דיוקנאות קין

ייצוגים של "אחרים" באמנות העכשווית בישראל

איל אדלר קלנר
ורד אהרונוביץ'
גסטון צבי איצקוביץ'
מיכה בר־עם
פאול גולדמן
קן גולדמן
נחמה גולן
חיה גרץ־רן
מיכאל דרוקס
אריק וייס
חאדר ושאח
דוד טרטקובר
נורית ירדן
ארז ישראלי
ורדי כהנא
שרה כץ
בועז לניר
ליאב מזרחי
מוטי מזרחי
אסי משולם
נתן נוחי
עדי נס
מיכאל סגן־כהן
אסד עזי
מיכה קירשנר
מיקי קרצמן
ארנון רבין
אליסיה שחף

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב
המחלקה לאמנויות

אוניברסיטת בן־גוריון בנגב
המחלקה לאמנויות
גלריית הסנאט במרכז המבקרים
ע"ש ג'ורג' שרוט, המרכז האוניברסיטאי
ע"ש סמואל ומילדה איירטון
הגלריה לאמנות ע"ש אברהם ברון,
בניין הספרייה המרכזית ע"ש זלמן ארן
הקמפוס ע"ש משפחת מרכוס, באר־שבע

אוצר הגלריות: פרופ' חיים מאור

דיוקנ**אות קין:**
ייצוגים של "אחרים" באמנות העכשוית
בישראל
אפריל 2012 – יוני 2012

תערוכה
אוצרי התערוכה: פרופ' חיים מאור
וסטודנטיות בקורס אוצרות:
ליהיא אלון, ענת אנגלנדר, גל אמיר,
גבריאלה אנוליק, חן־לי ארלנגר,
תמר בבאי, ליאת ביסמוט, סיוון בלוך,
צליל בן צבי, ענת ברנשטיין, קרולינה גוזמן,
סמדר גרובר, אנוש גריגוריאנץ, אור ולך,
חן ווקס, אורנה ורטהיים, יערה חקלאי,
מזל טהר, טל טמפלהוף, אורית יוריסט־כהן,
רותם ליבוביץ', גל מהלר, טלי מן, עינב עומר,
סיון ענבי, עדי פדר, קטיה פולודנב,
גליה פז, קארין פחימה, ורוניקה קמחי,
ליאת רובינשטיין, שרון שמאי, אור תשובה

קטלוג
עריכה: פרופ' חיים מאור
עיצוב והפקה: מגן חלוץ
עריכת טקסט בעברית: אסנת רבינוביץ
תרגום לאנגלית: איה ברויר
גרפיקה: עלוה חלוץ

על השער העברי: עדי נס, ללא כותרת
(קין והבל), 2004, תצלום צבע, 140x190,
באדיבות גלריה זומר, תל אביב
על השער האנגלי: נורית ירדן, מתוך הסדרה
Call Me and I Will Come, 2011, תצלום
דיגיטלי, הדפסה על נייר ארט, 68x98, אוסף
האמנית

© כל הזכויות שמורות, אפריל 2012

התערוכה והקטלוג נתמכו על ידי קרן
אברהם ברון וקרן אוולין מץ

תוכן העניינים

9
שמי הוא קין
חיים מאור

19
המצאת המוות
אור ולך

23
על סימון והיעדר זהות
אור תשובה

28
עבודות

בראשית פרק ד׳, א׳-כ״ו

א וְהָאָדָם, יָדַע אֶת־חַוָּה אִשְׁתּוֹ; וַתַּהַר, וַתֵּלֶד אֶת־קַיִן, וַתֹּאמֶר, קָנִיתִי אִישׁ אֶת־יְהוָה.
ב וַתֹּסֶף לָלֶדֶת, אֶת־אָחִיו אֶת־הָבֶל; וַיְהִי־הֶבֶל, רֹעֵה צֹאן, וְקַיִן, הָיָה עֹבֵד אֲדָמָה. ג וַיְהִי,
מִקֵּץ יָמִים; וַיָּבֵא קַיִן מִפְּרִי הָאֲדָמָה, מִנְחָה--לַיהוָה. ד וְהֶבֶל הֵבִיא גַם־הוּא מִבְּכֹרוֹת
צֹאנוֹ, וּמֵחֶלְבֵהֶן; וַיִּשַׁע יְהוָה, אֶל־הֶבֶל וְאֶל־מִנְחָתוֹ. ה וְאֶל־קַיִן וְאֶל־מִנְחָתוֹ, לֹא שָׁעָה;
וַיִּחַר לְקַיִן מְאֹד, וַיִּפְּלוּ פָּנָיו. ו וַיֹּאמֶר יְהוָה, אֶל־קָיִן: לָמָּה חָרָה לָךְ, וְלָמָּה נָפְלוּ פָּנֶיךָ.
ז הֲלוֹא אִם־תֵּיטִיב, שְׂאֵת, וְאִם לֹא תֵּיטִיב, לַפֶּתַח חַטָּאת רֹבֵץ; וְאֵלֶיךָ, תְּשׁוּקָתוֹ, וְאַתָּה,
תִּמְשָׁל־בּוֹ. ח וַיֹּאמֶר קַיִן, אֶל־הֶבֶל אָחִיו; וַיְהִי בִּהְיוֹתָם בַּשָּׂדֶה, וַיָּקָם קַיִן אֶל־הֶבֶל אָחִיו
וַיַּהַרְגֵהוּ. ט וַיֹּאמֶר יְהוָה אֶל־קַיִן, אֵי הֶבֶל אָחִיךָ; וַיֹּאמֶר לֹא יָדַעְתִּי, הֲשֹׁמֵר אָחִי אָנֹכִי.
י וַיֹּאמֶר, מֶה עָשִׂיתָ; קוֹל דְּמֵי אָחִיךָ, צֹעֲקִים אֵלַי מִן־הָאֲדָמָה. יא וְעַתָּה, אָרוּר אָתָּה,
מִן־הָאֲדָמָה אֲשֶׁר פָּצְתָה אֶת־פִּיהָ, לָקַחַת אֶת־דְּמֵי אָחִיךָ מִיָּדֶךָ. יב כִּי תַעֲבֹד אֶת־
הָאֲדָמָה, לֹא־תֹסֵף תֵּת־כֹּחָהּ לָךְ; נָע וָנָד, תִּהְיֶה בָאָרֶץ. יג וַיֹּאמֶר קַיִן, אֶל־יְהוָה: גָּדוֹל
עֲוֹנִי, מִנְּשֹׂא. יד הֵן גֵּרַשְׁתָּ אֹתִי הַיּוֹם, מֵעַל פְּנֵי הָאֲדָמָה, וּמִפָּנֶיךָ, אֶסָּתֵר; וְהָיִיתִי נָע וָנָד,
בָּאָרֶץ, וְהָיָה כָל־מֹצְאִי, יַהַרְגֵנִי. טו וַיֹּאמֶר לוֹ יְהוָה, לָכֵן כָּל־הֹרֵג קַיִן, שִׁבְעָתַיִם, יֻקָּם;
וַיָּשֶׂם יְהוָה לְקַיִן אוֹת, לְבִלְתִּי הַכּוֹת־אֹתוֹ כָּל־מֹצְאוֹ. טז וַיֵּצֵא קַיִן, מִלִּפְנֵי יְהוָה; וַיֵּשֶׁב
בְּאֶרֶץ־נוֹד, קִדְמַת־עֵדֶן. יז וַיֵּדַע קַיִן אֶת־אִשְׁתּוֹ, וַתַּהַר וַתֵּלֶד אֶת־חֲנוֹךְ; וַיְהִי, בֹּנֶה עִיר,
וַיִּקְרָא שֵׁם הָעִיר, כְּשֵׁם בְּנוֹ חֲנוֹךְ. יח וַיִּוָּלֶד לַחֲנוֹךְ, אֶת־עִירָד, וְעִירָד, יָלַד אֶת־מְחוּיָאֵל;
וּמְחִיָּאֵל, יָלַד אֶת־מְתוּשָׁאֵל, וּמְתוּשָׁאֵל, יָלַד אֶת־לָמֶךְ. יט וַיִּקַּח־לוֹ לָמֶךְ, שְׁתֵּי נָשִׁים:
שֵׁם הָאַחַת עָדָה, וְשֵׁם הַשֵּׁנִית צִלָּה. כ וַתֵּלֶד עָדָה, אֶת־יָבָל; הוּא הָיָה--אֲבִי, יֹשֵׁב אֹהֶל
וּמִקְנֶה. כא וְשֵׁם אָחִיו, יוּבָל; הוּא הָיָה--אֲבִי, כָּל־תֹּפֵשׂ כִּנּוֹר וְעוּגָב. כב וְצִלָּה גַם־הִוא,
יָלְדָה אֶת־תּוּבַל קַיִן--לֹטֵשׁ, כָּל־חֹרֵשׁ נְחֹשֶׁת וּבַרְזֶל; וַאֲחוֹת תּוּבַל־קַיִן, נַעֲמָה. כג וַיֹּאמֶר
לֶמֶךְ לְנָשָׁיו, עָדָה וְצִלָּה שְׁמַעַן קוֹלִי--נְשֵׁי לֶמֶךְ, הַאֲזִנָּה אִמְרָתִי: כִּי אִישׁ הָרַגְתִּי לְפִצְעִי,
וְיֶלֶד לְחַבֻּרָתִי. כד כִּי שִׁבְעָתַיִם, יֻקַּם־קָיִן; וְלֶמֶךְ, שִׁבְעִים וְשִׁבְעָה. כה וַיֵּדַע אָדָם עוֹד,
אֶת־אִשְׁתּוֹ, וַתֵּלֶד בֵּן, וַתִּקְרָא אֶת־שְׁמוֹ שֵׁת: כִּי שָׁת־לִי אֱלֹהִים, זֶרַע אַחֵר--תַּחַת הֶבֶל,
כִּי הֲרָגוֹ קָיִן. כו וּלְשֵׁת גַּם־הוּא יֻלַּד־בֵּן, וַיִּקְרָא אֶת־שְׁמוֹ אֱנוֹשׁ; אָז הוּחַל, לִקְרֹא בְּשֵׁם
יְהוָה. {ס}

חיים מאור, **אות קין**, 1978, צבע תעשייתי, דיקט ובד על הדפס כסף מודבק לדיקט, 59x40, אוסף פרטי, הרצליה

Haim Maor, **The Mark of Cain**, 1987 Industrial paint, plywood, and fabric on gelatin silver print mounted on plywood, 59x40, private collection, Herzliya

מיכאל סגן־כהן, **דיוקן עצמי בחלל עם עץ ברוש**, 1980, אקריליק על בד, 60x45.5, אוסף משפחת האמן

Michael Sgan-Cohen, **Spaces Self Portrait with Cypress**, 1980, acrylic on canvas, 45.5x60, artist's family collection

שמי הוא קין

חיים מאור

אפתח בגילוי נאות: התערוכה הקבוצתית "דיוקנאות קין: ייצוגים של 'אחרים' באמנות העכשווית בישראל" נוגעת בנושא שמעסיק אותי כאמן זה שנים רבות. גם עתה, כשאני שב לנושא זה כאוצר ומורה איני חדל מלעסוק בו כאמן[1]. דמותו של קין וגלגוליו, אות קין ומבטים המופנים אל "אחרים", נושאים אלה הם רבי חשיבות והעיסוק בהם מלווה אותי שנים רבות.[2]

האמן, האוצר וחוקר האמנות מיכאל סגן־כהן ז"ל, פרסם מאמר בשם "קין, אמן יהודי נודד" בעקבות התערוכה "אות קין" בגלריה "הקיבוץ", והציע פרשנות מקורית ומרתקת על אודות דמות האמן כקין.[3] בציוריו שלו עסק סגן־כהן בנושא זה, באמצעות ייצוגי גופו שלו ופניו, כמודל לדמות המקראית. שנים אחדות מאוחר יותר התוודעתי למחקריו החלוציים של הפסיכולוג החברתי פרופ' דן בר און ז"ל על אודות ה"אחרים" בתוכנו ולצדנו. דבריו העמיקו והרחיבו את התעניינותי ואת עיסוקיי בקין וב"אחר". התערוכה הנוכחית, הקטלוג והכנס הנלווים לה, הם המשך, ביטויים עכשוויים לכל אלה. זכרם של שני האנשים היקרים הללו לווה אותי במחקר ובאצירת התערוכה.

לוותה אותי גם התחושה כי דמותו של קין ומהותו של אות קין מעוררים כיום עניין רב בקרב אמנים וחוקרים מתחומי דעת שונים. ההתעניינות והפרשנות האקדמית, ההגותית, הספרותית והאמנותית בסיפור המקראי איננה מקרית. היא ניזונה מהמציאות החברתית, הפוליטית, הדתית והפלילית, בארץ ובעולם ומגיבה ביחס אליה. אנשי ההגות, המחקר והאמנות מתבוננים ב"אחרים",

---

1 מתקיימת במקביל לתערוכת יחיד שלי בשם "חיים מאור: הם אני", המוצגת במוזיאון הפתוח בעומר, (אצרה רותי אופק).

2 תערוכת היחיד הראשונה שלי, "אות קין", הוצגה ב 1978 בגלריה "הקיבוץ" בתל אביב, (אצרה מרים טוביה־בונה).

3 מיכאל סגן־כהן, "קין, אמן יהודי נודד", פרוזה 43 (דצמבר 1980), עמ' 28–30; מיכאל סגן־כהן, "קין", משקפיים 13 (1991), עמ' 59–63.

מגיבים איש איש בדרכו לאופני ה"סימון" השונים שנוקטת החברה כלפי בני אדם, בעלי חיים ואפילו מכשירים וחפצים. אקט הסימון הוא אמצעי ראשון למידורם, נידויים, החרמתם, השפלתם ובהמשך אף לסילוקם ולחיסולם של "המסומנים".

רשימת המניעים, הסיבות והתירוצים למעשי הסימון ארוכה ויצירתית: החל במניעים חברתיים, פוליטיים, תרבותיים, הלכתיים־דתיים וכלה באימת הזר והמוזר, קנאה, נקמה ואלימות. ההדרה, ההטרדה והאלימות המילולית והפיזית כנגד "אחרים" באשר הם, היא הסיבה לכך שמיד אחרי שרצח את הבל אחיו סומן קין באות האלוהי בכדי להגן עליו מפני הקמים להורגו. בבראשית רבה אומר ר' נחמיה: "לא כדינן של רוצחנין דינו של קין, קין הרג ולא היה לו ממי ללמוד, מכאן ואילך כל הורג קין יהרג".[4] ניכר כי האל היודע את נפש ברואיו, צופה את דרכי התגובה העתידיות שלהם כלפי ה"אחר", קין והבל כאחד.

הפרסומאי שמואל ורשבסקי אומר: "'אות' זה סימן היכר, סימן בעל משמעות, שמקצר את התקשורת בין אנשים."[5]

אות קין, האות שהוטבע על מצחו של קין, הוא אות אמביוולנטי. מחד, הוא סימן זיהוי לתוקפן־הרוצח, חושף את קלונו ברבים. מאידך, הוא אמצעי הגנה, סיוע אלוהי למי שעלול להיות בעצמו קורבן לרוצחים נוקמי־דם, גם אם סיבותיהם מוצדקות־לכאורה.

אות קין הפך למושג, אבי־אבות כל אותות הקלון המוטבעים או מקועקעים על זרוע, מצח, עורף, חזה או גב; המוצמדים לחלקי גופו או לבושו של "האחר" המסומן [שלט זיהוי עם טקסט או מספר, סד, תג על זרוע, כובע ייחודי, בגד בצבע מסוים (בגד כתום לאסירים בישראל או בגד אדום לנידונים למוות), לוגו המודפס או רקום על החולצה (האות ש' המזהה שבוי)]. באמצעי התקשורת נתקבעו סימנים שנועדו למנוע את זיהויו של התוקפן או של הקורבן והפכו

4 בראשית רבה, פרשה כ":ב י"ב. בתוך: מדרש רבה חלק א', מפורש על ידי משה אריה מירקין, הוצאת יבנה, תל אביב, 1992. עמ' 174.

5 שמואל ורשבסקי, אורז החלומות, הוצאת ידיעות אחרונות – ספרי חמד, תל אביב, 2011. עמ' 159.

בעצמם לתו זיהוי: מלבן שחור המסתיר את עיני המצולם, טשטוש או פיקסלציה מכוונים של הפנים, או חיתוך הפנים מתוך התצלום.

"אות קין" נקשר לשורה של מושגים סוציולוגיים וקרימינולוגיים: סטריאוטיפ, סטיגמה, סטייה חברתית, תיוג, דעה קדומה, גזענות ומעל כולם ה"אחר". בכל המושגים הללו "אות קין" הוא סימן של חרם, נידוי, חיפצון, דיכוי ואִיוּן הסובייקט המסומן כאדם מן השורה והפיכתו לסוטה ו"אחר".

"אות קין הוא [...] לוגו רשמי שמטרתו כמטרתו של כל לוגו – לבדל ולהפריד." אומר ורשבסקי[6], "זהו הלוגו הראשון. זהו הלוגו ששמר על חיי הנושא אותו, אבל חשף את קלונו. זהו לוגו שנולד בחטא נורא ולכן הפך לביטוי של החרמה, נידוי וחרפה. במהלך הדורות הפך קין עצמו למותג של רוע. [...] אבל איך נראה אותו לוגו, אותו אות? התנ"ך אינו מספק לנו שמץ מידע. מדרשים קדומים מתארים את אות קין כאות האחרונה שבאלף בית שבכתב העברי הקדום, הנראת כ־X מוקף בעיגול. השערות אחרות – האות K (למרות שקין כותבים ב־C), האות V הפוכה, שריטה מדממת על המצח ועוד. אני עצמי, בילדותי, ציירתי בדמיוני את האות בצורת קרן הצומחת ממרכז מצחו של קין. מדי פעם לאורך ההיסטוריה לבשו אותות קלון צורה ברורה, כמו הטלאי הצהוב של היהודים וכמו נשים נואפות במאה ה־17, אשר נשאו את 'אות הארגמן' – אות אדום בצורת A (האות הראשונה במילה Adultery, ניאוף), אך המסתורין של אות קין נותר עדיין לא מפוענח."[7]

פרשנים רבים תוהים מהו האות, מה מהותו ומה צורתו ומציעים פירושים שונים: אות במובן של אות כתובה (Letter) – אלוהים רשם על פניו של קין אות מאותיות השם המפורש, או אות משמו של קין, כגון ק'; אות במובן של סימן או סמל (Sign) – "קרן הצמיח לו", או "הזריח לו גלגל חמה", או נגעוֹ בצרעת; מסר לו כלב לשומרו וכדומה.[8]

---

6 בספרו ללכת עם לוגו, הוצאת ידיעות אחרונות – ספרי חמד, תל אביב, 2005.

7 שם. עמ' 25.

8 שם. הרחבה על כך במאמרו של פרופ' אביגדור שנאן, '"וישם ה' לקין אות': על התרגום המיוחס ליונתן לבראשית ד' ט"ו", תרביץ, גיליון מ"ה (א–ב), תשרי–אדר ב תשל"ו, הוצאת י"ל מאגנס

ורשבסקי קושר את אות קין לעולם המותגים. תהליכי המיתוג הם תהליכי סימון שנועדו לצרוב בתודעה את המוצר ואת התג המזהה שלו. מקור המילים האנגליות למיתוג (To brand ו־Branding) הוא בצריבת סימון בעורן של פרות, כבשים או עזים באמצעות חותמת־ברזל מלובנת. זו עדות לכך שהחיה המסומנת היא רכושו של מסמנה, היא בבעלותו.

* * *

"וַיֹּאמֶר יְהוָה אֶל־קַיִן, אֵי הֶבֶל אָחִיךָ; וַיֹּאמֶר לֹא יָדַעְתִּי, הֲשֹׁמֵר אָחִי אָנֹכִי. וַיֹּאמֶר, מֶה עָשִׂיתָ; קוֹל דְּמֵי אָחִיךָ, צֹעֲקִים אֵלַי מִן־הָאֲדָמָה".[9]

יופיו ועוצמתו של הטקסט המקראי הוא בהיותו תמציתי, מעט המכיל הרבה. הטקסט הוא כמוסת־מילים מוצפנות בפשטותן המבקשת מן הקורא לפתוח אותה, לפרוש ולפרֵש את היריעה הסיפורית הרחבה המקופלת בתוכה. פסוקים אחדים בתנ"ך יכולים להציג התרחשות קוסמית (בריאה); פעילות איתני הטבע כדרכם ושלא כדרכם (מכות מצרים), או דרמה אנושית גלובלית (סיפורי המבול או מגדל בבל), או דרמה של היחיד, משפחתו או שבטו. הכמוסה היא סוד כמוס הממתין לפרשן האנושי שישלים את המרווחים החסרים שבין המילים וידמיין את הסיפור השלם מתוך חלקיו הנרמזים.

שבעה עשר פסוקים (ספר בראשית, פרק ד', פסוקים א'–יז') מכילים סיפור חיים של שני אחים, בניהם של אדם וחווה. אח־בכור אשר קם והורג את אחיו הצעיר – סיפורו של תיק רצח מס' 001. הסיפור המקראי הוא דיווח דחוס, עובדתי, מעשי ומאופק, כיאה לדו"ח משטרתי. השם קין נקשר למעשה הפלילי הנורא מכל – נטילת חייו של הזולת. עם זאת, הסיפור המקראי התמציתי צופן סודות וחידות מילוליות מרובדות, המאתגרות את הפרשן לתהות אחר משמעותן: מה המניע לרצח? האם זו קנאה בין אח בכור לאח צעיר על תשומת לבו של ההורה/האֵל?; האם זהו עימות בין מקריב מנחה "זולה" ("מִפְּרִי

9 ספר בראשית, פרק ד', פסוקים ט'–י'.

הָאֲדָמָה"[10] – "מן הפסולת"[11]) לבין מקריב מנחה "מכובדת" ("מִבְּכֹרוֹת צֹאנוֹ וּמֵחֶלְבֵהֶן"[12])?; האם זה ריב על כבוד, אישה או קניין?[13] הרמב"ן מסביר שקין הוא איש הקניין והבל הוא מי שמכיר בקניין כהבל־הבלים, כ"וָאניטס".[14] ואולי, זהו הריב הראשון – הקיים עד היום – בין תרבות החקלאים לבין תרבות הרועים, בין היושבים קבע על אדמתם לבין הנודדים בעקבות צאנם ללחך מרעה בשדותיהם של אחרים?

שאלה מרכזית נוספת – מהו כלי הרצח? האם השתמש קין באבן, באלה, בחניקה או בדחיפת הבל לתהום?[15]

"וַיִּשַּׁע יְהוָה, אֶל־הֶבֶל וְאֶל־מִנְחָתוֹ. וְאֶל־קַיִן וְאֶל־מִנְחָתוֹ, לֹא שָׁעָה; וַיִּחַר לְקַיִן מְאֹד, וַיִּפְּלוּ פָּנָיו. וַיֹּאמֶר יְהוָה, אֶל־קָיִן: לָמָּה חָרָה לָךְ, וְלָמָּה נָפְלוּ פָּנֶיךָ. הֲלוֹא אִם־תֵּיטִיב, שְׂאֵת, וְאִם לֹא תֵיטִיב, לַפֶּתַח חַטָּאת רֹבֵץ; וְאֵלֶיךָ, תְּשׁוּקָתוֹ, וְאַתָּה, תִּמְשָׁל־בּוֹ".[16]

המילים המקראיות חובקות מנעד אנושי – של רגשות ותשוקות, מחשבות ואכזבות, הדהודים מן העבר למעשים אנושיים בהווה – ועמימותן מקשה על הפרשן העכשווי ומחייבת אותו למצוא את התשובה בתוכו הוא. הסיפור המיתי מן העבר הוא כלי התבוננות אל תוך השתקפותי, לדמותי שבמראה, בהווה: מה אני הייתי מרגיש ועושה? כיצד הייתי אני מגיב על המשפט "הֲלוֹא אִם־תֵּיטִיב, שְׂאֵת, וְאִם לֹא תֵיטִיב, לַפֶּתַח חַטָּאת רֹבֵץ; וְאֵלֶיךָ, תְּשׁוּקָתוֹ, וְאַתָּה, תִּמְשָׁל־בּוֹ"?[17] האם זהו המאבק הפנימי והמחיר המשולם על כך, בכל אדם,

---

10 בראשית, ד', ג'.

11 בראשית רבה, פרשה כ"ב, ה'. בתוך: מדרש רבה חלק א', מפורש על ידי משה אריה מירקין, הוצאת יבנה, תל אביב, 1992. עמ' 166.

12 בראשית, ד', ד'.

13 ראו בראשית רבה, פרשה כ"ב, ז'. בתוך: מדרש רבה חלק א', מפורש על ידי משה אריה מירקין, הוצאת יבנה, תל אביב, 1992. עמ' 170.

14 חביבה פדיה, הליכה שמעבר לטראומה: מיסטיקה, היסטוריה וריטואל, הוצאת רסלינג, תל אביב, 2011. עמ' 82.

15 ראו, למשל, את תיאורי הרצח בציור של טיציאן או באיור של גוסטב דורה.

16 בראשית ד', ד'–ז'.

בין יכולת הריסון והאיפוק לבין התרת הרסן ושחרור הרגשות להתנהגות אינסטינקטיבית, אלימה, אגואיסטית, שאינה מכירה בשום גבולות? המניעים הללו ואחרים מצטרפים למניעים נוספים, שישמשו את רוצחי העתיד: מניעים יצריים־רגשיים, רציונליים, אידיאולוגיים, פוליטיים ודתיים, כמו גם כאלה הקשורים לתאוות ולתשוקות, לרצון לבעלות, לשליטה והשתלטות על גופו, נפשו ומחשבותיו של הזולת, על רכוש או על טריטוריה.

המיתוס המשפחתי של קין הוא, אם כן, המיתוס המכונן לאירועים היסטוריים רצחניים רחבי היקף וחמורים יותר, כדוגמת השואה. המשורר דן פגיס כותב על אודות שרשרת הרוצחים והנרצחים ועל אודות המאבק בין החיים על פני האדמה והמתים הקבורים באדמה: "כאשר החל קין לפרוץ על פני האדמה/ החילותי אני לפרוץ בבטן האדמה,/ ומזמן עולה כּחִי על כּחוֹ"[18]. פגיס מתייחס גם לקשר הסימביוטי, הבלתי ניתן להתרה בין תוקפן וקורבן, השתקפויות של "אחרים": "בערב של חסד מזדמנת לו/ ערימה של שחת טובה./ הוא שוקע, נבלע בה, נח./ הס, קין ישן./ מאושר הוא חולם שהוא הבל."[19]

עונשו של קין – החקלאי הקבוע והנייח על אדמתו – הוא לנוע ולנוד, להיות חסר מנוחה לנצח.[20] קין הופך לנווד, לגולה הראשון בהיסטוריה, וזאת כאקט של ענישה וכפרה על שפיכות דמים.[21] מכאן ואילך, הצמידו הנוצרים וגורמים אחרים את מיתוס קין למיתוס היהודי הנודד, "רוצח המשיח", אשר דבקה בו קללת קין.[22] בהקשר זה, הבל נתפס כמבשר של הקורבן/המשיח.

בסופו של דבר, קין המקולל הוא בונה העיר הראשונה, חנוך, אתר מגורים חדש שאינו מחובר ישירות לטבע ומעוצב כמקום שהוא "לא אדמה". בהקשר זה,

---

17 בראשית, ד׳, ז׳.

18 "אוטוביוגרפיה". בתוך: דן פגיס, כל השירים, הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, ירושלים, 1991. עמ׳ 165–166.

19 "אחים". בתוך: דן פגיס, כל השירים, הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, ירושלים, 1991. עמ׳ 164–165.

20 "הליכה ממקום למקום ללא חתירה להגיע אל יעד משום", מתוך: חביבה פדיה, הליכה שמעבר לטראומה: מיסטיקה, היסטוריה וריטואל, הוצאת רסלינג, תל אביב, 2011. עמ׳ 10.

21 שם. עמ׳ 15.

22 שם עמ׳ 12–13.

המיתוס של קין הוא גם "תיעוד של מעבר מחברה אגרארית לחברה עירונית, מעבר שאף הוא מושתת על מיתוס רצחני – העיר כרצח האדמה."[23] [הפסל והתיאורטיקן האמריקאי רוברט סמיתסון (Robert Smithson, 1938–1973), שפיסל עבודות אדמה מונומנטליות במרחב הפתוח, אמר כי בעיר המכוסה אספלט ומדרכות אבן, בני האדם שוכחים שיש אדמה].[24]

* * *

"וַיָּשֶׂם יְהוָה לְקַיִן אוֹת, לְבִלְתִּי הַכּוֹת־אֹתוֹ כָּל־מֹצְאוֹ"[25]

בימינו, סימונו של "האחר המסומן" הוא סימון אמביוולנטי ומרובד במשמעויותיו ובהקשריו. **זהותו של המסמן** חשובה לא פחות מ**זהותו של המסומן ומסימני הזיהוי שלו**. למשל: אדם, גבר צעיר האוחז בנשק, מישיר מבט גאה אל המצלמה. האם יהיה שוני בתפיסתנו את הסיטואציה, אם המצולם הוא משלנו או שהוא מ"צרינו"?

התשובות לכל השאלות הללו מורכבות ותלויות הקשר: בעבור סביבתו הקרובה – בני משפחתו, חבריו – הגבר המצולם נתפס כגבר מוצלח, גיבור אמיץ, לוחם חירות או איש אמונה. בעיני אחרים – יריביו או מתנגדיו – הוא עשוי להיתפס כגבר אלים, כעבריין חסר רגשות או כמחבל מבוקש. ברקע, כהד לשתי נקודות המבט הללו, ניתן לשמוע גם את רחשי ליבו ההומים של המצולם, שרואה את עצמו לא אחת כקורבן הנסיבות, קורבן המציאות, האידיאולוגיה, האמונה או קורבן הגורל, שסימנו כלוחם חירות/מחבל מבוקש.

אני מתבונן בתצלום של מיקי קרצמן, מבוקש מס' 1, ומזהה את המלאכותיות התיאטרלית של הסיטואציה, את הפתטיות של המראה ואת העליבות שבצורך

23 שם עמ' 60.

24 "Entropy Made Visible: Interview with Alison Sky" (1973). In: The Writings of Robert Smithson, edited by Nancy Holt, New York, New York University Press, 1979. See also in: http://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm

25 שם. פסוק ט"ו.

מיקי קרצמן, **מבוקש # 5**, 2007,
הדפסה דיגיטלית,70x50,
באדיבות גלריה שלוש, תל אביב
Miki Kratsman, **Wanted # 5**,
D-print, 70x50 , courtesy
Chelouche Gallery, Tel Aviv

בועז לניר, **נערים**, 2010,
הדפס כסף, 50x50, אוסף האמן
Boaz Lanir, **Boys**, 2010,
silver print, 50x50, artist's collection

לחזק את הדימוי העצמי באמצעות קב הנשק. "קראת לי קין" – הוא יאמר לי – "אבל אני בכלל עבד אמונתי, שליח ציבור של בני עמי או אדם מצפוני עם אחריות חברתית".[26] אני מזהה במבטו את בקשתו כי אסיר ממנו את תווית הדה־הומניזציה שנעשתה בו ואת רצונו להשתייך לקבוצה האנושית המכונה "בני אדם", לא להיות ממותג כ"אחר" או כ"לא־אדם".

בתערוכה "דיוקנאות קין" ניתן לראות פנים רבות שכאלה: יהודים וערבים, דתיים־מתנחלים וחילונים, גברים ונשים, "מבוקשים" וצלפים, ציידים וניצודים, קורבנות תקיפה מינית וקורבנות רצח בשל חילול כבוד המשפחה, משת"פים, שבויים ועוד. בחלק מן העבודות הדימוי הסטריאוטיפי משובש, מופר או מוסט להקשרים של זמן ומקום אחרים. בחלק מן העבודות האמן/אמנית מציגים את עצמם או את בן דמותם כ"מסומן" באות קין, או שהם מתקוממים ויוצאים חוצץ כנגד היותם "מסומנים" ("אני ערבי טוב").

"ח ח ח חף מפשע" רקום על כיפה צחה, בעבודתו של קן גולדמן, ביטוי אירוני למנהגם של עבריינים לחבוש כיפה בשעה שהם עומדים לדין. כביכול, דתיותו־אמונתו היא ערובה לצִדקתו־צדיקותו־חפותו.

המציאות העכשווית מטרידה ומאיימת בשל השימוש המתרבה בסימונם של א/נשים. ההיסטוריה האנושית מוכיחה כי סימונם של אנשים, נשים וגברים הוא תמיד ראשיתו של תהליך. תחילתו בפגיעה בכבודם וסופו בהתרת דמם: הדרת נשים; הטרדה והתעללות בנשים ובילדים בחיק המשפחה ומחוצה לה; הדרת אוכלוסיות מיעוטים (פלסטינים, עובדים זרים, מהגרים); הצמדת כינויי גנאי לחיילים ולקצינים המשרתים את מדינתם ומבצעים את משימותיהם כנגד קבוצות אוכלוסייה מדוכאות או מדכאות – כל אלה ועוד הם סממנים לחברה מסמנת, ההופכת מיעוטים או יחידים לשעיר לעזאזל, לקין מקולל, ל"לא אדם" מחופצן שמותר, ולעתים אף רצוי על פי מצווה או פסק הלכה כזה או אחר, דתי או מנהלתי – "לסלק אותו מן העיניים", מטפורית ומעשית כאחת.

---

26 בשיחה שהיתה לי עם מי שהיה בעברו "מחבל אירי עם דם על הידיים", שאלתי אותו מדוע ביצע את מעשה החבלה שגרם למותם של חיילים בריטים רבים. הוא השיב לי במשפט הבא: "Because of the responsibility. You know, responsibility is the ability to respond."

חברה מסמנת היא חברה המשדרת את עובדת היותה חברה מפוחדת, החוששת ממחשבה שונה, מדֵעה שונה, מהשקפה שונה.

חברה מסמנת היא חברה חסרת ביטחון בדרכה שלה. ה"אחר" הוא בבחינת בד אדום המטריף את חושיה ואת רגשותיה וה"חייתי" שבה מסתער עליו להורגו, או לכל הפחות להרחיקו.

חברה מסמנת היא חברה המעדיפה אחידות במחשבה ובאמונה, במראה ובלבוש. רק חברה המכירה בכך שהשונֶה איננו משונֶה וכי כל אחד הוא יחיד ומיוחד; רק חברה שיש לה אומץ לקבל את ה"אחר" ויש בה נדיבות להכילו (אם איננו שולל את קיומה, מסכן ומזיק לה) – רק חברה כזו היא חברה בריאה, שלמה, הומניסטית.

תודות:

התערוכה, הקטלוג והכנס לא היו מתאפשרים ללא עזרתם של רבים, להם אני חב תודה, בראשם יוסי למל, שמואל ורשבסקי ושוקה גלוטמן, להם אני מודה על העזרה והייעוץ. תודות לכל האמניות והאמנים שפתחו את ביתם, את סדנאותיהם ואת חדרי ליבם, בכדי לסייע לנו לבחור את העבודות ההולמות ולתאר במילים את קולם ואת יצירותיהם. תודות לאספן הפרטי, המוזיאונים והגלריות, שהשאילו עבודות לתערוכה: אוסף מוזיאון ארץ ישראל בתל אביב, אוסף המוזיאון הפתוח בתפן, אוסף ארני דרוק, אוסף גלריה גורדון, אוסף גלריה שלוש, אוסף גלריה עינגא ואוסף גלריה זומר בתל אביב. תודות לסטודנטיות בקורס אוצרות, שעשו לילות כימים בעבודה על כל השלבים המתישים של ההכנות לתערוכה. תודה מיוחדת לגל מהלר, שהיתה יד ימיני בהפקת הכנס, התערוכה והקטלוג. תודות לכל השותפים בהפקת הכנס, התערוכה והקטלוג במזכירות המחלקה לאמנויות, במחלקה לפרסומים ודוברות ובמחלקה לקשרי ציבור באב"ג. עבודתם נעשית במסירות ובאהבה. תודה לורד פלפל קיסר מן המוזיאון הפתוח בעומר על הסיוע בחלקו השני של הכנס. תודה מיוחדת לפרופ' רבקה כרמי, נשיאת האוניברסיטה, אשר מסייעת ותומכת בפעילות הגלריות באוניברסיטה, ולד"ר דני אונגר, רמ"ח אמנויות, אשר תומך בפעילות של קורס אוצרות.

המצאת המוות

אור ולך

מושג המוות בתנ"ך מופיע לראשונה בפסוק "כִּי־עָפָר אַתָּה וְאֶל – עָפָר תָּשׁוּב"[1] המלווה את גירושם של אדם וחוה מגן העדן. המוות היה עונשם של אדם וחוה, אך מימושו מתקיים רק ברגע הרצח: "וַיָּקָם קַיִן אֶל־הֶבֶל אָחִיו וַיַּהַרְגֵהוּ".[2] קריאת הניסוח, הנקי מרגש, חושף את המהות האמיתית של הפעולה אותה ביצע קין כרצח בשגגה.[3] רצח בשגגה מוגדר כרצח המבוצע בטעות, ללא כוונה לפגוע, ואילו מעשהו של קין מזוהה כתולדה של רצון לפגוע מתוך תחושות חרון וקנאה. עם זאת, בדומה לדין רוצח בשגגה, במעשהו של קין לא היתה קיימת הכוונה לקחת חיים. קין עצמו כלל לא היה מודע לתוצאות העתידיות של פעולתו, לאור ראשוניותו של המעשה. הניסיון להציב עצמנו בנעליו של קין, ברגע שלאחר מות אחיו, עשוי להעניק לנו מבט חטוף על האימה והתדהמה, שקרוב לוודאי היו מנת חלקו של נוטל החיים הראשון בתנ"ך. חוסר ההבנה המטלטל של ביצוע פעולת ההרג הופך מוחשי בנסותנו לדמיין את האח הבכור ניצב מעל גופת אחיו. בפני קין עמד הקושי לעכל את מהותו של המוות כקץ הקיום. הניסיון להשלים עם ההבנה שאדם פשוט חדל מלהתקיים אינו נעשה קל יותר וממשיך ללוות אותנו עד היום.

אך לא רק ראשוניותו של המוות בקרב בני האדם עולה מתוך הסיפור המקראי. בשירו "אוטוביוגרפיה" מתייחס המשורר דן פגיס לראשוניותו של מעשה הרצח.[4] בשירו כותב פגיס: "משפחתי מכובדת, לא מעט בזכותי. אחי

---

1 בראשית, ג׳, יט׳.

2 בראשית, ד׳, ח׳.

3 דברים, יט, ד׳: "וְזֶה דְּבַר הָרֹצֵחַ, אֲשֶׁר־יָנוּס שָׁמָּה וָחָי: אַשֶׁר יַכֶּה אֶת־רֵעֵהוּ בִּבְלִי־דַעַת, וְהוּא לֹא־שֹׂנֵא לוֹ מִתְּמֹל שִׁלְשֹׁם". פסוק זה מתייחס לדין מי שביצע רצח מתוך רשלנות, ללא כוונה להרוג. דינו של הרוצח בשגגה הינו מנוסה לעבר עיר מקלט בה ימוצה עימו הדין. עונשו בדין זה לא יהיה מיתה (בניגוד לעונשו של הרוצח בזדון), אך הוא לא יוכל לעזוב עיר זו עד מותו של הכהן הגדול, מכיוון שמחוצה לה לא יהיה מוגן מפני נקמת דם.

המציא את ההרג, הורי את הבכי, אני את השתיקה".[5] מילים אלו בוקעות מבטן האדמה, מפי הקורבן עצמו, ומפרטות את השלכותיו של המעשה. הכבוד המפוקפק הטמון ב"המצאות" אלו קושר אותן במעשה הסימון של מגוון אוכלוסיות בחברה.

המצאתו של ההרג, מעשה הרצח של קין, היווה דוגמה ראשונית לזוועות ששבות וחוזרות לאורך ההיסטוריה האנושית. האדם בוחר להמציא מחדש את הרצח, לפתח ללא סוף טכניקות חדשות לנטילת חיים.

עבודותיהם של ארנון רבין, בועז לניר ומיקי קרצמן הן רק חלק מהדוגמאות ליכולת הבלתי נדלית להמציא דרכים חדשות לגרום לסבל וכאב. בעבודתו של בועז לניר אנו רואים את הצייד בעל המראה הגרוטסקי, נועץ נשק במצח החיה הניצודה ובכך מסמן אותה, אך באותה עת הוא עצמו מסומן כאחד מ"ציידי העמק". האקט הכפול של סימון הניצוד והצייד מדגים כי הסימון אינו נחלתו הבלעדית של האשם. ראשו של בעל־החיים השחוט אחוז בידו של הצייד כגביע ניצחון, אך בו בזמן משמש כמעין כתב תביעה כנגד ההרג האכזרי. עם זאת, ציד בעלי החיים בעבודתו של לניר אינו תוחם את מיומנותו של האדם בהרג. עבודתו של ארנון רבין מציגה צייד נוסף, כשהפעם האמן עצמו מתפקד כ"צייד" והניצודים הם המצולמים. בכך מטשטשת העבודה את הגבול שבין עבודת הצילום לבין תפקידו הצבאי של ארנון רבין כצלף. כשהוא עומד לצלם עליו לסמן את המצולמים, להפכם לאובייקטים, בדומה לתפקודו כצלף, כשעליו לסמן אנשים כמטרות. אף על פי כן, אין הוא מתפקד רק כמסמן, אלא גם כמסומן בעצמו. עצם זיהויו כצלם־צלף מהווה סימון המוחק את זהותו האישית לטובת זהות מקצועית, שמשמעויות נלוות טמונות בה. סימונו של ההורג גם הוא מלווה את אותה המצאה קדמונית, אך משמעותו של הסימון השתנתה. אומנם, גם כעת מבדל הסימון את האדם משאר החברה, אך משמעותו איננה עוד הענקת הגנה, כי אם אות אזהרה לאנשים המקיפים אותו. מעשה ההרג אינו מתבצע במקרים אלו מתוך אי הבנה של תוצאות המעשה, כי אם מתוך כוונה ברורה להרע לקורבנות.

---

4 דן פגיס, כל השירים (ירושלים,1991), עמ' 165.

5 שם.

סיפורם של קין והבל הביא לעולם את השכול, לצד ההרג. אדם וחוה, ההורים הראשונים שחוו אובדן בן, מקבלים הד בדיוקנאות ההורים והאחים השכולים, אותם מציירת שרה כץ. "משפחת השכול", אותו כינוי כוללני למי שאיבדו את יקיריהם, אף הוא משמש כסימון. אותן משפחות מוזכרות שוב ושוב בימי הזיכרון, כשחווית הכאב האישית שלהם הופכת לנחלת הכלל. כאב ה"חסר" המלווה את דיוקנאות ההורים והאחים נחשף באמצעות עיניים בורקות מדמע, חיוך עצוב או שפתיים חשוקות. כך מומצא אותו בכי של כאב על האובדן דור אחר דור, מסמן את העיניים בצבעו האדום של השכול.

המצאותיהם של ההרג והבכי מתגמדות בהשוואה להמצאתו של הבל, המצאת השתיקה. זעקתם הדוממת של הקורבנות, בקשות להגנה ונקמה, עולות, בין השאר, מעבודותיהם של חיה גרץ־רן, נורית ירדן, פאול גולדמן ואליסיה שחף. אצל הנפגעים, הקורבנות, הופכת השתיקה לסימן מזהה. אצל חיה גרץ־רן מאבדות ילדות את פניהן ונותרות אילמות ונעלמות. השמלות הלבנות מעצימות את אי הנוחות אצל הצופה, בשל התמימות והטוהר שהן מייצגות, תמימות שגזילתה נרמזת בחיתוך הדמויות. לעומת דמויות ילדותיות אלו, הנשים המפתות אצל נורית ירדן מלוות בהבטחה כתובה, אך הן עצמן חסרות זהות ממשית, או קול אישי. דמותן נלקחה (בידיעתן או שלא בידיעתן) במטרה להציגן כמי שמוכרות את גופן. עם זאת, זהות זו מיוחסת בראש ובראשונה לנשים שפניהן אינן מוצגות על גבי כרטיסי הביקור, אך הן עצמן מסומנות בתודעתנו מתוקף מקצוען. סימונם של הקורבנות מהווה גם אנדרטת זיכרון למעשה הזוועה, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בעבודותיהם של ורדי כהנא וחאדר ושאח. אצל ושאח מעידה ה"מציבה" על מעשה רצח בשם כבוד המשפחה. היא מסומלת באמצעות השמלה שנותרה מן הקורבן האילם. הטקסטים והמספרים שעל גב השמלה רומזים על המעשה ונסיבותיו, כשבאמצעות העבודה מנסה האמן להעביר את הקלון מן הקורבן אל המרצחים. כך, מתוך השתיקה, צומחת האמנות אשר צועקת את דממת הקורבנות.

ההרג, הבכי והשתיקה, שזורים יחדיו, משלימים את החוויה הרגשית שבסיפור קין והבל. מילים אלו הגיעו לעולם מתוך מעשה חסר מודעות ומאז מלוות את חיינו, שבות ועולות מבין דפי ההיסטוריה. מילים אלו מזהות את

המנצל והמנוצל, את התוקף והנתקף, את הפוגע ואת הנפגע. יחדיו הן מביאות לידי ממשות את המהות הבלתי נתפסת של המילה "מוות". נוכחותן הבלתי מתפשרת מלווה את הקיום האנושי מראשיתו ועימו גם את מעשה האמנות. הזיכרון של האירוע הבראשיתי טמון בכל תצלום, ציור או פסל המבקשים לתת ביטוי למקומם של הפוגע והנפגע בחברה בה אנו חיים. השיעור הראשון על השלכות מעשינו עולה מכל דימוי ומזכיר לנו שטרם למדנו את כל שהיה עלינו ללמוד.

על סימון והיעדר זהות

אור תשובה

מהי זהות? מה ניצב בבסיס הגדרת הזהות שלנו? דת? השקפות פוליטיות? אמות מוסר? שם? מראה? מקצוע? לבוש? כל אחד מגורמים אלה עשוי להוות נדבך מרכזי בדרך בה נבחר להגדיר את עצמנו, אך על אחת כמה וכמה באופן בו יגדיר אותנו הזולת. על אף ששאלות אלה נתפסות כתוצר של הגות מאוחרת, נראה כי הן העסיקו גם את דמותו של קין המקראי. "וְהָיָה כָל־מֹצְאִי יַהַרְגֵנִי"[1], טוען קין החרד לגורלו, משהבין את ממדי החטא שביצע. שהלוא אם חטא כה חמור הוא הניצב בבסיס דימויו של אדם, הדרך למעשי שנאה והרג, כפי שלימדה אותנו לא אחת ההיסטוריה, מתגלה כקצרה למדי. הפתרון שנועד להגן על קין הוא כמובן האות, שהיה ייחודי וראשון מסוגו.

טעמו של אות קין לא היה למטרות הגנה בלבד, אלא גם כאמצעי להבחינו מהסובבים אותו, אף שבכך הסגיר את זהותו לאלתר. אות קין הוא ייחודי, לאדם מסוים, שלא כאותות המקובלים, שהם קיבוציים, מבקשים לזהות את הסמן או המסומן עם קבוצה מסוימת, בעלת מאפיינים משותפים. סימן כזה הופך לעתים אות מזהה למעין זהות אלטרנטיבית.

כוחו של הסימון: מאוהב לאויב

הצילום <u>ש=שבוי, החזרת שבויי מלחמה סוריים, קוניטרה, רמת הגולן</u> של מיכה בר־עם, המציג קבוצת שבויי מלחמה סוריים, מהווה דוגמה מובהקת לרדוקציה כזו של זהות. השבויים המצולמים מאחור בביגוד ובתספורת אחידה, נראים זהים זה לזה. בעבור הצופה בתצלום הם נטולי פנים, נטולי רגש, נטולי זהות. המידע בדבר היותם שבויים נמסר באמצעות האות ש' ("שבוי"), המצוירת על גב חולצתם. נקי מרגש ונטול כל ייחוד, סימן זה מוסר לכאורה את כל הידע הנחוץ לנו על אויבינו ומהווה גורם מכריע ביצירת דה־הומניזציה של המסומנים.

---

1 בראשית, ד', יד'.

מיכה בר־עם, ש=**שבוי, החזרת שבויי מלחמה סוריים, קוניטרה, רמת הגולן**, 1967,
הדפס כסף, 40x50, אוסף האמן.

Micha Bar-Am, ***SHIN*=POW, The return of Syrian Prisoners of War, Kounetra, Golan Heights**, 1967, silver print, 40x50, artist's collection

עבודותיהם של מיקי קרצמן וארנון רבין עוסקות אף הן במוסכמות ההצגה של האויב, אך בהבדל בולט, הן דווקא מנחילות זהות. קרצמן יוצר ניגוד בין הכותרת, המאיימת לכאורה, "מבוקשים", לדמויות המוצגות בפועל. המבוקשים הם אנשים שונים זה מזה במראם החיצוני, נראים מבולבלים וכמעט זרים לכלי הנשק שהם אוחזים. הנחישות והחזות המאיימת, המוכרות לנו מתצלומי התקשורת, מוחלפות בהצגה יוצאת דופן של אמביוולנטיות, ובעיקר של אנושיות. הפורטרטים הגדולים שיצר רבין לציורי "המבוקשים" על פי מטרות הירי של צה"ל, בוחנים אף הם את המוסכמות המיליטנטיות של ההצגה. דמויות אלה הופכות מסטריאוטיפים משוכפלים של אויבים, ו/או חפים מפשע, לסובייקטים אנושיים.

בין הגנה והדרה

עם זאת, הסתרת פנים אינה מבטאת בהכרח רצון לשלול מהדמויות צלם אנוש, שכן לפעמים בבסיס מעשים אלה ניצב דווקא הרצון להגן, או למנוע חשיפה משפילה. בהקשר זה, נוכל לבחון את עבודותיה של חיה גרץ־רן, המציגות דימויי נערות וילדות עם רמזים מטרידים למיניות אסורה. חיתוך פניהן מפורמט הציור, עשוי להתפרש כאלמנט שנועד להגן על פרטיותן, להסתיר את זהותן. דומה הדבר לטשטוש פניהן של נפגעות הטרדה או תקיפה מינית בתצלומי התקשורת. אך הצגה כזו היא בעייתית מיסודה, שכן גוף נשי נטול ראש או פנים, מצטייר מיד כאובייקט מיני. כך למעשה, טשטוש הפנים שנועד להוות אלמנט מגן, המונע את זיהוי הקורבנות עם אותו אקט מיני פוגעני שבוצע בהן, מעורר תגובה כמעט הפוכה. בניגוד לאופן בו הוצג הסימון קודם לכן, כמוביל לשלילת זהות, עבודות אלה מדגימות מצב בו עצם הסתרת הזהות מהווה גורם מסמן: עצם חיתוך פניהן של הקורבנות קושר אותן אסוציאטיבית עם תווית חברתית משפילה, למרות שאין בהן אות מובהק ולמרות שזהותן הפרטית מוסתרת. כך עשויה להיווצר תוצאה הפוכה מזו המיוחלת: התבנית החזותית שנועדה למנוע הצגה של דמות מסוימת בהקשר מיני, הופכת למינית במהותה.

התצלום <u>זונת שדה</u> של פאול גולדמן, מציג אף הוא אישה שפניה נחתכו מהפריים ועל חזה הכתובת "Feld Hure" (זונת שדה בגרמנית). בדומה

לעבודותיה של גרץ־רן, יש כאן שימוש בטווח המשמעויות הרחב של הסתרת הפנים. "זונת שדה" היא אישה כאובייקט מיני, היא קורבן שיש להגן על פרטיותו והיא מסומנת בכתובת משפילה וברוטלית. חשיבותו של תצלום זה טמונה בעיניי בעצם בחירת הנושא, כראוי לדיון אמנותי, גם אם יש ספקות לגבי מהימנותו כמסמך היסטורי.

התצלום של גולדמן עוסק בסימון הגופני האכזרי שביצעו הנאצים, אך גם בציבור שלם ומסומן, שחי בארץ שנים לאחר מכן בעלטה גמורה. הווייתם כ"מסומנים" התבטאה במספר אופנים, אך במובן הפשוט ביותר, החזותי, היו להם סימנים מזהים. בשואה הם חויבו בענידת טלאי צהוב מזהה ומסגיר. מי שנכלא באושוויץ־בירקנאו ושרד, הגיע ארצה כשמספר מקועקע על זרועו. סימנים אלה היו מבחינים ומשפילים כשלעצמם, אך היה להם גם ממד פסיכולוגי. מחיקת השם והחלפתו במספר, היוו חלק מכריע בשלילת זהותם האנושית והאישית של המסומנים. בהגיעם ארצה, עוררו הניצולים שאלות ותהיות רבות בעיני הוותיקים, לאו דווקא קבלה. רבים תהו על עברם של שכניהם או על האופן בו הצליחו לשרוד. שמועות על נשים שהיו זונות שדה וגברים ששיתפו פעולה עם הנאצים היו עניין שבשגרה, אף שלא דיברו עליו בריש גלי, אולי גם לא רצו לבדוק את אמיתותו. גם בארץ, נותר הציבור של ניצולי השואה מסומן. "כולנו ידענו כי מתהלכים בתוכנו אנשים מן העולם ההוא..."، טען אלתרמן, על רקע משפט אייכמן, במדורו הטור השביעי בעיתון דבר. אך קול האנשים שהגיעו מהעולם ההוא לא נשמע עד אז בחברה. הם היו ציבור נבדל, סיפורם נדחק אל מעבר לגבולות הזהות הציונית והישראלית החדשה, ששאפה לעצב את עצמה כאן.

מחיקתה ועיצובה של הזהות המקומית

הדימוי של ניצולי השואה, הפגוע, הגלותי, החצוי, שנושא על גבו את עול העבר, נדרש אפוא להישכח. הוא היווה סתירה מוחלטת לאידיאלים החדשים, לזיכרון הקולקטיבי ההגמוני, שאותו ניסו לייצר ולהנחיל בתרבות המקומית. מבחינה זו, ניצולי השואה לא היו לבדם. בתמהיל הכפוי של הזיכרון הקולקטיבי, לא היה מקום גם לזיכרון הערבי־פלסטיני, או לזה של יהודי

המזרח. עבודותיהם של ארז ישראלי, אסד עזי ומוטי מזרחי מגיבות לשאלות אלה לגבי שייכות ומקומן של זהויות מודרות בחברה הישראלית.

בעוד עזי משלים כביכול עם תופעה זו ומציג את עצמו כ"ערבי טוב", שבכל זאת כדאי לתת לו לגיטימציה, עבודותיהם של מזרחי וישראלי מאמצות את הסימון ואף מקצינות אותו. הטלאי הצהוב שנתפר לגוף החשוף של ארז ישראלי אינו עוד כתם משפיל שנמנעים מלדבר עליו, הוא נוכח כאן ועכשיו – צורב בגוף, מנסה להשפיע על עיצוב ההווה. הניסיון להתעלם ממנו שגוי ובעיקר בלתי אפשרי. עם זאת, השימוש החוזר בסימנים אלה והנחלתם עשויים להתגלות כבעייתיים. מחד, הם אומרים "לא" לשלילת הזיכרון, "לא" להדרת הזהות; מתיימרים לכפר על הבורות וההדחקה ההיסטורית. מאידך, יש בהם מעין הלקאה עצמית, הנצחה מתמשכת של המסומן ה"אחר" ושימורן של קטגוריות אלה בחברה.

שימוש מושכל

סימון וזהות, מונחים מורכבים ומסועפים כשלעצמם, מלווים את העבודות המוצגות בתערוכה זו בדרכים שונות. הם משפיעים זה על זה ומושפעים זה מזה. ההצלבות שנוצרות בתלייתן בכפיפה אחת, שופכות אור על סוגיות חברתיות, פוליטיות, דתיות ומגדריות, המתקיימות הן בעבודות והן בחברה בה נוצרו. הגדרות אלה משמשות אותנו כנראה עוד משחר ההיסטוריה. אנחנו זקוקים להן כדי לרכוש, לשדר ולסנן מידע. זה כשלעצמו אינו שלילי ומן הסתם ימשיך להתקיים. הבעייתיות מתעוררת במפגש בין המערכות, באמונה כי יש אפשרות לצמצם מהות אנושית, עולם ומלואו, לכדי סמל, אות, שניתן להעלים בעת הצורך. רדוקציה כזו, היא תופעה שכיחה. לעתים השימוש בסמל המצמצם נעשה בתום לב, או מכוח ההרגל. במקרים אחרים הוא פרי חשיבה אכזרית ומתוכננת בקפידה. עלינו מוטלת האחריות להמשיך לעסוק בדברים, לשאול שאלות ולבחון את המציאות בעין ביקורתית, כדי להבטיח שגם אם נמשיך לעשות בהן שימוש, יהיה זה לפחות שימוש מושכל.

איל אדלר קלנר, **היהודי הנצחי**, 2009, טמפרה על בד, 60x70, אוסף האמן

Eyal Adler Kelner, **The Eternal Jew**, 2009, tempera on canvas, 60x70, artist's collection

איל אדלר קלנר: מספרים עוקבים והיהודי הנצחי

ליהיא אלון וענת ברנשטיין

דמותו של הרצל מלווה את איל אדלר קלנר ברוב ציוריו מן השנים האחרונות. הרצל הוא מין "חבר למסע", לצד דמותו של האמן. הם מופיעים בציורים פיגורטיביים עלילתיים, הנראים כמו דימוי מקוטע מתוך קומיקס.

איל אדלר קלנר מתייחס לאות קין כמושג תנ"כי, שיש לו ייצוגים רבים במסורת הציור, ייצוגים שהוא מצטט בעבודותיו.

בציור מספרים עוקבים (Numbers Sequential) מוטבע אות קין על מצחם של הרצל ושל האמן בצורת נעל עם מספר, שכמו רמסה אותם. הנעל שייכת לרגלו של מי שזיהה וסימן אותם. המספרים על מצחן של הדמויות מציינים את מידות הנעליים. המספר ארבעים וארבע המוטבע על מצחו של הרצל הוא גם הגיל שבו נפטר חוזה המדינה.

הציור היהודי הנצחי (The Eternal Jew) הוא מחווה הומוריסטית לציורו של שמואל הירשנברג (Samuel Hirszenberg). היהודי הנצחי, בן דמותו של קין בטרמינולוגיה האנטישמית, מדלג מעל גופות יהודים בגיא הריגה, כשמעליו נראה "יער" של צלבים ענקים. בציורו של אדלר קלנר מנסים הרצל והאמן להימלט מן הגורל הזה, אך פניהם מעידות כי הם חוששים שהמצב עומד להיות גרוע הרבה יותר.

איל אדלר קלנר נולד בפתח תקוה בשנת 1970.

1992–1996 – למד במחלקה לאמנות באקדמיה לאמנות ועיצוב "בצלאל".

חי ועובד בצור־הדסה.

ורד אהרונוביץ, **First Blood**, 2011, פוליאסטר עם אבקת שיש, 40x50x90, אוסף האמנית

Vered Aharonovitch, **First Blood**, 2011, polyester with marble powder, 40x50x90, artist's collection

ורד אהרונוביץ: קוצים ושושנים

אור ולך וסמדר גרובר

הרצח הראשון, הנמצא בבסיסו של נושא התערוכה, הינו אירוע בלתי נתפס במהותו. פרץ הרגשות, המתבטא במקרה האלימות הראשון המתואר בתנ"ך, הוא החוט המקשר בין הסיפור המקראי לבין עבודותיה של ורד אהרונוביץ. עולמם הרגשי של הילדים, שהינו סוער ומוקצן, מאפשר לה לשלב רוך תמים בזעם ובנקמנות חסרי מגבלות. עולם זה מהווה פרצה בין הפנטזיה למציאות ובכך מזמין את הצופה לחוויה שאינה מוגבלת על ידי תפיסות של מותר ואסור, של טוב ורע.

בעבודות המוצגות בתערוכה פוגש הצופה את דמויותיהן המפוסלות של ילדות הנמצאות על קו התפר בין קורבנות שבריריות לבין דמויות מאיימות ותוקפניות. האמנית רוקמת מחשבות, רגשות וזיכרונות בדויים, המעוררים לחיים את פסליה או ציוריה, מעניקים לכל דמות זהות אישית מורכבת: מלאה ברוך ובפגיעות אך גם בזעם ובכאב. דו־משמעות זו משתקפת גם בתגובה שמעוררות היצירות: רצון ללטף, לנחם ולגונן לצד רתיעה מפני הסכנה הטמונה במגע זה.

ורד אהרונוביץ נולדה בשנת 1980 בבני יהודה.

2000–2004 – לימודי תואר ראשון באמנות באקדמיה לאמנות ועיצוב "בצלאל".

2007–2009 – תואר שני בתולדות האמנות, אוניברסיטת חיפה. משנת 2011 חיה ועובדת בתל אביב.

גסטון צבי איצקוביץ, **11/2003**, 2003, הדפס צבעוני, 120x120, אוסף האמן

Gaston Zvi Ickowicz, **11/2003**, 2003, color Print, 120x120, artist's collection

גסטון צבי איצקוביץ: מתנחלים

אנוש גריגוריאנץ, ליאת רובינשטיין, גבריאלה אנוליק

בתצלומיו בשנים האחרונות מתמקד גסטון צבי איצקוביץ בתיאור נופים בישראל ובדיאלוג שנוצר בין האדם לבין סביבתו. שני התצלומים שבתערוכה שייכים לסדרת תצלומים בשם תחומים שצילם האמן בהתנחלויות שונות ביהודה ושומרון. המצולמים פונים ישירות למצלמה כשהם ניצבים על רקע נוף פסטורלי ונראים בטוחים למדי בעמידתם ובסביבתם. שפת הגוף שלהם, הבעת פניהם ולבושם מסייעים לזיהוים ולתיוגם כמתנחלים. תיוג זה של המצולמים מטעין גם את הנוף הפסטורלי שמאחוריהם במשמעות נוספת, בהיותו שטח שנתון במחלוקת פוליטית ביחס לשיוכו כחלק מתחום מדינת ישראל. המבט על התצלומים הוא תלוי הקשר: האם המצולמים הם אדוני הארץ או זרים בה.

גסטון צבי איצקוביץ נולד בשנת 1974 בבואנוס איירס, ארגנטינה. בשנת 1980 עלה לישראל. 1997–2000 – לימודי צילום בבית הספר לצילום "מוסררה", ירושלים; 2006–2008 – לימודים בתוכנית ללימודי המשך באמנויות וצילום, באקדמיה לאמנות ועיצוב "בצלאל", תל אביב.

חי ועובד בתל אביב–יפו.

מיכה בר־עם, **סימון, שביתת מסחר, מזרח ירושלים**, 1968,
הדפס כסף עם שרבוטי עיפרון, 87x126, אוסף האמן
Micha Bar-Am, Mark, **Commerce strike, East Jerusalem**, 1968,
Silver print with pencil markings, 87x126, Artist's collection

מיכה בר־עם: הסימון וההצבעה

ליאת ביסמוט, עינב עומר, רותם ליבוביץ׳

בתצלומיו של מיכה בר־עם ניתן להבחין בניסיון מתמשך ליצור דימויים מורכבים ומרובדים, שחורגים מתיעוד "יבש" של הנושאים המצולמים. זווית הצילום, שנתונה לבחירתו של הצלם, חושפת בפני הצופה את עמדתו ואת הפרשנות שהוא מעניק למצבים אליהם הוא נקלע במהלך עבודתו כצלם שטח. שניים מתצלומיו של מיכה בר־עם בתערוכה זו, "סימון" ו"הצבעה", יכולים להתפרש בקשר לאות קין במספר אופנים: כמייצגים סימון מוחשי שנועד להבליט עצם (דלת של חנות סגורה); כשיוך ומעמד כלשהו (למשל, שבוי מלחמה). האות ש׳ המודפסת על חולצה באחד התצלומים (הדומה גם לסימן על לוח של מטרת ירי), או האיקס התחום בעיגול הצבוע על דלת הברזל המצולמת הם סימנים בעלי עוצמה, דמויי לוגו. קשה להישאר אדישים מולם. מיכה בר־עם אינו נרתע מהדגשת הסימן הסטיגמטי בצורה המעוררת תחושות מעורבות, קשות ופרובוקטיביות "בדומה להצגת צריבה בבשר החי או בכתובת קעקע", כדבריו.

מיכה בר־עם נולד בשנת 1930 בברלין, גרמניה. בשנת 1936 עלה עם משפחתו לישראל. בשנת 1949 היה ממייסדי קיבוץ מלכיה. בשנת 1953 עבר לקיבוץ גשר הזיו והחל לתעד את סביבתו ואת חיי הקיבוץ בעזרת מצלמות שקיבל בהשאלה מחברים.
בשנת 2000 זכה בפרס ישראל לצילום.
חי ועובד ברמת גן.

פאול גולדמן, **ניצולת שואה, נהלל**, 1945, הדפסה דיגיטלית,
[בקעקוע כתוב בגרמנית "זונת־שדה"], 50x60, אוסף מוזיאון ארץ־ישראל, תל אביב
Paul Goldman, **Holocaust survivor, Nahalal**, 1945, photograph b/w, 50x60,
courtesy of Eretz Israel Museum, Tel Aviv

פאול גולדמן: זונת שדה

ליהיא אלון וענת ברנשטיין

פאול גולדמן הכתיר את התצלום המוצג בתערוכה בכותרת ניצולת שואה, נהלל, 1945, אך לא הותיר כל מידע על אודות המצולמת, נסיבות התצלום והקשריו. אין עוררין לגבי עוצמת הדימוי המזעזע והמשמעות הנרמזת בו – נשים יהודיות בשואה, שנאלצו לשמש כ"זונות שדה". אולם, מבחינה היסטורית ומבחינות אחרות, התצלום מעורר תהיות ואין מי שיספק תשובה ודאית על אודותיו. ישנן השערות כי התצלום מבוים. אולי הוא נועד לשמש כאילוסטרציה לספר כלשהו. מהימנותו של התצלום כתיעוד אותנטי של ניצולת שואה מתערער על רקע העובדה שהמילים על חזה האישה ("זונת־שדה") נכתבות בגרמנית כמילה אחת – Feldhure – ולא כשתי מילים המופרדות ברווח – Feld–hure – כפי שרואים בתצלום. בנוסף, כיתוב כגון זה קועקע על גבן של נשים ולא על החזה. התהייה העיקרית היא העובדה כי נשים יהודיות לא שימשו כ"זונת שדה" לסיפוק צרכיהם של חיילים או קצינים גרמנים, משום שחוקי הגזע אסרו כל מגע בין גברים ארים לנשים יהודיות. "זונות שדה" היו רק נשים פולניות או גרמניות.

עם זאת – תצלום זה הוא מן הדימויים האמנותיים המצמיתים ביותר בהקשר לשואה.

פאול גולדמן נולד ב־1900 בבודפשט באימפריה האוסטרו־הונגרית, שם למד צילום ופעל כצלם עצמאי. בשנת 1940 עלה לישראל וב־1943 החל לעסוק בצילום, בתחילה כצלם עצמאי ולאחר מכן עבור סוכנות הצילום UP. הוא נפטר בשנת 1986 וארכיון תצלומיו ותשליליו שמור במוזיאון ארץ־ישראל בתל אביב.

קן גולדמן, **חף מפשע**, 2010, סריגה ורקמה, 35x35x40, אוסף האמן

Ken Goldman, ***Haf me peshah***, 2011, box, 35x35x40, artist's collection

קן גולדמן: תפילין עם קרניים

שרון שמאי וחן־לי ארלנגר

העבודה תפילין עם קרניים מבוססת על התפיסה האנטישמית לפיה ליהודי יש קרניים. בעבודתו זו מתייחס קן גולדמן לזהותו כיהודי דתי, הנתקל עקב כך בדעות קדומות ובסטיגמות חברתיות. לדבריו, לא אחת חש כי בשל היותו אדם דתי מסתכלים עליו כעל אדם בעל קרניים, כעל "אחר". כאמן וכמעצב תעשייתי התפילין המקורננים שיצר הם הגרסה החדשה לתפילין המסורתיים, תגובה אמנותית ביקורתית לסטיגמות הללו.

העבודה השנייה, ח ח ח חף מפשע, היא תגובתו השנונה של קן גולדמן לתופעה מוכרת של "חזרתם בתשובה" של מי שמובאים לדין, המופיעים כשכיפה לבנה גדולה ממדים מעטרת את ראשם. כאדם מאמין הוא מוחה כנגד זילות הדת בידי אנשים שמנסים להיראות נקיי־כפיים, להשתמש בכיסוי הראש בכדי להסתיר את "אות קין" שדבק בהם בשל מעשיהם.

קן גולדמן נולד בשנת 1960 בממפיס טנסי, ארצות הברית.

1979–1985 למד תואר ראשון באמנות בברוקלין קולג' (Brooklyn College) ותואר שני בעיצוב תעשייתי במכון פרת (Pratt Institute). בשנת 1985 עלה לישראל. חי ועובד בקיבוץ שלוחות בעמק בית שאן.

נחמה גולן, **קדושה – קדשה**, 2010, צילום מעובד במחשב, 70x70, אוסף האמנית

Nechama Golan, ***Kdosha*** – ***Kdesha***, 2010, computer edited photograph, 70x70, artist's collection

נחמה גולן: אישה בין המילים

אור ולך וסמדר גרובר

עבודותיה של נחמה גולן המוצגות בתערוכה עוסקות בנשיות ומקומה בדת. עבודותיה מאגדות ניגודים: גברי ונשי, קדוש וטמא, דת וחול. העיסוק בנשיות עולה שוב ושוב ביצירתה, החל ממקום האישה בדת היהודית ועד הבחירה באדמה, המדומה פעמים רבות לאם, מוצגת כמי שמקודשת בטבעת המילים. אותה אדמה קדושה היא אשר ספגה את הדם הראשון שנשפך, ובדומה לאישה, כך היא ממשיכה לשמש מקור למשיכה ולמדון. דמות האישה בעבודותיה של גולן אוצרת גם היא צירוף ניגודים, בהיותה קדושה וקדשה גם יחד. בעולמנו, צירוף זה אינו נובע דווקא מתוכה, אלא מהדרך בה בוחרת החברה לראותה ולסמנה. ההפרדה המוחלטת בין זכר לבין נקבה מתנפצת בתצלומיה ומאפשרת התבוננות חדשה על מקומם של גבולות ומגבלות בתרבות, בדת, בלאום ובמגדר.

נחמה גולן נולדה בשנת 1947 בתל אביב.

1980 – לימודי אמנות במכון אבני וב־1996 לימודי פילוסופיה יהודית ומחשבת ישראל, אוניברסיטת בר אילן. חיה ועובדת בבני ברק.

חיה גרץ־רן, **נועה ודובי**, 2008, שמן על בד, 100x80, אוסף האמנית (צילום: אברהם חי)

Haya Graetz-Ran, **Noa and a Teddy Bear**, 2008, oil on canvas,100x80, artist's collection

(photo: Avraham Hay)

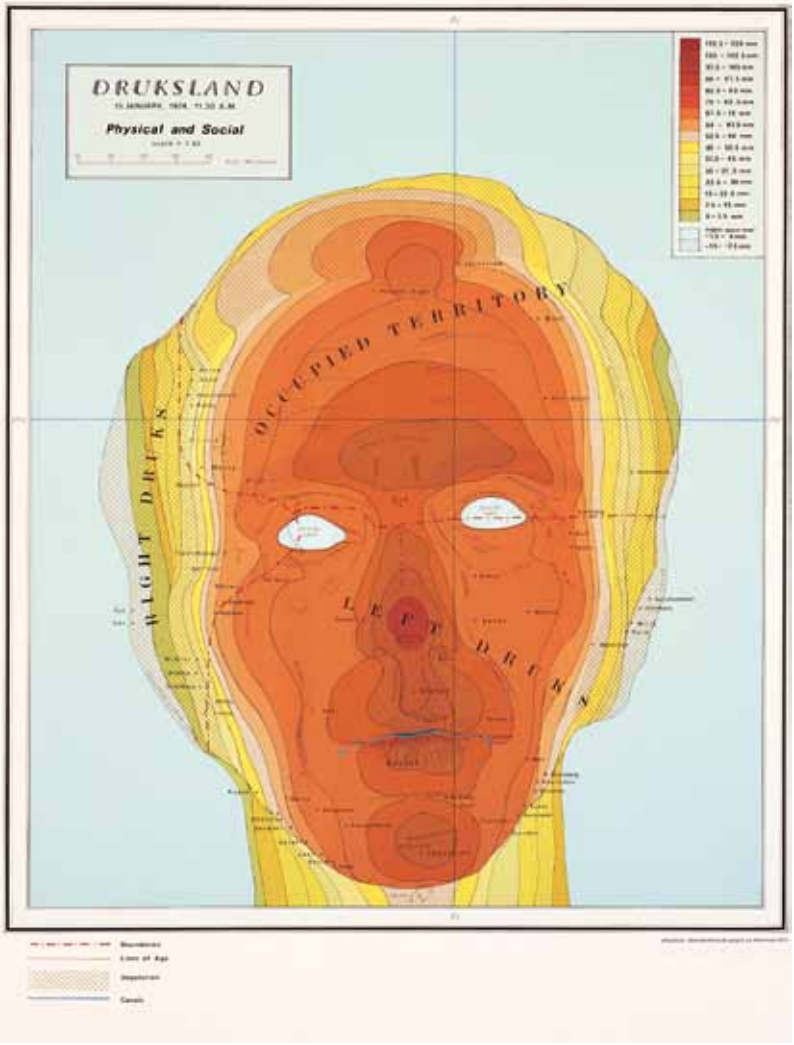
חיה גרץ־רן: ילדה על קרש חיתוך

גל מהלר, חיים מאור

ציוריה של חיה גרץ־רן מבוססים על תצלומים מהאלבום המשפחתי ומאוספים שונים של נשים אחרות. את דימוייה מציירת האמנית על גבי בדים לבנים; על קרשי חיתוך ישנים עטורי צלקות; על ממחטות אף ומפיות; על לוחות צפחה ולוחות עץ בפורמטים של מציבות. לובן הבד אופף בריקנותו את הילדות התמימות המצוירות עליו, לובן הרומז על מלאכת המחיקה והטשטוש של מעשים אפלים שבוצעו בהן. גם מצעי העץ הישנים, המצולקים בחתכים ובעיגולים חרוכים, הם אמצעים חומריים להצגת עקבות מרומזים או מוצפנים לאלימות, שהתרחשה כנגד הילדות מחוץ לעיניים הציבוריות, בחדר האחורי או מעבר לפינה, במסווה של חיבה ואהבה. בחלק מן העבודות, כתם שחור, נזילת צבע אדום, צללית של בובת משחק (דובי) או צל על הרצפה, מתגלים כאיום (גברי או חייתי) או מעידים על עקבותיו. בעבודות אחרות סצנה תמימה לכאורה צופנת סודות. למשל, הכנסת האצבע של הילדה אל תוך פי אביה, בציור האם את מענישה או מספרת לאבא?. צדודית דיוקנו של הרצל, בבחינת האב הגדול, דומה לצדודית האב, רומזת לקישורים בין אירועים בתוך המשפחה הפרטית למשפחתו של חוזה המדינה.

חיה גרץ־רן נולדה בשנת 1948 בחולון.

אוטו דידקטית. חיה בקרית טבעון ועובדת בקיבוץ שער העמקים.



מיכאל דרוקס, **דרוקסלנד**, 1975, הדפס אופסט, 43x34, באדיבות גלריה גורדון, תל אביב

Michael Druks, **Druksland**, 1975, offset print, 43x34, courtesy of Gordon Gallery, Tel Aviv

מיכאל דרוקס: דרוקסלנד

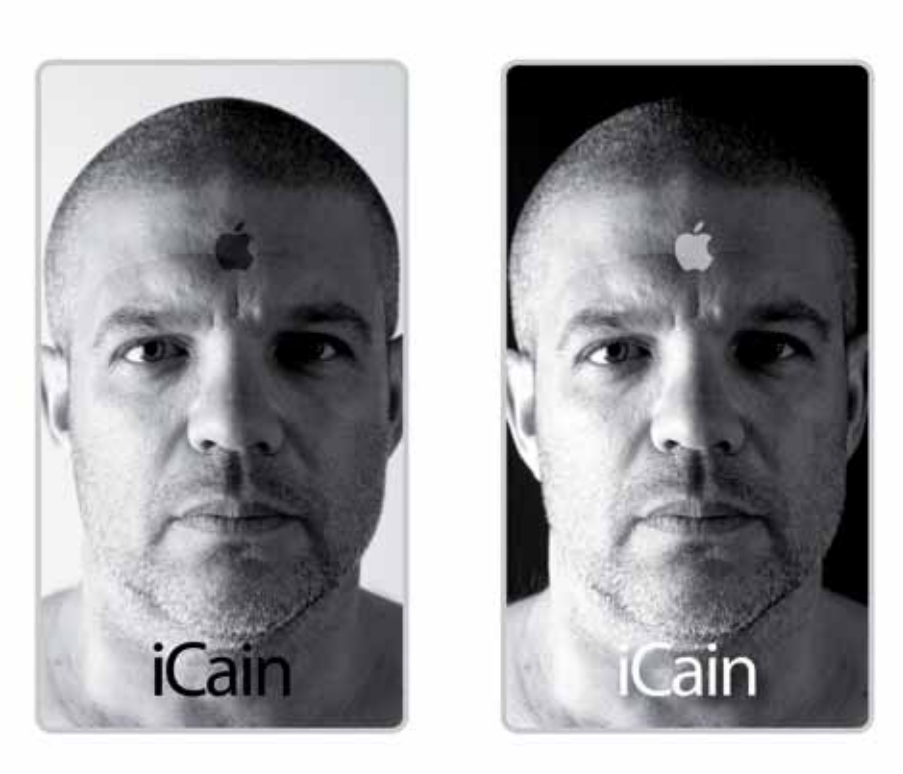
סיוון בלוך ויערה חקלאי

בעבודה דרוקסלנד, 1975, מציג מיכאל דרוקס את דיוקנו כמפה טופוגרפית־תודעתית. זוהי מפה פיזית־חברתית: המקומות, האנשים והמאורעות שעיצבו את חייו ואת זהותו מונצחים בה כסימנים גרפיים קוויים, צבעוניים או מילוליים. שזירה זו של הממדים השונים מציעה זיקה בין טריטוריה וגבולות מצד אחד ובין אופיו ונבכי נפשו של האדם מצד שני. המשורר שאול טשרניחובסקי כתב "האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו". דרוקס נוטל את תבנית דיוקנו והופך אותה לתבנית נופו־תודעתו. בתוך תבנית זו, בשטחי המצח/המוח, הוא מטביע את הכיתוב Occupied Territory. המילה Occupied מתפרשת בעברית כ־כבוש, עסוק, תפוס, טרוד ומועסק. המילה Territory מתפרשת בעברית כשטח, טריטוריה, תחום, חבל־ארץ ורשות.

צמד המילים הללו על מפת מצחו של מיכאל דרוקס פתוחות לקריאה רב משמעית, למשל: "שטח(ים) כבוש(ים)" כאות־קין על מצחו/מצחנו; "טריטוריה טרודה" הנמצאת במוחו־תודעתו; "רשות עסוקה"; ועוד כהנה וכהנה הקשרים ואסוציאציות שקושרות בין הכיבוש הפיזי של חבלי־ארץ לבין כיבוש התודעה והאינטלקט.

מיכאל דרוקס נולד בשנת 1940 בירושלים.

1964–1966 לימודי אמנות במכון לאמנות בבת ים ובבית הספר הגבוה לציור בתל אביב. משנת 1972 חי ועובד בלונדון.



אריק וייס, **איי.קין. (זמין בשחור ולבן)**, 2012, 2 שקפים שחור־לבן ב־2 תיבות אור,
70x140 כ"א, אוסף האמן

Arik Weiss, **iCain (Available in Black & White)**, 2012, 2 B&W transparencies
in 2 Light Boxes, 70x140 each, artist's collection

אריק וייס: איי.קין (iCain)

חיים מאור

בתוך שתי תיבות אור הנראות כמו פרסום חוצות, מציג אריק וייס את דיוקנו הכפול, בפוזיטיב ובנגטיב, כשעל מצחו מוטבע אות קין בדמות התפוח הנגוס, הלוגו של חברת "אפל". הכיתוב מתחת לדיוקנאות – iCain – מאזכר את המילה iPad, מוצר הדגל של החברה. וייס משתמש במותג בכדי להסיטו להקשר חדש: מן ההקשר המקראי אודות קין ועונשו, הוא מתקשר לסיפור העכשווי על אודות ההשתעבדות למותגים.

צליל המילה iCain רומז על I (am) Cain, על איי.קיו ועל אייקון. קין הוא החוטא שמוּתָג על ידי אלוהים בכדי להבדילו ולסמנו כשונֶה – "רוצח". אות קין שעל מצחו – בעבודתו של וייס – רומז על החטא הקדמון של הוריו, אכילת פרי עץ הדעת (תפוח).

בהקשר העכשווי, וייס מגיב על כך ש"בעולם של ימינו, ה'חוטאים' הם הממוּתָגים כלפי עצמם. הם מאבדים את אישיותם העצמית־פנימית והופכים לחלק מעֵדר־מִשתמשים, אשר עובדים את אליליהם: אותות חיצוניים, חפצים־מותגים."

אריק וייס נולד בשנת 1965 בחיפה.

1987–1991 – לימודי עיצוב גרפי במכללה לעיצוב ויצ"ו, חיפה.

חי ועובד בכפר אדומים.

חאדר ושאח, **46** [מתוך הסדרה **הגר**], 2008, בד רקום רדי־מייד, עור כבש, דיו צבעוני, 82.5x57.5,
אוסף האמן [השמלה מאזור חברון, הטקסט בערבית בחלק החיצוני – קטע משיר של מחמוד
דרוויש, הטקסט בחלק הפנימי – קטע מהשיר "שער המזרח" של נידאא חורי]

Khader Oshah, **46** (from **Hagar** Series), 2008, embroidered fabric ready-made, lamb skin, colorful ink, 82.5x57.5, artist's collection [The dress from Hebron area, Arabic caption on the external part – a part of a song by Mahmoud Dervish, Arabic caption on the internal part – a part of "Eastern Gate" a song by Nidaa Huri]

חאדר ושאח: רצח בגלל כבוד המשפחה

חיים מאור

בהיותו בן שמונה, ראה חאדר ושאח את סמירה, בת דודה צעירה, בוערת כאבוקה חיה. היה זה רצח על רקע מה שמכונה "חילול כבוד המשפחה", שבוצע על ידי בן משפחה. בשנת 1992 נרצחה ביירייה דודתו של ושאח, הגר, מאותה סיבה, והיא בת 45. בשנת 2007 נתקל ושאח במחקר על אודות מעשי הרצח בנשים בחברה הפלסטינית בשנים 2004–2006. במחקר הוצגו מספרי הנרצחות, גילן והסיבות לרציחות. מן המחקר עולה שהרצח מבוצע כפתרון חברתי וכלל אינו צו הלכתי־דתי שנועד להסיר "אות קין" מן המשפחה בשל ניאוף, אלא הוא סיפור כיסוי לסכסוך משפחתי בשל רכוש, ירושה וכדומה.

סדרת העבודות הגר, 2008, היא מחאתו הפרטית־אמנותית של ושאח כנגד תופעה זו. בכל עבודה בסדרה משתמש האמן בחלקי שמלה מסורתית רקומה כמצע לציור. בתוך פורמט המזכיר בצורתו דפי תפילה, הוא מצטט שורות מתוך שירים של מחמוד דרוויש ונידאא חורי על אודות בנות המזרח, געגועים לאמא, יחסי נשים וגברים ותפקיד האישה בחברה. במרכז כל עבודה, על גבי יריעת עור כבש, הוא מסמן באדום את גילה של הנרצחת: 18, 22, 40, 46...

חאדר ושאח נולד בשנת 1966 במחנה הפליטים על בוראג', עזה.

1992 – קיבל אזרחות ישראלית.

2000–2004 – לימודי אמנות במרכז לאמנות חזותית, מכללת קיי, באר שבע. חי ועובד ברהט.

דוד טרטקובר, **כתם (תיאודור הרצל)**, 2005, הדפס דיגיטלי, 98.5x68.5, אוסף האמן

David Tartakover, **Stain (Theodor Herzl)**, 2005, digital print, 98.5x68.5, artist's collection

דוד טרטקובר: הכתם

אור תשובה

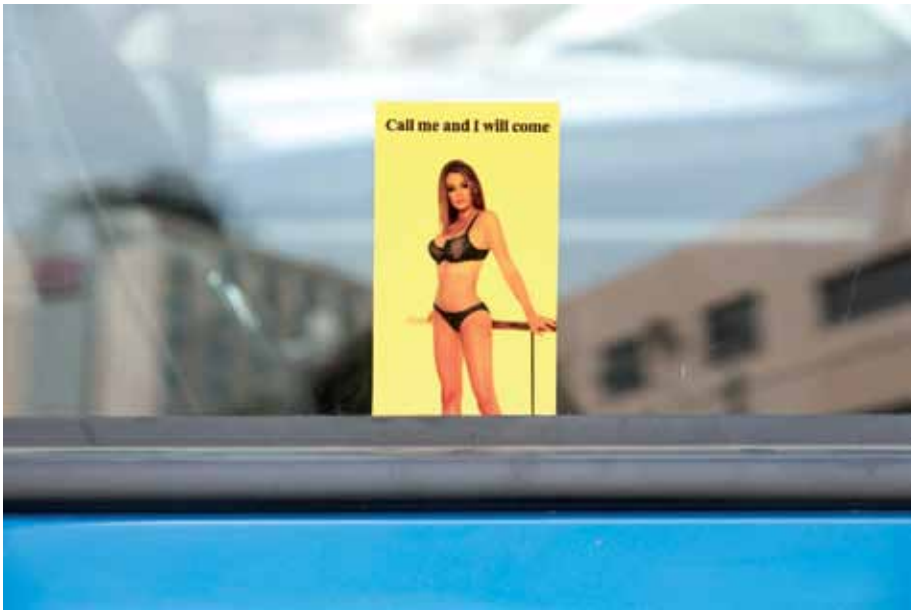
עבודותיו של דוד טרטקובר מהוות מראָה למציאות הישראלית המורכבת, שבה הן נוצרו. כחלק מפועלו רב השנים בגנות החזקת השטחים הכבושים, החל דוד טרטקובר בשנים האחרונות ביצירת סדרת הכרזות כתם, שחלקים ממנה מוצגים בתערוכה זו. באמצעות הכתם האדום, שצורתו מבוססת על תוואי שטחי יהודה ושומרון, מטביע טרטקובר סימן בפניהם של חוזה המדינה, פוליטיקאים ובפניו שלו עצמו.

הכתם האדום כדם מהווה אלמנט משחית, הפוגם ביכולתנו לראות את הדמות בשלמותה ומסתיר את עיניה, כמו מבקש לבקר את יכולת הראייה והשיפוט שלה. הכתם הוא אות קלון על מצחם של המנהיגים־המדינאים השונים ומטיל דופי באופיים או בחזונם. הוא גם הצעה לתיקון: מעתה הנושא יהיה לנגד עיניהם. טרטקובר מטביע את הכתם גם על מצחו שלו, כחלק מן הקולקטיב. בעיניו, זהו כתם בזהותנו המוסרית כחברה על כל מרכיביה, ברגע שאנו משלימים או לא עושים די לשינוי המצב הקיים.

דוד טרטקובר נולד בשנת 1944 בחיפה.

1964–1966 – למד באקדמיה לאמנות ועיצוב "בצלאל", ירושלים, ואחר כך במגמת עיצוב ב־Royal College of Printing בלונדון.

2002 – חתן פרס ישראל לעיצוב. חי ועובד בתל אביב.



נורית ירדן, מתוך הסדרה **Call Me and I Will Come**, 2011, צילום דיגיטלי,
הדפסה על נייר ארט, 68x98, אוסף האמנית
Nurit Yarden, from the series **Call Me and I Will Come**, 2011, digital photography,
fine art print, 68x98, artist's collection

נורית ירדן: Call Me and I Will Come

צליל בן צבי, גליה פז

בעבודותיה של נורית ירדן קיים מבט כפול ודו משמעי. היא מפנה את תשומת ליבנו לדברים היומיומיים הגלויים לעינינו, אך נסתרים ממחשבותינו – הנושאים שאנו בוחרים להתעלם מהם. בסדרה Call me and I will come מוצגים תצלומים של כרטיסי ביקור למכוני ליווי, אשר הוצמדו לשמשות מכוניות ברחבי תל אביב. נורית ירדן מדפיסה את תצלומיה בממדים גדולים, הכופים עלינו התבוננות בכרטיסי הביקור הללו ועמידה על המשמעויות שלהם בהקשרים חברתיים, מגדריים וכדומה. אנו עדים לכפל המבט שהם מייצרים: מצד אחד, האישה המשודלת למכור את גופה נתפסת כקורבן, כחפץ עובר לסוחר. מצד שני, תמונתה והטקסט הנלווה לה מוליכים שולל: הלקוח מצפה לממש את הפנטזיה השקרית שמייצר הדימוי הזוהר והמפתה שעל הכרטיס. בנוסף, הסדרה חושפת את הסטיגמות הקיימות בקשר לנערות ליווי וכן ביחס ללקוח הפוטנציאלי, שעל רכבו מתנוסס כמו אות קין כרטיס הביקור שנכפה עליו.

נורית ירדן נולדה בשנת 1959 בתל אביב.

1980–1981 לימודי צילום ב"קמרה אובסקורה", תל אביב.

1982–1986 – לימודי צילום באקדמיה לאמנות ועיצוב "בצלאל", ירושלים.

חיה ועובדת בתל אביב.

ארז ישראלי, **הצבר (דיוקן עצמי)**, 2008, הדפסת למדה, 70x70, אוסף האמן

Erez Israeli, ***Azabar*** **(Self Portrait)**, 2008, lambda print, 70x70, artist's collection

ארז ישראלי: צבר, לפני ואחרי

סיוון בלוך ויערה חקלאי

המוות והשכול, זיכרון השואה והתעשייה הענפה של יצירת מוצגים מזויפים מתקופת מלחמת העולם השנייה, מעסיקים את ארז ישראלי ומופיעים בעבודותיו מן השנים האחרונות. בעבודתו לפני ואחרי (2008), האמן מצולם כשעל חזהו החשוף תפור טלאי צהוב, שאותו הכין במו ידיו, כאקט המקרב אותו לתחושת הכאב הפיזי והרגשי של אדם הנושא אות קין. בתצלום השני בעבודה תולש ארז ישראלי את הטלאי הצהוב מגופו, מותיר על חזהו את סימני התפירה בבחינת טלאי שאינו נמחה, סימן שאינו ניתן למחיקה ולשכחה. בעבודות נוספות של האמן הוא תופר לגופו זרים של פרחי אבלות. בתצלום צבר (דיוקן עצמי) (2008) נועץ ארז ישראלי סיכות בפניו. הסיכות החודרות לפניו ונשלפות מהן מייצגות את האלימות, שמופנית פנימה ויוצאת החוצה. סמל הצבר מוצג כדימוי שלילי, כאות קין על מצחה של החברה הישראלית.

ארז ישראלי נולד בשנת 1974 בבאר שבע.

2003 – בוגר המדרשה לאמנות, מכללת בית ברל; 2006 – בוגר התוכנית ללימודי המשך באמנות באקדמיה לאמנות ועיצוב "בצלאל".

חי ועובד בתל אביב.

ורדי כהנא, **שלוש אחיות**, 1992, הדפסת למדה, 73x73, אוסף ארני דרוק

Vardi Kahana, **Three Sisters**, 1992, Lambda print, 73x73, Arni Druck's collection

ורדי כהנא: מִספרים עוקבים

גל אמיר וחן ווקס

לפני כ־15 שנים החלה ורדי כהנא לצלם את בני משפחתה: ארבעה דורות ובהם יותר ממאה וחמישים אנשים, המשתייכים באמונותיהם ובמקומות מגוריהם לכל גוני הקשת הפוליטית והדתית בישראל.

התצלום המוצג בתערוכה שייך לסדרה מתמשכת זו, המכונה משפחה אחת. נראות בו אמה ושתי דודותיה של האמנית, שעלו לישראל לאחר שחרורן ממחנה ההשמדה אושוויץ–בירקנאו. בדומה להתבוננות באלבומי משפחה, הצופים בסדרה משפחה אחת מבקשים לזהות את הדמיון הפיזי בין המצולמים, לבחון כיצד מהדהד המרכיב הגנטי ומשנה את פניו במהלך הדורות. כצפוי מדגישה התמונה הראשונה בסדרה את האחדות והאחידות של הדור הראשון לעומת ההתפלגות וההתרחקות של הדורות הבאים.

בתצלום זה מקועקעת הגנטיקה המשותפת באמצעות המספרים העוקבים שהוטבעו על זרועותיהן של האחיות. כאות קין, זהו סימן צרוב בעור, הקושר ומאחד בין שלוש אחיות שחוו גורל משותף, אות שמזכיר לעולם את מעשי הזוועה. המספרים העוקבים מעידים באופן ישיר על השיטתיות הנאצית. האות מעיד על העבר ונוכחותו מודגשת לנוכח פניהן המאושרות בהווה.

ורדי כהנא נולדה בשנת 1959 בתל אביב.

1979–1982 – למדה במדרשה לאמנות מכללת בית ברל והחלה את עבודתה כצלמת עבור העיתון "מוניטין"; בשנת 1983 הצטרפה לעיתון "חדשות"; בשנת 1995 החלה לעבוד כצלמת עצמאית עבור "ידיעות אחרונות". בשנת 2011 זכתה בפרס סוקולוב.

חיה ועובדת בתל אביב.

2

1

4

3

6

5

שרה כץ: פני השכול

טל טמפלהוף, אורית יוריסט־כהן וחיים מאור

סדרת הציורים קשר דם כוללת 28 דיוקנאות של ישראלים ופלסטינים, הורים, בנים ואחים שָׁכּוּלִים, שאיבדו את יקיריהם במהלך סכסוך הדמים המתמשך. שרה כץ בחרה להתמקד דווקא באלה שנותרו מאחור, שחייהם מתנהלים בצל האובדן, שיכול היה להימנע אולי.

על קשר הדם האישי־אנושי שבין המשפחות השכולות, שמעה שרה כץ מפי רמי אלחנן: "הבסיס לקשר", אומר רמי "הוא ההבנה שמה שעובר על כולנו – אין לו מילים. אני יודע איך עוברים ימיו ולילותיו של מי שאיבד את ילדו. על הבסיס הזה יכולים להיבנות גם חברות והערכה, כמו אלה שצמחו ביני ובין בסאם עראמין".

רבים מההורים מספרים, כי בתקופת האבל הראשונה נמנעו מכרים מלפגוש אותם ברחוב. "האסון כה נורא", מסביר רמי "עד כי אין מילים היכולות לגשר בין מי שחווה אותו לבין הזולת שאיננו יכול להתמודד עם עוצמתו".

"הייתי בטוח שלא רואים עלי... איך ראית?" פלט אחד ההורים, כשהביט בדיוקנו המצויר. יכולתה של שרה כץ להציג את פני ההורים והאחים כפנים המוחתמות בחותם השכול, מעין אות קין מֵגֵן ומסגיר המוטבע בהם, מעניקה לסדרה הזאת את עוצמתה.

שרה כץ נולדה בשנת 1946 בחדרה.

1976–1980 – למדה במכון לאמנות בבת־ים. 1980–1983 – למדה במדרשה לאמנות, מכללת בית ברל. חיה ועובדת בתל אביב.

בקשה לקשב דק

פרופ׳ אמיר כהן־שלו

את סדרת הפנים בתערוכה הייתי מכנה "ציורי תקריב": הם מזכירים צילומי תקריב בסרטי קולנוע (אני נזכר ב"ז'אן ד'ארק" של דרייר, "פרסונה" של ברגמן). הפנים הממלאים את המסך נטולי הקשר, מנותקים מזמן או מקום, ודווקא היעדר סימני ההקשר והסחות הדעת הם המאפשרים את החדירה לליבת הפנים באופן המזוקק והחשוף ביותר. כך הופך השכול בציורים של שרה כץ לחוויה אוניברסאלית, הזונחת במפגיע את נקודת המבט הסוציו־פוליטית, את הנרטיב המפריד והמשסע.

המסגרת "חותכת בבשר החי" של הפנים. הם בקושי נדחסים אליה, גדולים מכלי הקיבול שאמור להכיל אותם. ואולי הקצוות החתוכים, המסגרות השבורות, מכוונים אל מה שניבט אליי מתוכם: אנשים שלמדו בייסורים רבים להישען בכאבם המתמשך לא רק על עצמם אלא על עצמיותם, שלמדו "לקחת אחריות" על אובדנם במובן העמוק ביותר, לא להתפלש או להתריס בו, להכחיש או להחצין בכעס, שלמדו לבקש לא רחמים, אלא קשב דק. את הבקשה הזאת השכילה שרה כץ להעביר במכחולה. זה לא מעט.

פרופ׳ אמיר כהן־שלו מרצה באוניברסיטת חיפה ובמרכז ללימודים אקדמיים, אור יהודה.

8

7

10

9

12

11

1

שרה כץ, **סלאח גדיר, סבא של היימן**, 2010, שמן על בד, 60x60, אוסף האמנית

Sara Katz, **Salah Gadir, Grandfather of Haiman**, 2010, oil on canvas, 60x60, artist's collection

2

שרה כץ, **שלמה וישינסקי, אבא של ליאור**, 2009, שמן על בד, 60x60, אוסף האמנית

Sara Katz, **Shlomo Vishinski, Father of Lior**, 2009, oil on canvas, 60x60, artist collection

3

שרה כץ, **ג'מילה עאסלה, אמא של אסיל**, 2009, שמן על בד, 60x60, אוסף האמנית

Sara Katz, **Jamila Aslla, Mother of Asil**, 2009, oil on canvas, 60x60, artist collection

4

שרה כץ, **תמרה רבינוביץ', אמא של אידור**, 2011, שמן על בד, 60x60, אוסף האמנית

Sara Katz, **Tamara Rabinovitch, Mother of Idor**, 2011, oil on canvas, 60x60, artist's collection

5

שרה כץ, **רמי אלחנן, אבא של סמדר**, 2008, שמן על בד, 60x60, אוסף האמנית

Sara Katz, **Rami Elhanan, Father of Smadar**, 2008, oil on canvas ,60x60, artist collection

6

שרה כץ, **סלווה עראמין, אמא של עביר**, 2008, שמן על בד, 60x60, אוסף האמנית

Sara Katz, **Salwa Aramin, Mother of Abir**, 2008, oil on canvas, 60x60, artist collection

7

שרה כץ, **חוסם מוסה, אבא של אחמד**, 2009, שמן על בד, 60x60, אוסף האמנית

Sara Katz, **Husam Musa, Father of Ahmad**, 2009, oil on canvas, 60x60, artist's collection

8

שרה כץ, **בומה ענבר, אבא של יותם**, 2011, שמן על בד, 60x60, אוסף האמנית

Sara Katz, **Bumma Inbar, Father of Yotam**, oil on canvas, 60x60, artist collection

9

שרה כץ, **רובי דמלין, אמא של דייויד**, 2011, שמן על בד, 60x60, אוסף האמנית

Sara Katz, **Rubi Damlin, Mother of David**, 2011, oil on canvas, 60x60, artist's collection

10

שרה כץ, **מחמד אל באו, אח של פיראס**, 2010, שמן על בד, 60x60, אוסף האמנית

Sara Katz, **Mhamad El Bau, Brother of Firas**, 2011, oil on canvas, 60x60, artist's collection

11

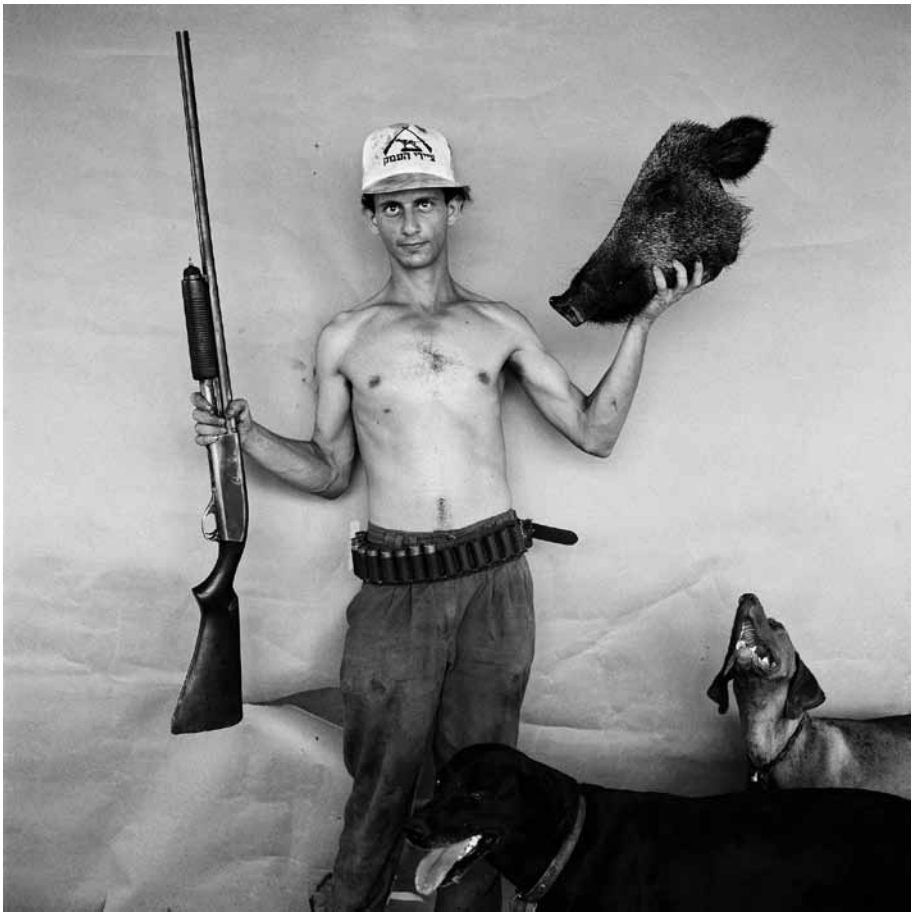
שרה כץ, **בסאם עראמין, אבא של עביר**, 2008, שמן על בד, 60x60, אוסף האמנית

Sara Katz, **Basam Aramin, Father of Abir**, 2008, oil on canvas, 60x60, artist collection

12

שרה כץ, **שרית ברגור, אמא של זיו**, 2008, שמן על בד, 60x60, אוסף האמנית

Sara Katz, **Sarit Bargur, Mother of Ziv**, 2008, oil on canvas, 60x60, artist's collection



בועז לניר, **בני הצייד**, 2006, הדפס כסף, 40x45, אוסף האמן

Boaz Lanir, **Benny The Hunter**, 2006, silver print, 40x45, artist's collection

בועז לניר: ציידים וניצודים

טל טמפלהוף ואורית יוריסט־כהן

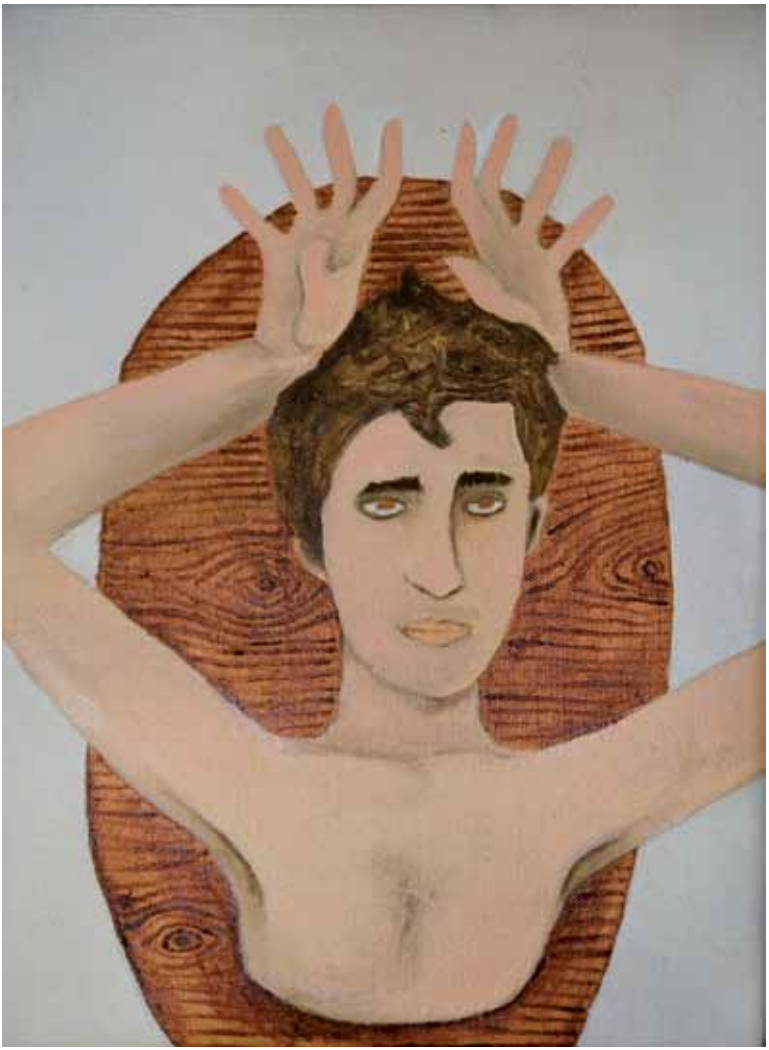
הסדרה ציידים 2006 של בועז לניר שייכת לגוף עבודות גדול יותר, בו תיעד האמן והנציח את חברי קיבוץ שער העמקים. המצולמים, חברי הקיבוץ, יוצאים מידי שבת לצוד ביערות האזור. קיים דיסוננס קוגניטיבי בין הציפייה של הצופה לראות את דימוי הצייד כגברי וחזק, האוחז בקורבנו המנוצח, לבין האנשים שבחר לניר לצלם. הדימויים חושפים הן את התלות שלנו בתפיסות החברתיות שאנו מאמצים, והן את האופן שבו אנו מתייגים, על פי מאפיינים סטריאוטיפיים חיצוניים מוסכמים.

תחושה זו קיימת גם בשני תצלומים נוספים של לניר. באחד (נערים, 2010) נראים שני צעירים מן הקיבוץ אוחזים בנשק. הם מזכירים דימויים של מחבלים טרם צאתם לפעולת התאבדות. בתצלום השני (גאוות יחידה, 2009), מצולמים פועלים שלובי זרועות בבגדי עבודה צה"ליים. הם נראים כמו צמד מילואימניקים או קיבוצניקים העוסקים בעבודת כפיים, ולאמיתו של דבר הם שני פועלים שכירים ערביים.

בועז לניר: "בהעמדה האחת והיחידה בפני המצלמה אני מנסה לתת לצופה את שלושת הרבדים של האדם: מי שהוא, מי שהוא רוצה להיות, ומה שהחברה קולטת בסופו של דבר. הנגלה והסמוי".

בועז לניר נולד בשנת 1952 בקיבוץ שער העמקים.

1977–1979 – למד צילום בסטודיו 18; 1980–1981 – למד צילום בקורס מתקדם של פרופ' חנן לסקין. חי ועובד בקיבוץ שער העמקים.



ליאב מזרחי, **ללא כותרת (דיוקן עצמי כצבי)**, 2006, שמן על בד, 37x24,
באדיבות האמן וגלריה עינגע, תל אביב
Liav Mizrahi, **Untitled (Self-Portrait as Deer)**, 2006, oil on canvas, 37x24,
courtesy of the Artist and Inga Gallery, Tel Aviv

ליאב מזרחי: דיוקן עצמי כצבי שניצוד

קרולינה גוזמן ועדי פדר

במהלך השנים האחרונות הופכים ציוריו של ליאב מזרחי לאקספרסיביים ואלימים יותר. הוא מרבה לעסוק בעולם שאינו מוחלט, הנמצא בין לבין, כפי שניתן להמחיש למשל באמצעות מושג ה"לימבו", הלקוח מתוך התיאולוגיה הנוצרית.

בדיוקן עצמי משנת 2006 מתאר האמן את עצמו כצבי שניצוד וחובר ללוח עץ בעוד ידיו משמשות עבורו כקרניים. בדומה לקין, מסומן ליאב מזרחי ומוצג כקורבן. בנוסף ליניקה מאופני תיאור של סצנות ציד ואופני תצוגה סלונית של חיות ניצודות במסורת הציור האירופי, הצבי הניצוד יכול להתפרש גם כסמל הקשור למושג "היהודי הנצחי", אפליקציה אנטישמית של קין הרוצח שהאל הענישו בחיי נוודות.

ליאב מזרחי נולד בשנת 1977 בחיפה.

1999–2002 – לימודי תואר ראשון באמנות־יצירה ובתולדות האמנות, אוניברסיטת חיפה; 2006–2010 – לימודי תואר שני באמנות, האקדמיה לאמנות ועיצוב "בצלאל". חי ועובד בתל אביב.

מוטי מזרחי, **אנג'לו אנג'לו**, 1986, ברונזה, 76x37x22, אוסף האמן

Motti Mizrachi, **Angelo Angelo**, 1986, Bronze, 76x37x22, artist's collection

מוטי מזרחי: קרניים על הראש וגרזנים בגב

ליאת ביסמוט, עינב עומר, רותם ליבוביץ׳

בפסלו אנג׳לו אנג׳לו מציג מוטי מזרחי גבר בעל קרניים, שבגבו נעוצים גרזנים אחדים. הגבר נמצא בתנועת מנוסה מפני רודפיו, המשליכים לעברו את כלֵי המשחית, בכדי לפגוע בו באופן ממשי־פיזי או באופן מילולי־מטפורי. לדברי האמן הפסל "מהדהד" את דמותו של קין הנע ונד, הנמלט מפני הרוצים להתנכל לו. הקרניים שעל ראשו מסמנות אותו כשונה ואחר, מזכירות את דימוי היהודי הנצחי בתפיסה האנטישמית. מוטי מזרחי העדיף שלא לכנות את הפסל בשם קין, בכדי לא להיות קונקרטי מדי והעדיף לכנותו אנג׳לו אנג׳לו תוך קישורו גם לדמותו של משה המקורנן בפסלו של מיכלאנג'לו בואונארוטי.

מוטי מזרחי נולד בשנת 1946 בתל אביב. 1969–1974 – לימודי אמנות באקדמיה לאמנות ועיצוב "בצלאל", ירושלים. חי ועובד בתל אביב–יפו.

אסי משולם, **הרצח**, 2008, שמן על בד, 120x80, אוסף האמן

Assi Meshullam, **The Murder**, 2008, oil on canvas, 120x80, artist's collection.

אסי משולם: רצח חייתי

קטיה פולודנב, מזל טהר

מקור ההשראה לציור הרצח שצייר אסי משולם הוא ציור בשם קין הורג את הבל משנת 1600, שצייר ברטולומיאו מאנפרדי (Bartolomeo Manfredi 1582–1622). הקומפוזיציה, העמדת הדמויות ושם הציור דומים למקור המצוטט, אולם דמות של כלב שמופיע בציור של משולם היא פרי דמיונו. הכלב קשור לפרשנות המתבססת על אחד מן הפירושים על אודות אות קין, לפיו אלוהים הצמיד לקין כלב שילווהו וישמור עליו בנדודיו. בעבור אסי משולם, הכלב הוא ביטוי לדואליות החייתית הנמצאת בכל אחד ומובילה למעשי רצח. החיתיות והיצריות מודגשות באמצעות סולם הצבעים בציור, הנע בין גוני אדום שונים, וכן בתיאורים הדמוניים של פני הדמויות. בציור נוסף, בער, פניו של האמן מצוירות כשהן עטורות בשלוש אותיות – ב, ע, ר – שניתן לצרף מהן מילים שונות: בער, עבר, רעב, ברע, רבע, ערב. כל צירוף מסמן ומתייג את בעל הדיוקן באופן שונה, במובן אחר.

ברתולומיאו מאנפרדי, **קין הורג את הבל**, 1600, שמן על בד, 152x115, אוסף קונסטהיסטורישס מוזיאון, וינה
Bartolomeo Manfredi, **Cain Killing Abel**, 1600, oil on canvas, 152x115, collection of Kunsthistorisches Museum, Vienna

אסי משולם נולד בשנת 1975 בקריית חיים. 1997–2000 – לימודי אמנות וארכיאולוגיה באוניברסיטת חיפה. חי ועובד בתל אביב.

נתן נוחי, **חולצות טי**, 2011, מיצב, אוסף האמן (צילום: מוטי שלום)

Natan Nuchi, **T-Shirts**, 2011, T-Shirts Installation, artist's collection (photo: Moti Shalom)

נתן נוחי: חולצות מסומנות

ורוניקה קמחי, אורנה ורטהיים, טלי מן

נתן נוחי החל להתעניין בנושא השואה ולעסוק בו במסגרת פעילותו האמנותית מתחילת שנות השמונים. במיצבים שהוא יוצר נבחנת הדרך שבה משפיעות אידיאולוגיות לאומיות ואידיאולוגיות קפיטליסטיות על האופן שבו החברה תופסת את נושא השואה ומתמודדת עם ייצוגיה. לדברי האמן, השימוש במונח "אות קין" חופף למונח "סטיגמה" ומתייחס גם להתמודדות עִמה. יחס החברה למיעוטים ולחלשים הוא יחס מתייג, המנסה לקבֵּע סדר חברתי. הוא יוצר פערים וגורם ליצירת דרוג, המגביל את החלש.

העבודה חולצות טי (T Shirts) היא מרכיב מתוך פרויקט מתמשך, שנעשה בין השנים 2000–2011. העבודה מורכבת ממספר חולצות־טי שעל חזיתן הדפיס האמן מילים המתייחסות למאפיינים חברתיים ולעמדות פוליטיות. חולצות ה־טי המתויגות מנסות להחצין עמדות ומאפיינים חברתיים של קבוצות מיעוט ויחידים "מסומנים", המתמודדים עם היחס כלפיהם, בינם לבין עצמם ובינם לבין החברה.

נתן נוחי נולד בשנת 1951 בחיפה. בשנת 1969 היגר לארה"ב. לא למד לימודי אמנות פורמליים. משנת 1974 חי ועובד בניו יורק.

עדי נס, **ללא כותרת (הבל)**, 2004, תצלום צבע, 140x140, באדיבות גלריה זומר, תל אביב

Adi Nes, **Untitled (Abel)**, 2004, color print, 140x140, Courtesy Sommer Contemporary Art, Tel Aviv

עדי נס: מתאבקים חסרי־בית

טלי מן, אורנה ורטהיים, ורוניקה קמחי

העיסוק בתנ"ך ובגיבוריו מושרש עמוק בשפה התרבותית ממנה צמח עדי נס. לדבריו, העיסוק בסדרה סיפורי התנ"ך החל בעקבות משבר אישי ותחושת אובדן הבית הפרטי והבית הלאומי. הרגעים אותם הוא מציג בתצלומי הסדרה הם רגעי שפל ורגעים טריוויאליים, מבחינת הדמויות המוצגות בה כחסרות בית בתוך מציאות של מצוקה חברתית ופוליטית עכשווית. לדבריו "הסצנות מעוצבות ומוארות באופן תיאטרלי ומהבהקי אור המרמזים על רגעים ספיריטואליים", בדומה לניגודי האור–חושך בציוריהם של רובנס וטיציאן.

לצילום קין והבל ליהק עדי נס שני מתאבקים. ברגע המונצח בתצלום לא ברור ידו של מי על העליונה, של קין או של הבל. ה"אח" המכונס על הקרקע מוצג כשעל גופו שלל קעקועים. האם דווקא הבל נושא "אות קין"?

תנוחת גופו של המת בתצלום הבל מבוססת על תנוחה דומה בציור הבל המת של רובנס משנת 1608. הבל מוטל מת בעירום חלקי על מרצפות העיר, עזוב לגורלו בנוף אורבני, המזכיר את עיר הולדתו של נס, קרית גת.

פטר פאול רובנס, **הבל המת**, 1608, שמן על בד, אוסף אוניברסיטת בוב ג'ונס גרינוויל, דרום־קרוליינה
Peter Paul Rubens, **The Death of Abel**, 1608, oil on canvas, the Bob Jones University Collection, Greenville, South Carolina

עדי נס נולד בשנת 1966 בקרית גת.

1992 – בוגר המחלקה לצילום באקדמיה לאמנות ועיצוב "בצלאל", ירושלים.

חי ועובד בתל אביב.

מיכאל סגן־כהן, **ציור אנטישמי**, שנות ה־90, אקריליק על בד, 35.8x24.8, אוסף משפחת האמן

Michael Sgan-Cohen, **Anti-Semitic Painting**, 1990s, acrylic on canvas, 35.8x24.8, artist's family collection

מיכאל סגן־כהן: קין כאמן נודד

תמר בבאי, קארין פחימה, סיון ענבי, חיים מאור

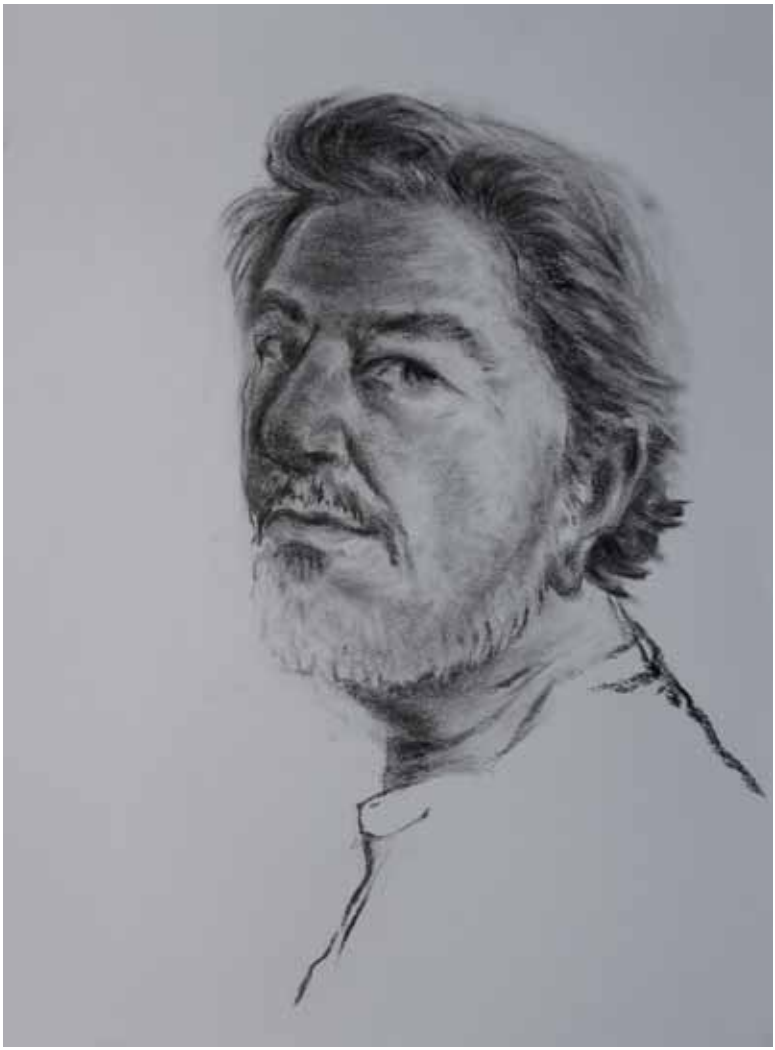
החל משנת 1976, במהלך שהותו בניו יורק, שם כתב דוקטורט בתולדות האמנות, החל מיכאל סגן־כהן לפעול כאמן ייחודי, היוצר מתוך זיקה למקורות טקסטואליים וויזואליים ביהדות ובכתבי המקרא, תוך קיום דיאלוג עמם. לעבודותיו יש ממד כפול: א. דיון אינטלקטואלי כללי – בבחינת "ציור־עיון" או "מדרש־חזותי" – בשאלות של זהות ישראלית ויהודית, דתית וחילונית ובמתחים שביניהם. ב. ביטוי אישי לזהותו ולדמותו כאמן הנודד ומשייט בין זהויות. ברבות מעבודותיו הוא מצייר את דיוקנו ואת דמותו כמשה, כואן גוך, כדון קישוט, כיונה הנביא, כשמשון, כיהודי נצחי עם קרניים או עם כובע משולש וראש ציפור או כקין. את כל הזהויות הללו ואחרות הוא קושר לדמותו של האמן כקין, תפיסה אותה פיתח במאמרו "קין, אמן יהודי נודד", שפורסם בכתב העת פרוזה מס' 43, דצמבר 1980 ובגרסה משודרגת בכתב העת משקפיים מס' 13, 1991.

מיכאל סגן־כהן נולד בשנת 1944 בירושלים.

1969 – לימודי תואר ראשון בפילוסופיה ובתולדות האמנות באוניברסיטה העברית בירושלים. 1973–1985 – לימודי מוסמך באוניברסיטת קליפורניה בלוס אנג'לס.

1986 – דוקטורט בתולדות האמנות באוניברסיטה העירונית של ניו יורק [CUNY].

1987 – שב לישראל ומתגורר בירושלים. נפטר בשנת 1999 לאחר מחלה קשה.



אסד עזי, **דיוקן עצמי**, 2011, פחם על נייר, 50x70, אוסף האמן

Asad Azi, **Self-Portrait**, 2007, chalcoal on paper, 50x70, artist's collection

אסד עזי: ערבי טוב

תמר בבאי, סיון ענבי, קארין פחימה, חיים מאור

בסדרת עבודות בשם אני ערבי טוב, משנת 2008 ואילך, רושם אסד עזי ומצייר את דיוקנו העצמי מתוך התבוננות או על פי תצלומים. בחלק מן העבודות הללו, אשר מוצגות בתערוכה, הוא רושם את עצמו כגבר מזוקן בגיל העמידה, הבוחן את פניו המשתקפות במראָה שמולו.

בעבודות אחרות הוא מצייר את דיוקנו כפי שרואים אותו האחרים: כתובת באנגלית – "ARAB" – כתובה ברקע, לצד דיוקן שלו בחולצת פסים בצבעי אדום וירוק; כתובת בעברית המגדירה ומסמנת אותו כ"ערבי טוב". האם הכותרת המתייגת הזו היא אות קין אשר מגן עליו ומבדילו מ"ערבים" אחרים? האם התיוג הזה קשור לשירותו בצה"ל או להיותו בן למשפחה שכּוּלה דרוזית?

אסד עזי נולד בשנת 1955 בשפרעם.

1976–1980 לימודי תואר ראשון באמנות באוניברסיטת חיפה;

1980–1981 לימודי תואר שני בתולדות האמנות באוניברסיטת תל אביב. בשנת 1985 היה ממקימי "קבוצת רגע".

חי ועובד ביפו.

מיכה קירשנר, **הנער מתנועת הנוער כ"ך**, 1987, תצלום צבע, 140x95, אוסף האמן

Micha Kirshner, **Member in An Extreme Right Wing Youth Movement**, 1987,

color photography, 140x95, artist's collection

מיכה קירשנר: תמצית הרוע

אנוש גריגוריאנץ, ליאת רובינשטיין, גבריאלה אנוליק

על פי מיכה קירשנר, המובן הבסיסי של המושג "אות קין" הוא הרוע, אליו הוא קושר את אסף רוזנברג, נער בן שש עשרה שהיה חבר בתנועת הנוער כ"ך. קירשנר אומר כי הנער מגלם את תמצית השליליות בחברה היהודית־ישראלית, כפי שהיא באה לידי ביטוי בתפיסות הגזעניות והכוחניות של התנועה.

תוך שימוש באמצעים אמנותיים מניפולטיביים, מנגיד האמן את דמותו של הנער ואת מהות התנועה כנגד הרקע הפסטורלי המצולם. חזות הנער, הבעת פניו ואופן אחיזתו את החולצה הצהובה ובה סמל כ"ך – המאזכר את הטלאי הצהוב אך מסיטו להקשר שונה באמצעות האגרוף הקמוץ והאלים שבמרכזו – כל אלה (ועוד) מסייעים ליצירת דימוי מצמרר ומטריד.

בתצלום דיוקן עצמי נתן קירשנר ביטוי לתחושת הזרות ולבעתה הנפשית שחש כ"אחר" בהתנגשות התרבותית־חברתית, אותה חווה בניו יורק כסטודנט. קירשנר מציין את העילגות הלשונית ואת השוני התרבותי בין המקומיים לבינו. בפורטרט עצמי עם מחוך טשטש האמן את זהותו המגדרית. התצלום הוא בגדר תגובה כנגד מי שמסמנים את אלה שהעדפותיהם המיניות חורגות־לכאורה מן הנורמה ההטרוסקסואלית ורודפים אותם.

מיכה קירשנר נולד באיטליה בשנת 1947.

1971–1975 – לימודים בבית הספר לאמנויות חזותיות בניו יורק. משנות השמונים ואילך עבד כצלם בעיתונים מעריב, מוניטין וחדשות, צילם פוליטיקאים, אנשי תרבות, אנשים מפורסמים, צילומי אופנה ודיוקנאות עצמיים.

חי ועובד בתל אביב–יפו.

מיקי קרצמן, **מבוקש # 1**, 2007, הדפסה דיגיטלית, 70x50, באדיבות גלריה שלוש, תל אביב

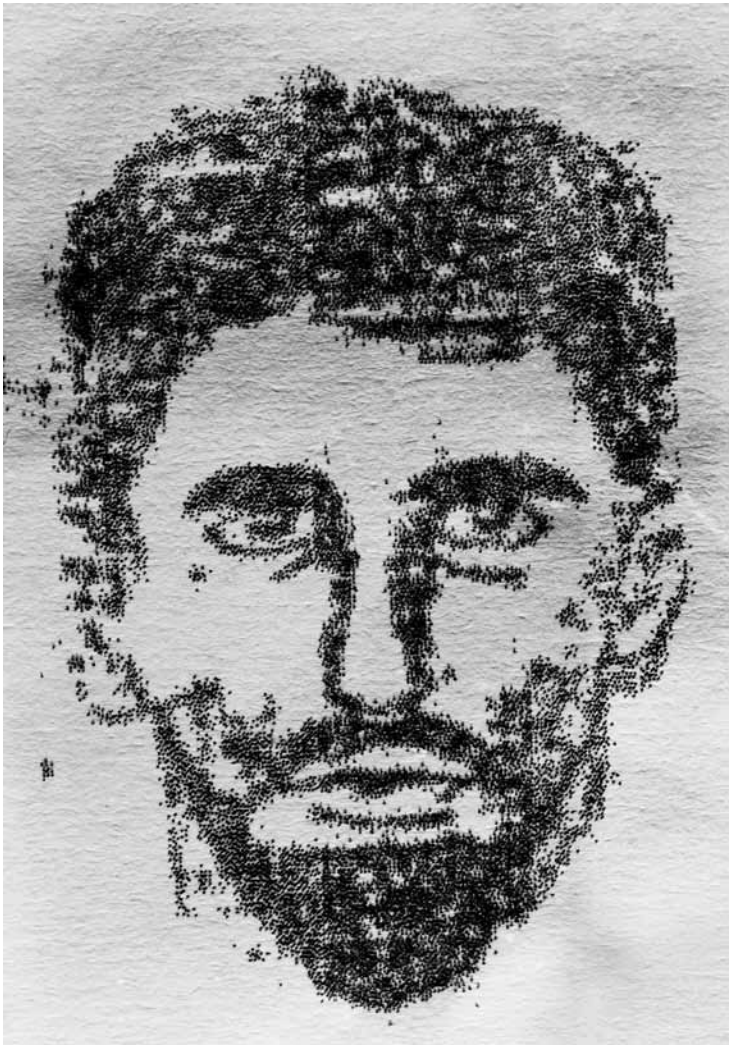
Miki Kratsman, **Wanted # 1**, 2007, D-print, 70x50 , Courtesy Chelouche Gallery, Tel Aviv

מיקי קרצמן: המבוקשים

ענת אנגלנדר

סדרת התצלומים המבוקשים (Wanted), 2007, צולמה במחנה הפליטים ג'נין. מיקי קרצמן צילם חמישה מבוקשים פלסטינים בולטים, כשהם ניצבים על רקע קיר בהיר, ניטראלי. המבוקשים אוחזים בנשקם בתנוחות גבריות ומישירים מבטם אל הצופה. התצלומים הופכים את המבוקשים למוכרים. באמצעות התצלומים מעניק קרצמן פנים אנושיות וייחודיות למי שהוגדר על ידי כוחות הביטחון כ"מבוקש", כ"טרוריסט". כותרות התצלומים משמרות את הכינוי המסמן "מבוקש מס' 1", "מבוקש מס' 2" וכך הלאה. הכינוי "מבוקש מס' 1" מתייחס לזכריה זביידי, מי שהיה ראש ארגון גדודי חללי אל־אקצה ואכן היה המבוקש מס' 1 בישראל.

מיקי קרצמן נולד בשנת 1959 בבואנוס איירס, ארגנטינה. עלה לישראל בשנת 1971. חי בתל אביב ועובד בירושלים ובתל אביב.



ארנון רבין, **מטרות (סדרה)**, 2011, הדפסה דיגיטלית, 100x70, אוסף האמן

Arnon Rabin, **Targets (Series)**, 2011, digital print, 100x70, artist's collection

ארנון רבין: To shoot a Picture

אור תשובה

סוזאן זונטאג, בספרה הצילום כראי התקופה[1] כתבה על הקשר בין הלחיצה על לחצן־משחרר [Shutter button] במצלמה לבין פעולת הלחיצה על הדק הרובה, ועל הדמיון שבין הצייד, או הצלף, האורבים לקורבנם, לבין הצלם שאורב ל"רגע הנבחר". לדבריה, המשוואה הזו מתמזגת בשימוש בביטוי הלשוני To shoot a Picture.

לאחר שירותו הצבאי כצלף החל ארנון רבין ללמוד צילום ב"בצלאל". הוא מאמץ בעבודות הצילום שלו את הרגליו כצלף, הצופה במציאות ומסמן בה "אובייקטים". התוצאה – מציאות המחולקת ל"מסמנים" ול"מסומנים" ומעוררת בצופים תחושה של דריכות מטרידה. הסדרה מטרות מבוססת על דף של מטרות־ירי, ששימשו אותו בעת שירותו הצבאי. רבין בוחן את קלסתרי הדמויות המופיעות בדף ובאמצעות הגדלתן והפרדתן הוא הופך אותן לפרטים בעלי אפיונים אנושיים מיוחדים. ה"מסומנים" הופכים למסמנים של דימוי סטריאוטיפי, של מה שנראה כ"מחבל" או "מבוקש" – "אובייקט" לצליפה ולחיסול.

ארנון רבין נולד בשנת 1984 בקיבוץ עין החורש. בשנת 2008 החל ללמוד צילום באקדמיה לאמנות ועיצוב "בצלאל". חי ועובד בירושלים.

---

1 Sontag, Susan (1977) On Photography, Penguin, London.
הספר יצא לאור בעברית בשנת 1979 בשם הצילום כראי התקופה בהוצאת עם עובד/ ספריית אופקים בתרגומו של יעקב ברונובסקי.

אליסיה שחף, **Made in Germany**, 2010, תצלום, 55x40, אוסף האמנית

Alicia Shahaf, **Made in Germany**, 2010, photograph, 55x40, artist's collection

אליסיה שחף: Made in Germany

ליהיא אלון וענת ברנשטיין

השחקנית שרה פון שוורצה גילתה תצלום ישן של סבא שלה במדי קצין בצבא הגרמני־נאצי. כבעלת זהות כפולה, אשר נולדה וגדלה בגרמניה כלא־יהודיה ואחר כך גודלה בישראל כיהודיה־חרדית – פון שוורצה חשה כי Made in Germany הוא בעבורה אות קין, הפגם שלה.

התצלום Made in Germany נוצר כשיתוף פעולה בין אליסיה שחף לבין השחקנית שרה פון שוורצה. יש בו דיאלוג מודע ורִפְּרוּר מכוון אל תצלום בשחור לבן בשם ניצולת שואה, נהלל, שצילם פאול גולדמן בשנת 1945. מופיעה בו אישה שפניה חתוכות מן הפריים ועל חזה מופיעה כתובת בגרמנית: זונת שדה.

אליסיה שחף נולדה בשנת 1959 בבואנוס איירס, ארגנטינה.
בשנת 1980 עלתה לישראל; 1990–1994 – לימודי צילום בבית הספר לאמנות "קמרה אובסקורה", תל אביב; 2003 – לימודים בסמינר החדש לאוצרות, ביקורת ותרבות בבית הספר לאמנות "קמרה אובסקורה",
תל אביב. חיה ועובדת בכפר סבא.

Nurit Yarden: Call Me and I Will Come

Tzlil Ben-Zvi, Galia Paz

Nurit Yarden's works offer a double, ambivalent look. She draws our attention to daily details visible to the eye, but invisible to thought – objects we elect to overlook. The Call Me and I Will Come series consists of photos of escort services business cards that were attached to cars' windshields throughout Tel Aviv. By blowing up her photographs to large sizes, Nurit Yarden compels us to look at the cards and examine their social, gender and other connotations and contexts. We acquaint ourselves with the ambivalence they produce: on the one hand, the woman coaxed to sell her body is perceived as an objectified victim; on the other hand, her photograph and the accompanying text mislead the would be client to believe that he is about to fulfill the false fantasy induced by the glamorous and seductive image. In addition, the series reveals the stigmas associated with escort girls and with their potential clients on whose cars the uninvited card protrudes like a mark of Cain.

Nurit Yarden was born in Tel Aviv in 1959.
Education: 1982–1986 – Photography, Camera Obscura School of Art, Tel Aviv; 1982–1986 – BFA in Photography, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem. Lives and works in Tel Aviv.

Erik Weiss: *iCain*

Haim Maor

In two lightboxes resembling outdoor advertising, Erik Weiss displays a double self-portrait (positive and negative) with a "mark of Cain" in the form of the bitten-up apple logo of Apple Inc. stamped on his forehead. The accompanying inscription, iCain, references that company's signature piece – iPad. By referencing the brand name, Weiss shifts the biblical narrative about Cain and his punishment to the contemporary context of our enslavement to brand names.

Beside the obvious allusion to I (am) Cain, there is also an auricular resemblance between the title, iCain, and terms such as IQ and icon. Cain is a sinner branded by God in order to distinguish and mark him as different – a murderer. In addition, the "mark of Cain" on Weiss's forehead refers to the original sin committed by Cain's parents by eating the forbidden fruit of the tree of knowledge.

In present-day context, Weiss responds to the fact that "in our world, 'sinners' engage in self-branding. They lose their inner-self and become part of a herd of users who worship their idols: external signs, objects/brand names."

Erik Weiss was born in Haifa in 1965.
Education: 1987–1991 – Wizo Haifa Academy of Design and Education. Lives and works in Kfar Adumim.

David Tartakover: The Stain

Or Teshuva

David Tartakover's works reflect Israel's complex reality in which they were made. As part of his ongoing political and moral opposition to Israel's continued hold on the occupied territories, David Tartakover has been working in recent years on a series of posters entitled Stain, some of which are shown in the exhibition. In this series, Tartakover "brands" the faces of Theodor Herzl and Israeli politicians, as well as his own face, with red blot in the shape of the West Bank map.

The disturbingly blood-red stain hinders our ability to see the figure in its entirety by hiding its eyes, as if criticizing its faulty perceptivity and judgment. The stain, a mark of disgrace on the foreheads of the various leaders-politicians, attests to their flawed characters or visions. As part of the collective, Tartakover also stains his own forehead. For him, the moment we acquiesce with the existing situation or not do enough to change it, it becomes a blemish on our moral identity as a society at large.

David Tartakover was born in Haifa in 1944.
Education: 1964-1966 - Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem; 1968 - graduated from the London College of Printing. Awarded the Israel Prize for design in 2002.
Lives and works in Tel Aviv.

Alicia Shahaf: *Made in Germany*

Lihi Alon, Anat Berenstein

Actress Sarah von Schwarze discovered an old photograph of her grandfather in Wehrmacht officer's uniform. As a woman of dual identity, who was born and raised as a Christian in Germany and later brought up in Israel as ultra-Orthodox Jew – von Schwarze feels that having been "made in Germany" is her mark of Cain, her blemish.

The photograph Made in Germany is a co-production of Alicia Shahaf and actress Sarah von Schwarze. It is comprised of a conscious dialogue with and a direct reference to Paul Goldman's black-and-white photo, Holocaust Survivor, Nahalal (1945), which shows a headless woman displaying the inscription "Feld-Hure" (German: field whore) tattooed on her chest.

Alicia Shahaf was born in Buenos Aires, Argentina, in 1959. Emigrated to Israel in 1980. Education: 1990–1994 – Photography, Camera Obscura School of Art, Tel Aviv; 2003 – graduated from the New Seminar for Curators, Criticism and Visual Culture, Camera Obscura School of Art, Tel Aviv. Lives and works in Kfar Saba.

Michael Sgan Cohen: Cain as a Wandering Artist

Tamar Babai, Karin Fahima, Sivan Anavi, Haim Maor

In 1976, during his sojourn in New York City, where he completed his PhD in art history, Michael Sgan Cohen started his life-long unique artistic career characterized by an affinity to and a dialogue with Jewish textual-biblical and visual sources. His works have a double dimension: a. general intellectual debate – in the sense of "contemplative painting," or "visual *Midrash*" – on questions concerning Israeli and Jewish, religious and secular identities and the tensions between them; b. personal expression of his own identity and disposition as a wandering artist roaming between different identities. In many of his works he paints his self-portrait in the image of Moses, van Gogh, Don Quixote, the prophet Jonah, Samson, the Eternal Jew complete with horns, triangular hat or bird's head, or as a Cain. All these as well as other identities are associated by him with the figure of the artist as a Cain, a concept he had developed in his article, "Cain, a Wandering Jewish Artist" [Hebrew], first published in Prosa 43 (December 1980) and later republished in an expanded version in Mishkafaim - Art Quarterly 13 (1991).

Michael Sgan Cohen was born in Jerusalem in 1944.
Education: 1965-1969 – Philosophy and Art History, the Hebrew University, Jerusalem; 1973-1985 – graduate studies, UCLA; received his PhD in art history from CUNY in 1986. Returned to Israel in 1987. Lived and worked in Jerusalem until his untimely death in 1999.

Arnon Rabin: “Shooting a Picture”

Or Teshuva

In her book On Photography (1977), Susan Sontag writes about the connection between pressing the shutter button and pulling a rifle's trigger, and the similarity between a hunter, or a marksman, who lies in wait for his prey, and the photographer who lies in wait for the "privileged moment." According to her, the phrase "to shoot a picture" encapsulates this equation.

Upon completing his military service as a marksman, Arnon Rabin started his photography studies at the Bezalel Academy of Art and Design in Jerusalem. In his photographic work, he puts to use practices he had acquired as a marksman who watches reality and marks "objects" within it. The result – a reality divided into "signifiers" and "signified" – leaves the spectator with a sense of uneasy tension. The Targets series is based on shooting targets he used during his military service. Rabin examines the features of the figures appearing on the paper target, deconstructs and blows them up thereby turning them into details with particular human traits. The "signified" become signifiers of a stereotypic image of what seems like a "terrorist" or "wanted man" - a sniper's "target" designed for elimination.

Arnon Rabin was born in kibbutz Ein HaHoresh in 1984. Education: 2008 – started his photography studies at the Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem. Lives and works in Jerusalem.

Khader Oshah was born in the Bureij Refugee Camp,Gaza Strip, in 1966. Became an Israeli citizen in 1992. Education: 2000-2004 - Visual Arts Center, the Kaye Academic College of Education, Beer Sheva. Lives and works in Rahat.

Khader Oshah: Honor Killing

Haim Maor

As an eight-year-old, Khader Oshah saw his young cousin, Samira, torched alive. Family member had murdered her for allegedly "desecrating the family honor." In 1992, his aunt Hagar was shot dead at the age of 45 for the same reason. In 2007, Oshah came across a study about murders committed against women in Palestinian society in the years 2004-2006. The study presented data about the numbers and ages of the murdered women as well as the motives for their killing. The study indicates that "honor killing" often represent a social solution and is not based on religious precept or the Shari'a (Islamic Law). Namely, it is a cover story for family conflict over property, inheritance, etc., and not a religious commandment to remove disgraceful stain, or "mark of Cain," from the family's honor.

The Hagar series of works (2008) offers Oshah's personal protest against this practice. Various parts of traditional embroidered dress serve as surfaces of the paintings in this series. Into a format resembling pages from a prayer book, he copies verses from poems by Mahmoud Darwish and Nidda Khoury about the daughters of the Orient, the yearning for a mother, men-women relationships and the role of woman in society. In the middle of each work, on a piece of sheepskin, he marks in red the age of the murdered woman: 18, 22, 40, 46...

Natan Nuchi: Branded Shirts

Veronica Kimhi, Orna Wertheim, Tali Mann

During the early 1980s, Natan Nuchi became interested in the theme of the Holocaust and consequently started to elaborate it artistically. In his installations, he examines the impact of nationalist and capitalist ideologies on the manner in which society perceive the Holocaust and deals with its representations. According to him, the terms the "mark of Cain" and "stigma" are used interchangeably and also refer to the way society deals with its "Others." In its attempt to fixate a social order, society adopts a labeling attitude towards minorities and weaker people. This attitude creates great gaps and leads to a hierarchy that delimits the weak.

T-Shirts is part of an extended project (2000–2011). The work consists of several T-shirts with inscriptions referring to social characteristics and political positions. The labeled T-shirts highlight social opinions and traits of "branded" minority groups and individuals who deal with the attitude towards them both internally and externally.

Natan Nuchi was born in 1951, in Haifa. Moved to the USA in 1969. Never studied art formally. Lives and works in New York City since 1974.

Adi Nes: Homeless Wrestlers

Tali Mann, Orna Wertheim, Veronica Kimhi

The Bible and its heroes are deeply rooted in the cultural language informing the work of Adi Nes. According to Nes, he began working on his Bible Stories series following a personal crisis that left him with a sense of homelessness, private as well as national. The photographs of this series present low and trivial moments experienced by homeless people in the midst of the current reality of social and political adversity. "The scenes," says Nes, "are designed and lit in a theatrical manner with light flashes alluding to spiritual moments," not unlike the Rubenesque and Titianic chiaroscuro.

Adi Nes chose to cast in his Cain and Abel photograph two wrestlers. In the moment caught by the camera, it is unclear who has the upper hand, Cain or Abel. The body of the "brother" lying on the floor in defensive fetal position is covered with tattoos. Is it Abel who bears "the mark of Cain"?

The position of the dead person in Adi Nes's Abel evokes the one portrayed in Rubens' painting The Death of Abel (1608). The partially naked Abel lies dead on the city's flagstones, forsaken in an urban landscape resembling that of Nes's hometown Kiryat Gat.

Adi Nes was born in Kiryat Gat in 1966.

Education: 1989–1992 – BFA in Photography, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem. Lives and works in Tel Aviv.

Motti Mizrahi: Horns on the Head and Axes in the Back

Liat Bismut, Ainav Omer, Rotem Leibovich

Motti Mizrahi's sculpture Angelo, Angelo depicts horned man with some axes wedged into his back. The man is fleeing his persecutors who throw at him their deadly weapons wishing to harm him physically or metaphorically. According to the artist, the figure of the vagrant Cain fleeing from evil-wishers is "echoed" in his sculpture. The horns on his head, which mark him as Other and different, allude to the anti-Semitic image of the Eternal Jew. To avoid literality, Motti Mizrahi has opted not to title this piece "Cain" and instead named it Angelo, Angelo thereby associating it to Michelangelo Buonarroti's horned Moses.

Motti Mizrahi was born in Tel Aviv in 1946.
Education: 1969-1974 - Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem. Lives and works in Tel Aviv-Yafo.

Liav Mizrahi: Self-Portrait as Hunted Deer

Carolina Guzman, Adi Feder

In recent years, Liav Mzirahi's paintings have become more expressive and violent. He is preoccupied with an indefinite intermediate world embodied, for example, in the Roman Catholic theological concept of "limbo."

In a self-portrait from 2006, the artist depicts himself as a deer head mounted on wooden plaque with his hands representing the animal's antlers. Like Cain, Liav Mizrahi is both branded and presented as a victim. Along with the inspiration it draws from representations of hunting scenes and displays of trophy deer heads in the European aesthetic tradition, the hunted deer might be interpreted as symbolizing the "Eternal Jew," an anti-Semitic variation on the theme of the first murderer, Cain, who was condemned to a life of wandering.

Liav Mizrahi was born in Haifa in 1977.

Education: 1999–2002 – BFA, Haifa University; 2006–2010 – MFA, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem. Lives and works in Tel Aviv.

Assi Meshullam: Brutal Murder

Katya Poludnev, Mazal Tahar

Assi Meshulam drew inspiration for his painting Murder from the painting Cain Killing Abel (1600) by Bartolomeo Manfredi (1582–1622). The composition, the positioning of the figures and the title of Meshulam's painting resemble the referenced work. However, the dog appearing in Meshulam's painting was not included in the original composition. It has to do with one biblical commentary to the mark of Cain, which suggests that the mark was actually a dog given to him by God to keep him company and protect him in his travels. For Assi Meshulam, the dog represents the beastly tendency that is inherent in all of us and in some cases leads to murderous acts. The painting's palette of different shades of red and the demonic portrayal of the figures' faces enhance its air of bestiality and impulsivity. In another painting, Ba'ar, three Hebrew letters – "Bet," "'Ayin," and "Reish" – are inscribed on the artist's painted face. These particular three letters have many combinations in Hebrew and just as many meanings – ignoramus, burned, hunger, past, a quarter, evening and badly, and each combination marks and labels differently the painted person.

Assi Meshulam was born in Kiryat Hayim in 1975.

Education: 1997–2000 – BA in Fine Arts and Archeology, Haifa University. Lives and works in Tel Aviv.

Miki Kratsman: *Wanted*

Anat Englender

Miki Kratsman shot his Wanted series (2007) at Jenin refugee camp. He photographed five conspicuous Palestinian wanted men standing against a neutral light-colored wall. The wanted men hold their weapons in manly postures and look directly at the camera or the spectator. Through the photographs the wanted men assume familiar faces. Kratsman gives human and specific face to people who are labeled generically by Israel's security forces as "wanted terrorists." The photographs' titles keep the generic designation Wanted # 1, Wanted # 2, and so on. The title Wanted # 1 refers to Zakaria Zubeidi, the former commander of the Al-Aqsa Martyrs Brigades, who was indeed number 1 on Israel's most wanted men.

Miki Kratsman was born in Buenos Aires, Argentina, in 1959. Emigrated to Israel in 1971. Lives in Tel Aviv and works in Jerusalem and Tel Aviv.

to label things according to conventional external features.

Two other photographs of Lanir produce a similar feeling. One of them, Youth, 2010, shows two armed young kibbutzniks. They bring to mind images of terrorists before they set out on a suicide mission. In the other photograph, Esprit de Corps, 2009, laborers wearing IDF issued work uniforms are seen standing arm in arm. They look like a couple of Jewish-Israeli manual workers, reservists or kibbutzniks, but in fact they are two Arab hired hands.

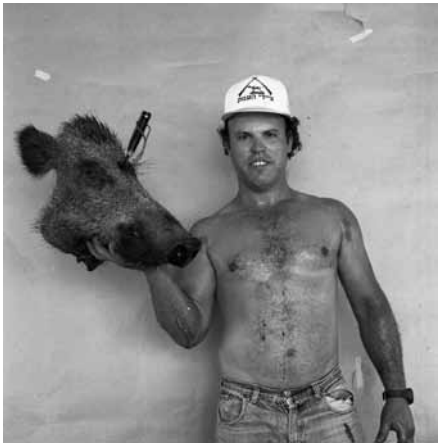
Boaz Lanir: "In a single staging in front of the camera, I attempt to re-produce three layers of the person: who he or she is, who she or he wishes to be, and how he or she is eventually perceived by society. The visible and the invisible."

Boaz Lanir was born in kibbutz Sha'ar HaAmakim in 1952. Education: 1977-1979 - Studio 18; 1980-1981 - advanced course of photography with Prof. Hanan Laskin. Lives and works in kibbutz Sha'ar HaAmakim.

Boaz Lanir: Hunters and Hunted

Tal Tempelhof, Orit Yurist-Cohen

Boaz Lanir's Hunters series (2006) is part of a larger body of works in which the artist documented and immortalized members of kibbutz Sha'ar HaAmakim. The photographed members of the kibbutz go hunting in the surrounding forests every Saturday. There is a cognitive dissonance between the viewer's expectation to see manly powerful images of hunters subduing their vanquished prey and the actual people Lanir has chosen to photograph. The images reveal both our dependence on preconceived social perceptions and the way in which we tend



Boaz Lanir, **Dror with a hog's head**, 2006, silver print on black and white papper, 40x45, artist collection

בועז לניר, **דרור וראש חזיר**, 2006, הדפסת כסף על נייר שחור לבן, 40x45, אוסף האמן

t-shirt adorned with the Kach logo (a logo referencing the yellow patch though shifting it to another context with its centerpiece – a violent clenched fist), all these (and other) elements help create a hair-raisingly disturbing image.

In his photograph Self-Portrait, Kirshner expresses the alienation and horror he experienced as an "Other" caught in cultural-social clash during his residence in New York City as a student. He mentions his inarticulateness and the cultural difference between himself and the locals. In Self-Portrait with a Corset, the artist blurs his gender identity. This photograph was taken in response to those who mark and persecute people with sexual preferences other than the so-called normative heterosexual ones.

Micha Kurshner was born in Italy in 1947.

Education: 1971-1975 – BFA, School of Visual Arts, New York City.

Has been working as a photographer since the beginning of the 1980s for, among other, the Monitin magazine and the dailies Ma'ariv and Hadashot. His subject matters range from politicians, culture figures, celebs, and fashion to self-portraits. Lives and works in Tel Aviv-Yafo.

Micha Kirshner: The Epitome of Evil

Anush Grigoriantz, Liat Rubinstein, Gavriela Anolik

According to Micha Kirshner, the term "the mark of Cain" is semantically and quintessentially related to the notion of evildoing. And for him, Assaf Rosenberg, a sixteen-year old former member of the Kach Movement, stands for ultimate evildoing. As a true representative of that movement's racist and aggressive views, this boy – says Kirshner – embodies all that is evil in Jewish-Israeli society.

Using manipulative artistic means, the artist contrasts the figure of the boy and the essence of his movement with the photographed pastoral landscape. The boy's outward appearance, his countenance and the way he holds the yellow

Micha Kirshner, **Self-Portrait**, 1973,
color photography, 60x90, artist's collection
מיכה קירשנר, **פורטרט עצמי**, 1973,
תצלום צבע, 60x90, אוסף האמן

A Plea for Attentive Listening

Prof. Amir Cohen-Shalev

Were it up to me, I would have entitled Sara Katz's series of faces "Close-Up Paintings": they remind me of close-up shots in films (such as La passion de Jeanne d'Arc by Dreyer, and Persona by Bergman, for example). The face filling the screen is decontextualized, severed from particular time or place. And it is precisely this lack of contextual signs and diversions that enable the penetration into the core of the face, in the most refined and exposed way. Thus bereavement is transformed in her paintings into a universal experience that categorically refrains from socio-political perspective, from divisive and disruptive narrative.

The frame "cuts into the living flesh of the face." Barely squeezing into it, the face is too big for its designated receptacle. And perhaps the trimmed edges, the broken frames, aim at the very thing staring at me from within them: people who learned at great pain to rely in their prolonged agony not only on themselves but also on their self, to "take responsibility" for their loss in the most profound sense, rather than wallow in it or throw it in other people's faces, learned not to seek pity, but rather attentive listening. Sara Katz has succeeded in conveying this plea with her brush; by no means a small feat.

know how someone who lost a child spends his days and nights. On this basis, friendship and mutual respect can be built, as in the case of myself and Bassam A'ramin."

Many parents relate that during the first period of bereavement some of their acquaintances used to avoid them in the street. "The catastrophe is so terrible," explains Rami, "that words cannot bridge the gap between someone who experiences it and another person who is unable to deal with its enormity."

"I was sure you can't see it on me… How did you see it?" muttered one of the parents upon looking at his painted portrait. Sara Katz's ability to present the siblings' and parents' faces as bearing the sign of bereavement, a sort of Cain's mark that both protects and betrays their secret, endows this series with its intensity.

Sara Katz was born in Hadera, Israel, in 1946.
Education: 1976–1980 – the Bat Yam Institute of Art;
1980–1983 – Hamidrasha School of Art, Beit Berl College. Lives and works in Tel Aviv.

Sara Katz: The Face of Bereavement

Haim Maor, Tal Templhof, Orit Yurist-Cohen

The Blood Relation series comprises 28 portraits of Israeli and Palestinian bereaved parents, sons and siblings, who lost their dear ones in the ongoing blood feud. Sara Katz opted to focus on those who were left behind and whose life is overshadowed by a loss that could have been avoided.

Sara Katz learned about the personal-human "blood relation" that was established between grieving families from Rami Elhanan: "The basis for the relation," says Rami, "is the understanding that our shared experience defies words. I

Sara Katz, **Haled Abu Awad, Brother of Said and Haled**, 2011
oil on canvas, 60x60, artist's collection
שרה כץ, **חאלד אבו עוואד, אח של סעיד ושל חאלד**, 2011,
שמן על בד, 60x60, אוסף האמנית

Vardi Kahana was born in Tel Aviv in 1959.

Education: 1979–1982 – Hamidrasha School of Art, Ramat Hasharon. During her final year at Hamidrasha, joined the photography team of Monitin magazine and in 1983 co-fou photography department of the then new daily Hadashot]; since 1995 works as a freelance photographer for Yediot Aharonot. Awarded the Sokolov Prize for outstanding journalism. Lives and works in Tel Aviv.

Vardi Kahana: Consecutive Numbers

Gal Amir, Chen Waks

About 15 years ago, Vardi Kahana began photographing her family members: four generations comprising more than 150 people of all shades of the political and religious spectrum in Israel.

The photograph displayed in the exhibition belongs to this ongoing series, entitled One Family. It shows the artist's mother and two aunts, who came to Israel after their liberation from the Auschwitz-Birkenau extermination camp. Like people going through family album, the spectators want to pinpoint the physical resemblance between the people photographed in the series, to examine the genetic resonance and the transformation it undergoes over the generations. Not surprisingly, the first photograph in the series emphasizes the unity and uniformity of the first generation in contrast to the segmentation and estrangement of the next ones.

In this photograph, the shared genetics is literally tattooed onto the forearms of the three sisters in the form of consecutive numbers. This mark is branded on the skin, like a mark of Cain, and it ties and binds together the three sisters in common fate as well as reminding the world of the wartime atrocities. The consecutive numbers are a direct testimony to the nazi methodicalness. The mark bears witness to the past but their current blissful faces enhance it all the more.

Gaston Zvi Ickowicz

Gavriela Anolik, Liat Rubinstein, Anush Grigoriantz

In recent years, Gaston Zvi Ickowicz's photographs focus on local landscapes and on the dialogue between people and their environment. Both photographs displayed in this exhibition belong to The Pale series photographed by the artist in various Jewish settlements in the West Bank. The photographed people stand on the background of a pastoral landscape and look directly at the camera. They seem rather confident in their posture and secure in their environment. Their body language, their facial expression and their cloth help us recognize and label them as Jewish settlers. This labeling lends the pastoral landscape another meaning of an area whose political status as a legitimate part of the State of Israel is controversial. Viewing the photograph is contextual: are the photographed people the masters of the land or alien corn?

Gaston Zvi Ickowicz was born in Buenos Aires, Argentina, in 1974. Emigrated to Israel in 1980. Education: 1997–2000 – The Naggar School of Photography, Musrara, Jerusalem; 2006–2008 – MFA, Bezalel Academy of Art and Design, Tel Aviv. Lives and works in Tel Aviv-Yafo.

Erez Israeli: *Sabra (Prickly Pear), Before and After*

Sivan Bloch, Yaara Haklai

The themes of death and bereavement, Holocaust memory and the extensive industry of counterfeit WW II artifacts occupy Erez Israeli's imagination and appear time and again in his works of recent years. In his Before and After (2008), the artist is photographed with a self-made yellow patch sewn into his bare chest, an action that simulates the physical and emotional pain of a person bearing a mark of Cain. In another photograph, Erez Israeli plucks out the yellow patch from his body, leaving behind the traces of the stitching as a kind of indelible patch or mark that cannot be easily erased or forgotten. In other works, the artist sews into his body mourning flowers. Sabra (Self-Portrait) (2008) shows Erez Israeli sticking pins into his face. The pins that pierce his face and than taken out represent inwardly directed violence that has been externalized. The Sabra symbol is presented as a negative image, a mark of Cain on the collective forehead of Israeli society.

Erez Israeli was born in Beer Sheva in 1974.
Education: BFA, Hamidrasha School of Art, Beit Berl College (2003); MFA, Bezalel Academy of Art and Design (2006). Lives and works in Tel Aviv.

Paul Goldman was born in Budapest, then the Austro-Hungarian Empire, in 1900. He studied photography in his hometown, and worked there as a freelance photographer. Emigrated to Israel in 1940 and since 1943 worked first as a freelance photographer, and then for the UP agency. Died in 1986. Currently, his archive of photographs and negatives is kept at the Eretz Israel Museum in Tel Aviv.

Paul Goldman: *Feldhure*

Lihi Alon, Anat Berenstein

Paul Goldman entitled the photograph shown at the exhibition, Holocaust Survivor, Nahalal, 1945, but did not leave further information about the photographed woman, or the circumstances and context in which the photograph was taken. The ghastly image is undoubtedly powerful as is its allusion to Jewish women who were forced to perform as army or field whores. However, for historical and other reasons, the authenticity of the photograph raises a number of questions, and definite answers to them are unavailable. Some claim that it was staged, maybe as an illustration for a book. The doubts concerning the authenticity of the photograph as a documentation of real Holocaust survivor derive, among other, from the fact that the German designation of "field whore" is usually written as a compound word – Feldhure – rather than the double-barreled word – FELD-HURE – as is shown in the photograph. Furthermore, an inscription such as this was not tattooed across women's chests but on their backs. However, the main doubt pertains to the fact that Jewish women did and could not service German soldiers or officers as "field whores," since the nazi racial laws forbade any sexual relation between Aryans and non-Aryans. Only Polish or German women served as "field whores." All this notwithstanding, this photograph is one of the most bloodcurdling Holocaust artistic representations.

Ken Goldman: *Teffilin with Horns*

Sharon Shamay, Hen-Lee Erlanger

The work Teffilin with Horns is premised on the anti-Semite perception of the Jew as a horned creature. Within it, Ken Goldman refers to his identity as an Orthodox Jew and to the prejudices and social stigmas he must deal with as a result. According to him, he often feels that, because he is a religious man, some people regard him as a horned creature, as an Other. The horned *teffilin* he has created as an artist and industrial designer are a variation on the traditional theme – an artistic-critical response to such stigmas.

The other work, In In In Innocent, is Ken Goldman's witty response to the phenomenon of "*hazara betshuva*" (return to the faith) that prevails among indicted felons, who appear in court with large white *kippah* adorning their heads. As a practicing Jew, he protests against the instrumentalization of religion by people who pretend to be innocent and use this headcover to hide the mark of Cain they incurred by their own actions.

Ken Goldman was born in Memphis, Tennessee, in 1960.
Education: 1979–1985 – BA Fine Arts, Brooklyn College and Masters of Industrial Design, Pratt Institute. Emigrated to Israel in 1985.
Lives and works in Kibbutz Schluhut, Emek Bet Shean, Israel.

Nechama Golan: Woman In Between Words

Or Vallah, Smadar Gruber

Nechama Golan's works shown in the exhibition deal with femininity and its relation to religion. Her works juxtapose opposites: masculine and feminine, sacred and profane, religiosity and secularity. Her preoccupation with femininity is clearly discernible in her works, spanning between the place accorded to women in Judaism and her recurrent choice to represent earth as a mother wedded with a ring of words. The sacred earth absorbed the first blood that was ever spilled, and, like a woman, it is a source of both attraction and contention. The figure of the woman in Golan's works is also made up of contradictions, as she is depicted as both saintly and meretricious. In our world, this combination does not derive necessarily from within the woman herself, but rather from the way society chooses to see and brand her. The absolute distinction between male and female is shattered in Golan's photographs affording a new contemplation on boundaries and restrictions imposed by culture, religion, nationality and socially prescribed gender roles.

Nechama Golan was born in Tel-Aviv in 1947.

Education: 1980 – Avni Institute of Art and Design;

1996 – Jewish Thought and Philosophy, Bar-Ilan University.

Lives and works in Bnei-Brak.

Haya Graetz-Ran: Girl on Cutting Board

Gal Mahler, Haim Maor

Haya Graetz-Ran's paintings are based on photographs from her family album and from various picture collections of other women. She paints her images on white canvases, old scarred cutting boards, handkerchiefs and napkins, as well as slates and wooden panels in the format of tombstones. The canvas's whiteness enshrouds with emptiness the innocent girls that are painted on it thereby suggesting an erasure and blurring of the dark abuses they were subjected to. The old, tattered and scorched panels also represent implied or encoded traces of the violence employed against these girls away from the public eye, within backrooms or around the corner, in the guise of affection and love. In some of her works, a black stain, red paint dripping, silhouettes of a teddy bear, or a shadow on the floor reveal themselves as (beastly or masculine) threat or indicate its presence. In other works, a seemingly innocent scene is replete with secrets. For instance, the girl inserting a finger into her father's mouth in Are You Punishing or Telling Father?. The father's profile resembles that of Theodor Herzl, the "great father," thereby associating events in the life of the private family to those in the family life of the "visionary of the State."

Haya Graetz-Ran was born in Holon in 1948. The self-taught artist lives in Kiryat Tiv'on and works in kibbutz Sha'ar HaAmakim.

Michael Druks was born in Jerusalem in 1940. Education: Art Institute, Bat Yam, and the High Institute of Art, Tel Aviv. Lives and works in London since 1972.

Michael Druks: *Druksland*

Sivan Bloch, Yaara Haklai

Michael Druks's self-portrait, Druksland, is a topographical-cognitive map. A physical-social map, it displays through chromatic or verbal linear graphic signs the places, people and events that had informed the artist's life and identity. This intertwining of different dimensions forges a link between territory and boundaries, on the one hand, and the nature and recesses of man's mind, on the other hand. "Man is but a mold of the landscape of his homeland," wrote Israeli poet Saul Tchernichovsky. Druks takes the mold of his self-portrait and transforms it into a mold of his inner landscape-consciousness. On this mold, across the forehead/brains, he typesets the inscription: OCCUPIED TERRITORY. The word "occupied" translates into Hebrew as *kavush*, *'asuk*, *tafus*, *tarud*, and *mu'asak* (respectively: conquered, busy, engrossed, troubled, and engaged), the word "territory" translates into Hebrew as *shetach*, *territoria*, *techum*, *hevel eretz* and *rashut* (respectively: area, territory, domain, region and authority). This collocation printed on Michael Druks's forehead map is open to semantically different readings, for example: "occupied territory (territories)" as a mark of Cain branded on his/our forehead; "disturbed territory" that occupies his mind-consciousness; "busy territory," and so on and so forth. All of these and other readings derive from contexts and associations that link together physical occupation of territories and the conquering one's consciousness and intellect.

Micha Bar-Am was born in Berlin, Germany, in 1930. Emigrated with his family to Mandatory Palestine in 1936. In 1949, he was among the founders of kibbutz Malkia and four years later joined kibbutz Gesher HaZiv, where he started documenting his environment and the kibbutz life with cameras he borrowed from friends. Awarded the Israel Prize for photography in 2000. Lives and works in Ramat Gan.

Micha Bar-Am: *Marking* and *Fingerpointing*

Liat Bismut, Ainav Omer, Rotem Leibovich

In Micha Bar-Am's photography, one can detect an ongoing attempt to produce complex and multi-layered images that transcend prosaic documentation of his photographed objects. The shooting angle selected by the photographer reveals his stance and interpretation of the situations in which he finds himself as field photographer. Both of Micha Bar-Am's photos in this exhibition, Marking and Fingerpointing, can be interpreted as relating to the mark of Cain in several ways: as representing tangible branding that emphasizes a certain object (door of a closed shop); as identifying a certain status (for example, prisoner of war). Thus the Hebrew letter ש that was printed on a shirt in one of the photographs denotes its wearer status as a POW, but also looks like a mark on a shooting target, as does the encircled X painted on the photographed iron door. These and other signs are powerful logo-like markers. It is hard to remain indifferent in front of them. Micha Bar-Am does not shy from highlighting the stigmatic sign in a provocative harsh way that produces ambivalent feelings, "like showing the branding or tattooing of a living flesh," he says.

Asad Azi: “Good Arab”

Tamar Babai, Sivan Anavi, Karin Fahima, Haim Maor

In a series of works entitled I’m a Good Arab made from 2008 onwards, Asad Azi draws and paints his self-portrait using photographs or a mirror. In some of these works, which are displayed in the exhibition, he draws himself as a bearded middle-aged man studying his reflection in the mirror.
In other works, he paints his portrait as others see it: the English word "ARAB" is inscribed in the background of his self-portrait in red and green striped shirt; a Hebrew inscription defines and marks him as a "good Arab." Is this label a mark of Cain that protects and distinguishes him from "other" Arabs? Does this labeling refer to his military service in the IDF or to the fact that he is the son of a bereaved Druse family?

Asad Azi was born in Shfar'am in 1955. Education: 1976-1980 - BFA, Haifa University; 1980-1981 - MFA, Tel Aviv University.
A co-founder of the Rega Group (1985). Lives and works in Yafo.

Vered Aharonovitch: Thorns and Roses

Or Vallah, Smadar Gruber

The first murder – the underlying theme of the exhibition – is essentially an unfathomable event. A similar outburst of emotions links the first biblical act of violence to Vered Aharonovitch's works. The stormy and intense emotional world of children allows her to combine innocent tenderness with unbridled rage and vindictiveness. Nestled in the gap between fantasy and reality, this world invites the viewer to uninhibitedly experience concepts such as permissible and forbidden, good and bad.

The works shown in the exhibition confront the viewer with sculptured figures of girls that oscillate between fragile victims and menacing and violent victimizers. Embroidered fictitious thoughts, emotions and memories animate the sculptures or paintings and endow each figure with a complex personality of its own, filled with tenderness and vulnerability as well as rage and sorrow. This ambivalence is also reflected in the reactions the works elicit – a desire to stroke, console and protect the girls as well as recoil from the danger inherent in such a contact.

Vered Aharonovitch was born in Bnei Yehuda, Israel, in 1980.

Education: 2000–2004 – BFA, Bezalel Academy of Art and Design.

2007–2009: MFA, fine art at the Haifa University.

Lives and works in Tel Aviv.

Eyal Adler Kelner: Sequential Numbers and the Eternal Jew

Lihi Alon, Anat Berenstein

The figure of Theodor Herzl is juxtaposed to that of Eyal Adler Kelner in most of the latter's recent paintings. Herzl is a sort of his fellow traveler. Both appear in figurative narrative paintings resembling a comic strip panel.

For Eyal Adler Kelner the long representational-painterly tradition of the biblical concept of the mark of Cain is an inexhaustible source of citations.

In his painting Sequential Numbers, his and Herzl's foreheads are stamped with a mark of Cain in the form of a numbered shoe print as if they were trampled by people who recognized and branded them. The numbers on the figures' foreheads represent shoe sizes. The number 44 stamped on Herzl's forehead also alludes to the age in which the founder of modern Zionism had died.

The work The Eternal Jew, a humoristic homage to painter Samuel Hirszenberg, depicts Herzl and the artist in front of a painting by that artist. The "Eternal Jew," or the Jew=Cain anti-Semitic construct, skips over the bodies of massacred Jews strewn beneath a "forest" of large crosses. In Adler Kelner's painting, Herzl and the artist try to escape such a fate, but their faces betray their fear that the things are only destined to worsen.

Eyal Adler Kelner was born in Petach-Tikva, Israel in 1970. Education: 1992-1996 - BFA, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem. Lives and works in Zur Hadassa, the Jerusalem Hills.

It is our responsibility to incessantly delve into these issues, raise questions and critically examine our reality in order to guarantee that even though we keep on employing these definitions do it in a reasoned manner.

stain, it is very present in the here and now – scorching the body, trying to influence and shape the present. The attempt to ignore it is misleading and, moreover, impossible. However, the recurrent use and dissemination of these signs might prove problematic. On the one hand, by saying "no" to the negation of memory, "no" to the exclusion of identity, they profess to atone for historical ignorance and repression; and on the other hand, they represent a sort of self-reproach, but simultaneously also perpetuate and preserve the social presence of the branded "Other" and other such categories.

Reasoned Employment of Definitions

The rather complex and ramified terms branding and identity accompany in various ways the works displayed in this exhibition, mutually influencing and influenced by each other. The cross section created by juxtaposing them sheds light on social, political, religious and gender-based issues existing in both the works and the society in which they were made. We have been using such definitions perhaps since days immemorial. We need them in order to acquire, transmit and sift information. This phenomenon, in itself, is not inherently bad, and in all likelihood it will also persist in the future. It becomes problematic when cultural systems collide, when one believes that human essence, with all its richness, can be reduced to a single symbol, to a sign that can be concealed if need be. Such a reduction is a common phenomenon. Sometimes the employment of reductive sign is done in good faith, or by force of habit. In other cases, it is a product of brutal and meticulously pre-planned thinking.

but, probably out of fear that these suspicions might prove true, no one dared to publicly express or even address them directly. In Palestine, and later in the State of Israel, the community of Holocaust survivors remained branded, "We all knew that people from that world were among us ...," wrote poet Nathan Alterman in his weekly "Seventh Column" in the daily Davar during the Eichmann trial. However, the voice of people coming from "that world" was never heard publicly until then. They were a separate group of people, their story was driven out of the horizon of the new Zionist and Israeli identity that strove to shape itself in the here and now.

Erasure and the Construction of Local Identity

Thus Holocaust survivors were expected to forget their vulnerable, exilic, split identity and rid themselves of the burden of the past. It stood in complete contradiction to the new ideals, to the hegemonic collective memory that was being built and imparted within the local culture. In this sense, Holocaust survivors weren't alone. In the coercive concoction of collective memory, there was no place for either the Arab-Palestinian memory or the oriental Jewish one as well. The works of Erez Israeli, Assad Azi and Motti Mizrachi deal with questions of belonging and with excluded identities in Israeli society.

Whereas Azi ostensibly acquiesce with this phenomenon and presents himself as a "good Arab" worthy of legitimation, the works of Mizrachi and Israeli adopt the branding and even further radicalize it. The yellow patch sewn into Erez Israeli's naked body is no longer an unmentionable degrading

photograph was also cropped out of the frame. Similarly to Graetz-Ran's works, this photograph makes use of a wide range of meanings associated with the practice of concealing one's face. The degrading and brutal inscription "Feld Hure" designates the woman as sex object and, as such, she is a victim whose privacy must be protected. Regardless of the controversy surrounding the authenticity of this photograph qua historical document, its significance lies, in my eyes, in the very choice of this theme as meriting artistic treatment.

Goldman's photograph deals with the ferocious Nazi physical branding of their victims as well as with the entire population of branded people who later on were forced to live in complete darkness in Israel. Their "branded" reality found many expressions, but in its simplest, visual sense, it meant that these people were assigned identifying marks. During the Holocaust, they were compelled to wear an identifying and exposing yellow patch. Those who were incarcerated in and survived Auschwitz-Birkenau bore a tattooed number on their forearms for the rest of their lives. These were distinguishing and degrading marks with far reaching psychological implications: the erasure of one's name and its replacement with a number were a determining factor in the denial of the human and individual identity of the branded. Upon arriving in Palestine or Israel, instead of being welcomed and accepted by the local population, the survivors were greeted with implicit or explicit suspicion. Many wondered about the past of their neighbors or, more precisely, about how they happened to survive. Rumors about women who were "field whores" and men who collaborated with the Nazis abounded,

Between Protection and Exclusion

Nevertheless, the covering of the face does not necessarily represent a will to strip the portrayed persons of their humanity. On the contrary, sometimes the very act of covering expresses a will to protect them, to spare them the mortification of humiliating exposure. In this context, we can examine Haya Graetz-Ran's images of girls and teenagers displaying disturbing signs of forbidden sexuality. Cropping their faces out of the painting's format could be interpreted as an act the purpose of which is to protect them, hide their identity; somewhat similarly to the journalistic practice of blurring the faces of victims of sexual abuse or harassment. However, such a presentation is essentially problematic, since headless or faceless female body is automatically perceived as sexual object. Thus even though the blurring of the face is meant to protect the victims from being identified with the abusive act to which they were subjected, it produces an almost contrary effect. In contrast to the way in which the marking was depicted above, as leading to the negation of identity, these works show a situation in which the very concealment of identity becomes an element of branding: clipping the victims' faces attaches to them degrading social label, although they are lacking any specific mark and their personal identity is concealed. This may cause an adverse result: the visual pattern meant to bypass a representation of a certain person within a sexual context becomes essentially sexual in itself.

The face of the woman with the inscription "Feld Hure" (German: field whore) tattooed on her chest in Paul Goldman's

The Power of Branding: From Friend to Enemy

Micha Bar-Am's Untitled photograph showing a group of Syrian prisoners of war, is unmistakable example of such a reduction of identity. Photographed from behind with their uniforms and similar haircut, these prisoners seem identical. For the onlooker they seem faceless, emotionless, and devoid of identity. The only indication to their imprisonment is the Hebrew letter ש ("שבוי" or POW), inscribed on the back of their shirts. Stripped of any emotion and distinction, this inscription gives us, as it were, all the information we need about our enemies, and thereby constitutes a major factor in the dehumanization of the people thus marked. The works of Miki Kratsman and Arnon Rabin also deal with the conventions of representing enemies, albeit they do assign them an identity. Kratsman creates a contradiction between the seemingly threatening title of the image, Wanted, and the figures actually presented in it. The wanted differ from each other in terms of their appearance, but all of them seem confused and almost detached from the firearms they hold in their arms. The determination and intimidating air of well known journalistic photographs of wanted persons are replaced here with unusual display of ambivalence and, especially, of humanity. Rabin's large-scale portraits that were inspired by IDF's human-shaped shooting targets also examine the militant conventions of representation. From reproduced stereotypes of enemies and/or innocent bystanders, these figures are transformed into human subjects.

On Marking and Lack of Identity

Or Teshuva

What is an identity? On what does the definition of our identity rest? – On religion? Political views? Moral standards? A name? Occupation? Clothing? Each of these elements may be seen as a central layer of the way in which we choose to define ourselves, but more so in the way in which we are defined by others. Even though these questions are perceived as resulting from a later day reasoning, they seem to have already troubled the mind of biblical Cain. Realizing the magnitude of the crime he had committed, Cain worries: "It shall come to pass, that every one that findeth me shall slay me" (Genesis, 4:14). And indeed, history teaches us that if a crime as grave as this underlies the image of man, then the way to other hate crimes and killing is rather short. The solution afforded to Cain's plight took, of course, the form of unique and unprecedented protective mark.

However the mark was not only supposed to protect Cain, but also to distinguish him from the rest of mankind, even though this way his identity was betrayed right away. His was a specific mark, assigned to a particular individual, in contrast to conventional, collective marks that endeavor to identify the signifier or the signified with a certain group of people sharing common traits. Such a mark sometimes becomes a sort of alternative identity.

mute victim left behind her. The texts and numbers inscribed on the dresses relate to the murders and their circumstances. In this way, the artist attempts to shift the dishonor from the victims to the perpetrators. Thus an art that emerges from silence can cry out the mute agony of the victims.

The killing, weeping and silence are intertwined, complementing the emotional experience involved in the story of Cain and Abel. These words, which came into the world out of unconscious deed and accompany our life ever since, keep reemerging in the pages of history. They define the abuser and the abused, the assailant and the assailed, the offender and the offended. Together they lend some tangibility to the otherwise imperceptible concept of death. Their uncompromising presence accompanies human existence as well as the artistic act since their inception. The memory of the primeval event is inscribed in every photograph, painting or sculpture that strive to give expression to the place of the offender and offended in the society in which we live. The first lesson about the implications of our actions arises from each and every image and reminds us that we still haven't learned all that is to be learned

dear ones are mentioned time and again in memorial days, and their private woe becomes a public domain. In these portraits of parents and siblings, tearful eyes, saddened smile, or clenched lips betray the mourning over the "void" left by the departed. Thus the painful lament over the loss is reinvented, generation after generation, and marks the eyes with the red color of bereavement.

The inventions of killing and mourning are overshadowed by Abel's invention of silence. The silent cry of the victims as well as the supplications for protection and revenge emerge, among other things, from the works of Haya Graetz-Ran, Nurit Yarden, Paul Goldman and Alicia Shahaf. For the casualties, for the victims, silence becomes a mark of identification. Thus the girls lose their faces and remain mute and elusive in Haya Graetz-Ran's works. The cutting off of their upper body alludes to their robbed innocence and purity, which in turn are represented by their white dresses, and thereby enhances the viewer's uneasiness. Nurit Yarden's seductive women, on the other hand, come complete with a written promise, but they themselves are robbed of any actual personal identity or voice. Other people took their images (with or without their consent) and then proceeded to present them as women who sell their bodies to the highest bidder. Although the faces of these women do not appear on the business cards, we tend to brand them in our minds according to their presumed profession. The branding of victims may also serve as a reminder of the atrocity committed on them, for example in the works Vardi Kahana and Khader Oshah. Oshah's "memorials" attest to acts of "honor" killings. It is symbolized by means of the dress the

trophy and simultaneously is being marked himself as a "hunter of the valley." The double marking of both the hunter and the hunted demonstrates the fact that marking is not preserved exclusively to the persecutor. The hunter presents the slain animal's head as a trophy, but at the same time it is also serves as a sort of indictment against the brutal killing. However in the works of Lanir, hunting is not restricted to slayers of animals. There is another hunter in his work – the artist himself, and the objects of his photographs are the hunted. In this way, the boundary between his work as civilian photographer and his activity as army sniper is being blurred. In both cases, whenever he sets out to shoot someone, he has to mark his human object/target. However, in the process of shooting he himself becomes both the signifier and the signified. His labeling as photographer-sniper erases his personal identity, replacing it with connotation-filled professional one. The marking of the killer is as ancient as the act of killing itself, but here the meaning of the marking has changed. It is still supposed to distinguish the killer from the rest of society, albeit not in order to protect him, but rather to warn the people around him. In these cases, the act of killing is not born out of misunderstanding, but rather out of pure malevolence.

Along with the killing, the story of Cain and Abel had introduced bereavement into our world. Adam and Eve, the first parents to experience the loss of a child, are echoed in the Sarah Katz's painted portraits of grieving parents and siblings. The generalizing idiom, "family of bereavement," also serves as a means of branding. Families who lost their

act of killing becomes all the more tangible when we attempt to imagine the older brother standing over his brother's lifeless body. Cain could not have fathomed the meaning of death as the end of existence. Indeed, coming to terms with the idea of man's mortality hasn't become any easier over the years.

But it is not only the unprecedented nature of death among human beings that comes to light in the biblical story. In his poem "Autobiography," poet Dan Pagis refers to the primeval nature of that murder, writing: "If my family is famous, / Not a little credit goes to me. / My brother invented murder, / My parents invented grief, / I invented silence."[2] These words rise up from the belly of the earth, from the mouth of the victim, detailing the implications of the deed. The dubious honor involved in these "inventions" associates them with the act of branding particular populations in society.

The invention of death, Cain's murder, was the harbinger of atrocities that were to follow, time and again, throughout human history. Man opts to ceaselessly reinvent murder, to continuously perfect his techniques of taking the life of his fellow man.

The works of Arnon Rabin, Boaz Lanir and Miki Kratsman offer but a few examples of man's indefatigable propensity to invent ever new ways to inflict suffering and pain. The grotesquely looking hunter in Boaz Lanir's work stabs the hunted animal in its forehead and thereby marks it as his

---

2 Dan Pagis, "Autobiography," in The Selected Poetry of Dan Pagis, trans. by Stephen Mitchell, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 189, p. 5.

The Invention of Death

Or Vallah

First appearing in the Bible in Genesis 3:19 – "for dust thou art, and unto dust shalt thou return" – The concept of death is incorporated in the story of the expulsion of Adam and Eve from the Garden of Eden. Death was inflicted on Adam and Eve as a punishment. However, it was deferred until "Cain rose up against Abel his brother, and slew him" (Genesis 4: 8). This unemotional phrasing reveals the true nature of the act committed by Cain as an act of involuntary manslaughter.[1] Involuntary manslaughter is defined as accidental or unintentional homicide, whereas Cain's deed is interpreted as resulting from willful wrath and envy. Nevertheless, like involuntary killers, Cain too did not intend to take life. In light of the precedential nature of his deed, it is safe to assume that he was totally unaware of the implications his actions might have. By stepping into the shoes of Cain, in the first moment after his brother's death, we may gain an insight into the horror and astonishment the first Biblical killer must have felt. The crushing incomprehension of the

1 See Deuteronomy 19: 4: "And this is the case of the slayer, which shall flee thither, that he may live: Whoso killeth his neighbour ignorantly, whom he hated not in time past." This verse refers to the case of a person who committed negligent homicide, without intention to kill. Such a person had to seek asylum in a city of refuge, where he was to serve his sentence. And his penalty, in contrast to that of a person who committed a premeditated murder, was not capital punishment. However, he was confined to the bounds of the city of refuge until the passing on of the high priest, because outside it perimeters he was not protected against blood vengeance.

Acknowledgements:

The exhibition, catalogue and conference would not have been possible without the help and support of many people. I wish to thank them all. I am especially grateful to Yossi Lemel, Shmuel Warshawski and Shuka Glotman for their assistance and advice. My thanks go to all the artists who opened their homes, ateliers and hearts to us and helped us selecting the appropriate works and describing in words their voices and works. Thanks to the private collector, museums and galleries, who kindly loaned their works for the exhibition: Eretz Israel Museum, Tel Aviv; the Open Museum, Tefen; Arnie Druck Collection; and Gordon Gallery, Chelouche Gallery, Inga Gallery and Zomer Gallery, Tel Aviv. Thanks to the students of the curatorial course, who painstakingly labored for hours on end on all the exacting stages of the exhibition's pre-production. I'm especially grateful to Gal Mahler, my right hand in putting together the conference, exhibition and catalogue. Thanks to all those who diligently and willingly participated in the production of the conference, exhibition and catalogue in the secretary's office of the Department of the Arts, the Department of Publications and Media Relations and the Division For External Relations at Ben-Gurion University of the Negev. For assisting in the conference's second part, I would like to thank Vered Pilpel Kaisar of the Omer Open Museum. Special thanks are due to Prof. Rivka Carmi, President of Ben-Gurion University of the Negev, who consistently assists and supports the activity of the University Galleries and to Dr. Dani Ungar, Head of the Department of the Arts, who actively supports the projects of the curatorial course.

The growing use of branding wo/men makes our present reality disturbing and intimidating. Human history shows that branding people, men and women, is always only the first stage in a long process. It starts with trampling their honor and ends with a license to eliminate them. Exclusion of women; domestic or non-domestic abuse and maltreatment of women and children; exclusion of minority populations (Palestinians, work- and other immigrants); using derogatory language to describe soldiers and officers who serve their country and perform their missions against oppressed or oppressive populations - all these and more are symptoms of a **branding society** that objectifies minorities or individuals by turning them into scapegoats, cursed Cains and "non-humans," and in which removing them from sight, both metaphorically and literally, is allowed or, even, considered a sort of religious or administrative precept.

Branding society broadcasts the fact that it is a **frightened society**, fearing thoughts, ideas and views different from its own. Actually this is an **insecure society**, for which the "Other" is like a red rag to a bull, incensing its senses and feelings and provoking its "beastly" nature to charge, kill or, at least, remove him or her.

A branding society prefers unified thinking and faith, outlook and dress. Only a society that does not flinch from the different and recognizes that every individual is unique and special; only a society courageous enough to accept the "Other" and magnanimous enough to include him or her, rather than deny their existence and threaten and harm them is a wholesome, accomplished and humanistic society.

my faith, a public servant of my people, or a man of social responsibility."[22] I recognize in his eyes his wish that I would remove from him of the label of the dehumanization to which he was subjected and his will to rejoin the human race, to be worthy of the designation "human being" and not branded as the "Other," or as "non-human."

In the "Portraits of Cain" exhibition, one can see many faces of this kind: faces of Jews and Arabs, orthodox-settlers and atheists, men and women, "wanted" men and marksmen, hunters and hunted, victims of sexual assault and victims of murder in the name of family honor, collaborators, prisoners and others. In some of the works, the stereotypic image is disrupted, broken, or transferred into other times and places. In some works, the artist presents him- or herself or their doppelgangers as "branded" with the mark of Cain, or rebel against their "branding" ("I am a Good Arab").

"In in in nocent" is embroidered on a snow white yarmulka in a work by Ken Goldman - ironic take on the habit of criminals to wear yarmulka when they are brought to justice, as if their newly found religiosity-faith attests to their righteousness-honesty-innocence.

---

21 See "Entropy Made Visible: Interview with Alison Sky" (1973), in: The Writings of Robert Smithson, ed. by Nancy Holt, New York: New York University Press, 1979; cf. http://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm.

22 In a conversation I had with a former "Irish terrorist with blood on his hands," I asked him why did he perform the act of sabotage that brought about the death of so many British soldiers. His answer was: "Because of the responsibility. You know, responsibility is the ability to respond."

"And the Lord set a mark upon Cain, lest any finding him should kill him." (Genesis, 4: 15)

Nowadays, the marking of a "branded Other" is more ambivalent and multi-layered in its implications and contexts. The **identity of the marker** is just as important as that of the **one who is marked and his or her identifying marks**. For example, a young man holding a gun and looking proudly at the camera; when the photographed young man is one of "us," do we perceive the situation differently than when he is one of "them"?

The answer to this and other questions is complex and context-dependent: in the eyes of people from his immediate environment – his family and friends – the photographed armed man is perceived as a fortunate man of valor, a fearless hero, a freedom fighter, or a person of profound beliefs. In the eyes of others – his enemies, or opponents – he may seem as a violent person, a ruthless criminal, or wanted terrorist. In the background of both points of view, one can hear the resonating inner feelings of the photographed young man, who often see himself as a victim of the circumstances, the reality, the ideology, the faith, or the fate, which have marked him as a freedom fighter/ wanted terrorist.

Looking at Miki Kratsman's photograph, Wanted No. 1, I recognize the theatrical artificiality of the situation, the pathetic outlook and the misery of someone whose fragile self-image is in dire need of a crutch in the form of a firearm. "You call me Cain," he would tell me, "but I am a servant of

The punishment of Cain – a sedentary "tiller of the ground" – was a life of perpetual vagrancy and restlessness.[17] Cain became a vagabond, the first exile in history, and his wandering represented both punishment and penance for blood letting.[18] Subsequently, Christian theologians and others combined the myth of Cain and that of the Wandering Jew, the "Slayer of Christ," who just like Cain is condemned to eternal vagrancy.[19] In this context, Abel is conceived as a precursor of the quintessential victim – Jesus Christ.

At any rate, the cursed Cain was to build the first city, Enoch, a new residential site that was not directly connected to nature and was designed as a place detached from the soil. In that vein, the Cain myth is also the "documentation of the passage from agrarian to urban society, a passage that is also based on a murderous myth – the city as the harbinger of the demise of the land."[20] (The American sculptor and theoretician Robert Smithson [1938–1973], known for his monumental open-air earth works, said once that in a city covered with asphalt and cobblestone pavements, people tend to forget that there is earth).[21]

* * *

15 Dan Pagis, "Autobiography," in The Selected Poetry of Dan Pagis, trans. by Stephen Mitchell, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 189, p. 6.

16 Dan Pagis, "Brothers," ibid, p. 7.

17 "Purposeless vagrancy," calls it Haviva Pedaya. See, Pedaya, Halicha Sheme'Everla Trauma, p. 10.

18 Ibid, p. 15.

19 Ibid, pp. 12-13.

20 Ibid, p. 60.

and wonder what he or she would have felt and done in a similar situation? How would he or she have reacted to the words: "If thou doest well, shall thou not be accepted? And if thou doest not well, sin lieth at the door. And unto thee shall be his desire, and thou shalt rule over him"? Is this the inner struggle and the price it exacts from anyone who is torn between restraint and self-control and giving free rein to emotions and instinctive, violent, egotistic behavior that knows no boundaries? These and other motives are joined by additional ones that were to serve future murderers: impulsive-emotional, rational, ideological, political and religious motives, as well as the ones associated with desires and passions, the will to own, to control and dominate the body, the soul, the thoughts, the property, or territory of a fellow human being.

The familial myth of Cain is, therefore, a constitutive myth of much grievous historical murderous events of a much larger scale, such as the Holocaust. Poet Dan Pagis writes about the chain of murderers and murdered and about the struggle raging between the living on the face of the earth and the dead buried below ground: "When Cain began to multiply on the face of the earth, / I began to multiply in the belly of the earth, / and my strength has long been greater than his."[15] Pagis also deals with the complementary, symbiotic relation between victimizer and victim, with the reflections of "Others": "On an Evening of mercy he happens upon / a convenient haystack. / He sinks in, is swallowed, rests. / Shhh, Cain is asleep. / Smiling, he dreams that he is his brother."[16]

it a squabble about honor, a woman, or property?[12] The Ramban (Nachmanides) explains that Cain was a man of property (*Qayin; qinyan*), whereas Abel recognized property as "vanitas vanitatum" (*Hevel; hevel-havalim*).[13] Or maybe it was the first – and everlasting – feud between representatives of rural and pastoral cultures, between sedentary people and nomads who lead their flock to graze on the fields of others? Another major query – what was the nature of the killing instrument? Did Cain use a stone, a club, or his bare hands to strangle his brother or push him over a cliff?[14]

"And the Lord had respect unto Abel and to his offering. / But unto Cain and to his offering he had no respect. And Cain was very wroth, and his countenance fell. / And the Lord said unto Cain, Why art thou wroth? And why is thy countenance fallen? / If thou doest well, shall thou not be accepted? And if thou doest not well, sin lieth at the door. And unto thee shall be his desire, and thou shalt rule over him." (Genesis, 4: 4–6)

The words of the Bible encompass a whole range of human feelings and desires, thoughts and disappointments, past reverberations of current human activities, and, in face of their ambiguity, contemporary exegetes must look for the answers within themselves. The mythical narrative serves as a mirror, in which one can see, here and now, one's reflection

13 See: Haviva Pedaya, Halicha Sheme'Ever laTrauma: Mystica, Historia veRitual, Tel Aviv: Resling, 2011, p. 82 [Hebrew].

14 See, for example, the depictions of the murder in a painting by Titian, or in an illustration by Gustave Doré.

capsule of simple words that invites the reader to decipher, unfold and interpret the longer story hidden within it. A handful of biblical verses can depict a cosmic event (the Creation), normal or abnormal workings of the forces of nature (the Ten Plagues), global human dramas (the Flood, the Tower of Babel), or personal, familial, or tribal dramas. The capsule is a top secret that awaits a human exegete to fill in the missing spaces between the words and use his or her imagination to reconstruct and elicit the whole story incorporated in its inferred elements.

Seventeen verses (Gen. 4:1-17) relate the life story of two brothers, the sons of Adam and Eve. An older brother killing his younger sibling - murder case file no. 001. The biblical account is a thick, factual, practical and reticent, proper police report. The name Cain is being associated with the most horrendous crime - the taking of someone else's life. Nevertheless, the succinct biblical narrative is replete with multi-layered secrets and enigmas that challenge the exegete to unravel their hidden meanings: What was the motive for this murder? Was it jealousy or sibling rivalry over their father/God's attention? Was it a confrontation between the one who brought "cheap" offerings ("of the fruit of the ground"[9] - "from the leftovers"[10]) and the one who brought "reverent" offerings ("of the firstlings of his flock and the fat thereof"[11])? Was

9 Genesis, 4: 3.

10 Genesis Rabbah, 22: 5.

11 Genesis, 4: 4.

12 Genesis, 4: 4.

letter or character,[7] as an initial of either the explicit name of God or Cain's own name (the Hebrew letter "ק", for example), which was inscribed by God on Cain's face; others as a mark, sign or symbol – "made a horn grow out of him," "caused the orb of the sun to shine on his account," or afflicted him with leprosy upon him, gave him a dog to protect him, etc.[8]

Warshawski associates the mark of Cain with the universe of brand names. Branding or marking are meant to burn the product and its identifying brand name into our consciousness. And actually, the original meaning of the verb "to brand" or that of the noun "branding" refers to the act of marking one's livestock with branding (burning) iron as a proof of ownership.

***

"And the Lord said unto Cain, Where is Abel thy brother? And he said, I know not: Am I my brother's keeper? And he said, What hast thou done? the voice of thy brother's blood crieth unto me from the ground." (Gen. 4:9–10)

The beauty and poignancy of the biblical text lie in its succinctness, in its minimalism. The text is an encrypted

---

6 Shmuel Warshawski, Lalechet 'im Logo, Tel Aviv: Yediot Acharonot-Sifrei Hemed, 2005, p. 25 [Hebrew].

7 The Hebrew designation "ot Cain" means, literally, the letter of Cain, but also the mark, sign or symbol of Cain.

8 Genesis Rabbah, 22: 12. For further elaboration, see Avigdor Shinan, "Vayasam Adonei leCain Ot: 'Al HaTargum Hamyuchas LeYonatan LeBereshit 4 : 15," Tarbiz 45/1-2 (1975-76) [Hebrew].

The "Mark of Cain" is associated with a number of sociological and criminological concepts: *stereotype*, *stigma*, *social deviance*, *labeling*, *prejudice*, *racism*, and above all – the "*Other*." In all these concepts, the "Mark of Cain" signifies a ban, banishment, objectification, repression and nullification by robbing the marked subject of his or her status of a human being with inalienable rights, and transforming him or her into a deviant and "Other."

"A mark of Cain," says Warshawski, "is [...] an official logo that, like any other logo, is meant to seclude and separate. It is the primary logo. It is a logo that had protected the life of its bearer, but also betrayed his disgrace. It is a logo born in a terrible sin and therefore has come to represent excommunication, banishment and dishonor. In the course of generations, Cain himself became a brand name of evil. [...] But how does this logo, this mark, look? The Bible does not give us any indication. Early *Midrashim* depict the mark of Cain as consisting of the last letter in the ancient Hebrew alphabet, which looks like an encircled X; other hypotheses – the letter K [...], an inverted V, bleeding abrasion on the forehead, and so on. As a child, I myself used to envision the mark [of Cain] as a horn protruding from the center of Cain's forehead. From time to time over the history, marks of disgrace assumed a clear form, such as the yellow patch of the Jews and the 'scarlet letter' of adulteresses in the seventeenth century – a red mark in the shape of the letter A (for adultery), but the mystery of the mark of Cain remained unsolved."[6]

Many exegetes try to figure out the meaning and shape of the mark, and interpret it in various ways: some as a written

mind of the people He had created, God anticipates their future reactions towards the "Other," be it Cain or Abel.

Advertiser Shmuel Warshawski says: "'Signal' is a distinctive mark, a meaningful mark, that shortens communication [lines] between people."[5]

The mark inscribed on Cain's forehead transmits an ambivalent signal. On the one hand, it is identifying mark of an assailant/murderer that betrays his infamy; and on the other hand, it serves as a means of protection provided by God to someone who might have, otherwise, been targeted by vengeful killers, albeit with allegedly justifiable reasons.

As a concept, the Mark of Cain is the archetypal mark of disgrace or shame stamped or inscribed on one's forearm, forehead, back of the neck, chest, or back; attached to body parts, or cloths of the marked "Other" - an identifying textual or numeral sign, a gyve, an armband, a typical hat, specifically colored clothing (i.e., orange prison uniform in Israel, or red uniform of prisoners condemned to death in Mandatory Palestine), a printed or embroidered logo (the letter "P" for a prisoner). The media has established practices that are meant to prevent the identification of either assailant or a victim. However these very practices have become identifying marks in themselves: a black stripe hiding the eyes of a photographed person, deliberate blurring, pixelation, or cropping his or her photographed face.

---

4 Genesis Rabbah, 22; 12.

5 Smuel Warshawaski, Orez HaHalomot, Tel Aviv: Yediot Acharonot-Sifrei Hemed, 2011, p. 159 [Hebrew].

exhibition and the concomitant catalogue and conference are an extension, or updated expressions, of all these interests. The memory of both these dear departed people accompanied me during the period of researching and curating the exhibition.

In addition, I was accompanied by a persistent feeling that artists and scholars of various academic disciplines are greatly intrigued by the person of Cain and the nature of the mark of Cain. The current academic, philosophical, literary and artistic interest in the biblical story and its exegeses is by no means accidental. It is contingent on and responds to universal and Israeli social, political, religious and legal conditions. Thinkers, researchers and artists look at the "Others," and react, each in his or her way, to society's various modes of "marking" people, animals and even instruments and objects. The act of marking is a preliminary means of excluding, ostracizing, banning, humiliating and consequently also expelling and eliminating the "marked" Others.

The list of motivations, reasons, or pretexts for acts of marking is both long and creative: spanning from social, political, cultural, religio-theological motivations to horror of the foreign and strange, Xenophobia, envy, retribution and violence. Exclusion, harassment and verbal and physical abuse of the Others, whoever they might be, were the very practices from which the divine mark inscribed on Cain's forehead right after he had murdered his brother Abel was meant to protect him. In Genesis Rabbah, Rabbi Nechemiah explains that God promised to protect Cain from would-be avengers because, as the first-ever killer who knew no better, one should not judge him like a murderer.[4] Evidently, knowing the recesses of the

My Name is Cain

Haim Maor

In the interest of full disclosure, I'd like to start by stating that "Portraits of Cain: Representations of Others in Israeli Contemporary Art" group exhibition is dedicated to a subject matter that has preoccupied me as an artist for many years. Moreover, now as I revisit this theme as a teacher and a curator, my interest in it as an artist is only growing stronger.[1] The person of Cain, his transformations and stigmas, as well as gazes directed at the "Other," have been significant themes in my artistic pursuits for many years now. Following my first one-person exhibition, *The Mark of Cain*,[2] the late artist, curator and art researcher Michael Sgan Cohen offered an original and fascinating interpretation of the artist as a wandering Cain.[3] In his own painting, Sgan Cohen dealt with the theme by representing his own body and face as models for the biblical figure. A few years later, I became acquainted with the pioneering studies of the late Prof. Dan Bar-On about the "Others" within and beside us. His writings deepened and expanded my interest in and preoccupation with Cain and the "Other." The present

1 Simultaneously with this exhibition, my one-person exhibition, "Haim Maor: They are Me" (curator: Ruti Offek), is being shown at the Omer Open Museum.

2 Hakibbutz Gallery, 1978, curator: Miriam Tuviah-Boneh.

3 See Michael Sgan Cohen, "Cain, a Wandering Jewish Artist," Prosa 43 (Dec. 1980), pp. 28-20 [Hebrew]. An expanded version of this article was later published under the title "Cain" (Mishkafaim 13 [1991], pp. 59-63).

me. 15 And the LORD said unto him, Therefore whosoever slayeth Cain,
vengeance shall be taken on him sevenfold. And the LORD set a mark
upon Cain, lest any finding him should kill him. 16 And Cain went out
from the presence of the LORD, and dwelt in the land of Nod, on the
east of Eden. 17 And Cain knew his wife; and she conceived, and bare
Enoch: and he builded a city, and called the name of the city, after the
name of his son, Enoch. 18 And unto Enoch was born Irad: and Irad
begat Mehujael: and Mehujael begat Methusael: and Methusael begat
Lamech. 19 And Lamech took unto him two wives: the name of the one
was Adah, and the name of the other Zillah. 20 And Adah bare Jabal: he
was the father of such as dwell in tents, and of such as have cattle. 21 And
his brother's name was Jubal: he was the father of all such as handle the
harp and organ. 22 And Zillah, she also bare Tubalcain, an instructer of
every artificer in brass and iron: and the sister of Tubalcain was Naamah.
23 And Lamech said unto his wives, Adah and Zillah, Hear my voice;
ye wives of Lamech, hearken unto my speech: for I have slain a man to
my wounding, and a young man to my hurt. 24 If Cain shall be avenged
sevenfold, truly Lamech seventy and sevenfold. 25 And Adam knew his
wife again; and she bare a son, and called his name Seth: For God, said
she, hath appointed me another seed instead of Abel, whom Cain slew.
26 And to Seth, to him also there was born a son; and he called his name
Enos: then began men to call upon the name of the LORD.

Genesis chapter 4

1 And Adam knew Eve his wife; and she conceived, and bare Cain, and
said, I have gotten a man from the LORD. 2 And she again bare his
brother Abel. And Abel was a keeper of sheep, but Cain was a tiller of
the ground. 3 And in process of time it came to pass, that Cain brought
of the fruit of the ground an offering unto the LORD. 4 And Abel, he
also brought of the firstlings of his flock and of the fat thereof. And
the LORD had respect unto Abel and to his offering: 5 But unto Cain
and to his offering he had not respect. And Cain was very wroth, and
his countenance fell. 6 And the LORD said unto Cain, Why art thou
wroth? and why is thy countenance fallen? 7 If thou doest well, shalt
thou not be accepted? and if thou doest not well, sin lieth at the door.
And unto thee shall be his desire, and thou shalt rule over him. 8 And
Cain talked with Abel his brother: and it came to pass, when they were
in the field, that Cain rose up against Abel his brother, and slew him.
9 And the LORD said unto Cain, Where is Abel thy brother? And he
said, I know not: Am I my brother's keeper? 10 And he said, What hast
thou done? the voice of thy brother's blood crieth unto me from the
ground. 11 And now art thou cursed from the earth, which hath opened
her mouth to receive thy brother's blood from thy hand; 12 When thou
tillest the ground, it shall not henceforth yield unto thee her strength;
a fugitive and a vagabond shalt thou be in the earth. 13 And Cain said
unto the LORD, My punishment is greater than I can bear. 14 Behold,
thou hast driven me out this day from the face of the earth; and from
thy face shall I be hid; and I shall be a fugitive and a vagabond in the
earth; and it shall come to pass, that every one that findeth me shall slay

Contents

152

My Name is Cain

Haim Maor

138

The Invention of Death

Or Vallah

132

On Marking and Lack of Identity

Or Teshuva

28

Catalogue

Pagination follows the Hebrew reading direction, from right to left

Ben-Gurion University of the Negev
Department of the Arts
Senate Gallery, George Shrut Visitors' Center
The Samuel & Mileda Ayrton University Center
Avraham Baron Art Gallery,
Zalman Aranne Central Library
The Marcus Family Campus, Beer Sheva

Galleries Curator: Prof. Haim Maor

Portraits of Cain
Representations of Others in Israeli Contemporary Art
April – June 2012

Exhibition
Curators: Prof. Haim Maor; students of the curatorial course: Alon Lihi, Gal Amir, Anavi Sivan, Anat Anglander, Gavriela Anolik, Babai Tamar, Ben-Zvi Tzlil, Berenstein Anat, Bismut Liat, Sivan Bloch, Erlanger Hen-Lee, Fahima Karin, Feder Adi, Grigoriantz Anush, Gruber Smadar, Carolina Guzman, Haklai Yaara, Kimhi Veronica, Leibovich Rotem, Mahler Gal, Mann Tali, Omer Ainav, Paz Galia, Katya Poludnev, Rubinshtein Liat, Shamay Sharon, Mazal Tahar, Tempelhof Tal, Teshuva Or, Vallah Or, Waks Chen, Wertheim Orna, Yurist-Cohen Orit

Catalogue
Editor: Prof. Haim Maor
Design and production: Magen Halutz
English translation and copy editing: Aya Breuer
Hebrew copy editing: Osnat Rabinovitch
Graphics: Alva Halutz

On the English cover: Nurit Yarden, from the series Call Me and I Will Come, 2011, digital photography, fine art print, 68x98, artist's collection
On the Hebrew cover: Adi Nes, Untitled (Cain & Abel), 2004, color print, 140x190, courtesy Sommer Contemporary Art, Tel-Aviv

© All Rights Reserved, April 2012

The exhibition and catalogue were produced with the support of the Avraham Baron Fund and the Evelyn Metz Fund

Portraits of Cain

Representations of Others in Israeli Contemporary Art

Eyal Adler Kelner
Vered Aharonovitch
Asad Azi
Micha Bar-Am
Michael Druks
Haya Gerz-Ran
Nechama Golan
Ken Goldman
Paul Goldman
Erez Israeli
Gaston Zvi Ickowicz
Vardi Kahana
Sara Katz
Micha Kirchner
Boaz Lanir
Miki Kratsman
Assi Meshullam
Liav Mizrahi
Motti Mizrachi
Adi Ness
Natan Nuchi
Khader Oshah
Arnon Rabin
Michael Sgan-Cohen
Alicia Shahaf
David Tartakover
Arik Weiss
Nurit Yarden

Ben-Gurion University of the Negev
Department of the Arts