

## הגלוי והנסתר בדימויי נוף המולדת של האמן וליד אבו שקרה

פריד אבו שקרה

### תקציר

כתיבתי על וליד אבו שקרה, אחד מהבולטים בדור הוותיק של האמנים הפלסטינים ואחי הבכור, לא נועדה רק לשם תיאור וניתוח של ציוריו והשפה החזותית שלו אלא, אולי, גם לשם התרת מסכי הדעות הקדומות ואי-ההבנות אשר חוסמים את ה"קריאה" של היצירות בקונטקסט של שדה האמנות הפלסטיני בישראל. ייתכן שמסע זה בין הרוחני והפוליטי, הנוכח בעבודתו ובכתיבתי, יוכל אף הוא לברוא מן החומרים הסגפניים יצירות שהן בגדר חזונות, שבכוחם לשנות את הכימיה של האדמה. למרות הקווים הספונטניים, הפשוטים והצנועים של עבודותיו של וליד אבו שקרה, אבקש לטעון במאמר זה, שטמון מאחוריהן כוח נסתר, הצופה במצבים האנושיים ברגעים אוצרי משמעויות, ושפה חדשה נוצרת – שפה המחברת בין כוח הדמיון של האמן לבין עינו המתבוננת של הצופה.

**מילות מפתח:** סופים, הזרם הרומנטי, אוריינטליזם, המופשט, אמנות פלסטינית

הקו המבחיך בין הלבן לבין השחור מלהיב אותי. שם נמצא לב הריגוש, שם טמונה ההתרחשות. קו זה – מקצתו בצל ומקצתו באור; שחור הקו טוען את הלבן שלו בצללית רוחנית קלה, והלבן טוען את השחור בהבזקי אור הנוגסים בשוליו ומאירים אותו. רק בקו הגבול הזה אני יכול ללטש את נפשי ולהיות כן עמה, רק שם אני יכול לצפות בחטאיי.<sup>1</sup>

מתחילת דרכו כיוצר, עוסק וליד אבו שקרה בשאלת היותו אמן מתוך שאיפה לפתח סגנון ייחודי. ייחודיות זו מתבטאת בשפה הציורית שפיתח ובאוצר הדימויים שהעניקו לו מקום בולט ומובחן במפת האמנות הפלסטינית המתהווה. וליד אבו שקרה (יליד שנת 1946, אום אל פחם), הנו אמן חזותי שעשה את ראשית דרכו העצמאית והמקצועית בתקופה שבה האמן הפלסטיני היה שרוי במצב של ניגודים וריבוי: ריבוי זהויות, תרבויות ושפות. מצד אחד עומדת השאלה: היכן ה'קבלה' האמנותית שלו (קבלה - הכיוון שהמוסלמי פונה אליו בזמן התפילה) ולמען מה יצייר וייצור? ומצד שני, האמן לא רק נדרש לעסוק בשאלות זהותו כיוצר אלא גם לשמש דובר של עמו, של מולדתו, ושל העולם הערבי בכלל. כל אלה תוך שמירה על רוח המחשבה שלו, על רגשותיו, על אנושיותו ועל עצמיותו. אם כן, משימה קשה היא להיות יוצר מְחַדֵּשׁ, ובה בעת להידרש, להבין ולתרגם את הכאבים והתקוות של הציבור באוקיינוס הערבי הרוחש, הסוער מתחושות אבדן ואכזבה, כל זאת בשעה שהאמן שרוי במירוץ אחר פת לחם.<sup>2</sup>

דרכו האמנותית של וליד אבו שקרה נמשכת מזה 50 שנה, במהלך הוא נכנס אל מבוכי המציאות הנופית והפסיכולוגית של סביבתו הראשונית. במהלך דרכו חקר את הגלוי והנסתר ואת המשמעויות הסופיות האישיות והרוחניות הגלומות בפניה המרובות של המציאות הסובבת. התנסויות אלה הביאו אותו להתמקד באדם אשר עומד במרכז הדיון האתי, ובטבע שהוא ציר ההתרחשות והמוטיב השולט באמנותו. מדובר בהתנסות אמנותית חזותית מרובדת, העוסקת ביחסים בין אדם, טבע, שליטה וזיכרון: מן העבר האחד נופים מתכלים ומן העבר השני זיכרון חושף. אפשר לקרוא את עבודתו כמכלול ואפשר להתייחס לכל אחד מרבדיה, בגדר קריאת אזהרה למין האנושי בגין הנוק הרב של פגיעתו בסביבה, כתיעוד של הפעילויות נגד הסביבה שיד האדם מבצעת, כמצבת זיכרון המספרת על מעלליו של האדם כלפי המראות והנופים המוצגים באולם התצוגה, נופים שהאדם כילה והם הפכו למוצגים ארכיוניים המעידים על טקסי החרישה והחישוף שהיו בהם.

כתיבתי על וליד אבו שקרה, האמן ובן משפחה,<sup>3</sup> לא נועדה רק לשם תיאור הנושאים המאפיינים את ציוריו והשפה החזותית שלו, אלא גם ובעיקר כניסיון להעמיד פרשנות הנוגעת להיבטים ביוגרפיים ורוחניים המייצרים את הדיוקן התרבותי של האמן. הקווים הפשוטים והצנועים לכאורה של עבודותיו, טומנים בחובם משמעויות מורכבות שנמצאות על הרצף שבין כוח הדמיון של היוצר למבט המוקסם של המתבונן.

## ההפשטה והחזרה

הסדרה הראשונה של עבודותיו (1967-1971) שהוצגה ויצאה לאור, כללה רישומי פחם ועיפרון, ביניהם דיוקנאות של טבע דומם, ציורים של מבנים עתיקים, ציור של נעל של פועל, של סבו יוסף, של כהן הדת, דיוקנאות של אישים אחרים (ראו תמונה 1).

<sup>1</sup> פריד אבו שקרה, *עץ המשאלות*, בהכנה, 2011.

<sup>2</sup> פריד אבו שקרה, "האמן הפרטי מול המסורת והזהות, ההוויה והמודרניות", *קטלוג אגודת "אבדאע" לאמנים חזותיים פלסטיניים בישראל*, 2004: 21.

<sup>3</sup> כתיבתי על וליד אבו שקרה כאמן מרכזי בשיח האמנות הפלסטינית אינה מתעלמת מהיותי אחיו הצעיר. שיחות רבות התנהלו בינינו לאורך השנים, ולצורך כתיבת המאמר ערכנו שיחות שהוקלטו ושוקלטו. במשפחתנו שלושה אחים ושלוש אחיות. וליד, הבכור, היה הראשון שלמד אמנות במכון אבני. אחיו ראו בו מודל והעריכו אותו. גם סעיד ואנוכי למדנו אמנות ותמכנו זה בזה עד שהאמנות הפכה לציור מרכזי במשפחה.



תמונה 1: עץ זית עתיק, 1980, תחריט יבש, 34.6x27

מיד לאחר סיום לימודיו ב"מכון אבני" בתל אביב בשנת 1967, הציג וליד אבו שקרה ציורי אקריליק המורכבים מצורות הנדסיות מופשטות. ציורים מדויקים אלו, הנושאים גוון מזרחי הרמוני, כוללים צורות הנדסיות מעוטרות בקווים מזרחיים, אשר קיבלו את השראתם מן המסגדים, מן המבנים העתיקים והשווקים של עכו, ירושלים וצפת וממיניאטורות אסלאמיות.<sup>4</sup>

בציוריו של אבו שקרה ניכרת התייחסותו לתכנים רוחניים-דתיים, ולשימוש שלו בחושים ובאינטואיציה כדרך לביטוי הרוחני בצורני. האינטואיציה שואפת לחצות מחסומים וגבולות וחותרת לפעולה בעולמות עליונים, לכן אפיינה את פעילותם של המיסטיקנים שחפשו את העולם של ה'מוחלט', 'עולמו של האל'. הידע האינטואיטיבי מיוצג בציוריו המופשטים של אבו שקרה דרך שלוחה של קונוס המייצר תנופה ספירלית, כלומר, ככל שהידע האינטואיטיבי מעמיק, כך הוא מתרחב וגדל, ולהפך, ואילו הידע החושי הניתן לחישה מיוצג דרך שלוחה גלילית, כלומר, הוא פני השטח ואין בו העמקה. עם חיבור הקטבים האלה, האמן מתגלה בתור אדם סופי מטבעו. הציורים המופשטים של וליד אבו שקרה וסגנון העיבוד ההנדסי החמור שלהם, היו חלק מחיפוש דרכו אחר התבודדות, התייחדות וחירות פנימית שאינה

<sup>4</sup> מיניאטורה היא ציור חזותי מוקטן, ביחסיו ובממדיו, המותאם לגודל של עמוד הספר שבו הוא נמצא. המיניאטורה היא ציור המבהיר את תוכן כתב היד או הספר, ונועד לייצג את הרעיון בדרך מתמצתת וצבעונית. המיניאטורה היא דו-ממדית, והקישוט הוא יסוד מרכזי בה.

נסמכת על המראות של המציאות הסובבת אלא חותרת ל'עצמי'. בשלב זה בחייו כיוצר, ההסתפקות במועט והחתיירה לצמצום מצאו בסגנון המופשט בן ברית.

מושג ההפשטה כפי שמובא כאן, חורג מזה המתאר סגנון אמנותי בתולדות האמנות המודרנית. ההפשטה נתפסת כתמצות וכעיצוב מחודש של העולם החיצוני או הפנימי של האמן. אולם, ההפשטה אינה רק תמצות, אלא ניסיון להתרחק מתבנית הדיווח או התייעוד כדי להגיע למהות. ההפשטה היא הביטוי האמנותי שמשמעותו חופש ושחרור מכבלי המציאות ופנייה לתוככי המוחלט בין אם הם באמנות עצמה כשדה אוטונומי ובין אם בעולמות הרוחניים שהאמנות מייצגת.

בכל הנוגע לחיפוש הזהות העצמית, ניכרים הבדלים בין האמנות במזרח לאמנות המופשטת של המערב: האמן במזרח מחפש את הערכים האמנותיים המבוססים על הקשר המתמשך עם המוחלט, ואילו האמן המופשט המערבי בן-זמננו יוצא לרוב מתוך הדגשת האינדיבידואליות של עצמו. עם זאת ראוי לציין שאבות המופשט המודרני, פיט מונדריאן (1872-1944) ווסילי קנדינסקי (1866-1944), חתרו לאוניברסליות. בעוד מונדריאן חיפש את המוחלט דרך האיזון, קנדינסקי חתר לדינמיות ולמופשט אפוקליפטי. שניהם, וגם דור האמנים האמריקאים הנמנים על אסכולת המופשט האקפרסיבי, ברנט ניומן (1905-1970) ומארק רותקו (1903-1970) היו בין מחפשי המוחלט והנשגב שמעבר ליומיום. קנדינסקי ראה בהבעת הערכים הרוחניים את היסוד לעבודתו המופשטת. הוא לא ייחס חשיבות ליסוד האישי באמנות, מאחר שהיסוד האישי אינו עומד במבחן הזמן, וגרס כי היסוד האמנותי הטהור והנצחי הוא השומר על ערכו הנצחי של הציר, שהזמן טוען אותו תדיר בכוח מתחדש.<sup>5</sup>

העבודות המופשטות שיצר וליד לאחר סיום לימודיו במכון אבני, אינם מעבר ליומיום. גם אם קיימת החתיירה למבנים מופשטים, יש בהם עקבות המעידים על ההווה הקיומית בה פעל: הקושי בפרנסת משפחה בת שבע נפשות, מגורים מחוץ לכפר לצורך עבודה, לימודים בתל-אביב, סופי שבוע עמוסים רגשית בקרב המשפחה וחזרה לרוטינה מנכרת. ייתכן שחזרתו שוב ושוב לציורים המופשטים הטמיעה בתודעתו את תחושת השלווה שחיפש וסלקה ממנה את המשקעים השליליים שנוצרו בשל של קשיי החיים. באותה תקופה נזקק אבו שקרה לדרך שתסייע לו בשמירה על איזון נפשי וגופני וביישוב הסתירות שבחייו: בין מזרח למערב, בין האני לאחר, בין הזהות הפלסטית לאזרחות הישראלית, בין החתיירה לעתיד האמנותי לבין הצורך לפרנס את משפחתו, בין המוגבל למשוחחר. החזרה על אותם המוטיבים הטמיעה את הדרך המדיטטיבית שמשקפת גם ביצירותיו הריאליסטיות המאוחרות. חזרה היא אחד מסממני הטקסים הדתיים הסופיים: חזרה על תנועות, מילים ומשפטים המפארים את האל ואת נביאו.

הגישה הסופית, מבוססת על אמונת הייחוד וקוראת לביטול העצמי. קריאה זו דוחפת את האמן המאמין לחתור כדי להתחבר אל המוחלט ולהיטמע בו.<sup>6</sup> הטמעה זו במוחלט היא אחד מביטויי האקסטזה הסופית.<sup>7</sup> לדבריו, הן בעולם המחשבה הן בעולם המעשה, המבנה החוזר ונשנה הוא המניע את המהלך האינסופי של ההתחלות והחזרות, המייצג את היחס שבין החיצוניות לפנימיות ואת הקשר ביניהן. יש בכך משום היענות לרצון האל והתקרבות למשמעות ה'דיכר' (מצוות הזכרת שם האל, שקיבלה מקום מרכזי באסלאם הסופי).

העושר הקיים באמנות האסלאם נובע מאסתטיקה של מוטיבים החוזרים על עצמם. אף שהאמן מסתכן בחזרה על עצמו, הוא אינו לוקה בשגרתיות ובשעמום, מכיוון שאין זו חזרה מכנית. זו חזרה ריטואלית המטעינה את המסורת בערכים אמנותיים כדגמיות, מקצב ועוד. בקוראן יש חזרה מרובה על

<sup>5</sup> ראו אצל זינהם מחמוד, 2001: 84, וכן אצל Rosembaum, 1975

<sup>6</sup> החזרה היא אחת התנועות הגופניות והמילוליות שהסופי מפעיל בטקסים הסופיים. גם בקבוצה וגם כשהם מתייחדים עם עצמם, תמיד קשרו המבקרים וההיסטוריונים הסופיים ואלו שחקרו וכתבו על הסופים בין החזרתיות לבין הדיכר בערבסק. ראו בהרחבה אצל ברגסון, 1944

<sup>7</sup> מעניינת ההשוואה בין הסופיות למיסטיקה היהודית. הרי עבודותיו של ברנט ניומן, אמן המופשט האמריקני, נעשו בזיקה לקבלה ובחיפוש אחר הנשגב. דיון בביטול רצון האני, נמצא בין זרמים של המיסטיקה היהודית. ראה בהרחבה Thomas, 1966

נושאים ופסוקים, הן חזרה של מצלול והן של כתיב. החזרה היא אפוא מאפיין בעל שורשים עמוקים בדת האסלאם, ואיננה פרי של השפעה סביבתית בלבד. בנוסף, מבחינה מבנית אנו רואים שמאפיין החזרה קשור לקריטריונים המתמטיים הנדרשים לצורך השגת סימטריה. החזרה עצמה כפופה לחוקים הנדסיים, במטרה ליצור סימטריה אינסופית. הסימטריה הזאת היא שיקוף של קצב שמשרטט פיתול מתמשך אינסופי.<sup>8</sup>

העיטורים (הערבסקות) והאמנות המופשטת נפגשים שוב בנקודת המוצא של הבעת 'המוחלט'. אלא שאצל האמן הערבי, ה'מוחלט' הוא המופת האבסולוטי, הוא העיקר - הוא האל. על כן, ניתן לומר שוליד אבו שקרה חתר לתפוס את האמת האלוהית המוחלטת דרך האמנות, כדוגמת הסופי אשר חותר להתמזג עם אללה באמצעות עבודה שכלית ונפשית. כמו המאמין הסופי, כך גם האמן המודרני פונה אל ההפשטה כדי להיפגש ישירות עם הרעיונות המוחלטים שאין בלתם. אף שכמה ממגמות ההפשטה מצביעות על צורה בלבד, רבים מאמני ההפשטה טוענים כי מאחורי צורות אלה יש עולם אחר, שונה מן העולם המציאותי המוכר. בעניין זה אומר מישל סופור: "אמן ההפשטה חותר אל הטוטאלי, והטוטאלי הזה הוא האל. הכרת האל בכל עבודה אמנותית היא תחושת ההתרגשות הראשונית המופלאה".<sup>9</sup>

הקודים האסתטיים התרבותיים של וליד אבו שקרה, הנטועים באדריכלות של האסלאם, הובילו אותו אל ההפשטה והתמצות המבני. הוא תמצת את יסודות האסתטיקה של האסלאם, הן של צירופי הצבעים וריבוי הצורות, והן של הצורות ההנדסיות המסובכות, לכדי יחידות הנדסיות אמנותיות פשוטות בתכלית, שבהן פשוטות הגוונים נפגשת עם מורכבות העיצוב והטכניקה. המושגים המופשטים נפגשים בנקודת המפגש הזאת בלי לאבד דבר מיופיו והדרו של הקצב הצורני ובכך נושאים עמם את הריגוש האקסטטי הסופי.

#### האמנות והדת

בחירתו של וליד אבו שקרה ללמוד אדריכלות אסלאמית ולשלב בדימויי הנוף המופשטים, נבעה בין היתר מיחסו של האסלאם לסביבה, כפי שמשקף בין השאר בדברי הנביא לחייליו. לפני צאת החיילים אל המערכה, נהג נביא האסלאם להנחות אותם להתחשב בטבע ולכבד אותו. הוא אמר להם: "אל תכרתו עץ ואל תהרגו זקן".<sup>10</sup> הנוכחות העקבית של הנוף הן בצירוי האדריכליים המופשטים המוקדמים והן נופי הטבע בתחריטיו ורישומיו, מבטאת דאגה ואהבה לסביבה, ששורשיהם באמונה הדתית שעוד תלך ותתחזק. וליד אבו שקרה אימץ את דרך המסדר הסופי הנקשבנדי (אחד מארבעת הזרמים הסופיים העיקריים של האסלאם), באמצעותו הוא חיפש דרכים להתרוממות רוחנית. בעקבות אימוץ אורח חיים סופי, התרחק אבו שקרה מן האמנות לתקופה של כ-25 שנים, והקדיש את זמנו לחיפוש אחר הפנימי והנסתר באסלאם, אחר התכנים והמושגים הרוחניים ואחר הקשר של התורות הסופיות לתכנים אלו. החלטתו להפסיק לעסוק באמנות לא נבעה מאיסור שכופה האסלאם על עיסוק באמנויות בכלל או בצירוף ובצילום בפרט. אמנם, יש באסלאם עמדה ברורה ונוקבת בנוגע לצירוף המופקר, המרוחק מעקרונותיו המוסריים, אך האסלאם אינו אוסר על צילום או ציור מתון, המכבד את האמונה והעקרונות האסלאמיים, ומכבד את דרכו של האדם ואת ייעודו בתור ממלא המקום של אללה על פני האדמה.

<sup>8</sup> Ettinghausen & Grabar, 1987, וראו גם חאלד חוסיין, 1983.

<sup>9</sup> אלבהנסי, 1997: 35

<sup>10</sup> האימאם מוחמד אלבוכארי, 2003

בשנת 1894 כתב השיח' מוחמד עבדו במגזין "אלמנאר" פתווא (פסק הלכה אסלאמי) בדבר התועלת והנזק בתחומי אמנות אלו והשווה את הציור לשירה.<sup>11</sup> השקפתו של וליד אבו שקרה על האמנות לא השתנתה מאז ראשית דרכו בתור אמן. מלכתחילה הוא לא ביטל את הדת או את המורשת, ואולם שינה את אורח חייו והחל לקיים את כללי הדת. אורח חיים זה העניק לו את מסגרת הזמן לקיום הטקסים הדתיים, ובעקבות זאת הפחית במידה ניכרת את יבולו האמנותי בין שנות השמונים של המאה העשרים לשנת 2009. לאמנותו אין קשר לקיום טקסי דת האסלאם, ואין היא מקרבת את האנשים אל הדת. עם זאת, עבודותיו, בייחוד בתקופה שלאחר התקרבותו לדת, מעידות על תפיסה שיש בה מן הנאורות והחדשנות, הפועלת ליצירת מושגים מעשיים לבחינת הדת והעולם, מבלי לערער על השריעה (ההלכה האסלאמית).

החיפוש אחר הסינתזה שתבטא את העצמי ותישאר נאמנה לעקרונות הסופיות, התפתחה אצל וליד אבו שקרה תוך הכלה של יסודות נוספים בזהותו כאדם ערבי, פלסטיני, מוסלמי ואמן. כל אמן תוהה ושואל אודות הקיום, חושב על מעמד האדם וקשוב להשפעת האדם על היקום. האהבה, האושר, היקום והאל – אלה הנושאים המרכיבים את החידה שוליד אבו שקרה מנסה לפענח, חידת האדם. בניסיונותיו לפענח את הסודות, אבו שקרה עוסק ביחסים שבין האדם לסביבתו ומותח ביקורת על מה שהאדם מעולל לסביבה. לפני כניסתו אל הסופיות, היה ניסיונו האמנותי של אבו שקרה בגדר מאמץ בלתי מודע להתקרב אל האל, ועם כניסתו אליה, הפך המאמץ הזה למודע. אימוץ הסופיות הוא קו פרשת המים בהתפתחותו הרוחנית והאמנותית ולא ניתן להבין את היבול של השנים האחרונות מבלי לגעת ולו במקצת באמונה הסופית.

הסופיות נחשבת פעילות רוחנית המשלבת בתוכה נגיעות בשולי האמנות ונגיעות של אסתטיקה, שבה העצמיות מתאחדת עם האובייקט, הניצוצות האלוהיים מחליפים את התפיסות והקביעות של ההיגיון והשכל, והידיעה (ידיעת האל) היא דרך החיים המציפה את בעליה בתחושה עזה של כוחות השוטפים אותו בנחשול של אור. המצבים המיסטיים האלה מכונים 'אחוואל', ולעתים מתלוות אליהם תופעות בלתי שגרתיות כמו חזיונות, תחושות חווייתיות וחוויות אקסטטיות ('מקאמא'). הממד האקסטטי של האמנות הוא אחד מקווי ההשקה עם הסופיות, הואיל והאמנות היא חוויה דתית למחצה, המתרחשת מחוץ למסגרת החושים, בשל היותה משוחררת מכבלי המציאות וההיגיון. לא ייפלא אפוא שהפילוסוף הנרי ברגסון<sup>12</sup> מחבר בין מושג האמנות לפסגת הסופיות. הרי האמנות, בפילוסופיה שלה, היא 'עין מטאפיזית':

האמן יכול, באמצעות התפיסה הישירה, לחדור אל הנסתר שבחיים, עין האמן היא בעלת יכולת סופית עצומה להתאחד עם האובייקט שלה, שהרי האמנות היא אינטואיציה המשתלטת על העצמיות המודעת, והופכת אותה למזדהה עם מושא הידיעה שלה, באופן כמעט סופי.

<sup>11</sup> לאחר שעיין השיח' מוחמד עבדו בעבודות רבות במקום גלותו בסיציליה, הוא פירט את התועלת ואת הנזק שיש בתחומי האמנות ואת מעמדם בשריעה (ההלכה האסלאמית), והשווה את הציור לשירה כ"מקבץ הצורות והמצבים האנושיים", בפתווא שלו הוא אומר: "הציור קיים והתועלת שבו ברורה ואין על כך ויכוח. הסגידה לציורים ולפסלים נמחתה זה מכבר מעל השכל האנושי. לפיכך, או שתבין את הדין בעצמך כשהמקרה יעלה בפניך, או שתעלה את השאלה בפני המופתי והוא יענה לך בעל פה. אם כוונתך לחדית: 'האנשים שיתענו יותר מכול ביום תחיית המתים הם הציירים', או משהו במשמעות דומה לכך בספרי החדית' המהימנים, הרי שלמיטב הבנתי, הוא יענה לך: "חדית' זה נמסר בתקופת עבודת האלילים". מאחר ששתי התופעות האלה [עבודת הפסלים וקידוש הדמויות המצוירות] חלפו מן העולם, הרי שציור אנשים הוא כציור צמחים, עצים וחפצים. סברתי היא כי השריעה האסלאמית אינה אוסרת על קיום אמצעי כלשהו ממיטב האמצעים המדעיים" (אבו זורייק, 2000: 56). השקפותיו של השיח' מוחמד עבדו, המובעות בספרו "האסלאם דת המדע והציוויליזציה" או בספריו ובמאמריו האחרים, מלמדות אותנו בבירור כי הוגה דעות זה היה בעל השקפה חדשנית נאורה, העדיפה בהרבה על ההשקפה השוררת היום בארצות רבות בעולם הערבי והאסלאמי. הוא אינו דוגל בשלילת המסורת בכללותה או בקפיאה במקום, אלא מצדד בבנייה מחודשת של המסורת, אשר תהיה נאמנה לבניין הישן ולמבנה המסורתי שלה, בלא כוונות הרס או שלילה מוחלטת.

<sup>12</sup> ברגסון, 1944

מקריאה בכתבי אל-ע'זאלי עולה כי מעמדו של היופי הפנימי באסלאם, או במילים אחרות, הדמיון והאינטואיציה באסלאם, הם מרכזיים ביותר. תפיסת היופי הפנימי משקפת את הערכים הרוחניים, המוסריים והדתיים של האדם החווה את החוויה האסתטית. על-פי השקפה זו, מתברר כי לאסלאם יש השפעה על מרכיבי החוויה האסתטית של האדם המוסלמי, החותר להביע את התעלות הנפש, הישארותה ואת אחדות הבורא נוכח היעלמות החומר.

### מזרח ומערב

רבות נכתב על היחסים המורכבים בין מזרח ומערב, בין דמיון ושוני, כוח ושליטה, והשפעותיהם על התפתחות האמנות במודרניזם המוקדם בראשית המאה העשרים.<sup>13</sup> שאלות אלה נמצאות ברמה האישית בעולמם של אמנים מזרחיים המהגרים למערב ובאלה המערביים המגיעים למזרח ובייחוד בקרב אמני הנוף, שלדידם, לאתגר הרישומי מתווסף האתגר התרבותי-הפסיכולוגי נוכח הנופים החדשים מזה, והעלאת הזיכרון של נוף הילדות מזה. בהקשר זה, מעניינים דבריה של האמנית אנה טיכו בנוגע למעבר מאירופה אל המזרח התיכון:

כאשר הגעתי אל הארץ, שהיתי בירושלים ארבע שנים, במהלכן לא הצלחתי לשרטט או למתוח קו אחד על הדף כדי לבטא את תחושותיי ורשמיי. זה היה מעבר חד מהנופים הירוקים והשלווים של ילדותי באירופה אל נופי המזרח ואור השמש החזק שלו, שמעמעם את ניגודי הצבעים ומטשטש את קווי המתאר של הנוף ופרטיו.<sup>14</sup>

המעבר של וליד אבו שקרה לבריטניה בראשית שנות השבעים של המאה העשרים הוביל אותו למעין שילוב והפריה הדדית בין נקודת ההשקפה המזרחית למערבית, וזו באה לידי ביטוי בדרך שבה בחר לטפל בנושאו. אחת השאלות המרכזיות בציור המערבי מאז הרנסנס הייתה בניית המרחב האשלייתי. יישום חוקי הפרספקטיבה הקווית והאווירית קידמו את הערך הריאליסטי של הדימויים ויצרו מעין זהות בין המציאות וייצוגה האשלייתי. על כן, נראית טבעית העמדתו של האדם במרכז ההבניה המדעית הזו, לפי מידותיו וצרכיו האנושיים. לעומתו, רואה המאיר או הצייר האסלאמי-הערבי, האיראני או ההודי, חשיבות רבה באסתטיקה של הסצנה החזותית ואין זה משנה אם אינה עולה בקנה אחד עם החזות המציאותית. הצייר האסלאמי מרכיב את השכבות זו על זו ולא זו מאחורי זו, ובה בעת מציב את הפרטים האסתטיים האלה מעל לשיקולי המדע והמציאות. שתי נקודות מבט האלה, והדרך השונה שבה הן עוסקות בנושא המסה והחלל, משקפות ממדים פילוסופיים חברתיים המבטאים את זיקתו של האדם ליקום. בתרבויות המזרחיות, האסלאמיות והערביות, מעמדו של האדם לעומת הקוסמוס הוא צנוע, וגודלו קטן ממדים מבחינה חזותית. כך נוצר צורך אמנותי וקיומי למלא את החלל ביישויות אחרות ובעיטורים, כדי להביע את הימצאותו של הבורא בכל מקום ובכל זמן.

ניתן לראות את תחריטיו של וליד אבו שקרה כאילו הם חלק ממיינאטורה פרסית מבחינת הרכבם. גם אם בחללי הציור חסרים פרטים, הרי שהחלל הלבן הוא סוג של חלל שהאמן רוצה להציג בתור נושא רוחני, שלא כמו בעבודותיו המופשטות, שבהן החלל נפגש עם הצורה והצבע. הפרטים, הצורות והצבעים, משלימים את האמירה שהחלל מבטא, ואת הדברים שהחלל מצביע עליהם. בהקשר זה, אמר האמן האוקראיני קזימיר מאלביץ': "החלל והאין הם שני טיפוסים חדשים של הריק. הם ריקים מכל תוכן צורני, אך הם מלאים רוחניות".

בהדפסים של וליד אבו שקרה, הצבע הלבן מגשר בין טוהר לטכניקה, בין הספק לערפול הטמון בו, והוא מתאפיין ברעיונות ובמבעים סופיים. רעיונות אלו אינם מחקים את הצורות והצבעים במציאות (ריאליזם), אלא חותרים להבעת האנרגיה הרוחנית הטמונה בעומק הדברים<sup>15</sup> (ראו תמונות 2, 3).

<sup>13</sup> ראו בהרחבה אצל אלבהנסי, 1997

<sup>14</sup> בית אנה טיכו, מוזיאון ישראל, ירושלים, 1994

<sup>15</sup> ניתן לראות את השפעת המערב בעבודות של וליד אבו שקרה כגון: עץ שקד וגדר אבנים ישנה, 1983, מְנָטֶרֶת אלבאטן, מוזיאון תל-אביב, 2011 : 125, וכן אדמה חרושה בלילה, שם : 126



תמונה 2 : הדרך לעין ג'ראר, 1980, תחריט יבש, 34x27





תמונה 3 : עצי שקדים ליד גדר אבנים, 1980, 29.5x27.30

את היכולות האלה לקח אתו וליד אבו שקרה אל המערב. אותן יכולות שהאמנים המערביים האוריינטליסטיים<sup>16</sup> ניגשו אליהן בכניעות, בעודם שבויים בקסמן, ובעזרתן ניסו לתרגם את רגשותיהם ואת רעיונותיהם. בכל עת שנתקפו בכמיהה לאווירת המזרח ולקסמו, הם נסעו למזרח, פעם אחר פעם, כדי להתבודד בחיק תרבותו ונופיו. לעומתם, וליד אבו שקרה בוחן את נופי מקום הולדתו, אום אל פחם, בסביבה ובאקלים אירופיים, שונים בתכלית מן המזרח מבחינת האווירה והתרבות. פעם אנו מתבוננים בנופים השטופים בקרני שמש ישירות, ופעם אנו מתבוננים בנופים בעלי סממנים מזרחיים, אך באווירה ובאקלים מערביים. האמן, שהחל את אמנותו בארץ טרם נסיעתו לאירופה, לקח עמו לשם את נושאי האמנות שלו, הטעונים במורשת ובסוגיות הנוגעות לחברה ממנה הוא בא ולמקום הולדתו, ושיבץ אותם באווירה ובאקלים המערביים. דבקונו בנושאים אלו ובאמת הפנימית שלו זכתה להערכה רבה, וזיכתה אותו בפרסים רבים ובהצגת תערוכות בגלריות באירופה ובאמריקה.<sup>17</sup> יצירותיו המזרחיות של וליד אבו שקרה, האפופות באווירה מערבית, מזכירות את יצירותיהם של האוריינטליסטים, המשובצות בדוגמאות ובפרטים מזרחיים. גם האוריינטליסטים הביאו את קסם המזרח אל המערב, אגב מינוי עצמם לשגרירים המשווקים את המזרח ותרבותו. אהבתו של וליד אבו שקרה את המערב וההערכה שהוא רוחש להתייחסותו של המערב אל הטבע, העלתה את רמת הקשר בינו לבין אמנותו. הכנסת האווירה האירופית

<sup>16</sup> ראו אדוארד סעיד, 1995

<sup>17</sup> ב-1977 הציג אבו שקרה במוזיאון לאמנות מודרנית בסן פרנציסקו ומאותה שנה בלונדון, דיסלדורף, פרנקפורט, באזל ועוד.

ליצירתו מעידה על כל אלה. עבודותיו אינן חותרות לסמן שני עולמות מנוגדים, אלא לקשר בין ההשקפה המזרחית למערבית דרך מעשה האמנות.

היחסים המורכבים בין המערב למזרח, על כל הכלול בהם, הם יחסי גומלין. הבנת הפעולות והדרכים השונות במזרח ובמערב, וכן ההבדלים בכל הנוגע לדת, למסורת ולמנהגים, הם עמודי התווך של יצירתו של וליד אבו שקרה. הוא נסע לאירופה כשבאמתחתו מושגי המזרח: השבטיות והיעדר הכבוד והענווה כלפי האחר, למרות המנהגים היפים המאפיינים אותו. ואילו בתרבות ההומניסטית במערב – ניתן לומר שהיחס בין הפרט לזולתו הם יחסים אנושיים, המאופיינים בנימוס וצניעות, כמו גם המודעות לחשיבותם של היחסים בין הפרט לסביבה שהולכת וגוברת, בבחינת 'להיות או לחדול'.

עם חזרתו לארץ, חש אבו שקרה מבוכה רבה לנוכח הפערים בין התרבויות, ולפיכך עסק בחקר הקשר שבין הפרט לסביבה ובין פרטי החברה לבין עצמם, ובחיפוש אחר מנגנוני הקשר שבין התנועות האמנותיות לבין השניות המתמדת של המסורת והמודרנה, ההתמערבות והאוריינטליזם, הגלובליות והאסלאם.

זה המקום להבהיר כי התנועה האמנותית המקומית הפלסטינית (ה'מזרחית' לצורך הדיון) מבקשת את השיפוט של האחר (המערבי) ואת הכרתו בה על-פי המושגים של תרבותו ותבניותיו הרעיוניות. המזרחנות<sup>18</sup> היא אשר ביססה מושגים אלו. האוריינטליזם כשיח של שליטה<sup>19</sup> מתייחס אל המשכיל והאמן הערבי בהתנשאות ואף בחמלה, ורואה את התנועות החזותיות והאמנותיות המזרחיות כמשקפות גישה נעדרת רציונליות, המתאפיינת ברגשנות, בתור מורשת אבות - פולקלור, מבלי להביא בחשבון את הערך האסתטי והאמנותי שלהן ואת תפקידן ומיקומן בשיח התרבותי שלהן עצמן. כדנוצרה הסברה של המזרחן המערבי בדבר היות תרבותו שלו מפותחת, כאשר הוא תיג את כל מורשת המזרח - מבנים, עיטורים, כתבי-יד, מיניאטורות, מנהגים ומסורות - בתור נוסטלגיה. זו היתה דרכו לאשר את הקדמה המערבית שלו לנוכח הפיגור של המזרח, שדרכי הפעולה והתוצרת המחשבתית של יושביו עודן מוגבלות בידי העבר.

את אהבת העבר הזאת, שתוצאותיה שליליות מאוד בעבורנו אנשי המזרח, המערב מבקש לשמר בקרבנו. משמע, על מנת להמשיך במעמדו כתרבות שלטת ומתקדמת, היה על האמנים ואנשי תרבות במזרח, על-פי השקפת תרבות המערב, להמשיך להחזיק בהשקפה חד-צדדית המשמרת את היעדר ההדדיות במגע בין התרבויות, ואת החסימה מפני כל שינוי, קדמה או חדשנות. אסטרטגיה זו שסוכני האוריינטליזם פעלו על-פיה, גרמו לאמנים ולציירים הערבים במאה העשרים להתפלג לשני טיפוסים עיקריים: האחד הוא האמן הערבי הרואה במערב את התוויית דרכו הרוחנית, מהגר אליו, ופועל בתוך עולם המושגים וההבנות המערביים, לאחר מכן הוא חוזר אל המזרח וכופה את תרבותו החדשה, השאובה מן המערב, על האליטה של המשכילים והאמנים המזרחיים, כשהוא מעביר אליהם את תבניות המודרנה וההתמערבות. את התבניות המיובאות האלה, הריקות ממושגים ומתכנים מזרחיים, החלו למלא בקליגרפיה, בעיטורים ובאדמה, בלא תהליך ביקורתי של מיזוג בין המורשת לתכני המודרנה. הטיפוס השני הוא האמן אשר בשם הלאומיות, בשם הערביות ובשם הדת, נשאר בארצו אגב שמירה על כבודו האמנותי. הוא האמן היוצר אמנות נאיבית, מסורתית וקליגרפית, שבהסתגרותה מוותרת מראש על הדיאלוג עם המודרנה, הסתגרות המייצרת הידלדלות וסטגנציה. הראשון משאיר מאחוריו את אוצרות תרבותו או לחלופין משתמש בהם תוך ריקונם במעין ביטול עצמי נוכח התרבות הדומיננטית של המערב, בעוד השני נצמד אל העבר מבלי לפתח דיאלוג עם הווה המתהווה בתרבותו ובאמנות העכשווית. הקונפליקט בין שני הטיפוסים מצביע על הצורך בחיפוש אחר נקודות השקה אפשריות ביניהם ועל חתירה

<sup>18</sup> קרי אוריינטליזם. בערבית, משתמשים באותה מילה לציון אוריינטליזם ומזרחנות, בשל ההנחה כי כל מזרחן שאינו ערבי הוא למעשה אוריינטליסט וראו גם הערה 16.  
<sup>19</sup> על יחס כוח-שליטה בהרחבה ראו אצל פוקו, 2005.

לפעולה מתוך מודעות לסתירות הקיימות בתוך כל תרבות, ובייחוד מתוך מודעות למנגנוני הכוח והדיכוי המופעלים אצל כל אחת מהן וגם ביחס לתרבויות אחרות או לתרבותו של האחר.<sup>20</sup>

על-פי ראייתו של וליד אבו שקרה, ההתפתחות מקורה ביחסי הגומלין בין האדם לסביבה ובין הפרט לזולתו. יחסי גומלין אלה שולטים על בניין החברה ועל תיעודה. כל אחד פועל בתחמומו כדי להעלות את רמת התרבות ולהסיר את המחסומים וההבחנות בין המזרח למערב, אך הישגי המערב עדיין נעדרים מן המזרח המשמר את השיח האדנותי ללא המסכות המערביות של אוטונומיית שדה האמנות.<sup>21</sup> כך, כל בעל שררה משמש כפטרון אמנותי ומנסה להכפיף לדעתו ולהגיונו את מי שנמצא תחתיו, וכך, למעשה, סדרי העדיפויות נקבעים אך ורק על-ידי הפטרון, הבוס, ולא על-ידי הפרט החופשי. וליד אבו שקרה שותף לדעה שכדי לשפר באמת ובתמים את ההישגים שלנו, ראוי לנו כי נשאב השראה מכל דבר אשר יניע את החשיבה, יעשיר את הניסיון ויזין את הידע, ולשם כך יש להכיר באמתות ההישגים של המערב.<sup>22</sup> שומה עלינו לחלץ את עצמנו מסבך הזיכרון ומפקעת הזהות, ולהתחיל להתעניין בכל מה שקורה בעולם. עלינו להחשיב את הישגי העמים והאומות האחרים כחלק מהישגינו, כדי שנפיק מהם תועלת, נפעל לפיהם, או נשתמש בהם כדי להעשיר את נסיונו ולממש את הייחודיות שלנו ברמה הכללית העולמית.<sup>23</sup>

אמנים כמו וליד אבו שקרה מסייעים לחברה לזהות את המשברים שעוברים עליה, בהציבם את המשברים האלה בקדמת השיח. כדי לפעול ברמה זו, על האמן להיחלץ מן הפטרונות השוררת במזרח. האמן נדרש למידה רבה של חירות, ביטחון ואמונה בדרכו, על מנת שיוכל להיות חופשי מן הכבלים האלה, להפעיל את ביקורתו החברתית ולהושיט יד ליצירת המרקם התרבותי. כדי לשנות את המציאות, עלינו להתעמת איתה ולנהל איתה יחסים איתנים ובוטחים, על מנת שנוכל לארוג אותה מחדש.

### האדמה והנוף

באמנות המודרנית והעכשווית, אמנים בעולם עוסקים בנושאי הנוף והאדמה מנקודת מוצא סביבתית-חברתית: נופים שהוכחדו עקב זיהום סביבתי, מפעלים, בתי זיקוק, ניסויים גרעיניים, נופים המאוימים על-ידי הרס ופינוי לצורך סלילת כבישים ובנייה. לעומתם, באמנות הפלסטינית, העיסוק בנוף הטבעי, דרך ההתייחסות אליו, ניכוסו ופירוקו לגורמים, הם כולם בעלי היבטים פוליטיים-לאומיים. הנוף מקפל בתוכו מושגים ומבעים אידאולוגיים: האדמה, המקום, המולדת, הגעגועים, הזיכרון, וזאת בלי לחפש את הפנים האסתטיים-הערכיים שבו (נוף 'מעניין' או נוף 'משעמם'). לעתים, כאשר האמן הפלסטיני מעלה בעבודתו את נושא הנוף, הוא אינו עושה זאת מבחירה חופשית, אלא הנושא נכפה עליו משיקולים חברתיים או פוליטיים. האמן, הנמצא במקום עתיר אירועים ופעולות פוליטיות נגד האדמה והמקום, מתקשה לצייר את מראה הנוף הטבעי רק כדי לדון בו בהיבט האמנותי הטהור (אמנות לשם אמנות), או כדי לנהל דיאלוג עם תולדות האמנות.<sup>24</sup> בשיח המתנהל בין האמן הפלסטיני לנוף, טמונים מושגי הארץ והאדמה: השטח שלי, השטח שלו, היישוב, האדמה הגזולה, האדמה זרועת המוקשים שבגבולה הצפוני של הארץ, האדמה שעדיין נתונה תחת דיון משפטי, הקו הירוק המפריד בין אדמה לאדמה, האדמה בתור סמל לנעשה ב-1948 או ב-1967. למרות ההשראה שהנוף מחולל אצל האמן, הרי האמן הפלסטיני, בארץ או בגלות, מתייחס אל הנוף ממניעים הנכפים עליו דרך הזהות, הגעגועים וזכרון המקום. לדעתי, האמנות הפלסטינית עדיין לא הגיעה לשלב שבו היא יכולה לנוע רק סביב נושאי האמנות החזותית האסתטית הטהורה. מכאן אפשר לומר כי וליד אבו שקרה עושה שימוש באיכויות הריאליסטיות והוורטואוזיות של הדימויים על מנת להסתיר מתחת לקווים ולכתמים, מתחת למשחקים של אור וצל, אמירות ביקורתיות כלפי החברה ומנהיגיה.

<sup>20</sup> בשאלת התפתחות האמנות במזרח והמודרנה, ראו בהרחבה אצל אבו שקרה, 2004: 20

<sup>21</sup> בנושא היעדר האוטונומיה ויחסי הון-שלטון בשדה האמנות במערב, ראו גרויס, 2009

<sup>22</sup> דבריו של וליד עלו בשיחות שונות שהתקיימו והוקלטו במהלך שלוש השנים שקדמו לתערוכתו במוזיאון תל אביב ב-2011.

<sup>23</sup> חרב, 1997: 48

<sup>24</sup> ראו בהרחבה Boullata, 2009

בעבודתיו של אבו שקרה, עץ הזית, גדרות הצבר, האופק, העננים, העשב, הטֶרְסוֹת, הלבן והשחור, הם לא רק מושאי התבוננות אלא גיבורי העלילה. אולם ללא ספק בכיר השחקנים הוא הוא עץ הזית. (ראו תמונות 4, 5).<sup>25</sup>



תמונה 4 : עץ שקד וגדר אבנים ישנה, 1983, אקוויטניטה ותצריב, 43x52

---

<sup>25</sup> למשל יצירותיו: הדרך לעין ג'ראר, 1980, מנטרת אלבאטן, מוזיאון תל-אביב, 2011 : 120 ; עצי שקדים ליד גדר אבנים, 1980, שם : 121 ; עץ זית עתיק, 1980, שם : 117.



תמונה 5 : אדמה חרושה בלילה ערפילי, 1978, אקוויטנטה, 39.5x34.5

תשומת הלב בכל הציורים נמשכת לעץ הזית, והמתבונן בהם נעשה שותף רגשי לטקסים המשתנים מציור לציור. יש כמה דרכים לראות את ההתרחשות סביב עצי הזית: או שהם נראים חגיגיים ומפוארים, או שנראה כי הנוכחות שלהם נועדה לנחם אותנו, או שאנו ניגשים אליהם לנחם אותם על היכחדותם. כאן אין מנוס מלציין את הנושא הפוליטי, שהוא בעל תפקיד חשוב בחשיפת הקרקע ובחרישת הטבע. סכסוכים משפחתיים, גבולות ופוליטיקה מפלגתית וארגונית חסרת בינה, הובילו להרס האדמה ולחורבנה.

באינתיפאדה הראשונה (1987) נמלטו המתקוממים אל כרמי הזיתים והפכו אותם למקומות מחבוא מפני החיילים שרדפו אחריהם. כרמי הזיתים גם הפכו למקומות מסתור של פועלים המסתננים מן השטחים הפלסטיניים לישראל. הצבא הישראלי החל לחשוף את כרמי הזיתים, לכרות ולעקור אותם, כדי להרחיב את שדה הראייה של החיילים, וכדי שפעילי ההתקוממות והפועלים לא יוכלו להסתתר בין העצים. כך הם עקרו למעלה מחצי מיליון עצים, כ-80% מהם עצי זית.

אירועים אלו גרמו לאבו שקרה להתחבר עם הזיכרון ממקום גלותו, אותו זיכרון הניזון מן הכיסופים אל המקום. האירועים משנים את יחסיו של האדם עם עצמו ועם זולתו, בדרך שמייצרת ביטויים חדשים של הבנה והתקשרות. כך עם ההתרחשויות בתחום התקשורת, עם מהפכת המידע ועם ריבוי טכנולוגיות התקשורת. ככל שהוסרו מחסומי השפה והתרבות בין המדינות והיבשות בזכות הרשתות

האלקטרוניות, כך נפתח השיח על האדם הגלובלי. בעקבות זאת, השתנו יחסיו של האדם עם עצמו בדרך שאפשרה צמיחת קשרים חדשים בין בני אדם, קשרים המתעלים מעל לקשרי שפה, גזע, דת ואדמה.<sup>26</sup> ההשקפה הרחבה של וליד אבו שקרה נרקמה ועוצבה דרך התנסותו החדה, העמוקה והכואבת, האירועים עצמם לזמן שאחרי האירועים. דרך התייחסותו לאירועים, הרחיב וליד אבו שקרה את פער ההתרחשויות, שנבע מהיותו בגלות ומן הגעגועים הכרוכים בגלות זו, ויצר לעצמו דרך חיים חדשה. השתתפותו זו באמצעות האמנות, אפשרה לו להציב עצמו מחוץ לאירועים ומעבר להם, ואף להתעלות לכדי מימוש של קיומו בדרך של יצירה והתפתחות. בפעילותו, הוא השתמש בשדה התרבות והידע ככוח חברתי, דינמי ומתחדש, בד בבד עם חיזוק היחסים והקשרים עם האדמה. אולם, פעילותו האמנותית של אבו שקרה אינה נובעת מנטילת תפקיד של חשיבה קהילתית, אלא היא מימוש של חירותו, לשם חשיבה משפיעה יוצרת, כאשר הוא מכיר בהתרחשות ופועל כמשתתף פעיל ביצירתה. בעבודותיו, עולה ומתגבר החוש הדרמטי של אבו שקרה, והוא מביע את התנגדותו לרוע ומרים קול זעקה נגד המלחמה והשפעותיה ההרסניות על נפש האדם. הוא מפיק את היופי מן הכיעור שההתרחשויות כופות על המציאות דרך העברת המתבונן לעולם שלו ורב-ממדי. הטקסט, כל טקסט, ובמקרה זה החזותי, אינו יוצר ציוויליזציה ואינו מייסד מדע או תרבות. השיח של האדם עם המציאות והתהליך הדיאלקטי שלו עם הטקסט שלה – הם שיוצרים ציוויליזציה ומקימים תרבות.<sup>27</sup>

### שחור ולבן

כפי שצוין לעיל, ציוריו של וליד אבו שקרה מבקרים את החברה ועל כך גם מעיד יחסו לשני הצבעים המנוגדים, השחור והלבן, המופיעים בתחריטיו. בשנות לימודיו בלונדון, פיתח את הטכניקות הרישומיות ואת שליטתו באמנות ההדפסה, כאשר ברקע עומדים הגעגועים לנוף שהשאיר מאחור והרצון לגיבוש שפה ייחודית. הקרבה למבע הציורי שאפיין את הציירים הרומנטיים האנגלים, מושג דרך מדרג הגוונים שהוא מפיק מתוך השחור בניגוד חד ללבן. העומק שב'שחורים' מעניק נופך מסתורי ורומנטי לעבודתו. האופן השונה שבו הוא מתייחס לשחור וללבן מרחיב את הפער בין הנסתר והבלתי ידוע לבהיר ולמואר, בד בבד עם הפניית תשומת הלב אל הדרמה והעניין.

לצבע השחור יש משמעויות סמליות בעבור שני צדדים מנוגדים בעולם הדת והאמונה, המסורת והמודרנה, המוסכמות והגלובליזציה. מצד אחד, הצבע השחור הוא אמצעי לביקורת ולמחאה, ומצד שני, הוא כלי להעברת רגשות סנטימנטליים אל המתבונן. האמן משחק משחק מתוחכם, כאשר במעטה של יופי וקסם ציורי הוא אומר את דבריו העוקצניים נגד מחללי הסביבה, ומציג את קריאת התיגר בעזרת שחור ולבן, בעזרת ערפל, אור וצל.

העבודה מתוך השחור היא סוגיה מענינת באמנות המודרנית, עתירת האפשרויות הצבעוניות. האמן הצרפתי פייר סולאז' (1951-2000) פיתח סגנון וטכניקה של חתירה אל האור מן האפלה. הוא אמן גוני השחור המובהק, ובחירתו זו עודנה מעוררת בלבול, שסולאז' עצמו היה מודע לו. נראה כי עבודת האמן מוקדשת לגילוי סודות הצבע השחור, ואולם הוא אינו מדלג על שום הזדמנות להצביע על האור בתור נושאו האמתי. בעניין זה, אפשר להביא את דבריו של פיזארו על חברו מאני: "הוא הגדול שבינינו, הוא מצייר את האור בצבע שחור",<sup>28</sup> ואת דבריה של מרגריט יורסונאר: "היצירה היא האומץ להביט אל תוך השחור".

בתחריטים, אימץ אבו שקרה סגנון הנוטה לספונטניות ולחופשיות, ובעזרתו הוא משיג את הצבע השחור הנקי. הוא ממלא את המשטחים שברצונו לצבוע בקווי אורך ורוחב ובקווים אלכסוניים מצטברים, בחריטה יבשה ישירה על פני לוח הנחושת. בזמן ההדפסה, הדיו השחור חורג מגבולות הקווים שמילאו את משטח לוח ההדפסה, ויוצר צבע שחור אחיד בקצות גבולותיו, שאי אפשר להשיגו בעזרת גומי מומס על פני

<sup>26</sup> חרב, 1997: 17

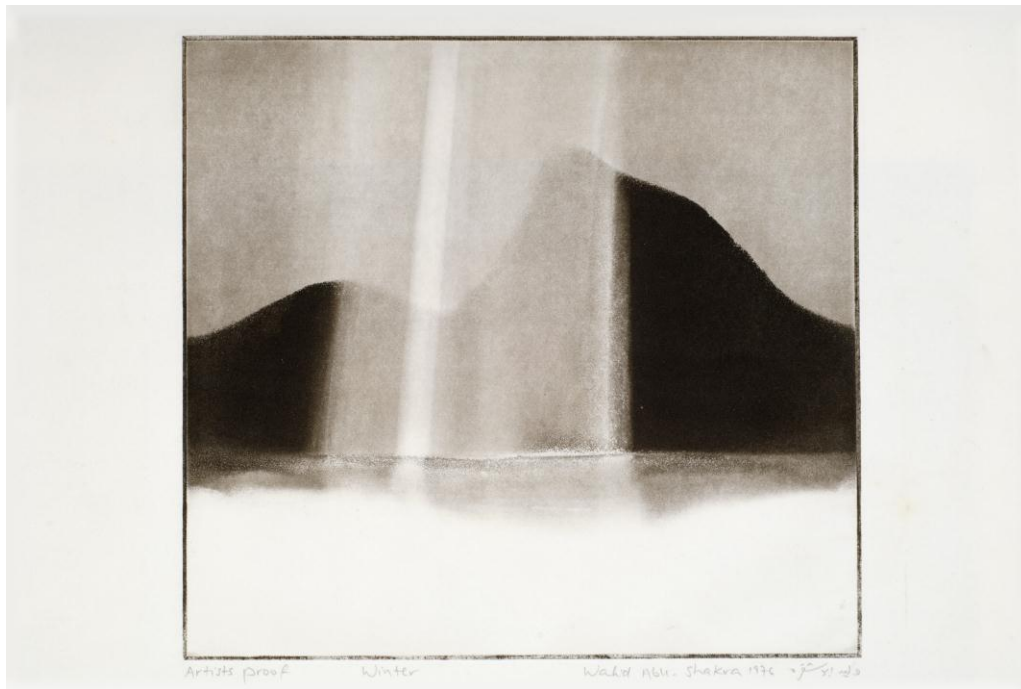
<sup>27</sup> אבו זייד, 2006: 36

<sup>28</sup> מואייד, 2009



הלוח. שליטת האמן בקווים הספונטניים שלו לשם הפקת את הצבע השחור המרוכז, וקוויו המתוכננים היטב, המתונים, היוצרים את הצורות ואת המסרים שהוא רוצה להביע, מעידים על מיומנותו ועל יכולתו להשתמש בקווים ובטכניקות על מנת להביא את המתבונן אל התחושה האסתטית שהוא מכוון אליה. בעבודות ההדפס של אבו שקרה יש ערך אסתטי-אמנותי שאיננו מוצאים בציורי השמן שלו ובעבודותיו המופשטות. אחת הסיבות לכך טמונה בעובדה שבשיטה זו האמן יכול להשתמש בטכניקות הרבות של החרטה ובעזרתן להשפיע על העין מגוון רשמים רחב.

כך עולה 'הרגע האסתטי', המתעד את הזמן הקצר, החטוף, המכיל את כל המגולם ברגע הקצר הזה: תחושת הערך המרוכז, נדירות ההתרחשות, ההארה התודעתית, החיוניות הצלולה ותחושת ההנאה האסתטית שבאה בעקבותיהם.<sup>29</sup> רגע כזה ניתן לחוות לדוגמה, בציור **חורף**<sup>30</sup> (תמונה 6) המורכב מכמה זוויות ראייה אשר מושכות את עין המתבונן, ולמרות ריבוי נקודות המבט, היצירה מציגה את עצמה בתור יצירה שלמה, כאילו כל זוויות הראייה הן בגדר נקודות שממשיכות זו את זו על רצף מעגל היצירה השלם. הרצף של זוויות הראייה מביא את המתבונן לחוש באווירה רוחנית, כאילו האמן הקשיב לכל חלק ביצירה הזאת, הקדיש לו טיפול דקדקני והציב אותו במקום אידיאלי, אגב הקשבה מלאה לסממני הטבע הסובבים אותו.



תמונה 6 : **חורף**, 1976, אקוטיינטה, 25x22.5

<sup>29</sup> מקאבלה, 2006 : 9

<sup>30</sup> **חורף**, 1976, *מנטרת אלבאטון*, מוזיאון תל-אביב, 2011 : 140

גם הציור **ללא כותרת**<sup>31</sup> (תמונה 7) מעורר רשמים ורגשות עזים אצל המתבונן למרות פשטות הסמלים והפרטים, הודות למיומנות הגבוהה של האמן בשימוש בטכניקות, וכישרונו בגילוי הסולמות של השחור והלבן, שאפשרו לו לבטא את רעיונותיו.



תמונה 7 : **ללא כותרת**, 1978, אקוויטנטה, 27.5X29

כאשר מפשיטים את היצירות של וליד אבו שקרה מן הפרטים והסמלים הנגלים לעין, יופיין נגלה ביתר שאת והעניין בהן גובר. או-אז השחור השזור בין היסודות מצביע אל מה שמעבר לחזות החיצונית, אל מה שמעבר לעין המתבונן, המחפשת ומוזהה פרטים רבים ככל האפשר, כדי לצמצם את הפער של הבנת הצופה את יצירת האמנות. ניתן אף לומר שהיצירות רוויות בחללים סופיים, אשר בדרך ההשראה מעבירים את המתבונן בהם אל חזיונות שהם מעבר למשמעות הישירה ולמבע הברור שאינו זקוק לפירוש ולהסבר מילולי.

השחור והלבן על הנייר גיוונו את הרישום התיעודי. התעקשותו של וליד אבו שקרה לעסוק רק בצמד זה אין בה משום יומרה להחליף את המציאות רבת הצבעים. ואולם עולם הצבעים, הנעדר מן הטבע שאותו מצייר וליד אבו שקרה, מתעורר מכוח הדמיון של בן האדמה, כמו שריח האדמה מתעורר ברגע שבו הפלסטיני עוצם את עיניו לנוכח המראה שרשם האמן הכפרי הזה. השימוש הסוגסטיבי בשחור-לבן תואם את הפער בין המציאות לדימוי, בין הרצון למימושו במציאות. מקצת היצירות האלה ממדיהן קטנים, והן אינן חורגות מגודל של תעודת זהות, כאילו לא צוירו, על פרטיהן ודקויותיהן, אלא כדי לאפשר למהגר לשאת אותן בכיס מעילו, כשם שנהגו עולי הרגל לשאת בכיסיהם את האיקוונות הפרטיות שלהם.<sup>32</sup>

יצירותיו של אבו שקרה נושאות שמות שבני המקום משתמשים בהם לבין עצמם: **מנטרת אלבאטון, גינת האשם, הדרך לעין ג'ראר** וכד'. מצד אחד, בעקשנותו, רצה האמן להביע ולבטא את השמות האלה באירופה, כדי להכיר לקהל הזר את ארצו, את יופיה ואת קסמה, ומצד אחר, הוא רצה לבטא את

<sup>31</sup> **ללא כותרת**, 1978, שם : 131

<sup>32</sup> בלאטה, 2000 : 201



השמות המקוריים של המקומות, הבניינים, השדות והכרמים שבהם בילה את ילדותו, כאילו בעצם הגיית השמות האלה הוא שואף לריאותיו את אוויר המולדת, את ניחוח היסמין ואת הכיסופים אל ימי העבר.

### זרות ושייכות

צמח הצבר בצירוריו של וליד אבו שקרה, נושא עמו הוכחות לזהות של מקום. הצבר הוא הסימן לקשר ההדוק שבין הפלסטיני לאדמתו. הפלסטיני משתמש בצבר בתור אמצעי לגידור אדמתו ולסימון גבולותיה, לשמירה עליה מפני עוברי דרך ומפני השממה. למרות הרס הכפרים והגליית תושביהם, נותר שיח הצבר כחגורה סביב הבית שנהרס או שכבר אינו קיים. השראת הטבע הולכת ונעשית מלאה בצירוריו של וליד אבו שקרה כשהוא מתמקד בשיח הצבר, שתופס את מקומו כמוטיב איקונוגרפי מודע. השימוש של האמן בדיו שחור על נייר לבן כמוהו כסוג של כתיבה תיעודית של מאפייני המולדת, ולפיכך, בעצם ההתמקדות בייצוגו של הצבר, הרי שאנו כמעט יכולים לקרוא את הזהוד המילה הערבית *الصبر* (אל-צבר) – כינויו של השיח הזה בערבית הפלסטינית (משמעות המילה הערבית *صبر* – צבר, היא גם אורך רוח, סבלנות, כוח סבל). דרך הייצוג החוזר ונשנה של צמח זה, מתגלה תמונת המילה הערבית, אשר ממשיכה להתגלגל לאורך הזמן על לשונם של העומדים איתן על אדמתם. בעוד האמן מראה לנו, בעניינות, כיצד הצבר שנשתל בידי סביו ממשך לצמח בצל עצי הזית, המתבונן מבין כיצד נופי הטבע המקומי המופיעים בתחריטים אלו הם כמראות המתעדות את יחסי הגומלין בין טקסי המקום לבין קווי המתאר שלו.<sup>33</sup>

שיח הצבר מופיע גם בצירוריו של האמן המנוח עאסם אבו שקרה (1962-1993), בן דודו של וליד אבו שקרה. יחסו של עאסם אבו שקרה לצמח הצבר בא לידי ביטוי בהוצאתו מתחום הפרט לתחום הכלל, כשהוא משתמש בסמלים פלסטיניים ובאוצר מילים מן השפה העולמית המודרנית. הוא ניסה להעביר את מסריו ומבניו אל העולם, ולומר כי הוא עצמו ראוי לשיח הזה יותר מן היהודים הבאים מאירופה, אשר אימצו אותו בתור סמל לבני הארץ שנולדו בה.<sup>34</sup>

עאסם אבו שקרה עקר את צמח הצבר והניח אותו בכלי חרס על אדן החלון בבית מגוריו בתל אביב, כאילו הוא צמח מבורך שלקח עמו בתור ברכת הדרך. למעשה, זה ניסיון אמיץ ואף אכזרי של האמן לגדוע את הצמח מסביבתו הטבעית ומביתו, כדי שיוכל לעקוב אחריו, לטפל בו מבחינה אמנותית ורעיונית, ואולי אף לשוחח עמו על הזרות שלו בחברה הישראלית, ובדרך זו לסגור את מעגל הגעגועים. החשיבות של סגירת מעגל הגעגועים הזה בעבודותיו של עאסם אבו שקרה, כמוה כחשיבותו של ניסיונו של בן דודו, האמן וליד אבו שקרה, לעסוק בגעגועים בעבודותיו הוא. וליד אבו שקרה מצייר את גדרות הצבר, את מטעי השקדים וכרמי הזיתים, המוקפים בהתקבצויות של שיחי הצבר. אחר כך הוא לוקח אותם לאירופה כדי להשתמש בהם כחומר גלם רעיוני ואמנותי לנושאי עבודתו, וכחומר רוחני וחושני לסגירת מעגל הגעגוע והכיסופים. העובדה שגם עאסם וגם אבו שקרה לקחו איתם את צמח הצבר, ועסקו בו בקרב חברות נאורות ותרבותיות, מעוררת סקרנות בקרב מבקרי האמנות, והם מעלים השערות ושאלות רבות כגון: מדוע לקחו שני האמנים את הצמח הסמלי הזה והביאו אותו לסביבה זרה? מדוע הכניסו את הסמל הזה לתוך תיק הנסיעות, על מנת לשים אותו תחת זכוכית מגדלת בעיבורה של סביבה מערבית? מה רצו לומר במעשה זה? ייתכן, שרצו לדבר על הזרות שלהם ועל הסערה הפנימית והדרמה אשר הזרות מעוררת בהם. במאמרה "צל הזרות" העוסק בצירוריו של עאסם אבו שקרה, כותבת טלי תמיר:

הרגשת השייכות והזרות הנצחית בחברה היהודית והתחושה כי הוא אינו נמצא במקומו הטבעי בתל אביב, התחושה הזאת היא אשר טוענת את המוטיב החוזר הזה בצירור עאסם, בהם אנו רואים את צמח הצבר בתוך עציף. הצמח הזה מתוק, למרות היותו בתוך גדר תיל קוצנית. צמח הצבר שנגדע מן המקומות רחבי הידיים, שבהם היה בחיק האדמה ושורשיו העמיקו בה, הפך

<sup>33</sup> שם: 203

<sup>34</sup> שיח הצבר, המגלם ניגודיות חדה בין צורתו החיצונית, המחוספסת והדוקרנית, לבין פריו המתוק והצמיגי, נהיה סמל לאישיותו של היהודי יליד הארץ, המתאפיין גם הוא בחספוס חיצוני, אף שמטבעו הוא מתוק ועדין.

לקטן בגודל של עציץ ביתי. המצב הזה אינו מבטא רק את תחושת הזרות ואי שביעות הרצון, אלא הוא בעיקר מהווה עימות עם ביות הטבע, ומחאה נגד הדיכוי וההשפלה.<sup>35</sup>

הן וליד אבו שקרה והן עאסם אבו שקרה לקחו את צמח הצבר מאום אל פחם. כל אחד מהם תיעד את הצמח בדרכו. האחד חצה עמו את גבולות המולדת, צייר אותו ותיעד אותו מבעד לעדשת המצלמה, כשהוא מעביר את פרטיו בצבע שחור, ואילו האחר גדע אותו מאדמתו, שתל אותו בעציץ, ולקח אותו מגבולות מקום הולדתו הערבי אל העיר היהודית, כדי לבטא את התעקשות הצבר להתמיד בקיומו למרות איום המוות.

**לסיכום**, יצירתו של וליד אבו שקרה עשויה להקסים את המתבונן בשליטתו בטכניקת התחריט ובמבע הריאליסטי. מתחת למעטה זה מבעבעים הקונפליקטים שמצויה בהם האמנות הפלסטינית בעת הזאת. הצבעה על היסודות הגלויים והסמויים בעבודתו מעניקים לא רק אשנב לדרכו האמנותית אלא גם לשדה האמנות הפלסטינית וליחסיה המורכבים עם המערב ומורשתו האוריינטליסטית.

## ביבליוגרפיה

- אבו זורייק, מ' (2000). *מן היסוד אל המודרניות*. עמאן: דאר אלפארס, פרסומים והפצה. [ערבית]
- אבו זייד, נ"ח (2006). כה דיבר אבן ערבי, *אלמוחיט אלד"קאפי*, 52, מצרים. [ערבית]
- אבו שקרה, ו' (2011). *מְטָרַת אלבאטן*. קטלוג, מוזיאון תל-אביב לאמנות.
- אבו שקרה, פי (2004). האמן הפרטי מול המסורת והזהות, ההווה והמודרניות, *קטלוג אגודת "אבדאע" לאמנים חזותיים פלסטינים בישראל*, מהדורה ראשונה.
- אבו שקרה, פי (בדפוס). *עץ המשאלות*. [ערבית]
- אלבהנסי, ע' (1997). *בין הזהות והתלות*, דמשק וקהיר: דאר אלכתאב אלערבי. [ערבית]
- בלאטה, כי (2000). *זימון המקום* – מחקר באמנות החזותית הפלסטינית בת זמננו. הארגון הערבי לחינוך ותרבות ואמנויות.
- ברגסון, הי' (1944). *אנרגיה רוחנית, מסות והרצאות*. תר' י' לוי. תל-אביב: לגבולם.
- גרויס, בי' (2009). *כוח האמנות*, תר' א' דותן. תל אביב: רסלינג.
- האימאם מוחמד בן אסמאעיל בן אברההים אלבוכארי (2003). *סחיח אלבוכארי*. מצריים: ספריית אלאימאן, אלמנסורה. [ערבית]
- זינהם, מ' (2001). *הרצף התרבותי של האמנות האסלאמית*. הוצאת בריזם לתרבות. [ערבית]
- חאלד, ח' (1983). *העיטור באמנות האסלאמית*. ביירות: דאר אלבחאר. [ערבית]
- חרב, ע' (1997). *המחשבה והאירוע*. ביירות: דאר אלכנוז אלדבייה.
- מואייד, מ' (2009). *סולאז' בחיפוש אחר האור בתוך החשכה הקודרת*. *מנאבר ת'קאפיה [בימות תרבותיות]*, פורום האינטלקטואלים הערבים. [ערבית]
- מקאבלה, ג' (2006). *הרגע האסתטי – ניסיון הבנה ביקורתי*. *עאלם אלפכר*, 35.
- סעיד, אי' (1995). *האורינטאליזם*. ביירות: המוסד למחקרים ערביים. [ערבית]
- פוקו, מ' (2005). *הארכאולוגיה של הידע*. תר' אבנר. תל-אביב: רסלינג.
- תמיר, ט' (1994). *צל הזרות: ציוריו של עאסם אבו שקרה*. *עאסם אבו שקרה (קטלוג)*. מוזיאון תל אביב לאמנות.
- Boullata, K.. (2009). *Palestinian Art: From 1850 to the Present*. London: Saqi Press.
- Rosemblum, R. (1975). *Modern painting and the northern romantic tradition: Friedrich to Rothko*. New York: Harper Collins.
- Hess, T.B., (1996). *Barnett Newman*. New York: Abrams.
- Ettinghausen, R., & Grabar O. (1987). *The Art and the architecture of Islam 1250-1800*. New York: Penguin Books.