



Inheritance is never a given, it is always a task
(מסורת היא לעולם לא דבר נתון מראש, היא תמיד נבנית מחדש)
-Jacques Derrida

Our concern with history...is a concern with performed images already imprinted on our brains, images at which we keep staring while the truth lies elsewhere, away from it all, somewhere as yet undiscovered.
-W.G. Sebald, *Austerlitz*

על רצפת הסטודיו המאובקת של ארץ ישראל שאריות שקי מלט, מים וחול, תבניות גבס, רשתות ברזל, זוגות זוגות נעלי צבא שחורות יצוקות בטון. על הקיר מגובבים צילומי פלג גופו העליון, המתעדים פעולות אלימות של גילוח ותפירה ואילו בפינה הנגדית מסודרים על מדפים טלאים צהובים למול עשרות גלויות ממוסגרות התלויות ברישול ומתעדות נערים-מלחים מתקופת מלחמת העולם השנייה. במרכז החדר, במיזנסנה כמעט תיאטרונית, עומד שולחן עץ מכוסה מפה רקומה ערוך לארבעה סועדים, ואת שוליו האליפטיים מקיפים פסי רכבת צרים עליהם חגים במעגלים אינסופיים קרונות משא גרמניים בקרקוש מטריד וחרשי.

מה שמתרחש בחדר העמוס והמפוזר הזה (ורק מעט ממנו נקלט כמובן בצילום), הוא קקופוניה יומיומית ובלתי אפשרית, מפגש של חקירות מסתעפות, מעין התנהלות משונה בין חללים והתרחשויות זרים המשבשים מקום זמן. בהתבוננות ישירה, איטית, מלנכולית וקודרת, מושא החקירה האמנותית של ארץ ישראל נחשף כאן כקטסטרופה תרבותית, מקומית מאד, הקושרת שאלות של זהות אישית עם אסונות לאומיים תוך כדי חשיפת גינאולוגיה של חורבן ואָבֶל ודרכי התממשותה בקרוביו ובגופו של ארץ ישראל עצמו. במילים אחרות, המשותף בחקירתו האמנותית של ארץ ישראל הוא סימון רגע, או רגעים של חורבן על מנת לדקור, לחדד ולהאיר את התוכן, המשמעות והמניעים של אסונות תרבותיים.

במובן מסוים, אלו רגעים הממזגים שפלות רוח ועליבות אישית מאד המלווה תמיד בקדושה ממסדית. כך למשל בעבודות קודמות הציג גרלנדת זרים יצוקה בבטון, ובגרסה אחרת רקמת חרוזים של זר זיכרון צה"לי. בעבודה נוספת (ללא כותרת, 2004) תפר לעורו פרחי גרברות, המזוהות עם זרי זיכרון צה"לים, ומיד אחר כך תלש בתנועה חדה ואלימה את עלי הכותרת והאבקנים. בעבודה אל מלא רחמים (2004) נראה בזרועותיה של אמו, אלא שהוא מחליק שוב ושוב מאחיזתה הרפויה. אין האונים של האם כמו מסתכם בעבודה מאוחרת יותר (ללא כותרת, 2006), במהלכה היא מורטת באדיקות נוצות צחורות מגופו החשוף של בנה השרוע לפניו.

קטטרופות היסטוריות נמהלות בקטטרופות נוכחיות, מגולמות ונחשפות על ידי ניצול פוליטי של מיתוסים תרבותיים העומדים בבסיסן או כאלה הנוצרים בעקבותיהן. במובן מסוים, אפשר להבין את הפעולה של ארז ישראלי במונחים צבאיים כמעט, או כמי שמשמשת, בלשוננו של בירת, כ"נשק הטוב ביותר נגד המיתוס" – מייצרת מיתוס מלאכותי, מיתוס משוחזר האמור לשמש מעתה כמיתולוגיה אמיתית החותרת תחת הוודאיות המדומות של החברה. במילים אחרות, השימוש שעושה ארז ישראלי במערכות ייצוגים מסולפות הופך ומייצר מהן מיתוסים חלופיים המדגישים את מלאכותיותו של המיתוס ומייצרים משמעות פוליטית בעלת ערך. זאת, כיוון שכפי שמתאר בירת:

תכליתם של המיתוסים היא לנייח את העולם. וכך קורה שבכל יום ובכל מקום, האדם נבלם על ידי המיתוסים, משולח על ידם אל אותו אבטיפוס נייח שחי במקומו, חונק אותו כמין טפיל פנימי עצום ומתווה לפעילותו את הגבולות הצרים שבתחומם מותר לו לסבול מבלי להזיז את העולם. . . המיתוסים אינם אלא אותה המרצה בלתי פוסקת, בלתי נלאית, אותה דרישה דדונית וקשיחה הרוצה שכל בני האדם יזהו עצמם בדימוי הנצחי ועם זאת מיושן שבנו מהם יום אחד כאילו לתמיד. שכן הטבע שבו כולאים אותם בתואנה שמבקשים להנציחם, אינו אלא נוהג חולף. ואת הנוהג הזה, נישא ונכבד ככל שיהיה, עליהם לקחת בידיהם ולשנות.

לכן לא מפתיע לגלות כי האובייקט הראשון הנגלה לעין בתערוכה הנוכחית משחק עם ומהפך את הפרפורמנס הידוע של ג'וזף בויס ('איך מסבירים תמונות לארנבת מתה', דיסלדורף, 1965) במהלכו כיסה האמן את פניו בדבש ועלי זהב והסתובב בגלריה כשהוא מערסל בזרועו ארנבת מתה וממלמל בפניה אודות הרישומים התלויים לצידם. במין גלגול מוזר של הפייטה הנוצרית (במקורה מערסלת מריה את ישו המת) האם האבלה הוחלפה באמן-השמאן, הילת הזהב המסורתית פשטה לתוך פניו של האמן, ואילו הבן הצלוב הומר בארנבת. בויס מזוהה אולי יותר מכל כמעין התכה משונה בין האישי והלאומי, כמי שעמל על הצגתו כאמן-על, קדוש, שנברא מחדש ברגע התרסקות מטוסו כחייל הפצצה בחיל האוויר הגרמני והצלתו לכאורה בידי הטורים הקרימאיים שמשחו באדיקות את גופו בשומן ועטפו אותו בלבד. באמצעות חומרים זהים, בפרקטיקה שמאניסטית שירש מגואליו, הוא עצמו, כך הצהיר לא פעם, היה עסוק בתיקון וריפוי תרבותו שלו, גרמניה שלאחר מלחמת העולם השנייה.

אלא שאצל ארז ישראלי הפייטה המסורתית מתהפכת פעם נוספת, ומכאן שהסכנה הופכת מיידיית יותר, כמעט נטולת סיכוי לתיקון. האמן השמאן הוא הצלוב עתה, מוטל בחיקה של הארנבת המתאבלת על דמותו נטולת החיים של הקדוש. הקטטרופה, עושה רושם, אינה ברת תיקון עוד, כי האמצעי לתיקונה אינו בין החיים. אלא שההיפוך שמבצע ארז ישראלי נמתח כאן עד לקצה הגבול האפשרי. האסון המרומז הופך בבת אחת לממשי מאד ולבלתי נסבל כאשר אנו נחשפים לפתע לספרי התורה יצוקי הבטון. השימוש שעושה בויס באסתטיקה ליתורגית (כמו למשל חליפתו של השמאן ועלי-הילת הזהב המאפשרים לו לבצע את טקסיו המרפאים) עובר למישור אחר ומתממש במעילי הספרים (שבמקורם עשויים קטיפה ורקומים בחוטי זהב). הפרפורמנס האמנותי מתמזג כאן עם הפרפורמנס היהודי, האובייקטים השונים מתערבבים זה בזה בחללים השונים וטוים ביניהם קשרים של זהות. גופתו של האמן השמאן מתמזגת בספרי התורה שאף הם נטולי רוח, יצוקים בבטון ונדמים כקברים חרבים.

במובן זה, כדאי לשים לב שההצבה של הספרים על בסיס בטון גולמיים היא בעלת חשיבות מיוחדת כאן בייצור האווירה הטקסית והרליגיוזית. כלומר, העבודה חייבת להיות מבויימת (staged) כדי להשיג את כוחה ולהכות בחוזקה. ממש כמו בעבודותיו של ברנקוזי, כפי שמסבירה רוזלינד קראוס, נדמה כי הפסל מנסה להשתלט על הבסיס עליו הוא ניצב במין פעולה

פטישיסטית ופונה מטה כדי לספוג ולספח את הבסיס אל תוך עצמו, על מנת להרחיקו ולנתקו ממקום מסויים. אלא שאצל ארז ישראלי, הצבתם של ספרי התורה על בסיסי הבטון אינה מציינת רק את היעדרם של המקום או הנחלה כמו אצל ברנקוזי אלא נוסף להם מימד שברירי ומאיים אף יותר. ספרי התורה נוטים לאבסטרקציה מוחלטת המעידה גם על היעדרם של שאר חלקי הגוף (אפשר לחשוב על הספרים כטורסו קטוע איברים) האמורים לספק מקור אחיזה, שיווי משקל ואיזון תרבותי. אצל ארז ישראלי, הטראומה המסומנת על ידי היעדרו של המקום ונוכחותו החסרה של הגוף מתקיימת גם במובן הדיאכרוני, ההיסטורי, וגם בזה הסינכרוני, הנוכחי. מה שאנו נחשפים אליו הוא הצבעה על קטסטרופה היסטורית, אך בה בעת גם סימונה של קטסטרופה נוכחית, אימננטית, שהמחולל שלה, כך נדמה, הוא בשני המקרים זהה.

כפי שציין פעם בויס עצמו, האובייקט האמנותי אינו אמור "לייצר קטסטרופה", אלא "לחקור את התוכן והמשמעות של קטסטרופה". בדומה לתהליך הריפוי שהציע בויס, מוצאת העבודה דרך לעורר ולהצהיר על הקטסטרופה באמצעות אסטרטגיות מעודנות ועקיפות, ופותחת צהר להתמודדות עם מה שמכנה סלבו ז'יז'ק "הליבה הטראומטית" (traumatic kernel). וכאשר אנחנו נחשפים לספרי הבטון אנו נמצאים קרוב כל כך לליבת האסון באופן כזה שלא ניתן עוד לצמצמה, וכיוון שהיא מאיימת כפי שהיא מפעימה אנחנו נחשפים למכה חדה ומכאיבה של הנשגב. הנשגב האמנותי פה הוא כמובן לא הפצע עצמו, אלא מימזיס, חיקוי אפקטיבי שלו, מעין טראומה מדרגה נמוכה יותר שאינה מותירה עוד את הדברים כפי שהיו, בטוחים ושלמים. בחשיפה המיידית והפתאומית אל הנשגב הזה, אם אכן זה המקרה כאן ואם הדבר בכלל אפשרי, נוצרת הזדמנות לאָבְּל ממשי ולשינוי דרכי ההתמודדות איתו.

אמנם אין ערובה שפעולת הזיכרון הזו או הסירוב לשכוח יהיו רדיקלים מבחינה פוליטית או אפילו ביקורתיים. בדיאלקטיקה של זיכרון ושיכחה, הממסד כבר מזמן אימץ לעצמו את הזיכרון הציבורי של אסונות חברתיים ותרבותיים. כמו שמציגות בפנינו העבודות של ארז ישראלי, הסיכון בנוסטלגיה ופטישיזציה של הזיכרון הוא ממשי, והמחיר החברתי הוא בלתי נתפס. מה שנדרש אם כן אינו דחייה או הפחתה בערכו של האָבְּל, אלא מחוייבות מלאה להיגיון המפעיל אותו. במילים אחרות, מחוייבות שכזו משמעותה להפוך את האָבְּל לקטגוריה פוליטית ולבחון אותו באמצעים חברתיים רדיקליים. אָבְּל מסוג שכזה נמנה עם הפרקטיקות המהפכניות של אלו המבקשים להיחלץ מן הקטסטרופה. בין אם כך או מעט אחרת, השאלה השבה ומהדהדת מקרקוש רכבת המשא על שולחן השבת או שתיקתם המציקה של ספרי-קברי הבטון היא אם כן, איך ניתן ללמוד לחיות למרות הכל, איך לשרוד.