocabulary of "processing" and "growth" may be metaphorically employed to refer to death, which is equally difficult to accept and process. Death symbolizes the definitive end of an individual life; at the same time, bereavement may serve as a deeply significant experience and as a catalyst for personal growth. The use of earth in general, and of red loam soil in particular, is highly symbolic in this context – raising questions concerning the meaning of sacrificing one's life for the sake of the country. Is burying our dead in the earth the inevitable price we must pay in order to cultivate our land and live in it?

The use of earth and other local materials is also characteristic of other Israeli artists, such as Moshe Castel during the 1950s, Micha Ullman during the 1970s, and Sigalit Landau during the 1990s. Bar Hamas's use of earth, however, differs from that of these different artists in terms of the cultural, social, religious, and political meanings with which it is imbued.⁴

An Altar of Fire and Water

In this altar, a Jewish memorial candle is placed at the center of a round glass vessel filled with water. This glass container, in turn, was placed within a Perspex tube measuring approximately two meters in height and 30 centimeters in diameter. The Perspex tube is set within a shallow stainless-steel bowl. Once again, the circular elements symbolize life.

Bar Hama calls this work *An Altar of Fire and Water*. Water destroys fire, just like death destroys life. Yet man has chosen to commemorate the dead through the use of fire – of a burning flame. Indeed, the large scale of this altar endows it with the character of a memorial.

The horizontal Perspex tube is directed upwards, towards the sky, and resembles a chimney. This altar thus alludes not only

this manner, the artist forges a connection between the two types of altars alluded to in the Bible: the "altar of earth" and the altar at the Temple.

An Altar of Stone

This altar consists of four identical marble cubes, which are placed on the floor to form a square. Each of the cubes is engraved with a single Hebrew letter: Viewed together, these four letters spell out the word "altar" in Hebrew. The form of each individual cube and the form of the altar as a whole thus reflect one another. As Jews, we are part of a people, individuals who make up the whole. We all share the same heritage, yet each of us is distinguished by a specific "letter," by his own unique identity. The spaces between the marble cubes represent the individual spaces that defines different people, as well as his surrounding environment. At the same time, as this work demonstrates, we are all part of a single framework.

The title of this installation, *The Altar of Stone*, alludes to the altar that once stood in the Temple, even though Bar Hama consciously chose to use chiseled stones, whose use is forbidden in the biblical instructions concerning the creation of the altar at the Temple: "thou shalt not build it of hewn stone" (Exodus 20:25). The altar in the Temple belongs to each and every member of the Jewish people, and every individual brought sacrifices to the Temple according to a clear set of rules that define the worship of God. An "altar of earth," by contrast, represents what the artist interprets as a personal form of expression – an individual's need to address divinity in the time, place, and emotional and spiritual state he deems most appropriate.

An Altar of Earth

The Altar of Earth is composed of a circular, shallow receptacle made of asbestos, which Bar Hama filled with red loam soil. He then topped the soil with a white plywood grid composed of 32 rectangles, which represent the infrastructure of a burial plot.

The red clumps of earth framed by the grid appear as a series of indecipherable signs, or hieroglyphs. A circle is a simple, fluid form. By contrast, a rectangle is rigid and angular. The sharp corners of this rectangular grid clash with the surrounding, circular form. The circle is a symbol of the cyclical nature of life, while the grid of burial plots symbolizes its abrupt end.

This series of altars was subsequently exhibited at the Artists House in Tel Aviv, together with the prints and video work. The altars were placed along a central axis that ran through the gallery, while the prints were hung on the adjacent walls. The video work was projected in a loop on the wall facing the gallery entrance, while Beethoven's Ninth Symphony played in the background. Outside the entrance to the Artists House, Bar Hama once again alluded to the motif of burial plots by means of a cement grid, which he filled with earth. Prior to the dismantling of the exhibition, he invited the general public to plant flowers in the earth filling each plot.

The Altars

An Altar of Time

This altar is composed of a shallow, rust-covered iron bowl surrounded by a circle of salt. The bowl is partially filled with earth and with water, which lends the earth a murky, rust-colored appearance. Bar Hama sunk a number of metal watch mechanisms and frames into the mud. The materials used in this work combine two of the Four Elements – earth and water – with manmade artifacts. Clocks are a means of controlling time, while the rust covering the watch parts used in this work was formed as a result of prolonged contact between iron and water. Does this assemblage of different elements thus suggest that man controls time, or rather that time has the power to control and change us? *Altar of Time* is composed of a series of concentric circles. In the Jewish tradition, circles symbolize both life and time. The circle of salt is white, while the circle of earth at its center is brown. Taken together, they represent the Earth and the moon that orbits around it every month, determining the structure of the Jewish calendar and the dates on which the Jewish holidays are celebrated. Man shapes his life in relation to time, and must "devote" or "sacrifice" his time in order to achieve certain goals. In Hebrew, these terms are clearly associated with sanctity and sacrifice. How much time are we willing to sacrifice, and for the sake of what goals and ideals? The watch mechanisms in this work gradually sink into the mud and become immobilized. None of the watches used in this work have dials – all that is left of them is the frame surrounding their faces. This visual image of time coming to a standstill is a metaphor for death. The salt scattered on the ground alludes to the use of salt during the offering of sacrifices at the Temple. In

He has since continued to engage with this subject. In 2008, he created the work *The Eulogy in Jerusalem – The Torah, the Jewish People, and the Land*.

An Altar of Earth Thou Shalt Make Unto Me

Bar Hama is concerned with two different aspects of the terms "sacrifice" and "altar": he studies their meaning in the Jewish scriptures, and probes their relevancy in the context of the present; at the same time, he examines the idea of sacrifice in contemporary Israeli culture and society. In Hebrew, the etymological relationship between the word for "sacrifice" (*korban*) and the word "closeness" (*kirva*) points to the nature of the sacrificial act: "God draws closer to the man who sacrifices to Him of his own free will."³

As God commands in the Book of Exodus, "Ye shall not make with me gods of silver, neither shall ye make unto you gods of gold. **An altar of earth** thou shalt make unto me, and shalt sacrifice thereon thy burnt offerings, and thy peace offerings, thy sheep, and thine oxen" (Exodus 20:23–24). As Bar Hama interprets it, the "altar of earth" is a personal altar, which an individual may construct wherever he chooses in order to offer a sacrifice expressive of his sense of closeness to God and his faith in him. As Bar Hama remarks, "Man, seeking to express the powerful emotions he feels towards his creator, searches for a means of expressing the longing to worship God – a longing that erupts from within... in every period, man chooses the materials for his altar from his immediate geographical and personal surroundings, including the works of art he himself has made." Bar Hama's installation *An Altar of Earth* includes a range of materials, which he assembled into six different "altars." Each of these altars raises questions concerning one particular aspect of human life. The artist spontaneously created additional altars as he traveled across the Golan Heights. During this journey, he photographed different images of clumps of earth. Upon his return to Kiryat Gat, where he resides, he also took a series of photographs of a grid of new burial plots at the local cemetery. Bar Hama then digitally processed and overlaid these photographs, and printed them on canvas. At the same time, he also created a number of acrylic paintings on canvas, which he subsequently set on fire. He documented this entire process on video, and edited the footage to create a related video work.

³ See *Zohar Vayikra* (Zohar Commentary on the Book of Leviticus) 1:a.

Altars and the Act of Sacrifice

For more than a decade, the themes of the altar and of sacrifice have appeared as recurrent motifs in Bar Hama's works. In 1998, when he was chosen by the Kiryat Gat municipality to design a memorial for the city's fallen soldiers, he focused on the temporal dimension of remembering. Rather than concentrating exclusively on the dimension of contemporary grief and loss, he strove to place the act of commemorating those who sacrificed their lives on the altar of their country in a wider context. He sought to examine this theme from a perspective that encompasses past, present and future, and which is shaped by both religious faith and a sense of hope. The formal and material qualities of the memorial sculpture he created and of its immediate surroundings (which were similarly designed by the artist) give visual form to the Hebrew expression "In their death they have bequeathed us life." The innovative qualities of this memorial lend it a unique character, distinguishing it from the numerous memorials that dot the local landscape.²

In 1999, Bar Hama created an installation titled *Mountain-Field-Home*, which examined the Jewish people's historical and spiritual legacy in the context of contemporary Israeli reality, and more specifically in the aftermath of the Rabin assassination. In this installation, Bar Hama represented each of the three Patriarchs by means of a visual image. The Patriarch Abraham was represented by means of an altar. Bar Hama chose an excerpt from Maimonides' *Hilchot Beit HaBechira* (The Laws of God's Chosen House) that refers to the location of the altar in the Temple, and copied it onto a stretch of cloth. The text appears against a grid of white rectangles, which each enclose an abstract image composed of dramatic black and red brushstrokes. This grid was flanked by two red stripes that ran down the wall and across the floor. Two marble cubes were placed on the floor on the red stripes. The white rectangles and marble cubes, which allude to the altar and to the theme of sacrifice, continue to appear in additional works by Bar Hama.

In 2000, Bar Hama created an installation titled *An Altar of Earth Thou Shalt Make Unto Me*. This installation was exhibited at the Artists House in Tel Aviv, in conjunction with his receipt of the Tel Aviv Painters and Sculptors Association Exhibition Prize. *An Altar of Earth* was the culminating point of an entire series of works concerned with the themes of the altar and of sacrifice.

² See Oz Almog's essay "Memorials for Fallen Soldiers in Israel: A Semiological Analysis," in *Megamot* 34 (2), 1991, pp. 179–210, in Hebrew.

The Altar and the Sacrifice

Aviva Winter

Introduction

The concern with the relationship between individual and national identity is central to Avner Bar Hama's works.

The point of departure for Bar Hama's examination of this theme is the historical and cultural formation of the Jewish people – a process that began with the Patriarchs and reached its culmination with the Exodus from Egypt and the transformation of the Israelites into a nation. His engagement with this ancient context has enabled Bar Hama to approach the contemporary events shaping the life of the Jewish people in its homeland from a rich and wide-ranging perspective.

Using the language of contemporary art, Bar Hama forges a connection between the Jewish scriptures and between themes related to the experience of life in Israel today. As he himself defines it, his is "A local form of art that is rooted in our cultural heritage, and in an ancient tradition that is inextricably related to the land of Israel – where the spiritual dimension of life is tied to a specific place, to which we have returned after two thousand years of exile and wandering."¹ Bar Hama explores the relationship between being Jewish and being Israeli, and strives to give create a synthesis between these two identities on both a personal and collective level, so that we do not have to relinquish either one.

¹ Statement quoted from a conversations with the author of this essay.

assume their part of the blame. As this work suggests, Rabin's death constitutes an eternal disgrace, a Mark of Cain that will never be obliterated. Yet the question is, what must we do now? In a world of uncertainty, Bar Hama endeavors, both as an artist and as an educator, to provide answers, to offer insight, and to outline a possible trajectory. The key to understanding this work thus lies in deciphering the symbolic meaning of each and every one of its components, as well as in viewing them together as a single, unified statement.

The syntax underlying the four parts of this installation alludes to a terrible event that cannot and must not be forgotten or denied. At the same time, the set of images, references, and citations included in this work all point to a yearning for the values of understanding, and of sensitivity and attentiveness towards others. Bar Hama, who is highly aware of the range of social and cultural tensions that result at times in unbearable divisiveness between different factions of Israeli society, stands at the gate, acting as a guide who urges us to accept the existence of different views and opinions. He seems to be telling us that just as the three Patriarchs are all different from one another, so Jewish identity does not have to assume a single, monolithic character.

stone, which I have set for a pillar, shall be God's house" (Genesis 28:22).

Mountain-Field-Home

An enlarged page of the Gemara's "Pesahim" (sacrifices) tractate is printed on a stretch of canvas, which hangs on one of the gallery walls. The text featured in this work characterizes the three Patriarchs: Abraham is the **mountain**, a role alluded to by sentence fragments such as: "[...] as it is said to this day, in the mount of the Lord it shall be seen" (Genesis 22:14), or "And Abraham called the name of that place Jehovah-jireh" (ibid.) These verses reveal the role allotted to Abraham by God: to dispel idolatry, to disseminate the belief in one God, and to enlighten mankind.

Isaac is the **field**. The act of digging the wells attests to his sense of belonging and to his intention to strike roots in the land, as well as to a reliance on "the well of living water" – that is, religious faith. Jacob is the **house**. He is the father of the twelve tribes of Israel, the father of the nation, and the builder of the national home. Although the Patriarchs all differ from one another, the trajectory followed by each of the three was appropriate at a specific point in time.

Shafts of heavenly light juxtaposed with dark shadows create a ritualistic atmosphere, and contribute to the processes of representation and exegesis undertaken in this work. The intensity of the light underscores the gap between the realm of the visible – of painful current events – and the realm of the invisible – the eternal values of Judaism.

As I delved deeper into the list of biblical sources on which Bar Hama based this work, I became convinced yet again of what I already believe in, and which is in itself no novelty – that nothing is arbitrary. In this case, moreover, the selection of citations clearly indicates that the works included in this exhibition constitute a reaction to the shock experienced by so many Israelis following the Rabin assassination.

The altar on which the sacrifice was made in biblical times was also the site where prayers were recited and where various events were commemorated, as well as where a man who had inadvertently killed another man was allowed to seek refuge. Indeed, the role of this entire installation seems akin to the role played by the "horns of the altar" – a place of sanctuary for those willing to

Field

A large-scale canvas bears a printed image of three wells set against a (Jerusalem-stone) wall, while a field appears in the foreground. Isaac is a "field." He is the only one of the three Patriarchs who was born in the land of Israel, lived there his entire life, and died there. The biblical text links his various actions with becoming permanently rooted in one place: "[...] dwell in the land," (Genesis 26:2) "Then Isaac sowed in that land," (Genesis 26:12). Isaac follows in the footsteps of Abraham, his father: "And Isaac dugged again the wells of water, which they had digged in the days of Abraham his father; for the Philistines had stopped them after the death of Abraham: and he called their names after the names by which his father had called them: Esek, Sitnah, Rehoboth" (Genesis 26:18). According to Nahmanides, these names allude to the much later destruction of the First and Second Temples, and to the anticipated construction of the Third Temple.

Altar

Four meticulously chiseled stones composed of Hebron marble are assembled together to form an altar. The wall in the background features a mural composed of eight parts, which each represent one of the bearers of sacrifices. The center of this installation is occupied by a large, natural stone, engraved with the four Hebrew letters that spell out the word "memorial." As God states in the Bible, "Then will I remember my covenant with Jacob, and also my covenant with Isaac, and also my covenant with Abraham will I remember" (Leviticus 26: 42). The biblical commentators explain that remembrance is not mentioned, in this verse, in relation to Isaac's name, for "Isaac's ashes are eternally set before me" (Rashi's Commentary). The memory of Isaac's sacrifice, according to this interpretation, is eternally represented by the altar. This is the same altar upon which Adam, Cain and Abel, Noah, Abraham and Isaac, David and Solomon, all made their sacrifices.

Home

Wood and Perspex plates are positioned against a wall. This arrangement represents Jacob, who, upon returning to the land of Israel with the members of his household, set about erecting an altar: "And he called the name of that place Bethel... And this

society, or nation's collective consciousness. In addition to the artists mentioned above, there are surely others whose creative practices (both in the visual arts and in other domains of cultural production) draw on these same sources to create strikingly rich and compelling works.

The Rabin assassination, which was a traumatic experience for many Israelis, led to the removal of a mental block rooted in a dynamic of attraction and rejection; it thus gave rise to the spontaneous liberation of various cultural associations, while creating a direct association with the dramatic story of the Sacrifice of Isaac. Numerous exhibitions staged in the aftermath of the assassination examined both the practical and the symbolic implications of Rabin's death. Can this event thus be regarded as the first step towards the re-legitimization of an obvious link between contemporary artmaking and between Jewish textual sources, the Jewish to culture?

An examination of several catalogues devoted to the oeuvre of Avner Bar Hama, an observant Jew who was brought up in a religious home, reveals that his art oscillates between lyrical abstraction and a concern with exegesis; for the most part, it is shaped by the language of "contemporary" art, which is characterized by a preoccupation with the surface of the painting; a canon of wide, open forms; loose brushstrokes; expressiveness; a rich range of colors; and a meticulously constructed conceptual structure.

In the work that I will now turn to examine, however, Bar Hama embarks on another kind of journey, whose course he began charting in 1987. At that time, parallel to his decision to devote one day a week to religious studies at the Kerem De'Yavneh Yeshiva, Avner began charting his own private trajectory, which enables him to internally process religious experience, to listen, to deliberate, and to confront difficult existential questions. As he himself states, everything he has absorbed during this period was internalized as part of a slow process of exploration centered on the study of the Bible and of Jewish thought. The chapters of the Torah and the pages of the Gemara are the basis underlying his personal cultural experience as a religious man, and provide the key to understanding the work *Mountain-Field-Home*. Isaac is the concrete point of departure for this installation, which is composed of four different chapters.

figures represented the ideal of the New Jew, who symbolized the Zionist revival of the land, while the works of Shalom of Safed are characterized by a naïve approach to the textual sources, and by a focus on their literal meaning.

Up until the mid-twentieth century, the Zionist gaze drew on the history of the Jewish people in the land of Israel and on the Jewish sources to fashion representations of a collective utopia; it created a growing inventory of images that supported the creation of a secular, national identity. Over time, Abstract Expressionism, Pop art, Constructivism, Minimalism, Conceptualism, *Arte Povera* and a range of postmodern approaches lead to the marginalization of artists inspired by Jewish sources. Instead, the local art world came to privilege the works of artists engaged with "contemporary" issues: language, the gaze, critical thinking, otherness. Images that drew on the historical past came to provoke suspicion, and at times even scorn and hostility, despite the enduring power of works such as Itzhak Danziger's remarkable sculpture of Nimrod. Is this aversion to an engagement with the Jewish past based on a fear of its suggestive power? Is it merely a manifestation of frustration and anxiety provoked by the idea of identification with our cultural heritage? Or perhaps simply a fear of being attacked by the media?

Nevertheless, it is becoming increasingly clear that an ongoing interaction between artmaking and the trinity of faith, myth, and language exists on the margins of the territory controlled by the elitist avant-garde. These themes are being touched upon, to various degrees, by a range of different artists. For most of these artists, the Bible is not a historical document used to legitimize the Jewish people's national aspirations and bond with the land; rather, it is a cultural source that has long been part of our collective consciousness.

Avraham Ofek, Moshe Gershumi, Michael Sgan-Cohen, Haya Esther, Jacques Jano, Yoel Galinsky, Belu-Simion Fainaru, Esther Rabinovitz, Dorit Feigowitz, and many others have alluded to verses from the Jewish liturgy, to Kabbalistic motifs, to Jewish symbols, to biblical sources, to midrashic literature, to Jewish folklore, and to popular rituals. These artists all turned to the Jewish sources as a point of departure for an evolving examination of Israeli-Jewish identity. The works of this impressive array of artists all bespeak a sense of historical and cultural continuity with the past, while pointing to the impossibility of erasing, forgetting, or rejecting a given cultural legacy in the context of a community,

Mountain-Field-Home

Daphna Naor

The Daily Gemara Page

Several years ago, I began defining myself as an entirely secular person with a humanistic Jewish identity; at the same time, I view the attempts made by a number of artists to create an affinity between their art and the biblical sources as a highly positive development. Avner Bar Hama is one of these artists.

For many decades, Israeli artists lost interest in entertaining a direct dialogue with these sources. The "reading" of such texts, which was once part of the cultural consensus, was relegated to the margins, while visual representations of biblical themes came to be viewed as mere illustrations, and as almost embarrassingly simplistic.

The first decades of the twentieth century bequeathed us the marvelous works of Ephraim Moshe Lilien; Ze'ev Raban and Abel Pann's representations of the biblical protagonists as Oriental figures; the image of Samson as a metaphor for physical and spiritual strength; Aharon Kahana and Moshe Castel's treatment of the Sacrifice of Isaac as an expression of the infinite grief caused by the death of so many youths. Mordechai Ardon was similarly drawn to the biblical world, which infused his works with a cosmic, mystical dimension. In Reuven Rubin's oeuvre, biblical

on poles making the whole land a Jewish home. This Eruv gives new meaning to the land God constantly watches: it becomes an area protected from the surrounding chaos, a quiet center of peace. Bar Hama compares it to a satellite image that shows Israel as “a nation that shall dwell alone” (Numbers 23: 9), cut off from those around it.²³

Jacob's Ladder (fig.) of 2010 illustrates God's promise to give Jacob and his descendants the land on which he slept (Genesis 28: 13). Rashi explained: “God folded the entire Land of Israel under him” so that the promise refers to the whole land. In Bar Hama's statue, a thin map displaying Rashi's explanation is literally folded up beside the ladder to reveal the earth in the negative space left by the map's removal.

Bar Hama's most spiritual works in 2010 are not related to Zionism but to the contact between man and God. A ladder connects a base to an upper platform of similar size and shape. On the lower section appear the opening words of the prayer recited upon awakening: “I thank you, living and eternal King, for mercifully restoring my soul within me.” On the upper part or projected beyond it is God's answer: “I am God.” The ladder that connects heaven to earth stems from Jacob's dream, but here the meaning is a much more personal communion between man and God (fig.).

Bar Hama's work is full of love for Israel and anxiety over her welfare. Since he believes that art can influence society, most of his works on the disengagement preceded the final removal in August 2005 in an attempt to change this decision. Afterwards, he mourned what it meant for the evacuees but accepted the government's decision. What worry him most are the rifts he sees in Israeli society that he fears will destroy the Zionist dream. His politically and socially engaged art endeavors to stimulate dialogue. He sees his mission as explaining religious Zionism and opening avenues of communication and tolerance between different Jewish groups.²⁴ After recovering from the removal from Gush Katif, the Second Lebanon War and the disclosures of corruption, his works display a new feeling of optimism, closeness to God and faith in the future.

²³ This is part of Balaam's blessing of Israel, and the sentence begins: “From the tops of the rocks I see him, and from the hills I behold him,” which helps to explain the composition. See Margaret Olin's article in this book.

²⁴ Unpublished interview with the artist by Yael Paz.

and anything recalling the Jewish presence. One can read this combined image as stating that Israel's hanging over a void was caused by the evacuation of the Harvest Bloc, thus "burning" part of the Land. However, there are also signs of hope: the trees and the wheat that forms the country's material base are still growing and the hanger in the sky that referred to God in the title still supports Israel in all its multiplicity. The blue color in the upper half of the maps signifies the spiritual qualities that remain intact, while the gold of the wheat reflected in their lower half provides a strong material foundation. Bar Hama added that the stones of the school wall symbolize building the country. Most important, the words that had dissolved in *Blurred Borders* are entirely clear, accented in gold.

This landscape also appears in works that oppose the reality of life in Israel to the dream. In 2005, in *Promise and Reality* (fig.), the ethereal dream floats in the sky, while three maps on the wheat reflect reality. On the right, green olives symbolize fruitfulness, but their highlights form holes that suggest they are hollow. This is amplified in the other maps: in the center, red olives signify the blood spilt to achieve the dream, while on the right is the burnt map. Here, under the impact of the Gaza withdrawal, there is a wide gap between promise and reality.

This gap shrinks in 2007 in *The 5th of Iyar 1948, The Day the Sun Shined* (fig.). The Declaration of the State appears as a sun illuminating Israel's map. The hint of the words "You knew" that appear between Herzl and Ben Gurion connect the work to *You Knew Will These Bones Live* of 2005 (fig.), but the words now refer to the golden map embedded in the field, a map whose form is not yet clear as if it is still being formed. Only the red color under it that stains the wheat suggests the blood that has been spilled to bring this golden image into being.

Recently, Bar Hama has added positive spiritual messages to his maps. In 2008, a computer-generated work (fig.) reused a mirror-map from 2005 (fig.) whose inscription promised God's surveillance over the Holy Land "from the beginning of the year to the end of the year" (Deuteronomy 11: 12). The fragility of that map, placed on the floor, suggested this vigilance was faulty, perhaps because the nation had not fulfilled the lines on keeping God's laws (Deuteronomy 11: 13-15). Now, however, this map is a white outline set against a background in which texts and faces have been distorted to resemble rocks and gushing water. The only stable part is the map surrounded by an Eruv, a string

pane bearing the title, *Holy Borders*, intercepts a seemingly sturdy map that becomes thinner as it moves north. On the map one can read part of the Psalms 105: 11 quote: “give... land of Canaan, lot of your inheritance,” but it is overpowered by the large word “altar” on the glass, recalling the sacrifices needed to keep the land, while below appears the word “memorial” for the fallen. Bar Hama asks: “Is it permissible to sacrifice so many victims to the earth? The answer is only when there is no choice.”²²

Uncertainty was also emphasized in a group of computer graphics based on a statue that Bar Hama designed for the Beit Tzurim school in Rosh Ha’ayin in 2005-2006 but never carried out (fig.). The statue was to be composed of several glass-like maps that would reflect and be seen through each other, one layer acting as a “shadow” on the wall. The way the maps were positioned, one higher than the other, created an illusion of a hole in the central map in the area of the Gaza Strip. Yet the message of the sculpture, written on the “shadow” in gold and on the central map, was a positive reminder that despite everything, we are all still “One nation,” even if the last letter of “one” seems to get lost in the shadows on the central map. To stress this message, the map on the right is inscribed: “The nation of Israel, the land of Israel, the Torah of Israel,” the three primary elements uniting the Jewish people preached by religious Zionism.

Yet the multiple maps could also carry a different message. In the 2005 computer graphic *Blurred Borders* (fig.) the statue was repeated twice in shades that chop up the country and eat away at the inscriptions. “One nation” is broken; “Israel” is split in the center beside “nation” and dissolves next to “land.” While on the left, one can still read “Torah of Israel,” on the right these words melt away leaving only the first two letters. Thus the uncertainty about Israel’s borders is destroying both its unity and its religious principles.

In 2007 this sculpture was incorporated into a second graphic, He hangs the earth above a void (Job 26: 7), a reference to God’s power. Here it is the multiple maps of Israel that “hang” from the valet-chair from “Distress Installation” of 2005 above a wheatfield. The chair, no longer bearing inscriptions of schism, is now a white image suspended from heaven. The map holding actual olives that had been on its seat now floats on a wheat field but has merged with his *Burned Map* of 2005 (fig.), so that all that is left is shells. This map reflects the aftermath of the withdrawal from Gaza: the Arabs destroyed the greenhouses

22 Unpublished interview with the artist by Yael Paz.

Zionist settler. Almost a year later, in June 2006, he stressed the human factor in a video installation. Set up as a bed on whose surface he painted a map in bright colors (fig.), it had a zippered flap that opened up Gaza to reveal a screen on which was projected Yuval and Aliza Ginzburg's documentary film on the expulsion. The video humanized the map, forcing one to realize that this event changed the lives of peaceful religious people.

In 2007, his photomontage *The Day After* (fig.) rephrased this idea using an image of Ganei Tal's ruins where only the synagogue is still standing. Amidst the rubble and plowed earth, he set a map full of settlers praying and waiting to be evacuated. The contrast between the building, the rubble and the massed settlers makes it seem as though they had been buried alive or inhabit a chasm in the earth, a different reality.

The reason for this pessimistic message is revealed by the map he showed in Tel Aviv in June 2007 (fig.). It is a table top that bears the inscription of God's "everlasting covenant" with the Jews: "Unto you will I give the Land of Canaan, the lot of your inheritance" (Psalms 105: 11). Yet the thick board on its wobbly legs is unstable. This table for negotiations about the Land of Israel has no chairs around it since there is no partner willing to achieve peace. Bar Hama blames the Palestinians who cannot deal with the Jewish claim to the land written on the table. The context of this show adds another dimension. He called it "40 years of blunders" (שיבוש) as opposed to a contemporary left-wing exhibition "40 years of conquest" (כיבוש) that did not allow him to participate.²¹ Thus he also calls for discussions about the Land of Israel between right- and left-wing advocates to preserve national unity.

His maps have expressed anxiety over unity and stability since he began producing them in 2005. In his "Situation Installation" he indicated the fragility of the State by superimposing a photograph of a sculpted map with the quotation, "Unto you will I give the Land of Canaan, the lot of your inheritance" (Psalms 105: 11) on a landscape that merges with the image of eggs discussed above, but the eggs seem to break under the map's weight (fig.). These images were on glass plates set one atop the other, and the title *Danger, fragile* also referred to the split between secular and religious Israelis over the withdrawal (fig.).

Since then, he has often used glass with various inscriptions to stress Israel's fragility. In a 2005 photomontage, the sharp forms of the glass and the triangles seem to tear the country apart (fig.). A

²¹ Both exhibitions celebrated the 40th year anniversary of the Six-Day War.

the suitcase hanging on the wall to the left: its mirror reflected the spectators, hinting that they would soon be wandering again. On the adjacent wall, this threat was intensified by a photomontage comparing the boy from the Warsaw Ghetto with a Palestinian child with “blood” on her hands.¹⁸ On the wall beside the orange map, Bar Hama placed photographs he took of the roads he traveled to fulfill God’s command to Abraham to traverse the land (Genesis 13: 17). Unable to go all over the West Bank, he stated that God’s command is counteracted by harsh reality.¹⁹

In discussing these works, critics noticed that the maps portrayed Greater Israel including the Golan Heights and branded Bar Hama a right-winger. They ignored the fact that this is the same map used by the Palestine Liberation Organizations, albeit without the Golan Heights. Moreover, despite his maps, Bar Hama does not believe it is possible to retain all the land and in 2003 wrote an article whose headline states his credo: “Better a united people in a small country than a divided people in Greater Israel.”²⁰ His maps simply stake the Jewish rights to the land that is also claimed by the Palestinians.

Bar Hama also protested the Gush Katif withdrawal in human terms inspired by his friendships with settlers. “Distress Installation” of June 2005 showcased life-size photographs of the Wasserteil home in the agricultural moshav of Ganei Tal. The pictures, printed on tent-shaped fabric with holes around the edges to attach them to each other, were set around the hall to recreate the house. Like the disassembled pre-fabricated walls of Yamit, this house was turned into the sides of a temporary shelter. The dismantlement was stressed by the frame of a Sukkah bedecked with olive leaves, bearing on its outer side a photograph of the entrance to the home (fig.).

In the corner behind this frame, on a bed of dry olive leaves, stood a valet chair on whose unraveling seat he set his usual map, now covered with black olives and wheat chaff to symbolize Gush Katif which means Harvest Bloc (fig.). He wrote “Settlement” on the hanger and “uprooting-schism-tearing asunder” (עקירה-קרע-קריעה) on the slat below. The multiple meanings of the inscription include: uprooting leads to a schism which tears Israel asunder, or it leads to a schism over which one mourns, as Jews tear their clothes in mourning in an act called קריעה.

After the eviction, he greeted the evacuees of Ganei Tal at Kibbutz Hafetz Haim with a map covered in salt labeled in orange *Salt of the Earth* (fig.). This was his tribute to them as the true type of

18 See the discussion in Brutin’s article in this book.

19 Unpublished interview with the artist by Yael Paz; Talya Halkin, “A Brush with Disaster,” *Jerusalem Post, Upfront*, May 6, 2005, p. 11.

20 Halkin, “A Brush with Disaster,” p. 11; Avner Bar Hama, “Better a united people in a small country than a divided people in a greater land,” *Hatzofe*, Aug. 28, 2003, p. 8.

beliefs of religious Zionists as opposed to the secular views of the *Ha'Aretz* newspaper. However, the wind scattered the earth over both newspapers and altars, so that it acts as a uniting rather than a dividing force.

The map is the crux of the old and contemporary division. It is inscribed “Put off your shoes from your feet...” – God’s words to Moses before the Burning Bush – and the three dots suggest the rest of the sentence: “for the place whereon you stand is holy ground” (Exodus 3: 5). The holiness of the Land of Israel was the reason for the uproar over the Uganda plan, and it is now the bone of contention between left- and right-wing Israelis. The grid of the wooden gangway that looks like a ladder is composed so that the two lines on either side, representing the two points of view, come close to each other as they reach the merged photographs of the secular and religious leaders, but they are not yet joined. Bar Hama calls out in this work for the union of groups whose disagreements he sees as leading the country into danger.

This map must also be seen in its original context: a “doormat” placed at the entrance to his “Situation Installation” in Tel Aviv in February 2005 in which he examined the problems facing Israel and protested against the planned evacuation of Gush Katif (fig.). The inscription on the map here works on several levels. Verbally it provides a religious reason for not giving away land; visually it reinforces this by negating the map’s use as a doormat and warning us to maintain its shiny, pristine condition. It also sets off the gallery space as holy: to enter it we should remove our shoes as Muslims do on entering a mosque. However, the Gaza Strip, labeled “Gush Katif,” is demarcated, thus including but separating this area from the rest of the country, anticipating the withdrawal that took place half a year later.¹⁷ This detail recurs on most of his maps.

Inside, he stressed the political reasons for retaining the Strip, trying to influence the Tel Aviv public for whom religious reasons were insufficient. His most famous map filled most of the floor: composed of clearly labeled Jaffa oranges, it was called *Today Gaza, Tomorrow Jaffa*. The color recalled the orange ribbons of the opponents to the withdrawal. To strengthen the impact, the map was placed under the Arafat photograph inscribed “Ceci n’est pas une paix” (fig.). The message is that the Palestinians would not be satisfied with Gaza but would demand the right of return to Jaffa, whose population was mostly Muslim between the Arab riots in the 1920s and 1948. This danger is clarified by

17 The decision taken in 2004 was carried out in mid-2005 after much controversy and many protests.

their heritage. This loss and the lack of serious Zionism lead to the third photograph that exemplifies the rejection of tradition: Marcel Duchamp's Fountain, an upside-down urinal.

The lower part of this statue is primarily a shiny modern metal urinal whose rectangular opening funnels into a stand. Within, Bar Hama placed a triangle of earth and one of gold. The sloping sides of the receptacle reflect the earth to form a pyramid, and the gold to form a misshapen star which has four points but hints at six. Its triangles emerge aggressively from the top, making it unpleasant to think of using the urinal. This work expresses anger and despair over the ignorance of Judaism that he saw as leading to the corruption of politicians who were turning the State and its symbols into a urinal.

Bar Hama returned to Herzl in a more positive context in 2008 to honor Israel's 60th anniversary. *The Funeral Oration in Jerusalem: Torah, People and Country* (fig.), was set into a specially built enclosure on the street outside Tel Aviv's Artists' House. At its far end was a photograph of Herzl in Basel during the First Zionist Congress. Superimposed on his head and shoulder is a photograph of Rabbi Avraham Yitzhak Hacohen Kook whom the ultra-orthodox attacked for eulogizing Herzl. Under the photographs are references to Rabbi Kook's reply whose title is used for the installation. Herzl died in 1904 after proposing to the 1903 Zionist Congress that the Jews temporarily settle in Uganda before moving to Palestine. The opposition claimed that this would mean forfeiting Zionism's spiritual values. Rabbi Kook therefore suggested that Herzl was the Messiah son of Joseph,¹⁶ whose practical, material goals would not succeed without the spiritual factor. The inscriptions under the photographs indicate that one needs "a union of the material and the spiritual." This is the installation's message: Herzl, the material leader, is merged with Rabbi Kook, the contemporary spiritual leader. The message is reinforced by the *Ha'Aretz* newspapers scattered on the floor on either side of altars that run down the middle of the site, under the grid and the map of Israel.

The altar at the entrance is a large container full of red earth around ashes with a Yizkor candle at its center, an image of sacrifice for the Land of Israel. Directly under the grid is an old tub full of what the artist sees as the "living water of the Torah." Finally, at the base of the photographs, stands a modern altar topped by two abstract copper cherubim whose wings encase the opening. The union of land, Torah and modernity represents the

¹⁶ In Rabbinic literature, the Messiah of the line of Joseph will precede the Messiah of the house of David.

Hagiga tractate.¹⁴ Bar Hama highlighted words dealing with the light created on the First Day that is hidden from the wicked so that the righteous may use it in the future. The fragmented Star of David is part of the light hidden until the righteous resume control.

Other works express concern that the conflict between the secular and the ultra-orthodox is destroying Israel. *National Schism: Holy and Secular* (fig.) is divided between Jews praying and a soldier rushing into battle in front of a body in a shroud. The Israeli flag is torn and one triangle of the star acts as a prayer shawl, while other triangles appear behind the soldier and the composition recalls shards of glass. This work chastises the ultra-orthodox who shirk their duty, leaving others to defend them. As a religious Jew who fought in the army, Bar Hama opposes their unwillingness to serve.

Bar Hama's concerns for Israel are also expressed in his acerbic *מדינה משתנה – State Urinal*, which can also be read as *State Changing* (for the worse, fig.).¹⁵ Its pessimistic message begins in the upper photomontage which blends Herzl's profile into the newspaper *The Day of the State*, issued on May 14, 1948 to report independence. The last stanza of the national anthem is inscribed between Herzl's eyes and mouth: "We have not yet lost our hope, the two thousand year old hope, to be a free people in our land, the land of Zion and Jerusalem." Above, a variation on Herzl's words: "If you wish it, it is not a legend" mars this positive message. Bar Hama substituted the word "haggadah" for "agada," referring to *היגד*, a dictum that has become a mere slogan. However, the change also alludes to the Passover Haggadah, and can also be read as "if you wish it, it isn't the West Bank" (hagada). Thus the Zionist dream manifested in the upper picture becomes an ambiguous play on words. The next frame brings quotations from Berl Katznelson, the Zionist Socialist labor leader who believed in retaining Jewish values: "It is natural for generation to revolt against generation. But that a generation should disengage from generations as if they had never been, is a special curse [...]. We are cultivating forgetfulness [...] of generations on whose shoulders we stood, of ideas and experiences on the basis of which we fought and from our struggle became what we are.[...] Seeing ourselves as more ephemeral, more rootless, we believe that we are 'freer', more superior and energetic.[...] **We do not know how to honor ourselves, our works, the fruits of our spirit, our fathers.**" This text chastises secular Israelis who have lost

14 Hagigah, p. 12a.

15 This work was shown in a protest exhibition he organized, "Oh, my country, my homeland!" in May 2007 for which he wrote a manifesto listing the things that worried him.

1967 lines, in question. Guri's poem is also connected to Ezekiel's vision as it continues with the soldiers saying "Will you really bury us now? We will rise and rush forward as we did then and we will live once more."

In 2005 Bar Hama also directed his concern for the State's stability at the Israeli public, confronting it with a 1947 poster celebrating the 50th anniversary of the Zionist Organization and the First Zionist Congress, whose flag appears on the left (fig.). Herzl stands behind a podium inscribed: "The Jews who want it will achieve their State." Bar Hama senses a flagging of this wish in Jews who are willing to give up land in a forlorn hope for peace. By merging Herzl's portrait with a photograph of Arafat, whose people also want a state, he reminds Israelis that there is an ongoing struggle as to which people more earnestly desire to occupy the same piece of land.

To elucidate his meaning, he placed a photograph of Arafat above the words "Ceci n'est pas une paix" (This is not a peace, fig.), playing on René Magritte's painting of a pipe above the words "Ceci n'est pas une pipe." Bar Hama states that "paix" sounds like "peh" (mouth) in Hebrew and that one cannot believe the words issuing from Arafat's open mouth. This distrust is linked not only to contemporary reality but to the artist's traumatic childhood.

Bar Hama also questions God in a photomontage in which the Hebrew word for "Where are you?" is written across the sky. (fig.) The answer "Here I am" appears in red on the body bags of the victims of a bus explosion during the Second Intifada. "Where are you?" is only said by God to Adam after the Fall (Genesis 3: 9); but "Here I am" appears repeatedly in the Bible in answer to God's call. Here the words take on a dual meaning. God's call to the Jews is answered "Here I am," lying dead, a victim of terrorism. The words can also be read as the cry of the victims pervading the sky: "Where are you, God?" He repeated this composition in *What Hatuel* (מה חטואלי?), re-using their photograph from *You Knew Will these Bones Live*, and writing the title in the sky, playing with the Hebrew meanings of the sound of their name: "What was their sin?" or "How did they sin, God?"¹³

Affected by the 2006 Lebanon War, the strife within Israel and revelations of corruption, Bar Hama again used the disassembled Star of David to analyze Israel's fragility in a 2007 series, providing different reasons for its breaking. In *The Hidden Light – Light Breaking on the Star of David*, the star is fragmented by bands of light floating, in one version, above a text from the Talmud's

13 For a photograph, see Ronit Dekel, "Avant-garde, Conservatism and Silenced Voices in the Israeli Art Dialogue," *Nativ*, June 2005, pp. 89, 91.

combination of the text and pictures questions why Tali Hatuel's unborn child was not allowed to live.

This work was then superimposed on a photograph of the Declaration of the State of Israel in Tel Aviv in May 1948 (fig.). Ben Gurion is symbolically enclosed in an egg and Herzl in the sonogram. The holiday is the day the State was proclaimed. The work raises two questions: how could a pregnant woman be murdered after the birth of the State, and what does this tell us of the fragility of a State that can be crushed like an egg, its fetus killed?

In *You Knew Will these Bones Live* (2005, fig.) Bar Hama expands his use of the Declaration image. The title reverses the order of Ezekiel 37: 3 where God asks whether the bones will live, and Ezekiel answers "You knew." Now "You knew" comes first: set under Herzl's picture and around Ben Gurion's head, the words refer to the prophet and the founder of the State. The rest of the quotation appears between this image and a collage of two photographs: bodies of the Holocaust dead in a wagon lie beneath the five wrapped Hatuel corpses in a mass grave. Below he added the opening lines of Haim Guri's poem honoring the 35 Jewish soldiers killed by Arabs on their way to relieve Gush Etzion in January 1948: "Look, here our bodies are cast in a long, long row. / Our faces have changed. Death is reflected from our eyes. We do not breathe." Thus different images of death are related to the birth of the State.

The use of Ezekiel's vision to connect the Holocaust to the rebirth of Israel is conventional, but the other two associations are unusual. The massacre of the 35 soldiers can be related to the idea of sacrificing oneself for one's country that Bar Hama expressed in his *Altars*, as well as to the popular idea of "Holocaust and Heroism" as a basis for founding the State. The inclusion of the Hatuel family is more complicated: they are the new victims of the hate that led to the Holocaust. The artist suggests that before the birth of the State such victims were understandable, but how could the Hatuel massacre occur in 2004 after Israel had existed for over 50 years?

The comparison of Gush Etzion and Gush Katif is also meaningful. In both cases the mutilated corpses were wrapped and buried in a mass grave. Further, the inhabitants of Gush Etzion were slaughtered on the day before the declaration of the State, and at the time the work was created, this State had decided to evacuate Gush Katif, leaving the status of Gush Etzion, also beyond the

will remember Isaac's ashes lying on the altar before him. By tying Rabin's murder to Isaac's ashes, he turns Rabin into a martyr for peace. Yet he only exhibited his portrait under the text comparing Isaac to a field, with the Leviticus text and Rashi's explanation, in a 2005 show on Rabin's murder.

In his 2000 show, "An Altar of Earth," instead of the transience of place, he dealt with the transience of life to preserve that place. He explained: "Unwillingly, Eretz-Israel is becoming the estate of the Jewish people through the burial of the sons in its earth."⁸ In *Altar of Earth: Grave Bases* (fig.), the grid set on a bed of earth represents the concrete outlines of graves prepared for the dead in Israeli cemeteries. The altar suggests dying for the Land of Israel, and was created the day after the army left Lebanon in the hope that no more sacrifices would be needed.⁹ The link to Lebanon was clarified in a computer-generated collage in which grave grids framed photographs of earth and of the aftermath of the 1982 explosion of Israel Army headquarters in Tyre.¹⁰ Outside, on the street, Bar Hama erected a concrete grave grid filled with earth. Angry that Tel Avivians felt detached from the soldiers in Lebanon, he brought home to them what life in the shadow of death was like.¹¹ On the last day of the show, he wrote "Flowers instead of Graves" on the grid, and invited the public to plant flowers in the grave plots to stress his wish for peace rather than for continuous sacrifice (fig.).

Bar Hama spent 2001-2002 in Paris working for the Jewish Agency and 2004 at a studio for foreign artists there, accumulating material for a Holocaust show, when an incident in Israel postponed this work.¹² On May 2, 2004, Tali Hatuel and her four daughters, aged 2 to 11, were shot while driving in Gush Katif by terrorists who then closed in to finish them off. Before turning to the Holocaust, Bar Hama decided to deal with Israel's problems using explicit content manifested in photomontages.

His first reaction to this tragedy was straightforward (fig.). Since Tali Hatuel was pregnant, the use of a sonogram of a fetus and eggs that may encase fetuses is logical. The eggs' fragility is stressed by the "water" below them in which their diffracted reflections crack. The first lines of the text from the Mishnah's Beitza (egg) tractate in the Moed (holiday) book, reveal the artist's message: "An egg that is born on a holiday, Shamai's school says eat it; Hillel's school says don't eat it." The question of whether to allow an egg's fetus to live is reinforced in the second line which deals with whether to slaughter an animal on a holiday. The

8 *Avner Bar Hama: An Altar of Earth Thou Shalt Make Unto Me*, Tel Aviv: Painters and Sculptors Association, 2000, p. 45. See Aviva Winters's article on this exhibition in this book.

9 *Avner Bar Hama: "An altar of earth thou shalt make unto me,"* p. 45.

10. For the artist's personal connection to this event, see Winter's article in this book.

11 Unpublished interview with the artist by Yael Paz.

12 He only exhibited the Paris Holocaust work in 2007. See Batya Brutin's article in this book.

When he re-exhibited this work in his 1995 show “Struggle,” he likened Yamit’s transience to that of Tel Aviv whose residents fled during the Gulf War, exposing Israel’s vulnerability. He watched this war and the First Intifada on television in Montreal where he represented the Jewish Agency (1988-1992), encouraging immigration to a country he felt was endangered and needed support.

After returning to Israel, his fears were reaffirmed by the Oslo accords (1993-1995): land would be returned for a peace that he believed was illusory. In his 1995 “Struggle” show he began to re-examine the Zionist position: he exhibited the grid-framed suitcase, a symbol of transience, and a cube made of a frame of metal bars to suggest a sukkah, a “home that looks stable and secure but this is really an illusion.”⁶

In 1999, a grid divided up the images in his “Mount-Field-Home” exhibition.⁷ It held back abstract paintings to reveal the section of a page in the Talmud’s Pessachim tractate that associates the words Mount, Field and Home with the three patriarchs (fig.). Each row represents a component: the plants on top are the Field (Isaac) and the Mount (Abraham) is in the middle row. The bottom row, Home (Jacob), echoes the schema of the *House Disassembled – House Destroyed* of 1982, but the apertures now reveal the Talmud page. This might have presaged building if the Home section in the show was not so pessimistic (fig.). Built of “pre-fabricated” walls with empty windows and doors, as in the painting, this house has no ceiling. We see it though a transparent sheet hanging from above on which was printed a photomontage of Yamit’s unused walls stacked in Kerem Shalom, suggesting the transience and ultimate destruction of the Home.

This pessimism resulted from a feeling that Yitzhak Rabin’s murder had undermined Israeli solidarity. He dedicated this exhibition to Rabin, identifying him with Isaac. This was made plain by texts placed on the walls and intoned over a sound track. While the visual accent was on the wells Isaac re-dug after the Philistines filled in Abraham’s wells, symbolizing the revitalization of Israel despite the Palestinians, the verbal accent was on Isaac’s sacrifice (fig.). One text was from Leviticus 26 which deals mostly with God’s punishment of those who disobey his laws, and includes variants on the word “rodef” (רודף, Leviticus 26: 36-38), the epithet attached to Rabin by those who wanted him dead. After Israel has been punished and repents, God remembers his bond with the patriarchs (Leviticus 26: 42). Rashi explains that God

6 Avner Bar Hama, “Zionist Artists in a Networked World,” unpublished article, p. 5.

7 See Dafna Naor’s article on this exhibition in the present book.

(fig.), where the words “in every generation,” inscribed within a pyramid, allude to the sacrifices Jews constantly make. *Present and Absent*, the mystical hovering Star of David, thus stands between wandering and dying for Israel’s survival. Its name works best in Hebrew: נוכח נעדר are the two answers to a roll-call, but נעדר also means missing in action. However, the message is optimistic: the monument is called נצח ישראל, usually translated as the Eternal God of Israel who will never fail (1 Samuel 15: 29), but also suggesting Israel’s eternal survival despite wanderings and sacrifices.

The fear for the fragility of the State that he first expressed in 1973 was reinforced in 1982 when, shortly after a two-year mission for the Jewish Agency in Europe where he encountered anti-Semitism and visited Dachau,⁴ he was upset by the evacuation of Yamit. He immediately reacted in an exhibition at Jerusalem’s Artists’ House with *Homage to the Evacuees of Yamit*, statues composed of a spongy material, symbolic of the settlers, and marble blocks alluding to the soldiers (fig.). Once freed from the static block that imprisons it, the sponge moves freely, exploring its new capabilities. This optimistic message suggests the evacuees’ ability to rebuild in new surroundings.

In contrast, the graphic works he showed there were pessimistic. They display grids and boxes, newspaper articles and images of destruction. In *Window Blind Closes on Yamit* (fig.), the grid of a closed window frames the images and is echoed in the bottom row, alone and within the squares of houses collapsing in the sand dunes. The newspaper that states “Tonight they destroyed Yamit” is set opposite a tractor wrecking houses. To accentuate the destruction, the “blinds” one lowers to insulate a house are set at angles: they broke as they closed on Yamit.⁵

In *House Disassembled – House Destroyed*, window and door frames appear in a grid of pre-fabricated walls spread like the sides of a box to be taken apart and reassembled at will. Through the apertures we dimly see the view of Yamit and the sea that had been visible from the house. This conceptual image of the dismantlement is defined by the headline: “200 disassembled homes from Yamit.” However, the newspaper connects this neat image to its contrasting reality: Bar Hama’s photograph of piles of Yamit’s disassembled prefabricated walls lying unused, diagonally and haphazardly on the sand beside Kerem Shalom. Unlike the sponge that can adapt to a new place, this cemetery of walls expresses only destruction and Israel’s transitory nature.

⁴ He first visited Dachau in 1976 as part of a group of young members of the National Religious Party.

⁵ See also Dana Arieli-Horowitz, “Beyond Orange Line,” *Nativ*, January 2006, p. 81.

generation, a person must view himself as if he himself left Egypt” means that we must also identify with those who underwent the Holocaust which influenced Jews in Arab countries as well as in Europe.² “In every generation they rise against us to destroy us” views the Arab-Israel struggle as an extension of past anti-Semitism and explains why Jews feel constantly vulnerable. This is why he mourns the Yamit and Gush Katif evacuations as new exiles. While reacting to and commenting on such fateful events, he retains hope for peace and security.

Bar Hama began as an abstract artist (fig.) whose geometric forms had no ideological content.³ The shock of the Yom Kippur War dramatically changed his imagery. In the pessimistic *Dismantled Star of David* (fig.) of 1973, the sharp jarring forms point aggressively inwards to an open space and outwards at us. The Star is set on cylinders that recall both Torah finials and the legs of an anthropomorphic figure with a sharp head above outstretched arms and a disturbing hole in its body.

In 1994, he developed this idea in a Constructivist metal sculpture painted bright yellow that decorates the Malha Mall in Jerusalem (fig.). One triangle points outwards aggressively, while the other decomposes into a sharp angular spiral. It recalls his usual gaily colored architectural decorations, but painting a broken star yellow recalls the Holocaust’s Yellow Star while the broken shapes suggest the fate of the Jew who wore it. Done after the first Oslo agreement in 1993, this statue has a covert political meaning.

The Star of David that developed in 1995 from a 1973 (fig.) statue carries a different message. From the side it is just a Minimalist sculpture, but in front, the way light reflects off the angles of the parts surrounding the hexagonal black hole creates the illusion of a Star of David. The title *Present and Absent* stresses the mystical way the star’s shadowy image and the light that creates it seem to hover in space without actually being there, but also suggests that although Israel is now a fact, its existence is still in question. To stress this aspect, when he re-exhibited it in 2000, he called it *National Home*.

This political meaning explains why he set this work in 1995 between two statues replete with symbolic meaning in an arrangement he never exhibited (fig.). In front stands *In Every Generation*, a suitcase frame with a mirror at the bottom that reflects anyone standing over it, making him/her into a Wandering Jew (fig.). Behind, on a podium, is a model for the *Memorial to the Fallen* that he would build in 1999 in Kiryat Gat

2 Avner Bar Hama, statement in *The Struggle Is Eternal*, 1988.

3 See the sculptures he exhibited in July 1973 at Jerusalem’s Engel Gallery.

The Zionist Dream: Harsh Realities and Recurrent Hope

Ziva Amishai-Maisels

Avner Bar Hama presents a unique and unabashed vision of the Zionist dream. In installations that utilize Conceptual Art's stress on the written word and mixed media, he makes no concessions to political correctness but unflinchingly presents his understanding of the Zionist struggle. In a reverse revisionism, he pulls no punches in juxtaposing images that make us re-evaluate both our preconceptions and Israel's ability to fulfill its goals.

His approach is inspired by his background: born in Morocco and kidnapped for a few hours by Muslims at the age of three, he witnessed pogroms in which Jews were brutally massacred, and aged ten, fled with his family in dead of night, arriving in Israel in 1956. He sees this past as part of the burden of being Jewish.¹ As a refugee, he understands the Palestinians' plight, but, having built a new life, he rebels against the hate that their enforced refugee status breeds. He sees their hatred as potentially leading to another Holocaust.

As a religious Jew, he sees Israel through the prism of Biblical prophecies on the ingathering of the exiles. Two quotations from the Passover Haggadah that stress that one must learn from historical memory frame his reading of current events. "In every

¹ Avner Bar Hama, statement in *The Struggle Is Eternal*, Jerusalem: Artists House, 1988, Avner Bar Hama, "Zionist Artists in a Networked World," unpublished article, p. 3.

In retrospect, I feel like I am coming full circle. The journey that began when I was a boy from a transit camp studying at the elitist Netiv Meir Yeshiva in Jerusalem is now taking a new turn. I am returning to the city to breathe in its mountain air, in the hope that the impact of my work will continue to resonate, for in the mountain of God it shall be seen, as is written: “Said Rabbi Elazar: What does Isaiah mean when he says, ‘to the House of the God of Jacob’ (Isaiah 2:3). Not like Abraham, who saw it as a Mountain, as it is said, ‘On the Mountain God is seen’; And not like Isaac, for whom it was a Field, for it is said ‘And Isaac went out to meditate in the Field’; But like Jacob, who called it a House, for it is said, ‘And he called the name of that place Beth El, the House of God” (Pesachim 88a).

The rabbinical commentators offered no further interpretation, leaving us the task of attempting to crack the “codes” – “Mountain-Field-Home” – and to decipher them.

The title of this book reveals that, as an artist, I am still climbing the mountain, plowing deep into the field, and searching for home. The journey continues.

June 2013

a blood revenge, but to committing to the fulfillment of God's promise that the seed of Israel will not be destroyed, and that the people of Israel will return to its land.

At the present moment, as this book is about to go to print, I return from an especially difficult and moving trip to the Warsaw Ghetto, the Auschwitz extermination camp, and the Ukraine. Despite the pain and numerous questions raised by the visit to this terrible place, I used the railroad tracks at the entrance to Auschwitz to create an installation that gives expression to the concept of revenge mentioned above: *The People of Israel Is Alive!* (fig)

Are you interested in exploring new subjects, or are these themes going to remain central to your artmaking?

Retrospectively, the recurrent themes that have reappeared in different ways and mediums in my exhibitions are always related to the Jewish revival in the land of Israel. Yet even though in 1948 Ben Gurion declared the state of Israel to be the state of the Jewish people, our legitimate right to this land has not yet been fully accepted.

No other theme recurs so many times in the Torah as the land of Israel. It belongs to the Chosen People, which came into being following its period of exile in Egypt: "And I gave unto Esau mount Seir, to possess it; but Jacob and his children went down into Egypt" (Joshua 24:4). As the Passover Haggadah states, Esau gave up his right to his part of the land. According to Rashi, he did so in order not to suffer the burden of exile. Jacob's nocturnal struggle with Esau ends when "he saw that he prevailed not against him..." (Genesis 32:26). This struggle was only possible during the night. When dawn broke, the truth was revealed – Jacob was in the right. Like all other members of the Jewish people, I am waiting for the light of dawn to reveal the legitimacy of our claims. That is when I will abandon the themes of the sacrifice and the altar.

As we are preparing to publish this book, I am bidding farewell to Kiryat Gat, where I've lived ever since I arrived at the local transit camp as a child. God willing, I will soon be moving to Jerusalem. The Talmud tells us that when residents of Jerusalem wrote the name of the city in Hebrew, they would add to it the Hebrew suffix that indicates directionality, since Jerusalem is the end at which all actions are directed; its role is to remind every Jew of his identity and role in the world.

The ashes symbolize annihilation, while the earth symbolizes fertility and new life, and the revival of the Jewish people in its land in the aftermath of the Holocaust. It is highly meaningful, in this context, that Eichmann's ashes were not buried in the Holy Land. Appropriately, they were scattered at sea, far from the Israeli coast.

Right now, I am working on a new exhibition that will open in Berlin. This new exhibition is titled "HiStory – Avner Bar Hama – The Fate and Struggle of the Jewish People in the Past and Present" (for a comprehensive discussion of this subject, see Dr. Batya Brutin's article in this book). This upcoming exhibition addresses the fate and struggle of the Jewish people in both the past and the present, through an examination of themes related to the Holocaust and to Zionist Israel. My approach builds on the spiritual world of Judaism and on the ideological and political aspects of Zionism. I position the Holocaust and my own personal experiences as a Jew in the context of events experienced by the Jewish people. The works featured in this exhibition will examine the Jewish people's right to its land from two perspectives: a historical perspective, which is based on the covenant between God and Abraham in which the Promised Land was given to him and to his seed; and a Zionist perspective, which is based on Theodor Herzl's vision of establishing a Jewish state in the land of Israel. Images of the map of Israel and of Herzl are recurrent motifs in my works, both together and separately. Through the use of these images, I express my emotions and opinions concerning the fate of the Jewish people in the land of Israel, both historically and in the modern, Zionist era. In this exhibition, I, the refugee who fled Morocco as a child, engage with the famous photograph of the child from the Warsaw Ghetto, which serves as a point of departure for examining my own artistic trajectory and my love for the land of Israel, which is still surrounded by enemies.

My obsessive interest in the Holocaust and my identification with the suffering of the six million murdered Jews have led me not only to read books and watch films about this subject, but also to visit some of the places in which the events of this period took place (Paris, Berlin, Belgium, Budapest, Poland, and the Ukraine). As an observant Jew and an artist, my physical presence in the places where unprecedented horrors took place strengthens my personal commitment to respond to the cry *Iden Nekama* (Jews, revenge!), which was written in blood on the wall of house in Kovno, Lithuania. Revenge, in this context, does not refer to

forget the horrifying sight of the crematoriums. This time, armed with a video camera and accompanied by some German-speaking students, I set out to interview elderly Germans at a train station. When we asked them what they had done during the war, the answer "We didn't know!" was repeated over and over again.

During the 1988 Passover holiday, in conjunction with the 50th anniversary of Kristallnacht, I approached this subject for the first time as an artist. In a modest catalogue published on this occasion, I wrote: "I am not the son of Holocaust survivors, and was not there physically, but I was present there just as I was present during the Exodus from Egypt and at the giving of the Torah on Mount Sinai. In Every Generation, a Person Must View Himself as If He Himself Survived the Holocaust."

Between 1988 and 1992, while I was living in Montreal as the representative of the Jewish in Eastern Canada, I was visited by Michael Gilad, the director of the Jewish Agency's emissary department. We held a number of long conversations, in the course of which I discovered that this man, who was once a senior police officer, also played a central role in Eichmann's interrogation. This encounter enabled me to learn, from a primary source, about the course of the interrogations and about the cool demeanor of the Nazi criminal, who confessed to every horror he was accused of and provided many additional details concerning his political and military activities in Nazi Germany.

In 2001, I set off once again for a year in Paris as a representative of the Jewish Agency's education department in Western Europe. That was the year when new manifestations of anti-Semitism became widespread in France, and many Jews fearful about the future were coming to the Jewish Agency in Paris. During that period, I also came upon the plaques placed at the entrance to many French schools in Paris, which noted that Jewish children were taken from those schools to the death camps by the Nazis and by the Vichy government, and died for being Jewish.

In 2007, following several additional visits to Paris to conduct research on this subject, I presented an exhibition at the Municipal Gallery in Rehovot – a comprehensive examination of the Holocaust in France titled "The Walls Stand in Witness." Does the photograph I took as an adolescent during the Eichmann trial still continue to impact my artmaking today? The answer is, it probably does.

The installations I created in recent years on the subject of the disengagement from Gaza made recurrent use of **ashes and earth**.

Over the past two decades, however, I have mainly presented installations centered on highly poignant statements. These are, as you described them, "serious" themes with a mythical resonance. They touch upon the essence of the Jewish and Israeli soul, and leave me no time to explore other subjects.

The subject of the Holocaust is one I have been concerned with for a long time. I am not the son of Holocaust survivors, and I learned about the Holocaust at a relatively late age, beginning with Holocaust Memorial Day ceremonies. Yet as a child and a refugee forced to leave his home and friends due to persecution, the Holocaust quickly became a highly meaningful and compelling subject for me.

In 1960, when I was a tenth-grade student at the Netiv Meir Yeshiva in Jerusalem, we learnt about the capture of the man responsible for implementing the Final Solution, and the story of how he was brought to Israel by the Mossad had a deep impact on us. I waited every day at the Bayit Vagan neighborhood kiosk to read the afternoon papers, which reported the latest developments in Eichmann's trial. The trial opened in Jerusalem on April 11, 1961. That day, armed with an accordion camera I had received from my father, I crowded together with hundreds of other people outside the trial building. Some of those present were wearing a yellow star in the hope of being admitted to the courtroom. I don't actually remember entering the building on that day, but I have found a photograph I took at the court, which bears a handwritten caption: "Eichmann Trial – April 11, 1961." I guess I did make it inside.

I clearly remember how I cut school in order to attend the trial. Every testimony brought me to tears, and I felt I was witnessing a historically important event. As a child, I had experienced anti-Semitism, but not the horrors of the Holocaust. Seeing the chief organizer of the Jews' mass murder on trial endowed me with a sense of victory – that horrible man was sitting in a glass booth and being tried by his victims in a sovereign Jewish state.

In 1978, when I was living in Brussels as an emissary of the Bnei Akiva movement, I made my first direct acquaintance with ordinary Germans. One of the congresses I participated in organizing, which took place in Munich, centered on the subject of anti-Semitism. During our stay there, we visited the Dachau concentration camp. This was not my first visit there. In 1976, I had already visited the camp on a trip undertaken by young supporters of the Israeli National Religious Party, and I could not

were engraved on an aluminum map of the land of Israel, which was placed on the gangplank. The sum total of elements – the water, the gangplank, the altar, and the angels – alluded to a realm of sanctity; the newspaper headlines, meanwhile, reflected a sorrowful, profane reality.

Your work bespeaks an attraction to themes characterized by a mythical infrastructure, such as the altar, the sacrifice, and more specifically the Sacrifice of Isaac; in recent years, you have also paid special attention to the Holocaust. These are "serious" subjects. Do you feel any interest at all in classical themes such as love or women?

This is a very precise definition of the themes that I am interested in. If I weren't Jewish, and if I lived somewhere else, the themes you mentioned would probably not concern me, and I would be interested in more lyrical, pastoral motifs. But the land of Israel and the people of Israel are related in my mind to an ongoing existential struggle centered on the sacrifice and the altar, the boulder and the bound, interior and exterior – themes that all express our battle to survive in this land.

In terms of the theme of sacrifice, which has been central to my installations, the Torah commands: "Ye shall burn no leaven, nor any honey, in any offering of the Lord made by fire" (Leviticus 2:11). People enjoy sweets, but the truth is not always pleasant, and tasty food is not always healthy. Leaven causes the dough to rise and symbolizes pride, and pride allows no room for anything else. Honey is a form of temptation that symbolizes lust, and so it is forbidden to offer a sacrifice of leaven and honey. Nevertheless, the sacrifice must be tasty, and this is why it is always offered with salt. In addition to its flavor, salt functions as a preservative. Its role is to transform the ephemeral into something eternal, and the material into the spiritual.

I spent a total of close to eight years living abroad while serving in various official roles, and during these periods I did not create a single artwork. My artmaking process is based on an interaction with meaningful triggers, visual stimuli and events that inspire me to make a certain statement. And the only place where I find such forms of stimulus is here in Israel, where we have unfortunately become accustomed to making so many sacrifices.

I also draw obsessively, at every opportunity – especially drawings of local landscapes; I also create countless models for sculptures.

between interior and exterior). This installation was followed by *Mountain-Field-Home* and by *An Altar of Earth*, as well as by later installations about the disengagement from Gaza, which garnered much public attention.

I'm drawn to this medium because it is compatible with my need to express myself and my opinions. It enables me to give concrete form to clear-cut statements; as the viewer moves through the space I create, he enters into a compelling interaction with the surrounding environment, and experiences unexpected situations whose creation challenges the artist.

The installation I exhibited in Tel Aviv in 2006, which centered upon a **map of Israel composed of oranges**, became a symbol that was engraved in collective memory as the first instance of what came to be described as "right-wing" art. Rather than addressing this new and surprising phenomenon and categorizing it as socially-oriented, humanist art, most critics chose the easier option of categorizing it as "right-wing."

Visitors entering the gallery were impressed by the map's size, by its color, and by the intoxicating smell of the oranges, and then noticed the title of the work: "Gush Katif Today – Jaffa Tomorrow!" This statement, which was widely quoted in the press, has become a subject of scholarly research – to judge by the numerous academics who contact me about this and related works.

This work was presented again in 2008 in a gallery exhibition about the borders of Israel and Palestine in Washington, D.C.

Following this series of installations about current events, in 2008, in conjunction with Israel's 60th anniversary, I created the installation "The Eulogy in Jerusalem," which was exhibited at the Artists House in Tel Aviv. Its title was borrowed from an essay by Rabbi Kook, which expresses tolerance, optimism, and a deep understanding of the process leading to redemption. Rabbi Kook's essay touched upon the connection between the rabbi and spiritual leader and the political visionary. The floor surrounding the installation was covered with red soil and with recent headlines from the newspaper *Haaretz*, which gave authentic expression to the complex nature of Israeli reality. At the center of the installation, I placed a round, flat, rust-covered basin filled with clear water, which symbolized the Old World. Nearby, a flame burned inside a square tube reminiscent of a chimney, which was surrounded by a circle of ashes and scattered earth. A wooden gangplank led up to a modern altar composed of four chiseled stones and surrounded by angels made of stainless-steel and copper. The words "**Put off thy shoes from off thy feet**"

I was deeply bothered by this process of exclusion, and by the conflation of artmaking with one particular political stance, but I do not regret what I did.

Avner, as one becomes more familiar with you and your work, it is possible to detect a connection and internal dialogue between your sculptures, paintings, drawings, and installations. This book is mainly concerned with installations. What is it about this medium that interests you, and what are its unique characteristics?

I am a multimedia artist, and I do not limit myself to any one technique. Zipora Lurie once wrote that my curiosity, constant learning, and my use of technological elements have led me to create rich and complex works. My special interest in creating outdoor works is given expression in my public sculptures, which dialogue with the surrounding landscape and architecture. As I mentioned earlier, my first sculpture was purchased by the Ministry of Housing while I was still a student. In 1971, it was placed at the municipal swimming pool in Kiryat Gat. Two of my early solo exhibitions, in Ramat Gan and at Engel Gallery in Jerusalem (1972–1973), were sculpture exhibitions that received favorable reviews, and over 20 of my outdoor sculptures are situated in public sites in Israel and abroad.

Yet despite my success as a sculptor, I never thought of devoting myself to this medium. It was always clear to me that my artistic identity would center on contemporary Jewish-Israeli art. Over time, while creating sculptures and planning exhibitions, I began to feel a need, or inner impetus, to express my opinions in additional mediums.

In 1995, which I consider to be a turning-point in my work, I presented the exhibition "Struggle" at the Artists House in Tel Aviv. This exhibition featured my first art installation. One component of the installation was a hollow suitcase composed of metal tubes. The suitcase was set down on the gallery floor, with a mirror placed at its bottom. The viewers had to bend over to read the title of the work, which I had written on the floor in miniscule letters: "In each and every generation..." That same exhibition included a sukkah, which people walked through in order to access the other works in the exhibition (the act of entering and exiting the sukkah emblemized the ongoing conflict of entering and leaving this land, the conflict

the Philistines, and on Nahmanides and Rashi's commentaries on a related verse: 'Then will I remember my covenant with Jacob, and also my covenant with Isaac, and also my covenant with Abraham will I remember; and I will remember the land' (Leviticus 26:42). Both Nahmanides and Rashi try to understand why the verb 'to remember' is not mentioned in relation to Isaac. The answer is that Isaac, who had almost been sacrificed, is remembered through the symbols of the sacrifice and the altar..." It is important for me to present works with a unique Jewish and Israeli character whose impact will be registered and engraved in collective consciousness as something "different" – something that instigated even a small change by departing from the one-sided, inflexible way of thinking that dominates the public sphere. But I have no illusions concerning the success of this mission.

As for your question about whether my identity as an observant person is given expression in my art and whether it is an advantage or a disadvantage, it is decidedly an advantage, and never a limitation. I define myself as a contemporary, socially-oriented, Jewish and Zionist artist, and my responsibility is to give expression to the Zionist, Jewish aspects of Israeli society. In Masechet Ta'anit in the Jerusalem Talmud (page 4b), the people of Israel are called "Zion." Accordingly, our process of national revival is called "Zionism." The unified city of Jerusalem is our capital, and its role is to connect us to our very essence. My art strives to give expression to this ideal, internal essence. Our mind is not dependent on the senses, and is capable of thinking independently, regardless of the time or place. Faith enables me to understand my role, which is compatible with the realization that I am not beholden to material forces. This is why I am always searching for something different.

In my installations about the disengagement from Gaza, I expressed my identification with the settlers in Gush Katif as people about to be torn away from their homes. From my point of view, this was a decidedly humanistic approach. In my eyes, it is legitimate to voice an opinion that expresses my love for the land of Israel and its people. Let us not forget that the "humanist" left expressed no support for the Jewish "other" in the course of the disengagement. Nobody voiced any protest when 700,000 Jewish families were forced to leave their homes. Nor do I remember anyone bothering to express their support for Jewish families whose members were killed in the course of the Intifada.



220. דיוקן עצמי, 2012, צילום, עיבוד מחשב, הדפסה על מדבקה, הדבקה על פיו. טי., 70x50

Self-Portrait, 2012, digitally manipulated photograph, print on sticker, print on PBV, 50x70

expression, a world without limits, I am a committed person, and feel committed to my country and to my national identity. But I don't feel that this is an impediment in any way. Quite on the contrary, these limitations challenge me. The limits I define for myself as an artist are compatible with my way of life. I naturally ask myself, as a Jew and as an observant artist, what God wants of me in this day and age, in the context of the particular generation into which I was born. It is a great responsibility that I feel I must treat with the utmost care, even if I am only an artist and not a rabbi. A religious artist is not an artist who happens to be religious, but a person who gives concrete expression to divinity through his creative personality and artistic talents. People can choose to retreat into their own little world, but this does not have to be the case. In the Mishnaic tractate of Pirkei Avot (4, 28) it is said that "... The fate of the living is to know that He is the creator." Writing about this saying, Rabbi Kook remarked that "Life is nothing but knowledge, yet there is great knowledge that is a great life, and there is small

knowledge that is a small life" (*Olat Re'iyah*, 82, pp. 174–175). This principle guides me as I examine and process the surrounding reality. One can obviously just keep going, but in my case reality seeps in slowly, and is filtered over and over again. In some instances, it is addressed in new artworks. The "destiny of knowing" discussed by Rabbi Kook is not measured by the amount of data I process, but in terms of the quality of this process. My response to the Rabin assassination, for instance, appeared four years later, in the installation *Mountain-Field-Home*. I have no doubt that it was different than the reaction of other artists who responded to this terrible murder in their work.

This fact was noted by Smadar Shefi, the art critic for the daily newspaper Haaretz: "...Especially noteworthy is a work by Avner Bar Hama, an artist who repeatedly stands out in the context of the left-wing political conformism characteristic of the local art scene. His work is based on a biblical verse from the Book of Genesis – the story of a struggle over wells that were blocked by



זכרתי את בריתי יעקב ואף את בריתי יצחק ואף את בריתי אברהם אוטוֹוויקיא סובבו



רש"י: שלא נאמרה זכרה בלחך אלה
אפרו של יצחק
נראה לפני אביר ומונה על המזבח

221. אפרו של יצחק נראה לפני אביר ומונה על גבי המזבח, 1999, טקסט וצילום, עיבוד מחשב, הדפסה על בד, 125x210

Isaac's Ashes Laid Upon the Altar, 1999, digitally manipulated text and photograph on canvas, 210x125

Is your identity as a religious, observant Jew given expression in your art? And is religious identity an advantage or a limitation in this context?

Although the word "commitment" may sound unusual in a contemporary world that worships freedom of creation and

In **April 2008**, I curated an additional group exhibition at HaGaleria HaAcheret. It was followed by an exhibition in memory of Zipora Lurie, "In the Shadow of Your Wings," at another gallery I founded – Hillel 17 in Jerusalem. "Gelu-ya" (Uncovered) is another important group exhibition I curated in **2009**, which was concerned with the subject of female head coverings in Judaism. This exhibition garnered significant media attention. "Gowns of Light," which was exhibited in **2010**, centered on the relationship of different artists to the themes of covering, concealing, hiding and protecting, as well as to the relationship between interior and exterior, revelation and concealment, and boundaries. These are just a few of the many exhibitions I have curated, and I view my curatorial work as an important endeavor that evolves parallel to my work as an artist, while catering to a real need in the religious public.

For the past couple of years, I have been teaching a course called "Master Class," in which I encourage dozens of young male and female artists to create. We perform group critiques of the works in the presence of well-known artists, who also lecture about their own work. Some of these students later participate in the group exhibitions I organize and curate.

In the texts that accompany your exhibitions and in the interviews you give, you often employ a language concerned with "identity." Do you define yourself as an artist with a particular religious, ideological, and political world view?

I never defined myself as a Zionist-religious or right-wing artist, and I do not accept this definition, just as much as I don't accept the category of "left-wing art." In contemporary Israel, a Zionist exhibition is considered to be an exception, and is categorized as "right-wing art." I myself tend to accept Dr. Dror Eydar's definition of me as a **neo-conservative artist**. The fact that I am a religious artist impacts the way I approach the subjects that interest me – for instance, when I rely on Jewish sources and integrate them into my work in a manner that provides them with positive visibility, in contrast to the many artists who use them in a provocative way in order to protest against them. My Jewish and Israeli identity is given expression in my art, which is modern by definition; this makes me a contemporary Jewish-Israeli artist.

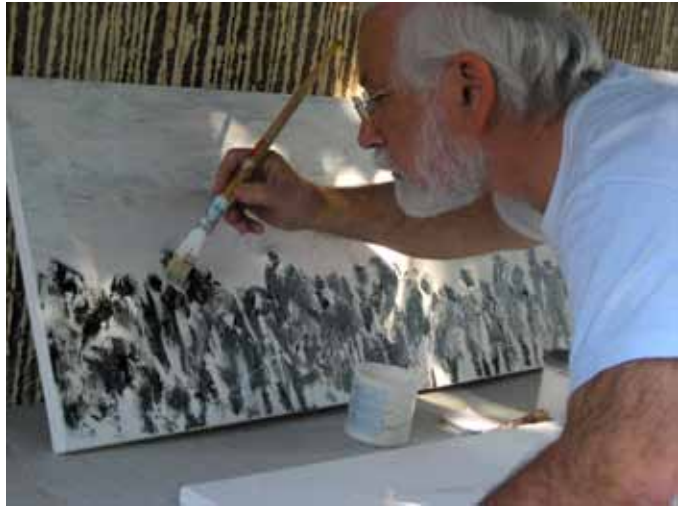
goal – that of encouraging artmaking in the Zionist-religious sector. When I was sixteen, and looking for a place to study art, there was no one out there to direct or encourage me, and the same thing happened after my army service.

David Sperber put this very well in one of his articles:

"Avner Bar Hama is the most prominent figure engaged in promoting artmaking in the Zionist-religious sector. His suggestion to present art exhibitions in the corridor of Lifshitz College in Jerusalem, and the idea of establishing

a religious art school at Bar-Ilan University, are both part of this ongoing initiative. Bar Hama's stance appears increasingly unique. It seems that this approach, and the school to which it is giving rise, aim not only to expand and challenge the mainstream art-world discourse, but also to offer a valid alternative. This spirit frequently provokes antagonistic reactions within the hegemonic art world, and even in the artistic discourse evolving within the religious sector" (quoted from the article "Graduate Exam," see www.bac.org.il/ContentPage.aspx?id=431).

In 2006, several months after the opening of the exhibition "Katif – Summer," which I curated with the late Zipora Lurie, I initiated a number of additional group exhibitions. The first of these combined an installation I had created about the disengagement from the Gaza Strip with photographs by dozens of photojournalists who captured the disengagement. The following year, in 2007, I initiated and curated the exhibition "My Country, My Homeland," in order to encourage artists to explore the complexity of contemporary Israeli reality. In preparation for the exhibition, I wrote a manifesto in which I gave expression to my reaction to the sense of distress and unease created by the Second War in Lebanon, and to the growing sense of a missed opportunity among us.



222. עבודה על ציור השיירה, מתוך התערוכה עיניים לכותל, 2007, אקריליק על בד, 120x40
Work on the painting The Convoy, 2007, acrylic on canvas, 120x40

how is it different than other Israeli galleries? And what led you to begin working not only as an artist and a teacher, but also as a curator?

I began working as a curator because I experienced a need to do so, and above all because of the lack of encouragement to create and exhibit art within the religious sector. I wanted to address this lack, and to create a different type of exhibition space.

I initiated the creation of HaGaleria HaAcheret and established it in 1997, while I was the director of the art program at Talpiot College. My numerous conversations with the late Zipora Lurie led us to the realization that we must promote our students and encourage them to continue working as artists after their graduation from our art-education program. We felt the need to create an exhibition "place" that would give expression to the "voices" coming from within the religious sector. The gallery's name expresses my goal of exhibiting both outstanding Israeli artists (to this end, I was assisted by the gallery's first curator, Reviva Regev, who had contacts among artists who teach at the Midrasha School of Art); at the same time, I wanted to provide exposure for artists affiliated with the religious sector, whose works are not familiar to the Israeli mainstream. I let the gallery curator make her choices concerning the exhibition of well-known artists, but asked her to present a "different" side of their works – that is, to chose works that touch upon Jewish culture and traditional Jewish texts. This was our model during the gallery's first year. It carved out its own place in the Tel Aviv art world thanks to its impressive list of exhibiting artists, which included Gershuni, Garbuz, Feinaru, Kadishman, and many others. For me, working as a curator is yet another means of expression. I find it difficult to separate my work as an artist from my initiatives as a curator in terms of the themes I am interested in. I feel a real inner need to encourage artmaking that has a Jewish, Zionist character. The name "The Other Gallery" is an expression of distinction and difference vis-à-vis the mainstream Israeli art world.

I would like to understand your need to leave your private studio and to devote so much time to promoting artmaking within the national-religious sector. Doesn't this interfere with your personal advancement as an artist?

As an art educator, I see the education and promotion of a new generation of young, emerging artists as another expression of my

show you that the same work may be taken to express opposing political views. What interests me about Reeb or Bar Hama's works is actually not their political views, but the quality of their work. This is the reason I did not note their political affiliations. Had I done this, the viewer would immediately make the connection and say: Oh, he's a right-winger or a left-winger, and that is how I should understand his work."

Some people argue that art and religious faith are incompatible, and that a man whose life is devoted to religious observance cannot be a total artist. In my opinion, this argument has no basis. Nevertheless, it has created a certain kind of hostility towards me. At the same time, a significant number of colleagues, including artists who are not affiliated with the Zionist-religious sector, encourage me and admire my "courage," as they put it, to go against the current. After I was referred to in the media as a representative of the "political right" in Israeli art, I repeatedly heard artists say that in their opinion, the exhibition of any work that goes against the political ideology of the Israeli art world, which is identified with the center-left, becomes an obstacle to being accepted by the local establishment. Nevertheless, at the end of the day, you have to go all the way with what you believe in, even if this involves the risk of being "branded" or "catalogued." I consult with several artists I feel close to, and with whom I share my artistic experiences. These are mostly artists with whom I entertain a relationship based on mutual appreciation, and teachers that work with me or have worked with me in the past.

I was regularly in contact with the late Zipora Lurie up until her death. We entertained a professional relationship based on a shared belief that we were instigating an important process of change by encouraging the creation and discussion of visual art in the national-religious sphere. Over the past decade, she was always the first person with whom I shared my thoughts and artistic experiences. I had great esteem for her professional opinion, and I miss her very much. As to your question whether there was any artist whose opinion of my work led me to change it in some way, the answer is no. At the same time, every one of my works undergoes an exacting process of self-examination before I present it to the public.

Your experience as both an art teacher and an artist led you to establish HaGaleria HaAcheret (The Other Gallery) at Talpilot College in Tel Aviv. How would you describe this gallery, and

labeled as a political, right-wing artist, and this is the point of departure for any discussion of my works. The works that have received the most media attention were the political works I created at the time of the evacuation from Yamit, and later during the period of the disengagement from Gaza. Many of my exhibitions and installations have centered on my Jewish roots and my Israeli identity, which is affiliated with a deep love for the land – a love that is rooted in my experience as a religious person and a Zionist. Unfortunately, these subjects provoke quite a bit of antagonism, and are seen as a "red sheet" by most members of the artistic establishment, who identify themselves as secular, left-wing Israelis. Yet there have also been a number of different responses. For instance, in an overview of Israeli art in 2005, the late art scholar Zipora Lurie wrote in the weekly newspaper *Makor Rishon*: "Alongside the attention received by Sgan-Cohen, the new public awareness of the established artist Avner Bar Hama's work has been one of the artistic focal points of the past year."

The weekly magazine *Achbar Ha'ir* noted that there is little art in Tel Aviv that is "**different**" from the art representing the political left: "...Bar Hama, a graduate of the Midrasha School of Art and of the Kalisher Art School, is an **unusual** voice in the local art world, which is **largely** left-wing. Hardly any right-wing art is exhibited in Tel Aviv. Bar Hama creates contemporary, religious art concerned with current events and themes. His latest works express deep pain and a sense of crisis related to the withdrawal from Gaza, which are emblemized by the biblical cry 'Where art thou?'"

I'd like to offer another example, excerpted from a text written by Alik Mishori about the exhibition "Visual Israeliness": "This work by Bar Hama was created in 2005, the year of the Israeli disengagement from Gaza. Indeed, there were those who interpreted it as an expression of the pain involved in uprooting Jewish settlements – a process which the artist mourned, tearing his shirt as mourners do. The artwork itself seems to state that the uprooting of these settlements, and the symbolic tear that follows, inevitably lead to a tear between different sectors of the Jewish people.

"In my eyes, this is a statement that recognizes the complexity of these developments. But there were also those who identified the olive trees in this work and the word 'uprooting' with the uprooting of Palestinian olive trees by settlers. This just goes to

I also share a common language with Belu Semion Feinaru, Jacques Jano, Asher Dahan, Nehama Golan, Ruth Kastenbaum, Ben Dov, Naomi Gafni, Debby Campbell, Sigal Edelman, Hannah Goldberg, and many others; I curated solo shows of works by some of these artists, or included them in group exhibitions I initiated.

Kandinsky, Mondrian and Malevich are the fathers of geometric abstraction; they are a source of inspiration for my abstract sculptures, paintings and drawings, and I teach their works in my courses. I especially like Robert Rauschenberg, and have seen many of his works abroad. His art is extremely powerful, and has influenced a range of Israeli artists, including myself.

Your art entertains an intensive dialogue with Israeli society, and with local artistic and political discourses. Your work seems to address virtually every major political or social event in Israel. Do you affiliate yourself with a particular artistic group?

I am deeply involved in what takes place here. My involvement is given expression in articles, some of which are written for the press, in which I express protest or voice my opinion concerning various social phenomena in Israel, and in particular in the Zionist-religious sector. I have long been engaged in a range of artistic, religious, social and political discourses, because I care deeply about the society I live in. I am sensitive to phenomena that have to do with the subversion of national, Zionist, and religious ideals, and see Israeli mainstream society as entertaining a simplistic and one-sided discourse, which supposedly represents "freedom of expression." As I have already noted, I am personally acquainted with many Israeli artists, and I engage in dialogue with some of them. But I don't affiliate myself with any one particular group, neither in terms of my artistic approach nor in terms of my style. I do not meet on a daily basis with members of the artistic milieu, nor do I make special attempts to please anyone. I have charted my own trajectory, and believe that in recent years I have introduced into Israeli art something "different," which the artistic community has a hard time accepting. I am at the core of a group of artists – both men and women – whose common denominator is their religious faith. I entertain an ongoing dialogue with them, and include them in group exhibitions I initiate.

Although my works address a wide range of themes, I have been

I have continued to teach parallel to my work as an artist, and my work as a teacher is highly important and inspiring to me. Advising my students on their artistic projects, and working with various groups, involves a productive dialogue that often leads me to come up with new ideas for my own works.

Writing also plays an important part in my life, and I write often about the processes I experience as I transition from studying to artmaking. My articles center on analyzing the new and growing phenomenon of religious artmaking in Israel, and encourage talented young men and women to take part in this "visual revolution."

Has your work been inspired by additional sources? Who are the artists with whom you entertain an artistic dialogue? Who do you ask for their opinion about works in process?

The works of Dani Karavan and Dov Feigin, who was also my teacher, are both characterized by minimalism and by the creation of streamlined sculptural forms in space; both of these artists have influenced my sculpture. I also entertain a relationship based on mutual appreciation with the sculptor Israel Hadany, whose style I like very much. I have been awarded numerous sculpture prizes, and have created over twenty large-scale public sculptures, which may be described as "high-tech," geometric works – such as the sculptures at the Malcha mall in Jerusalem or the wall sculpture at the Trade Tower in Tel Aviv.

Micha Ullman creates sculptures in space, and I like both the political and the secular Jewish aspects of his work. Michael Sgan-Cohen is an artist whose work I appreciate, and I am interested in his deliberations as a Jewish and Israeli artist searching for answers to unresolved questions. Avraham Eilat and Hava Hefetz, who are both graduates of the School of Painting, as well as Hava Raucher, are among the artists who I value greatly and with whom I entertain a significant dialogue. There is a group of sculptors whom I have been meeting for many years at the workshop shop by Roni Naim, an artisan with the soul of an artist. Roni is a close friend of mine, and I have been creating my largest sculptures in his workshop for over 30 years. Among the artists I've met there are Tamara Rikman and others, as well as Gideon Gechtman, Buki Schwartz, and Uri Lifschitz, who have since passed away. In 1997, we participated in a joint exhibition curated by Tamara Rikman.

and the classes I attend there inspire my visual art. A large number of my installations were created following classes I attended or essays I wrote and processed into visual works. The installations *Mountain-Field-Home* and *An Altar of Earth* were both inspired by my studies. The first of these two installations touched upon various periods in the history of the Jewish people prior to the Rabin assassination. The second installation was concerned with the First War in Lebanon, and with soldiers who lost their lives in its course.

In the installation *Mountain-Field-Home*, after which this book is named, I give expression to what you referred to in your introduction as an “exploration of personal and biographical events in the context of collective, historical Jewish experience in an attempt to forge an artistic identity that is at once Jewish and Israeli.” As was the case with the Patriarch Abraham, my ascent to the mountain is not only a physical effort, but also a spiritual one. This ascent isolates me (as it isolated Abraham), yet also reconnects me to my people and country in my own way. In the installation *An Altar of Earth Thou Shalt Make Unto Me*, I give expression to the personal price I pay by my sacrificing my works, as well as to the collective price paid by the death of our sons in battle.

In 2008, I exhibited a large installation inspired by Rabbi Kook's essay "The Eulogy in Jerusalem," which he wrote following Theodor Herzl's death. This work touched upon the connection between the rabbi, leader and thinker and between the visionary of the Jewish state. In addition to the Jewish sources, I regularly read scholarly books and works of philosophy, and am interested in applying analytic thought to artistic processes. These sources of inspiration are all given visual expression in my work. As I have repeatedly remarked, the Jewish sources are full of ideas that beg us artists to give them visual form, and these are the ideas I explore.



224. מאבק, 1995 (פרט מתוך מיצב הסוכה והמזוודה)

Struggle, 1995 (detail from the installation *The Sukkah and the Suitcase*)



223. חזרות למחול לקראת פתיחת המיצב מאבק, הכניסה לארץ, 1995

Rehearsal for dance performance featured at the opening of the installation *Struggle, Entering the Land, 1995*

do not simply walk the land. We have been fighting over it for decades, and it is still not entirely ours. This is a theme I continue to examine, and which I have not yet exhausted.

In September 1988, I was sent to Montreal as the Jewish Agency's representative in Eastern Canada, where I was responsible for promoting Jewish immigration to Israel. Your question is causing me to reflect on the personal processes and events that led to my concern with our existence in this country. I spent four years in Canada, and was deeply influenced by my fascinating encounter with the North-African Jewish community there, which had a great impact on my subsequent work.

The next turning point in my work came in 1995 with the exhibition "Struggle," which was featured at the Artists House. The installation I presented in conjunction with the exhibition centered on the conflict between interior and exterior. My installations consistently refer to this crucial question – do we indeed inhabit the land, or are we still struggling to assert our place in this country, and our right to it? The exhibition "Struggle" clearly marked a shift in my artistic career towards a concern with Jewish historical sources, which had intermittently appeared in my works even earlier. This exhibition was also characterized by my use of media adapted to the digital world, which I was exploring for the first time.

Many of your works include excerpts from the Jewish scriptures and from related textual sources. In some instances, they forge an inter-textual connection with biblical and ancient rabbinic sources. Why do you engage with these textual references? Your work is grounded in the visual. Doesn't this approach express a lack of faith in your art's ability to stand alone, without making reference to the tradition of the written word?

Let me begin by answering your last question. The visual presence of Hebrew texts or words in my works is indisputable, and such references may be frequently seen in works by other Israeli artists as well. There are obviously instances in which the use of texts may be superficial and dogmatic. This is why I transform every text I use into an integral part of the composition, so that it does not function as an illustration.

My sources are above all Jewish philosophy and thought. I read essays by Rabbi Kook, Rabbi Soloveitchik, and others, as well as modern interpretations of the Torah. Since 1984, I have been spending one day a week studying at the Kerem DeYavne Yeshiva,



225. סקיצות הכנה למחול מאבק, הכניסה לארץ, 1995, צילום, נייר פרגמנט, מדבקה לבנה ועיפרון, 25x35 כ"א
 Sketches for the dance performance *The Struggle, Entering the Land*, 1995, photograph, parchment paper, white sticker and pencil, 35x25 each

Your works may be described as being concerned with the gap between the promise given to the people of Israel, and the dream of the Promised Land, and between a reality of transitory existence, of being uprooted, and of exile. Could you explain why you are drawn to themes that appear so impersonal?

My interest in these themes began with the Menorah exhibition, and continues to this day. In 1982, following the evacuation of the Israeli settlement Yamit, in the Sinai Desert, I presented an exhibition about this event at the Artists House in Jerusalem. This was the first time I made a clear political statement in my work. You could say that that exhibition, which touched upon the pressure exerted by the IDF soldiers on the settlers being evacuated from their homes, was the first exhibition that gave expression to my identity as a Jew and as an Israeli. This was the trigger for a direct artistic examination of questions concerning our people's fate and identity as both Jews and Zionists returning to their land – a theme that recurs in many of my installations. The theme of the contrast between the divine promise and the reality preoccupies me both as an artist and as an observant Jew. In the Book of Genesis, God says to Abraham: "Arise, walk through the land in the length of it and in the breadth of it; for I will give it unto thee" (Genesis 13:17). Anyone living in this country can grasp the distance separating this promise from reality. We

two years, I participated in a number of exhibitions at the Artists House in Jerusalem – most notably exhibitions of drawings. I had not yet solidified my artistic identity, and was above all interested in drawing and sculpture. Under Margushelsky's influence, I did not join a specific gallery, so that I could formulate an independent artistic approach unimpeded by professional commitments.

When did you begin to consolidate your identity as an artist?

In 1977, I left my position as the pedagogic director of the Kalisher School of Art, where I was succeeded by the architect Zvi Ben Dov. Kalisher was a private institution, and it did not provide the working conditions I needed now that I had a family. I wanted a regular salary that would enable me to devote myself to artmaking without committing myself to one gallery. During my years as a teacher, I began consolidating my artistic identity, and engaging in a dialogue with Jewish sources.

I became interested in the creation of Jewish, Israeli, Zionist art. In 1978, I left for Brussels on a Zionist education mission. In retrospect, it became clear to me that my encounter with European Jewry strengthened my Jewish and Israeli identity, as well as my and my family's connection to Israel. In 1981, following my return to Israel, I presented the exhibition "The Menorah Returns to the Jerusalem" at the Artists House in Tel Aviv.

I became interested in this theme after participating in the organization of an educational seminar in Rome; the seminar included a march to Titus' Arch, which bears a relief of the Menorah taken by the Romans from the Jewish Temple in Jerusalem. In preparation for the exhibition, I researched the Menorah's peregrinations following the destruction of the Temple. I was fascinated by the history of the Jewish people's exile from their country and their life in the Diaspora. Over the years, I have repeatedly returned to this theme during the period known as "Bein Hametzarim" – the three weeks of mourning preceding Tisha B'Av, the date on which the Temple was destroyed. Following this initial study, I created another exhibition that was presented at the Artists House in Tel Aviv.

This exhibition elicited numerous responses, but it is interesting to note that most of them concerned the theme, rather than the quality of execution.

Ran Shechori. Dov Feigin, who noticed my inclination for sculpture, took me under his wing and frequently invited me to work in his studio in Givatayim. That year, I created my first public sculpture, which was commissioned by the Ministry of Housing and later situated at Kiryat Gat's municipal swimming pool.

When I graduated from the Midrasha School of Art, I was twenty-four years old. I had not yet submitted my final art project to the School of Painting, yet was immediately engaged as a senior teacher at the Kalisher Art School, and later became the school's pedagogical director. During this period, I and the school's director negotiated with Tel Aviv Mayor Shlomoh Lahat and his wife, Ziva, in order to move the school from Hagra Street, near the city's public bus station, to the center of Tel Aviv. We were offered several possibilities, and chose a location in the vicinity of the Carmel Market. In September 1972, the school moved to its new building, which had been renovated and adapted to our needs. I was given an office and my first studio, in which I worked on my final project for the School of Painting: a work titled *Struggle*, which was exhibited in late 1972 alongside the works of three other graduates.

That same year, my first solo exhibition opened in Ramat Gan. I presented two large-scale sculptures made of polyester, as well as a series of models and sketches for aluminum sculptures. The two large sculptures were purchased by the Ministry of Housing and the City of Kiryat Gat, where they were subsequently located. Ran Shechori (then the director of the Midrasha School of Art, and later of the Bezalel School of Arts), who was the art critic for *Haaretz*, and Miriam Tal, the critic for *Yediot Abaronot*, wrote warm reviews of this exhibition. Another exhibition of my sculptures that received flattering reviews was featured in 1973 at the Angel Gallery in Jerusalem.

In 1975, I used a scholarship I had received from the army for my participation in the Yom Kippur War to enroll in the art and film studies department at Tel Aviv University. For the following



226. עבודה על מפת ארץ ישראל, 2006, פרט מתוך המיצב צל-מי-צב - 10+1, צילום

Working on the map of the Land of Israel, 2006, detail from Shadow-Installation - 10+1



camp, my early transition to Jerusalem, my high-school studies, and my army service meant that my experience of living on the country's periphery stopped impacting my life, as well as my artmaking, at a very early stage. In contrast to my family, I was rapidly assimilated into Israeli society, and felt warmly received by it. I never personally experienced any form of discrimination. The fact that I had to cope at such a young age with the dilemma of choosing between leaving the country with my family or remaining here alone and joining the army undoubtedly also influenced my work as an artist.

In the context of your early biography, your decision to study art comes as a surprise. When did you start feeling you were an artist and thinking about studying art?



In September 1966, after completing my military service, I decided to pursue my goal of becoming an artist – a choice my parents did not at all approve of. I received neither their support nor the support of my friends, who all turned to study "useful" professions; I, by contrast, chose a profession that "provides no basis for economic survival," as my father put it. I enrolled as a student at the School of Painting in Tel Aviv, whose director was the charismatic artist **Aryeh Margushelsky**. I admired him both as a person and as a teacher, and he appreciated my work and encouraged me. He had great hopes for me as an artist. While I was still a student, he appointed me as his assistant. He appreciated the efforts I had made to come from Kiryat Gat, and my devotion to my studies. At the end of my second year

at the school, he appointed me as an instructor in two areas in which I showed expertise – composition and drawing – and put me in charge of planning the school's curriculum.

In 1970, while teaching as a member of the faculty at Margushelsky's school, I followed the advice of the school's art supervisor, the artist **Moshe Tamir**, and enrolled at the Midrasha School of Art (located today at Beit Berl College), where I was a member of the first class of senior art teachers. I studied sculpture with the sculptor **Dov Feigin**, painting with the artists **Avigdor Stematsky** and **Abba Fenichel**, and art history with Professor

227. בטטודיו הראשון, אבן שמואל, 1970

The artist's first studio, Even Shmuel, 1970

228. פסלי משחק, תערוכת פיסול ראשונה, 1971,

פוליאיסטר, 120x320x320

First sculpture exhibition, 1971, polyester,
320x320x120

look for a high school where I could study art. At that time, a high school for the arts called Renanim existed in Tel Aviv. It was located in a series of old buses, and had no boarding facilities. The school's director, who recognized my talent and my deep desire to study art, directed me to the Bezalel School in Jerusalem. Yet as I quickly realized, entrance to Bezalel was predicated upon receipt of a high-school diploma. In 1962, I enrolled at the Or Etzyon Yeshiva in order to graduate from high school.

In late 1963, when I was in the eleventh grade, my parents decided to leave for France. They sold all of our belongings and the beautiful furniture my uncle had sent from Morocco. My father had passports issued for the entire family, including a joint passport for me and my sister. At that time, I was 17 years old. I had already received several call-ups from the draft board, and had undertaken tests for the Air Force's pilot course. I then received a personal letter from Ezer Weizmann, who was the commander of the air force, informing me that I had been accepted into the course. I was determined not to leave with my parents, and asked my father's permission to join the air force. My father, who was busy with preparations for the family's departure, was adamantly opposed to this idea, and tried to convince me to change my mind. His attitude might have been due, at least in part, to his deep disappointment with the manner in which we had been received in Israel, and with the absence of official recognition for his efforts to smuggle Jews out of Morocco and to secretly host Israeli officials there. He felt alienated, and I often heard him talk about this subject. The discussions between us were difficult, and my father's refusal to support me only served to strengthen my resistance to leaving the country.

I resolutely informed my parents that I was staying in Israel, and that I would join the army. My mother could not conceive of leaving the country without me. But eventually, my parents accepted my decision, and later even thanked me for it. A large part of my mother's family, which did immigrate to France, intermarried and assimilated, a fact that I deeply regret. In 1964, I was part of the first graduating class of the Or Etzyon Yeshiva, which was headed by Rabbi Druckman. I joined the army as part of a Hesder Yeshiva (a yeshiva that combines religious study and military service) in Rehovot.

As for my early experiences on Israel's geographical, social and cultural periphery, I think that my process of absorption in the country, the way in which we left Morocco, life in the transit



229. קטעי עיתונות על מיצבי ההתנתקות, 2005-2008

Newspaper clippings about the installations concerning the disengagement, 2005-2008

230. סימפוזיון במסגרת התערוכה מיצב-מצב בבית האמנים בתל אביב, בהשתתפות המשוררת חוה פנחס-כהן (מנחה), יו"ר אגודת הציירים רחל שביט והעיתונאים ארי שביט וישראל הראל

Conference held in conjunction with the exhibition 'Installation-Situation', Artists House, Tel Aviv,

and I washed coffee and ice-cream glasses in the kitchen. The café was run by my father and uncle, who had joined us in Marseilles. Before his departure from Morocco, he had been able to send some of our possessions to Israel. The site of my father's café later became the site of the Shal-On high school, where I taught art many years later. In 1978, I was invited by representatives of the Housing Ministry to create a sculpture for the school yard. I took care to situate it exactly across from the café's former location.

Every Sunday, I would return sleepily to the yeshiva. One day, due to some prank we had performed, the entire class was sent home, and the students who did not live in Jerusalem had to sleep over at the homes of schoolmates. For the first time, I slept at the house of one of my friends from the Rehavya neighborhood, and discovered the huge gap that existed between the immigrant town I had grown up in and life in Jerusalem's wealthy homes. This encounter reawakened my longing for our own spacious house back in Morocco and for my father's black Pontiac and DeSoto cars, in which he would drive us to the beach at Melilla on Sunday mornings.

It was not easy for me to be a new immigrant, who had suddenly landed in a group of native Israeli boys. Nevertheless, I was very clear on what I wanted to be when I grew up. I had an

especially difficult time with the Gemara; I spent my time in class making sketches of my teachers on the margins of the pages. I tried to find a framework compatible with this urge to create, but was unable to do so.

I spent my last two years of high school at a different yeshiva, in the agricultural community of Sdeh Yaakov in the Jezreel Valley. I was introduced to new landscapes, which I also drew, and to different kinds of people from different towns, including some immigrants like myself.

This yeshiva, however, was closed down in the middle of the school years due to budgetary problems, and I took this opportunity to

the previous three years, following our abrupt transition to a desert transit camp. Our arrival in Kiryat Gat was a shock that affected my family for many years to come. My parents experienced the inevitable crisis involved in giving up a life of relative luxury for a life of poverty and economic distress – a crisis compounded by disappointment with our reception in Israel. The reality of life in the country had little to do my parents' prior knowledge and expectations. During those first months, while my mother was still pregnant with my younger brother, I began hearing complaints about the dramatic drop in our quality of life, the difficulty of living in a small shack, and the lack of basic provisions and amenities. My parents began to seriously consider going back to France.

During my school years in Jerusalem, I lived in a state of conflict: on the one hand, there was talk of leaving the country. At the same time, my encounter with my fellow schoolmates at Netiv Meir, who were all born into wealthy Israeli families, was highly significant. Their language was different, as were my discussions with them. This conflict had a major effect on me during my adolescence, and undoubtedly also impacted my life as an adult. My experience was defined by this gap, and I was constantly compelled to ask myself why I was here. During those years, I would correspond with my parents in French, in order to maintain my command of the language. In those letters, I tried to share with them my experiences of the new world I had encountered. During that period, my father traveled to France to find out about the possibility of immigrating there. In my letters, I made it clear to my parents that even if the entire family left the country, I was planning to stay; I was already in a different place.

My school years in Jerusalem were marked by numerous paradoxes. Going home for the weekend meant leaving the city for a small town, and returning to my family's asbestos shack. On Saturday nights, I would help my father in the café he had opened in Kiryat Gat. It was a spacious, attractive space made of wood, which was located in the town's first commercial center. The café became a destination for the city's young adults, who would dance in the adjacent square, drink, and enjoy themselves, while my cousin



231. עם חברים בתקופת הנח"ל (של"ת בישיבת ההסדר), מימין לשמאל: אבנר בר חמא, זבולון אורלב, משה בר חן, אלישע בוכריס, עמרם בוכריס, צבי בצר ז"ל, 1965

With friends in the army, from right to left: Avner Bar Hama, Zevulun Orlev, Moshe Bar Hen, Elisha Bouchriss, Amram Bouchriss, Tzvi Betzer



232. עם הרב אליהו גרוסברג בישיבת נתיב מאיר, 'סדר' (לימוד עצמי), 1962–1961

With Rabbi Eliyahu Grossberg, Netiv Meir Yeshiva, 1961–1962

233. בתקופת הטירונות במחנה 80, מימין לשמאל: אורי בצלאל, בר חמא, משה בר חן, 1964

The artist in basic training, from right to left: Uri Bezalel, Avner Bar Hama, Moshe Bar Hen, 1964

Few Israeli artists of your generation made the transition from Israel's social, cultural, and geographical periphery to its cultural center. Has this trajectory impacted your career choices and the nature of your art?

This is a very good question. Before I answer it, though, I must first say something about my years as a yeshiva student – a period that was highly significant to my development as a Jewish and Zionist artist. During this period, I was socially and culturally assimilated into Israeli society, and this process later continued in the art world.

I've lived in Kiryat Gat ever since I first arrived there with my family, with the exception of several periods of study and long periods of work abroad in a range of official roles. When I was 13-and-a-half years old, I left the house to study at the Netiv Meir High-School Yeshiva in Jerusalem, where I first met the sons of wealthy families from the city's Rehavya neighborhood and from Tel Aviv. Without any preparation, I was suddenly plunged into Israeli society, which I had previously been unfamiliar with.

I was accepted into the Netiv Meir Yeshiva thanks to Dr. Yitzhak Yair, the principal of the elementary school in Kiryat Gat, who insisted on proving that the children of new immigrants could succeed if they were only given a proper chance. Netiv Meir was an elitist institution, a fact that further underscored the gap I experienced between life in Jerusalem and life in a development town, whose entire population was composed of new immigrants. I became aware of the fact that urban Israeli society was different than the society in which I had grown up, and my experience there was radically unlike my experience at the transit camp and in the town of Kiryat Gat. I realized that I had to close the gap that had been created over

were joined by my uncle and his family. After our departure, he had tried to sell the family business, but finally left Morocco without having succeeded to do so. Many years later, during a sojourn in Paris (2001–2002) as the European representative of the Jewish Agency's education department, I visited Jewish schools in various European cities, including Marseilles. During my visit to the city, I searched for the hotel we had stayed at in 1956, but was unable to find it. Still, I easily identified the port and the dock I had visited daily, as well of some of the boats that took visitors to a nearby island, Chateau d'If. On August 3, 1956, when I was 10 years and three months old, my family entered the Israeli port of Haifa on the Italian ship *Pace*. The Jewish Agency registered us as new immigrants. That night, we were put on a truck and sent to a transit camp in Kiryat Gat, in the south of the country.

At the camp, we received a roofless tin shack. My father's mother did not stop asking when we would move into a decent house – she thought this was merely a temporary stop. The following day my brothers and I, who were still wearing our best clothes, tried to make friends with the neighboring children, and went out to play in a nearby wheat field. Our daily routine at the transit camp included standing on line for rations of sugar and margarine, and waiting for the bread truck and for the horse-drawn carriage that brought ice and fuel. We lived at the transit camp for less than a month, since my mother was pregnant. My father and uncle rented a small apartment in Acre, where we then lived for two months. We subsequently received a better equipped shack back in Kiryat Gat, where we lived for another three years.

During that period, both my father and my uncle were employed by the Jewish National Fund, which created workfare projects for new immigrants. In late October of 1956, when the Sinai War broke out, my father was sent to dig trenches near our house.



234. בר חמא (מימין) עם משפחתו על רקע הצריף, 1957
Bar Hama (right) and his family before their shack, 1957



235. אביו של בר חמא (מימין) חופר שוחות במעברת קריית גת במלחמת סיני, 1956
Bar Hama's father (right) digging trenches in Kiryat Gat during the Sinai War, 1956



236. תמונת מחזור, בית הספר אליאנט, אוג'דה, 1955 (בר חמא יושב בשורה האמצעית בצד שמאל)

Class picture, Alliance School Oujda, 1955 (Bar Hama seated in the middle row on the left)



237. על סיפון האנייה פאצ'ה (PACE), בדרך לארץ, 1 באוגוסט 1956

On board the ship Pace en route for Israel, August 1, 1956

My father, the late Joseph Benhamou, was a Zionist activist, and had repeatedly hidden Zionist emissaries from Israel in the attic of our café. At night, he would often drive Jewish families to the Algerian border, which they crossed illegally in order to continue on to Israel. He did this for a long time, and was eventually discovered. Luckily, we were able to flee the country before he was turned in to the authorities.

And so, without any kind of preparation, we packed a few of our belongings and crossed the border illegally on a road that my father was long familiar with. Our plan was to continue on to France, and from there to Israel. At four o'clock that morning, my father drove our black Pontiac into the train station of the Algerian city we had reached. He parked the car, locked it, and took the keys with him, although this made no sense. Breathing a sigh of relief, we boarded a train to Oran, on the Algerian coast. After two days in the city, which my father had been well-acquainted with as a young man, we boarded the ship Pegasus, which was bound for Marseilles, in the south of France. Once we arrived in Marseilles, we settled in a crowded room in a small hotel, Hotel Lutrèce. The hotel was close to the boardwalk and the port, and we were able to prepare light meals in our room. Every day, we took long walks through the city and the local parks. I remember the colorful markets, and the sing-song calls of the vendors enticing the shoppers to examine their vegetables. I enjoyed our daily walks to the port and made friends with the fishermen, who allowed me to board their boats and look at the heaps of fish they brought in from sea early every morning. During that period, hundreds of Jewish families from North Africa were staying at the well-known Camp d'Arenas. I remember my visits to this transit camp with my family, and my father's meetings with some of the families he had smuggled across the border to Algeria. Joe Amar, the director of my Talmud Torah school and a friend of my father's back in Oujda, was also there. In July, we

I stood with my mother at the door of the local bathhouse. Our neighbors all set out to search for me; miraculously, my father found me seated on the back of this Muslim's man's bike as he was riding through the local market.

Although I had heard from a very young age of the various instances of harassment suffered by my father in the café and bar he owned together with my uncle, the event that had the most significant personal impact on me happened when I was seven years old, on August 16, 1953. It was an especially hot Sunday afternoon, and most of the Jews were returning from the beach at Melilla, in Spanish Morocco (an hour's drive from Oujda, and a favorite weekend destination during the summer). I was at the Talmud Torah, which was located in the large synagogue behind our house. The director of this school, Joe Amar, later became famous as the first well-known singer of North-African music in Israel.

Seated in our classroom, we suddenly heard rhythmic shouting: "Itbah El Yahud!" (Kill the Jews!). The shouting grew louder and louder. As the voices neared the synagogues, one of the teachers ran in with a ladder, and we boys climbed up onto the synagogue roof and from there into the adjacent courtyard of our house. We waited tensely for the Arab crowd to break down the doors. We were also increasingly worried about my father. Later on, it turned out that he had been driving madly towards the synagogue, in an attempt to reach us boys, when he was surrounded by an incited mob that tried to kill him. He managed to escape and reach the synagogue, only to discover that it was empty, before he arrived at the house.

At the age of seven, I truly felt for the first time what it meant to be persecuted and to be forced to flee. Later, in Israel, when I learned about the horrors of the Holocaust, I could identify with the idea of a persecuted people, and of becoming a "refugee."

How Did You Leave Morocco for Israel?

In May 1956, when I was 10 years old, my parents and I packed a suitcase with photographs and souvenirs and secretly set off in the middle of the night for the Algerian border, which was not far away.

Hava Pinhas-Cohen in Conversation with Avner Bar Hama Between Art and Faithfulness

Who are you, Avner Bar Hama? Where do you come from, and where are you headed as an artist?

I was born in 1946 as Serge Benhamou in the Moroccan city of Oujda, close to the Algerian border. Up until the age of 10, I studied at a French-Jewish school run by the Alliance Israélite, as well as at a Talmud Torah. In 1955, when Morocco received its independence from the French, the Jews in our city were persecuted with increasing tenacity, and were murdered for no reason. Not a day went by without news of families that were attacked and looted stores. Almost overnight, the Arabs' relative tolerance towards the Jews gave way to inexplicable hatred. The sudden liberty they experienced after the departure of the French, who had been responsible for the public order, was interpreted by the masses as an opportunity to control the successful Jewish minority. Every day, my father came home with horrifying stories of Jews being attacked in our city and its surroundings. I remember him telling of a family that was slaughtered in Djerada, a nearby town. One of the children survived by hiding in the fireplace, and dared to come out and face the infernal scene only after his entire family had been murdered. Already in 1948, more than 100 Jews were cruelly slaughtered in Oujda and Djerada. When I was three years old, I was kidnapped by a Muslim man as

context of the period preceding the disengagement from the Gaza strip and the evacuation of the Jewish residents of Gush Katif. She also examines Bar Hama's position as a political artist in the context of Israeli artistic discourse, as well as the use of political terms in various art reviews of these exhibitions. Through this prism, she reveals how the pain of the political "other" was aesthetically represented in Israeli culture.

In her article "The Altar and the Sacrifice," Aviva Winter probes the status of the terms "altar" and "sacrifice," which carry both a mythical and a contemporary charge in Bar Hama's works. As he interprets it, the "altar of earth" is a personal altar. An individual may offer a sacrifice anywhere he chooses, in order to express his sense of closeness to God and his faith in Him. The altar enables the believer to communicate his feelings to his Creator, and to sacrifice what is dearest to him. In Bar Hama's works, a range of different altars constitute a recurrent motif, that is charged with additional symbolic meanings over time.

Avner Bar Hama's works continuously return to the subject of the Holocaust, which repeatedly surfaces in his works. In her article "Between Private and National Memory," Batya Brutin discusses the connection between Bar Hama's childhood experience of being uprooted, which was accompanied by feelings of hurt and humiliation, and between his encounter with the experience of the Holocaust. This encounter has led him to include the subject of the Holocaust in his works, and to probe the connection between identity formation and the experience of being uprooted.

The articles written by this series of contributors each focuses on a specific exhibition or theme. Taken together, they present Bar Hama as an interdisciplinary artist whose work is inseparable from his identity as a religious Jew and from his ideological commitment to his people and to the land of Israel. Bar Hama is an artist whose rich spiritual world gives rise to a metaphorical language, and who dialogues with the worlds of Jewish myth, Jewish history, and the Jewish scriptures, as well as with contemporary cultural and political concerns. In doing so, he engages with two seemingly contradictory languages – the religious language of Judaism, which has no tradition of modern artistic expression, and the language of Israeli art, which has no tradition of dialoguing with the Jewish sources and with the spiritual world of Judaism. Bar Hama's uncompromising art installations are capable of containing these contrasts, and of engaging in a complex internal dialogue.

photograph of the child from the Warsaw Ghetto with his hands raised in a gesture of surrender. He uses Hebrew letters and verses from the Bible, and thus underscores the connection of his works to the worlds of both Jewish and Israeli culture.

The choice of these symbols and images poses a significant challenge for an Israeli artist active in the late twentieth and early twenty-first centuries, given their overly-familiar associations with a range of political, historical, and national concerns and events. By integrating these images into their language of his installations, however, Bar Hama engages with a cultural, ideological, and political reality that has been avoided by many Israeli artists. Entertaining a dialogue with both historical and contemporary events (such as the Rabin assassination), he creates installations that present familiar images in new contexts.

About This Book

This book opens with an article by Prof. Ziva Maisels, which embarks on a chronological journey in order to examine Bar Hama's installations. Maisels demonstrates how the fusion of specific materials with a mythical, symbolic world based on textual sources relates to the contemporary experience of life in Israel. She examines and analyzes these works in a way that captures Bar Hama's ideological outlook and its expression in his art. She reveals how his personal creative experience is impacted by Israel's historical and political existence as a Jewish state surrounded by Arab countries, as well as by the collective experience of European Jewry. Maisels also offers an innovative analysis of the symbolic resonance of Bar Hama's use of the map of Israel, which is a central motif in his works. She interprets it as a point of encounter between the secular and religious worlds, between old and new, between the geographical sphere and the textual sphere.

In her article "Mountain-Field-Home," Dafna Naor explores the affinity between Bar Hama's work and the biblical sources, and interprets his installation *Mountain-Field-Home* in the context of the Rabin Assassination and the Sacrifice of Isaac.

In her article "Avant-Garde, Conservatism, and Silenced Voices in Israeli Artistic Discourse," Ronit Dekel discusses two exhibitions of Bar Hama's works, which were presented simultaneously at Eshkol Hapayis gallery in Ariel and at the Artists House in Tel Aviv. She examines the central themes of these exhibitions in the

The *Kippah* Enters the Studio

Bar Hama defines himself as a "Jewish-Israeli" artist. His personal identity has been gradually consolidated in the course of his movement from one place to another, and of the interaction between the local "here" and the "there" of his childhood and of Europe – a recurrent destination for many of his trips. His identity as an artist, meanwhile, was shaped by his ability to define himself through the various conflicts he experienced at different moments in his life, and his drive to understand these conflicts. His clearly articulated sense of identity as a Jew and an Israeli stems from his experience as a religious person. This identity is the inevitable outcome of his biography and of his ongoing engagement with contemporary, historical, and textual experiences of being Israeli, and of the fusion between current political and social concerns, contemporary life and culture, and the profound world of Jewish texts, which gives rise to endless possibilities.



238. בר חמא בסטודיו בקריית גת, 1993

The artist in his studio in Kiryat Gat, 1993

The Coming Together of Different Times and Places

Over the past two decades, Bar Hama has chosen to contend with the surrounding political and social reality through the medium of installation art. He draws his subjects and conceptual tools from the Jewish sources, and creates a metaphorical encounter between historical myth and contemporary heroes – thus offering an alternative to mainstream Israeli discourse. Proudly wearing a kippah on his head, he enters the art studio – a realm long perceived as the Holy of Holies of Israeli secular culture. Standing at its center, he acts as a *sheliach tzibbur* (emissary of the congregation), in the presence of the community and of God. He does not accept the dichotomy imposed on Israeli artists, which has forced them to choose between religion and art, between a Jewish-religious identity and an Israeli identity. Bar Hama makes use of social, cultural, and religious symbols such as the *menorah* (seven-branched candelabrum), a map of the land of Israel, an altar, images of Herzl, Arafat, Ben-Gurion, and the famous

the changes taking place in the local art world. One cannot ignore Bar Hama's central role in this process, both as an artist and as the initiator of a process of cultural change in his social milieu; this process builds on a clearly defined spiritual, Jewish identity, while engaging in a more general artistic discourse.

Avner Bar Hama is both an artist and a teacher. The dialogue between these two aspects of his identity is evident in his works and in his writing and interviews, where he has commented on the status of female art teachers in religious schools. Since the early 1980s, Avner has taught and served as the director of the art program at Talpiot – a college for religious women. This position has enabled him to exert a significant influence and to encourage a process of cultural exploration among his students, as well as within the larger sphere of Zionist-religious culture and society.

For the most part, women in the religious sector are not viewed as a source of authority or as a central public presence; in recent decades, however, they have been leading a quiet revolution. In this context, Bar Hama attempts to identify young female artists, to educate them, and to lead them beyond the world of art education towards an engagement with the discourse shaping the contemporary Israeli art world. In his installation works, which he began creating in the early 1990s, Bar Hama has formulated an artistic language compatible with this desire to bring together the different worlds and places that have shaped his life, giving rise to new cultural and visual metaphors.

Bar Hama's sense of social engagement, combined with his deep interest in the Jewish sources that inspire his visual art, have enabled him to bring together his personal, inner world and a range of artistic concerns. His biography is shaped by the crossing of geographical borders – moving from Morocco to Israel and later embarking on a series of sojourns in France, Belgium, and Canada, where he served as a representative of the Jewish Agency. This movement between countries, languages, and cultures has played an important part in shaping his development and his personal experience. An investigation of his works thus inevitably requires us to turn to the question of identity.

installation artist who is, at the same time, an observant Jew.

Bar Hama's life has been shaped by his journey from the social and cultural margins of Israeli society to its center, and into the Israeli art world. This trajectory was undertaken by an individual who understands the "language" in which things take place before his eyes, and who is aware of the fact that his artistic and cultural language is not necessarily understood by the "main players." Bar Hama has endeavored to reduce this gap – both by moving from the geographical and cultural periphery to the center, and by searching for a mental bridge between "here" and "there." He is engaged in an ongoing quest for an artistic "home" of his own, which may also serve as an artistic home for his students.

This impetus has been given expression in a series of attempts to establish art schools and an art gallery – The Other Gallery, which opened in 1996 at Talpiot Academic College. This gallery provides a home for his work as both an artist and a curator, as well as a home for his students, who are pursuing their individual paths as artists.

Bar Hama's quest involves both an internal and an external trajectory that brings together the spiritual, Jewish world and the Israeli world with his rich inner world, whose components do not necessarily partake of the "language" of the sphere in which he lives and works. This trajectory centers on a constant exploration of personal and biographical events in the context of collective, historical Jewish experience, in an attempt to forge an artistic identity that is at once Jewish and Israeli.

The historical schism between Israel artistic discourse, which has long been perceived as "secular," and between the rabbinical world of Jewish thought, created an impossible situation for observant artists, who were unable to thrive in the local art world. Jewish subjects were also excluded from the hegemonic cultural discourse, and were largely marginalized and viewed as a form of "folklore."

In his article "Is a Cultural and Artistic Revolution Taking Place in the Zionist-Religious Sector?" (*Kivunim Hadashim* 17, 2008, in Hebrew), Gideon Ofrat asked the following, rhetorical question: "Are we not correct in stating that modern Jewish art was created only following the artist's removal of his *kippah*?" Yet the very need to address the rise of a new artistic milieu attests to

Movement and the Journey in Search of a "Home"

An Exploration of Jewish-Israeli Discourse

Hava Pinchas-Cohen

Zipora Lurie's comments on Avner Bar Hama's art are highly perceptive; if things had gone as planned, she would have edited this book and prepared it for publication with great love.

Avner Bar Hama, who was born in Morocco, received both a religious education at a Talmud Torah and a general education at one of the French-Jewish Alliance Israélite schools. When he was ten years old, he and his family left Morocco almost overnight. Their departure involved difficult experiences of persecution and flight, of living as refugees, of traveling by boat from Marseilles to Israel, and of being sent to a transit camp in Kiryat Gat. The following stage in his life, which was defined by a process of absorption and assimilation, of a transition from one identity to another, continues to influence Bar Hama's work.

His life as a Jew in a Muslim country, the immigration to Israel, and life in a transit camp are among the themes underlying Bar Hama's experience, and have undoubtedly left their imprint on his art. Avner received his education in the Zionist-religious yeshiva world, where he preferred drawing on the margins of the Gemara pages to studying them. Later on, he enrolled at the School of Painting in Tel Aviv and at the Midrasha School of Art and gravitated towards the field of Israeli art, gaining recognition as a prominent interdisciplinary artist. He has spent more than three decades working and developing as a sculptor, painter, and

of deconstruction. The very term "collective," it is worth noting in this context, is alien to the spirit of both modernism and postmodernism.

Bar Hama's approach stems not so much from an ideological or political source (even though this register does exist in his work), but rather from **his spiritual world** – the world of an observant Jew returning to his homeland. Through his concern with related subjects, he presents a viewpoint that is generally rejected by the local art world, and which is identified, at best, with the early decades of local Jewish painting.

The code for interpreting Bar Hama's oeuvre – his energetic abstract paintings, his restrained geometric sculptures, and his art installations – is thus the spiritual, experiential, ideological, normative, and linguistic world of the Jewish sources.

The works *Mountain-Field-Home* and *An Altar of Earth* are both based on midrashic literature.¹ As the artist has recounted in various interviews, midrashic statements serve as the trigger for many of his works, where they are transformed from texts into visual elements.² The poetic and metaphoric aspects of this midrashic world are given expression through a range of visual means, including painting, sculpture, digital prints, video, and other elements borrowed from the technical and hyper-technological inventory. These elements are used by the artist to resuscitate a range of charged concepts, and to represent them visually. This cutting-edge, technologically-based approach to traditional texts presents a means of solving the main problem capable of threatening Bar Hama's art: the problem of irrelevancy. Bar Hama's work involves an element of risk and boldness – both in terms of his position as an observant Jew, and in terms of his position as a contemporary artist committed to his art. He simultaneously challenges the parameters of both worlds and their common perceptions: the perception of the world of faith as intolerant of the visual, and the perception of world of art as intolerant of literary, verbal, and conceptual resonances.

His work thus daringly labors to chart a unique trajectory in the ebullient and deliberation-filled world of Israeli art. Together with other artists (whose stylistically diverse works share a similarly spiritual point of departure) such as Tuvia Katz, Jacques Jano, Belu Semion Fainaru, Nehama Golan and others, Bar Hama has contributed a new voice to the field of contemporary Israeli art. He continuously strives to expand its limits, and challenges its ability to contain statements based on alternative spiritual sources.

1 In *Mountain-Field-Home*, Bar Hama was concerned with the three Patriarchs: Abraham is symbolized by the mountain, Isaac by the field, and Jacob by the home. In *An Altar of Earth*, Bar Hama probed the various resonances of the altar, including ones that are familiar only to scholars and other specialists. These concerns are elaborated upon by the artist in the texts published in conjunction with the exhibitions, which are sometimes as dense and scholarly as the midrashic texts themselves.

2 In this manner, Bar Hama makes an important contribution to the question of the relations between text and image in Israeli art.



The Revelation of Archaic Concepts Through the Use of Contemporary Tools

Zipora Lurie

Avner Bar Hama is one of the most significant figures currently active in the arena of contemporary Jewish art – both in terms of his output in the mediums of sculpture, installation art, and multimedia, and in terms of his theoretical contribution; this contribution is given expression in the articles he publishes in various venues, and in his work as an educator and director of the art program at Talpiot Academic College in Tel Aviv.

Bar Hama's impressive mastery of a range of visual media (drawing, painting, sculpture, video, and digital media), his curiosity, his engagement in a process of constant learning and discovery, and his employment of technological means in his art have given rise to rich and complex works. These works demonstrate the possibility of dialoguing with the ancient themes of Jewish culture through the use of hyper-contemporary tools.

Bar Hama's art is distinguished by a consistent and long-term use of Zionist symbols, which has been given expression in a wide range of exhibitions: "The Menorah" (1981), "The Struggle – Eternity" (1988), "Mountain-Field-Home" (1999), and "An Altar of Earth Thou Shalt Make Unto Me" (2000), as well as in the memorial for fallen soldiers in Kiryat Gat and other works.

His approach to collective symbols is imbued with empathy and a deep sense of respect. This approach clearly distinguishes him from other contemporary artists, and more specifically from most contemporary artists in Israel, whose attitude towards such themes is shaped by irony, biting criticism, and the principles

Zipora Lurie	
The Revelation of Archaic Concepts Through the Use of Contemporary Tools	88
Hava Pinchas-Cohen	
Movement and the Journey in Search of a "Home," An Exploration of Jewish-Israeli Discourse	88
Hava Pinchas-Cohen in Conversation with Avner Bar Hama	
Between Art and Faithfulness	88
Ziva Amishai-Maisels	
The Zionist Dream: Harsh Realities and Recurrent Hope	88
Daphna Naor	
Mountain-Field-Home	88
Aviva Winter	
The Altar and the Sacrifice	88
Batya Brutin	
Between Private and National Memory	88
Margaret Olin	
Avner Bar Hama's Eruv Works	88
Ronit Dekel	
Avant-Garde, Conservatism, and Silenced Voices in Israeli Artistic Discourse	88
Biography	88
Avner Bar Hama	
Epilogue	88
About the Contributors	

This book was published with the support of:

George S. Blumenthal
Elbit Medical Imaging;
The Assis family, Ganei Tal
The Wasserteil family, Ganei Tal
Talpiot Academic College, Holon

Editor: Hava Pinchas-Cohen

Hebrew text editor: Merav Yakir

Graphic design: Dov Abramson Art & Design Studio

Photograph of the Orange Map on the
cover: Ardon Bar Hama

Photos: Ardon Bar Hama, Avner Bar Hama

English translation:

Talya Halkin

Efrat Carmon (article by Prof. Ziva Amishai-Maisels)

The artist Avner Bar Hama may be contacted at

Email: avner@barhama.com

website: www.avnerbarhama.com

ISBN: 978-965-09-0312-4

© 2012, all rights reserved



Rubin Mass Ltd., Publishers & Booksellers
P.O.B. 990, Jerusalem 91009, Israel
rmass@barak.net.il
www.rubinmass.co.il
www.rubinmass.com

Printed in Israel

MOUNTAIN-FIELD-HOME

Installations 1995-2012

Avner Bar Hama · Multidisciplinary Artist

A Personal Journey to Jewish-Israeli Discourse

Editor: Hava Pinchas-Cohen

Rubin Mass, Jerusalem

MOUNTAIN-FIELD-HOME

Avner Bar Hama