

חתול העיר / חתול הכפר

טלי תמיר

המושג והדימוי 'חתול רחוב' לגבי פריד אבו-שקרה הוא מה שעציץ הצבר היה לבן-דודו, עאסם אבו-שקרה: דימוי איקוני, שחוזר ומופיע באופן אובססיבי, והוא סופג אל תוכו ומקרין בחזרה תמצית מזוקקת של אמירה אישית. שיח הצבר של עאסם, הנטוע בעציץ, כיווץ אל תוכו את חוויית הבדידות והניכור שחש כפלסטיני-ישראלי במרחב התל-אביבי הזר, ומאוחר יותר, עם המחלה הממארת שהתפשטה בגופו, התהדק לנוכחות פואטית ומכאיבה של צמצום ודממה. החתול של פריד מייצג חיוניות פרועה וזריזה, חמקנית וקשיחה. החתוליות שלו היא גופנית ומנטלית, אך כמו הצבר בעציץ, יש לה גם קוד זהות נוסף שמהדהד בבסיסה: הזהות הפלסטינית-ישראלית, הממוקמת בחצרות האחוריות של המרחב הישראלי ומנהלת משם אורח חיים שרדני וחסר יציבות, המתמרן בין דילוג פנימה לבין נסיגה והתגוננות מפגיעה. אם העשורים הראשונים של המאה ה-20 הניבו את דימוי החמור כמייצג של הנוכחות הפלסטינית הסבילה והנושאת בעול, המעבר אל המאה ה-21, והתמורות שחלו ביחסי יהודים-ערבים במדינת ישראל, הניבו את תשע נשמות החתול: הוא פלסטיני/ישראלי/ערבי; הוא מוגדר כאזרח 'שווה-זכויות'/הוא אזרח מופלה לרעה; הוא 'חופשי בתנועתו'/ הוא נחקר ונעצר במעברי גבול; הוא נהנה מ'חופש הדיבור'/הוא מועמד תמידי לחשד ולחקירה. הזהות הפלסטינית/ישראלית, הנדרשת לדריכות ולהסתגלות תמידית, לעולם תכיל סתירות פנימיות ומצבי יסוד המועדים לערעור ולהזרה. "ישראלים רבים מופתעים כאשר הם שומעים ערבי בעל אזרחות ישראלית מגדיר עצמו כפלסטיני"¹, כתב פריד אבו-שקרה, כשהוא מצביע על ההבדל בין המונח "ערביי ישראל" – מונח שיוחס על-ידי הממשל הישראלי לתושבים הערביים שנשארו בגבולות המדינה אחרי 1948 ומשמר בתוכו את העליונות הישראלית (בחזקת "הערבים של ישראל"), לבין המונח "פלסטינים-ישראלים", המכיל מרכיב זהות עצמאי ונפרד ומקיים זיקה חיצונית אל המדינה.

ההשוואה בין המסמן המרכזי בציור של עאסם לבין הדימוי האיקוני בציור של פריד, איננה שרירותית. היא צומחת מתוך נקודת המגע האישית והאמנותית שחיברה בין שני הציירים הללו בראשית דרכם. עאסם, יליד 1961, ופריד, יליד 1963, הם בני דודים בקרבתם המשפחתית, גדלו זה לצד זה באום-אל-פחם הכפרית של שנות ה-60, בשלהי תקופת הממשל הצבאי.² סבם

¹ פריד אבו-שקרה (2015). מסורת, אותנטיות וזהות. בתוך: ש' קשת ופ' אבו-שקרה (עורכים), **כתמים והחתמות, מזרחיות ופלסטיניות באמנות החזותית בישראל** (עמ' 58). הוצאת אחותי למען נשים בישראל.

² הממשל הצבאי הוטל על-ידי השלטון הישראלי החל מ-1948 על הכפרים הערביים בגליל, במשולש ובנגב, וכלל הגבלות תנועה, חובת הצגת אישורי יציאה מהכפרים, מעקב אחרי חשודים ופיקוח על תכני חינוך ותרבות. לאחר כמה ניסיונות נפל לבטלו, הוא בוטל לבסוף בהוראת ראש הממשלה לוי אשכול ב-1966. לתאריך זה ישנה

המשותף היה קולע מחצלות ומורה לקריאה בבית הספר המקומי. המציאות שלתוכה גדלו הייתה מציאות של כפר ערבי זנוח, המתקיים כבועה סגורה בתוך החברה הישראלית, הרחק מהשיח התרבותי המשפיע ומחוץ למערכות הטיפוח והפיתוח של השלטון הישראלי. סגירה זמנית ואקראית של זרם המים ואספקת החשמל, תשתיות רעועות, ארכיטקטורה כאוטית ושטחים פתוחים היו חלק מהוויה יומיומית, מרכיב מובן מאליו במציאות חיים הממוקמת בשוליים ומופלת לרעה. הילדים עאסם ופריד הפכו את המציאות הזו ליתרון יחסי: המרחב המופקר של ילדותם היה בשבילם זירת שוטטות וטיולים, מעין 'נקודת אפס' חופשית ממנה יכלו לדמיין, להמציא, להמחזיז ולשחק. שם, על המדרון הריק היורד מפאתי הכפר אל תוך הוואדי, חופשיים עדיין מתודעת קיפוח או זרות, התנסו שניהם בחוויות ראשונות של יצירה וביטוי. בזיכרוננו של פריד זו הייתה חוויה מעצבת.

הכירשון האמנותי שהחל לבלב במשפחת אבו-שקרה הפציע לראשונה אצל בכור האחים – וואליד, שהיה חלוץ היוצאים אל העיר (בתחילה למען פרנסת המשפחה), עוד ב-1964, לפני סיום לימודיו בתיכון. העובדה שהממשל הצבאי היה עדיין בתוקף, והנער וואליד לא קיבל אישור תנועה רשמי לצאת מכפרו, חייבה מגורים בדירות מסתור וגררה מתח תמידי מפני גילוי ומעצר. בין שאר הגילויים בעולם שמחוץ לכפר נחשף וואליד גם לאמנות, והוא החל לבחון את עצמו ואת יכולותיו בתחום במסגרת חוגי אמנות בחדרה. מאוחר יותר, ב-1968 (שנתיים לאחר ביטול הממשל הצבאי ומגבלותיו), נרשם ללימודי אמנות מלאים בבית ספר "אבני" בתל-אביב והיה בן טיפוחיו של יחזקאל שטרייכמן. לימים נסע ללונדון והיה לרשם ועושה תחריטים מן המדרגה הראשונה. עבודותיו המוקדמות של הסטודנט וואליד כבר מעידות על הקו המדויק שלו ועל יכולת התבוננות חדה העתידה להשתכלל ולהזין את הנופים המפורטים שיצייר בעתיד. באותן שנים ראשונות, כשעדיין חזר אל הכפר מדי יום שישי, הביא לאחיו הצעירים ספרי אמנות ואנציקלופדיות מצוירות וחשף בפניהם עולמות חדשים. האחים הצעירים, ביניהם סעיד ופריד ובן הדוד עאסם, התבוננו בו כשצייר ורשם והכין את שיעורי הבית, ובאופן לא מודע זיהו שם גם את עצמם ואת תשוקתם שלהם להיות לציירים. מעמדו כאח בכור, ובמיוחד כמי שתרם לפרנסת המשפחה וזכה למעמד בכיר בשל כך, העניק לדרכו החדשה ערך של דוגמה וסלילת דרך. אחיו סעיד, היום מנהלה של הגלריה באום-אל-פחם, עקב אחרי מסלולו ופיתח כתב יד אישי של רישום חופשי ומהיר על נייר. בן דודם עאסם היה השלישי שיצא מהכפר ללמוד אמנות בתל-אביב ופריד, בעקבותיו – היה הרביעי.³

³ עאסם ז"ל העיד בשיחה אישית עם המחברת על השפעת אחיו הבכור – ראד (הידוע היום כראש הפלג הצפוני של התנועה האסלאמית), שגם הוא התעניין באמנות ואף שלח ידו ברישום וביצור. את ספר האמנות הראשון שלו – "רפרודוקציות של פיקאסו" – קיבל עאסם במתנה ליום הולדתו מאחיו ראד. ראד עצמו בחר ללכת במסלול תיאולוגי-אסלאמי והפך למנהיג דתי ופוליטי, וזנח את האמנות כמקצוע. בשנות ה-2000 הצטרף

ארבעת האמנים לבית אבו-שקרה לא למדו ב"בצלאל" או ב"מדרשה", אלא בבתי הספר היותר שוליים בהיררכיית הוראת האמנות בישראל: וואליד וסעיד למדו ב"אבני", עאסם ופריד, 13 ו-15 שנה מאוחר יותר – למדו בבית הספר לציור על שם מרגושילסקי, המכונה "קלישר". שני בתי ספר שמעמדם הצדדי ומסורות ההוראה המיושנות שלהם התאימו לזהות השוליים ולחוסר הביטחון היחסי שליווה את מעברם מהכפר הצפוני אל המרכז והשפיעו גם על עיסוקם המרכזי במדיום הציור והרישום. ההתאקלמות של בני הכפר בעיר הגדולה לא הייתה קלה, ונתקלה לא רק בזרות פנימית ולשונית אלא גם בעוינות ובחשד של הישראלי הממוצע כלפי הערבי המבקש לשכור את דירתו או להיות שכנו. באמצע שנות ה-80 חלקו עאסם ופריד דירה בדרום תל-אביב, יצאו יחד לעבוד במסעדה כשוטפי כלים, וחוו במשותף את המפגש המורכב עם החברה הישראלית. הם רכשו לעצמם חברים קרובים בין כותלי בית הספר, וחוו ניכור וזרות מחוצה לו. הם למדו להכיר את תל-אביב הזוהרת של היהודים, הכוללת אתרי בילוי ומפגש, ואת תל-אביב האחרת של הערבים הפלסטינים, הכוללת מטבחי מסעדות, שאריות של פיצות, כוירים עמוסים בכלים ודוכני ברים לייליים. השותפות ביניהם הייתה מלאה: החל מחלוקת האוכל היומי, דרך שיתוף בתקציב ובבגדים ועד לשיתוף פעולה אמנותי. הם חלקו ידע ציורי, גילויים אמנותיים, התרגשות מול עבודות אמנות, וגם נסיעה משותפת לברלין, לראות תערוכות ולחוות את העולם. באותה הזדמנות צילם עאסם את בן דודו פריד, ועל הצילומים הוסיף וצייר פרטים שונים: פריד עם שפם של ערבי, פריד עם שפם של צ'רלי צ'פלין, פריד עם 4 ידיים... הומור פנימי של שני ציירים-חברים המתבוננים זה בזה באירוניה ובאמפתיה.

הסגנון האמנותי שלהם שונה, כשם שאישיותם מנוגדת: עאסם משתייך לסוג הציירים של דימוי אחד ושפה אחת. הוא צייר טהור, פואטי ונפשי. פריד הוא וירטואוז של ריבוי: הוא יחליף סגנונות, ויפעיל מיומנויות שונות – ציור, גרפיקה, פיסול, כתיבת שירה. עאסם מלנכולי ושוקע פנימה, פריד – דרמטי ונוכח. אך מנקודת מבטו של פריד, הקשר עם בן-דודו, שנפטר טרם הגיעו לגיל 30, הוא קשר טבורי, שנטוע בתוכו מילדותו ומשפיע עמוקות על עבודתו ועל מחשבתו. התערוכה באום-אל-פחם כוללת גם קבוצת עבודות שצייר פריד כמחווה אישית לקשר עם עאסם, מתוך התכתבות ישירה עם עולמו הנפשי והציורי.

מתוך הקרבה הגדולה הזאת טבעי היה שהם יחלקו גם מוטיבים ציוריים ובמקרים אחדים נדדו רעיונות חדשים בין ספרי הסקיצות של שניהם. כך היה למשל עם חתולי הרחוב, שנוכחותם הקבועה בין פחי המסעדות לחצרות הבתים ויללות הייחום מלאות התשוקה עוררו בהם הזדהות אירונית והומור שחור. כבר בהיותו סטודנט ב"קלישר", ב-1986, רשם פריד בספר הסקיצות שלו זוג חתולים, זכר ונקבה: 'חתול העיר' שלו, זכרי ומיני, מרים את זנבו וחושף את

לשושלת הציירים למשפחת אבו-שקרה גם כרים, אחיינו של עאסם.

אשכיו הכדוריים לצד חתולה מיוחמת כמוהו, החושפת את איבר מינה, דימוי שהופיע בציורי השמן שנה מאוחר יותר והוצג בתערוכה קבוצתית בבית האמנים בירושלים. באותו ספר סקיצות ניתן לראות גם רישומים חופשיים של עאסם, המתארים חתולים מציצים מתוך פחי זבל. באותה תקופה קרה שגם ציירו על אותו גיליון נייר ויצרו ציור משותף: פריד צייר במרכז את זוג החתולים המיוחמים, בדומה לסקיצה המוקדמת, והוסיף מסביב מסגרת עם הסמל הגרפי המגביל צפיית ילדים. עאסם התערב בטיפול בצבע ובעבודת המכחול. אך ההתייחסות לארוס החתולי הפרוע קיבל גוון שונה לגמרי בציור של עאסם מ-1989, המתאר חתול יושב במרפסת אורבנית ומשקיף מבעד למעקה המסולסל החוצה, לעבר שמי עיר ריקים. בקטלוג התערוכה "עאסם אבו-שקרה" שהוצגה במוזיאון תל-אביב ב-1994 (לציון ארבע שנים למותו) הופיע הציור "חתול" בכפולת עמודים לצד ציור של צבר בעציץ, מאותה שנה. הצבעוניות של שני הציורים כהה וכחולה, וגם עציץ הצבר ניצב על 'קו גבול' בין פנים וחוץ ומשקיף על שמים דרמטיים, אפלים-מוארים. בשני המקרים כיוון מבטו של הצייר זהה: הוא מתבונן בעציץ ובחתול מ'גבם', כשהם פונים אל המרחב הגדול והריק שבחוץ.

בניגוד לחתול המהורהר והמתבונן בציור של עאסם, החתולים של פריד רצים, בורחים, קופצים ומדלגים. הגדר אינה עוד נקודת משען בשבילם למחשבות חתוליות מתמשכות, אלא קו מרחף להליכת חתול גמישה וזריזה. החתול הזכרי המוקדם משתנה והופך לחתול בחלל הריק – מטפורה לחתוליות כקיום רגעי, שרדני: נודד בין סמטאות, חוצה גדרות וחללים, וברוב המקרים נאלץ לשאת רגליים ולברוח. החתול בציור המאוחר של פריד הוא החתול הרץ: ארבע רגליו באוויר, חניכיו חשופים בנהימה מואצת והוא רץ ובורח מנקודה אנונימית לשום-מקום.

נוף ומטוסים

מוטיב נוסף שפריד מתמקד בו באופן עקבי ומתמשך הוא ציור נוף חקלאי של שדות, ומעליהם מרחף להק של מטוסי קרב. זהו דימוי המבוסס על זיכרון מוקדם: נוף עמק יזרעאל, שיבולים נעות ברוח, ולהק רועם של מטוסים טעוני פצצות טס (אולי) צפונה, לכיוון לבנון, בעת מלחמה (1982), או (אולי) לכיוון בסיס חיל האוויר הקרוב ברמת דוד, בטיסות אימונים. הניגוד בין הרוח הקלה המניעה את השיבולים ברכות לבין המבנה הקרבי החוצה את השמים מדגים את המתח שבין הפסטורלי לפוליטי ואת המפגש המתעתע בין שלוה מדומה לאיום פעיל. כנער צעיר התלווה פריד לאחיו הגדולים שלמדו בתיכון בעפולה והכירו את המרחבים שמחוץ לכפר. בנסיעות בכביש הסרגל נחרטו בזיכרונם שדות החמניות הצהובים ושדות החיטה רחבי הידיים של יישובי האזור היהודים, והוא אינו יכול להימנע מלראות בנוף האידילי הזה חיפוי על משקעי ההיסטוריה הפלסטינית. באותה מידה נחרטה בו מאז עוצמת הכוח החולפת מעל לראשו והוא

אינו יודע לאן היא מכוונת ועל מי היא פורשת את מטריית ההגנה.

גם המוטיב של מטוס קרב טס מעל נוף פתוח הופיע לראשונה בציור של עאסם, וקרוב לוודאי שהוא מבוסס על זיכרון דומה. עאסם צייר את מטוס הקרב פעם כשהוא מנמיך מעל משוכת צברים צפופה ופעם אחרת כשהוא מרחף מעל להקת תנים מייללים. ההקשר הנופי בציור של עאסם מזוהה במובהק כפלסטיני ונוכחות המטוס והתנים מסמנת את משוואת הכוח מול המרחב. עאסם בחר לצייר בצבע שמן דחוס, בממדים גדולים, ובמשיכות מכחול אקספרסיביות. בפורמט מלבני מאורך הוא מצייר מעין "גרניקה" אפרורית משלו, עם יללת תנים מוטי-צוואר, הנישאת לשמים במחאה אנטי-מלחמתית. פריד מעדיף פורמט ומדיום שונים לחלוטין: פורמט קטן, לפעמים אפילו מיניאטורי, ושימוש בטכניקה מעודנת של ציור שכבתי בצבעי מים. שוב ושוב הוא חוזר ומעלה על נייר סופג משובח את מראה הנוף החקלאי, שבמרכזו גבעה או הר, המזכירים את גבעת המורה או את הר תבור. המראה מוחשך או מואר, לילי או בוקרי, מישורי או הררי, מלווה תמיד בלהק המטוסים ובענן כהה – אולי עשן – המתקבץ מעל. במיומנות וירטואוזית ובשפה מעודנת ולירית מצייר פריד במכחולים דקיקים את מטוסי הקרב הטעונים, הנראים כלהקת חרגולים זעירים, כשגושי הפצצות השחורות בולטים על כנפיהם. התוצאה מנכיחה מצב עקרוני של אי-הלימה בין עידון לבין אלימות, והניגוד חריף כל כך, עד שהוא מעורר שאלות ותמיהות: האם ניתן לתאר מטוסי קרב בשפה לירית? לצייר פצצות בצבעי מים? שאלה שאמשיך לדון בה בהמשך.

מודרניזם ואורנמנטיקה

פריד אבו-שקרה מפעיל שפות ציוריות שונות באופן מתעתע, כך שהאחת עולה על השנייה, מסתירה וחושפת בעת ובעונה אחת. דגמים אורנמנטליים צמחיים מסומנים על הנייר ועולים על דימויים פיגורטיביים של חתול, מטוס קרב או נופי שדות. טכניקות ציור מערביות כמו צבעי שמן, אקריליק או אקוורל, פוגשות פרקטיקות שרטוט רפטיבי של דגמים מופשטים וציור לירי חובר למשמעת קליגרפית נשלטת. נוצר מפגש שאינו בהכרח דיאלוגי, שכן האחד לא נענה לשני, אלא כל רובד סגנוני מתקיים בפני עצמו. שאלת המפגש בין שתי המסורות – המערבית והמזרחית – מעסיקה ביותר את פריד אבו-שקרה ונוכחת בעבודתו בכל שלביה: "לאחר שפרקתי מעלי רבים מהדברים שחשבתי שהם יציבים, אני משוכנע שבאפשרותנו לחפש את אותם מרכיבי הזהות, ואת סדר החלקים שלה, אצל כל אחד ואחת מאתנו, בלי לוותר על העצמי"⁴, כתב בספר "כתמים והחתמות" ושירטט מצב שבו החיפוש אחר האותנטי, האישי והעצמי מתמודד עם שאלות של זהות, מסורת ושפה לאומית.

ג'ורג' טראבישי, מבקר תרבות בולט בעולם הערבי, ממוצא סורי-נוצרי, חי בפריז והתבונן משם

⁴ ראו כתמים והחתמות, הערה מס' 1.

במפגש בין העולם הערבי-מוסלמי לבין המודרנה המערבית, במיוחד לאור הגלובליזציה. במאמר שכותרתו "המשכילים הערבים והגלובליזציה" הוא מתאר את הקונפליקט העמוק שנוצר בעולם הערבי בין התרבות המסורתית האיסלמית לבין המודרנה המערבית: "אנחנו נתונים תמיד במצב שבו המערב עומד לבלוע אותנו חיים".⁵ מצטט טראבישי את האינטלקטואל המצרי חוסיין אחמד אמין, הכותב מתוך הנחה ש"הדג הגדול בולע תמיד את הדג הקטן". בין חוקרים רבים אחרים מהעולם הערבי מצטט טראבישי גם את החוקר המרוקאי עבד אל-אלאה בלקזיז שהגדיר את הגלובליזציה – הנוסח החדש של המודרניות המערבית - כ"מעשה של אונס תרבותי ותוקפנות סמלית כנגד תרבויות אחרות". בלקזיז מאשים את הגלובליזציה על שהיא "שופכת את דמה של התרבות השלטת בכל חברה שאליה היא מגיעה", וחוקרים אחרים משלימים את התפיסה הזו בכנותם את הגלובליזציה "מילה נרדפת ל'אמריקניזציה'". טראבישי מזהה מבוי סתום בשאלת המפגש בין העולם הערבי לבין הגלובליזציה המערבית, המטילה עליו אימה. אם לחזור לנקודת המבט של פריד אבו-שקרה, פלסטיני ישראלי שחי במדינה בעלת אוריינטציה מערבית מובהקת, ניתן לזהות בגישתו הד רחוק ומרוכך לעמדה האסלאמית המאוּימת. פריד מזהה את חוסר הביטחון והיעדר האופציות של התרבות הפלסטינית-ישראלית כנגד "מבול הזרמים התרבותיים הסוחפים הללו". "ניצבנו מולם משוללי תרבויות לאומיות שכורסמו ונשחקו [...] לא הצלחנו לשמור על השורשים המקוריים אל מול המבול התרבותי המיובא [...] הפכנו לתרבות נעדרת ביטחון בעצמה, נטולת יכולת להתגונן בפני הפלישה התרבותית [...] היה זה בייחוד האוונגרד אשר מעד, חיבק את התרבות המיובאת וזנח את המורשת".⁶ כשהוא מתייחס גם אל האוכלוסייה המזרחית בישראל, ברוח פרויקט "כתמים והחתמות", המפגיש מזרחים ופלסטינים אל מול התרבות הישראלית ה'אשכנזית'-מערבית, טוען פריד, בעקבות עפיף אלבהנסי: "אנו משתתפים כצופים במחזה של שלילת תרבותנו לנוכח הפלישה המערבית הזרה ובכך שוללים מעצמנו, ממוחותינו ומרגשותינו עושר תרבותי ומסורת". לפיכך רואה פריד כמטרה חשובה במיוחד את שחזור הביטחון העצמי במסורת המקורית של התרבות הפלסטינית-אסלאמית ואת הצורך לעודד ולטפח את השפות המקומיות, האוטנטיות, המבטאות תרבות שאינה מערבית ואינה מתמסרת ל'רוחות הרעות' של הגלובליזציה. מעניין לבחון את הפרשנות האמנותית של פריד האמן לאור העקרונות עליהם הצהיר במאמר העמדה שלו ב"כתמים והחתמות".

ראשית חשוב לומר שהאורנמנטיקה בציור של פריד איננה הצהרתית ומופגנת, והקליגרפיה הנוכחת בעבודתו איננה מחזירה עטרה ליושנה. שתי הפרקטיקות המסורתיות הללו מוחדרות ברכות אל מרחב הציור שלו ופועלות עליו כמו מסך או וילון. המוטיבים האורנמנטליים מסתירים

⁵ ג'ורג' טראבישי (2001). המשכילים הערבים והגלובליזציה. **מקורב, כתב עת לספרות וחברה**, 6, 66.

⁶ כתמים והחתמות, שם.

כביכול, את מה שלא ניתן להסתיר ונחשף מתחת להם ולמעשה, למרות נוכחותם הייצוגית והאותנטית, הם לא מצליחים למנוע נוכחיות אחרות. את המוטיבים הצמחיים שלו דולה פריד ממקורות שונים. אחד המוקדמים שבהם הוא פרח הלוטוס, הלקוח מתוך המיתוס המצרי העתיק, ומזוהה כסמל של ממלכת מצרים העליונה. פרח הביצות הקדוש, המסמל גם ראשוניות ולידה מחדש, זוקק על-ידי פריד למוטיב ממוזער המאורגן בסדר עיטורי סביב גבעול מסולסל, בדומה לקנקנות של גפנים. כך הוא מסתלסל ומתפשט על מרחב הנייר או על לוח העץ של הציור ויוצר מארג אורנמנטלי.

לעומת עבודת המכחול העדינה המופעלת בציור פרחי הלוטוס, פיתח פריד פרקטיקה תוקפנית יותר באמצעותה הוא מוסיף שכבות מרובדות של עיטור ואורנמנטיקה: פרקטיקה של חירור במחט. המוטיבים הצמחיים מחוררים באמצעות מחט דקה ישירות על גיליון הנייר, שמקבל טקסטורה דוקרנית. ניתן לזהות שם דגמים פרחוניים, אלמנטים אורנמנטליים מורכבים הלקוחים משפה של אריגים או דגמי קישוט מופשטים. הדגמים המחוררים, שאינם יכולים לשאת עליהם צבע, שומרים על מונוכרומיות לבנה ומוטמעים לתוך הנייר עצמו. בשלב מסוים נוסף לתהליך החירור גם חוט רקמה צבעוני ובעקבותיו הפכה גם המחט עצמה לחלק מהעבודה. כך, בהדרגה, פיתח פריד שפה ייחודית שראשיתה בדימוי מודפס או מצויר, המשכה בדגמים מחוררים, ושיאה בתכי רקמה החודרים לתוך הנייר ומשאירים את המחט חשופה, כעדה למעשה, אם לא כקורבנו התלוי ומיטלטל על חוט. הציור המרובד נושא עליו את השכבות השונות כארכיאולוגיה של פעולות, מהתחננה ועד העליונה. לכאורה, מסתמן כאן תהליך של דיכוי או מחיקה, אלא שפריד שומר על נוכחות מלאה של השפות השונות. הוא מציע קליגרפיה עמלנית של דגמים מופשטים, אבל אינו מוותר על הווירטואוזיות הפיגורטיבית והשליטה בצבעי המים, כביטוי לערכים ציוריים מערביים, תוצר מובהק של לימודיו אצל מורים כאורי שטנר ודויד ריב, ציירים ישראליים שלימדו ב"קלישר" והותירו בו, כמו גם בעאסם בן דודו, את הרגישות האסתטית ואת תפיסת הצבע של הציור המערבי. ביטוי נוסף למתח הפוליטי שבין הגושים הגלובליים נוכח בציור של פריד בכיתוב: "העולם השלישי", המופיע פעמים רבות ליד ציור של חתול רץ. מתוך ידיעה ברורה שהוא פועל במדינת ישראל, המזוהה בהרחבה עם 'העולם הראשון', השבע והמערבי, משליך פריד את חתול הרחוב שלו מתוך המרחב המקומי אל פאזה אחרת – אל 'עולם שלישי', הרואי בקיפוח, עוני וניצול קולוניאלי. במפגש בין הדימוי לבין הטקסט מציב פריד את 'הכתובת על הקיר' ושואל על מיקומו המדויק של האלטר אגו החתולי שלו.

פצצות ורקמות

מה שהתחיל כתפירה קווית של תך ישר שחצה את הציור לאורכו, התפתח לרקמה מסועפת

של דגמים גיאומטריים מורכבים. במהלך שנת 2016 החל פריד לפתח סדרה חדשה של עבודות שממשיכה את המפגש בין טכניקה מערבית קלאסית – תחריט או תצריב – עם פרקטיקה של רקמה פלסטינית מסורתית. המפגש בסדרה החדשה משחזר עימות קצוות בין שני דימויים: דימוי של פיצוץ עז בשמיים חשוכים, המבוסס על צילום של הפצצה בעזה במלחמת "צוק איתן" בקיץ 2014 ודגם גיאומטרי רקום של שמלות פלסטיניות מסורתיות. הפעם פריד מצליב לא רק מערב ומזרח, אלימות ואורנמנטיקה, אלא גם לוחמנות גברית עם מלאכת עמלנות נשית. במונחים מופשטים יותר, אפשר גם לתאר כאן מתח פנימי הנוצר בין דימוי של התפזרות לכל עבר, בהיעדר שליטה, לבין דימוי הרקמה הממושמע, המייצג סדר וארגון מוקפד.

הסדרה החדשה נבנית על בסיס תחריטים גדולים בשחור/לבן שהודפסו ב-2015, שדימוי הפיצוץ המרכזי שבהם אינו משוחרר משרידי יופי של זיקוק זוהר. הרקמה המסורתית מחוררת ונרקמת על ניצוצות האש והעשן כשכל מערכת סימנים מתקיימת לעצמה, בשני מישורים מקבילים. פריד מתחבר כאן לשורה של אמנים ואמניות פלסטיניים שמשתמשים בפרקטיקה של רקמה ובדגמים מסורתיים של הביגוד הנשי הפלסטיני כנושאי זהות מובהקים. כך למשל, בעבודה של חאלד חוראני, יליד חברון, שאורג פיסות מקוריות של רקמות מסורתיות אל תוך עבודותיו, או בשימוש האקספרסיבי והחופשי יותר שעושה בותינה מלח'אם בג'לביות הפלסטיניות המשמשות לה כמצע נדיב ועולה-על-גדותיו לתפירה ולרקמה מגוונת.

אך כדרכן, העבודות של פריד שומרות לעצמן מידה של איפוק: הן אינן עבודות מחאה פוליטיות מן הסוג שמצפים לפגוש: אין בהן אלימות, למרות שהן מצביעות על מוטיבים של מלחמה. פריד נמנע מלהפעיל טכניקות אלימות או אקספרסיביות או אף לסכסך בין השפות השונות שהוא מפעיל בעבודתו. באופן עקבי ומתמשך הוא מעדיף לשמור על פרופיל אסתטי מדוד גם כשהוא מכוון אל הפוליטי. מעניין לציין בהקשר זה את השימוש שהוא עושה בסמל הגרפי האוסר צפייה לילדים (X מוטל על צמד ילדים מוקפים בעיגול). בתחילת דרכו אימץ פריד את הסמל הגרפי המוכר באופן ספונטני והומוריסטי למחצה, לצד ציורי החתולים המיוחמים, כאסוציאציה לאיסור הצפייה לילדים בסרטי מבוגרים. אך בהמשך, כשהוא מצרף אותו לצד דימויים טעונים בשאלות של זהות, אלימות ומות ילדים, משמעות הסמל משתנה: במציאות המזרח תיכונית, בלב הסכסוך הישראלי-פלסטיני, על רקע אזורי המלחמות בסוריה, כשילדים לוקחים חלק פעיל בקרבות ובאינתיפאדות ואף נהרגים ונפצעים במהלכן – השימוש בסמל "לא לילדים" הוא אירוני במיוחד, ונטען במשמעות פוליטית שאי אפשר להתכחש אליה.

בולים וסמלים

השימוש של פריד בבולים רשמיים של מדינת ישראל, ובעיקר במעטפות יום ההופעה, משרת

באופן מושלם את המסגרת האסתטית והעקרונית של עבודתו: הבול הוא מצד אחד מיניאטורי ואינו יכול בשום אופן לתפקד כביטוי אקספרסיבי או אלים, אך בו-בזמן הוא מייצג ישות פוליטית ברורה: מדינת ישראל הריבונית. השימוש במעטפות של יום ההופעה מחזק את המעמד הרשמי של הבולים, והיותם נציגים מובהקים של השלטון. פריד בחר בולים המפיצים את המסרים הלאומיים שהשלטון הישראלי מעוניין להפיץ, ברוח סיסמאות ציוניות ויהודיות כמו: חומה ומגדל, סמלי 12 השבטים, חלוצים עובדים, יובל לתעשייה הצבאית, מסרים של פיוס ושלום כמו הפסוק המקראי "וגר זאב עם כבש", האמירה "ואהבת לרעך כמוך" או "לא לגזענות", וכדומה. כולם, לכאורה, מסרים חיוביים המעידים על ערכים הומניסטיים של חברה הרואה עצמה כנאורה ורווית כוונות טובות. אלא שבדרכו השקטה והמתעתעת מערער פריד על מסרים אלה בהפגישו אותם עם ציורי נופים מיניאטוריים, מאוימים על-ידי ענן שחור, ספק ענן גשם חורפי, ספק עשן סמיך של פצצות המומטרות מתוך מטוסי הקרב הנראים בשמים. ציורי הנוף של פריד גדולים רק מעט מהבולים, וניתן לראות בהם בולים חתרניים המצביעים על מציאות אלטרנטיבית.

קריאה בוחנת של הבולים והדימויים שפריד מחבר ומפגיש חושפת אירוניה ופרדוקסליות. כך, למשל, בסדרת בולים שיצאה לאור לרגל יובל לתעשייה הצבאית נכתב על מעטפת יום ההופעה: "כי ראינו את הארץ והנה היא טובה מאד". המפגש נטול התודעה בין דיווח המרגלים התנ"כי לבין התעשייה הצבאית המסועפת שנדרשה כדי לכבוש את הארץ ולשמר אותה בכוח הצבא והמלחמה הוא מפגש מטריד ביותר. בעבודה אחרת מופיעה סדרת בולים המייצגת כלי נשק – טנק, טיל וצוללת, ולידם מופיעה הכתובת החגיגית: "ואתן לך ארץ חמדה". שוב נוצרת אי-נוחות חריפה בין הביטוי 'חמדה' לדימויים של כלי הנשק.

הטיפול של פריד במעטפות יום ההופעה של הבולאות הישראלית חושף את רמת העיוורון והאטימות של המערכת השלטונית לגבי המסרים שלה-עצמה ומדגיש את הדימוי העצמי האידיאלי והצודק שמטפחת התודעה הציונית, כנגד כישלונה להבין את המחיר המוסרי ששילמה במהלך מימוש החזון.

כלי נשק נוכחים בעבודה של פריד, בקנה מידה ממוזער, גם בתלת-ממד. הטיפול שלו בתלת ממדיות איננו פיסולי, גם לא בנוי על טכניקות של צירוף (אסמבלאז') או הדבקה (קולאז'). פריד בוחר חפצים קיימים (רדימייד) ומבצע בהם פעולה של המרה חומרית: הוא מצפה אותם באדמה, 'מעטר' אותם בקוצים והופך אותם למקטעי נוף. 'מזכרות הנוף' האלה, אדמתיות וקוצניות, מאחדות את כל החפצים למהות אחת – אדמה חומה, אדמת המריבה. גם השנים 1948 ו-1967 כתובות בספרות עבריות וערביות בתוך האדמה החומה, כתבליטים פנימיים החרותים בה. לעין מתגלה ארכיאולוגיה של חפצים, בקנה מידה צעצועי, שאולי נקברו באדמה

אולי נחלצו מתוכה - טנקים, צוללות, משאיות עמוסות טילים, מטוסים ובולדוזרים וגם דובונים ונעלי ילדים. כבר בשנת 2000, בתערוכה ראשונה בגלריה "הקיבוץ" בתל-אביב עסק פריד בצעצועים ובילדות. העבודה המרכזית בתערוכה עסקה בנושא הכאוב של מות ילדים באינתיפאדה. הוא פנה להורים ששכלו את ילדיהם במהלך אירועי האינתיפאדות וביקש מהם להשאיל לו פריט מתוך חפציהם האישיים. בחלל הגלריה הציב פריד ארון עץ גבוה עם מגרות פתוחות וסגורות, ובכל מגרה הניח חפץ או שניים מתוך עיזבונם האישי של הילדים: קופיף צעצוע, זוג נעליים, שמלה או בובה. הצייר דייוויד גוס, שהציג עם פריד באותה תערוכה, צייר בצבעי שמן על בד כמה מהחפצים הללו.

סיכום: מטען כפול – המיצב "סוחב", 2003

באפריל 2003 הציג פריד אבו-שקרה תערוכת יחיד שנייה בגלריה "הקיבוץ" בתל-אביב שכללה צילומים, פרפורמנס והצבה בחלל. הכותרת "סוחב" התייחסה להתרחשות המרכזית בתערוכה: דמותו של פריד, כשראשו עטוף בבד שחור והוא סוחב במאמץ רב שני צרורות עמוסים של לוחיות זיהוי של כלי רכב. באותה תערוכה נולדה הדמות המטאפורית "עבדוללה" – האלטר-אגו האנושי של פריד – דמות של פלסטיני נוכח/נעדר, גוף ללא ראש, רוח רפאים משוטטת. לקראת הצילומים לתערוכה היה על פריד להכין עצמו לא רק מבחינה אמנותית ורעיונית, אלא גם מבחינה גופנית: הוא התאמן במכון כושר כדי לבנות לעצמו גוף שרירי וגברי במיוחד. הגוף הגברי הפלסטיני שעיצב פריד הדהד את גופו של "היהודי החדש" הציוני, שנמדד והושבח וזוהה מחדש כבעל זהות גברית, בניגוד לדמות הצללים שלו – היהודי הגלותי החלש והצנום. פעולת הסחיבה והגריירה הפגישה בין הגוף וכוח השרירים לבין ביורוקרטיה משרדית: לוחיות הזיהוי הצהובות, שלוקטו מתוך מאגר הלוחיות של משרד הרישוי בוואדי ערה. פריד שילב בתוך הלוחיות את מספר הזהות שלו עצמו, כשהוא מתכתב, ביודעין או שלא ביודעין, עם מיתוס המספר החרות בגופם של יהודים ניצולי שואה. הגוף כנגד הביורוקרט, הכוח כנגד המנגנון, גרר פריד את צרורותיו משני צדדיו של קו ירוק שסומן על הרצפה. עם לוחיות הזיהוי בשתי ידיו ביקש להיות גם פלסטיני וגם ישראלי בעת ובעונה אחת, כשהוא כורע תחת נטל הזהות הכפולה. עגלת עץ גדולה, מגולפת ידנית עמדה במרכז החלל והכילה את ערימת הלוחיות שהופיעו בצילומים. עגלה ללא יצול, ללא כיוון, אך מסמנת מצב עקרוני של פליטות והגירה. כבר אז ניתן היה לזהות בעבודה של פריד את השילוב הדואלי בין אמירה רעיונית לבין עבודת ידנית ודקורטיבית ואת הפעלת שתי השפות האלה במקביל כשהאחת מאירה את השנייה באור אירוני וביקורתי. בשנים הבאות התפתחה סדרה של סרטי וידיאו שעסקה בדמותו של עבדוללה בסיטואציות מטפוריות של בריחה, מרדף, תקיעת הראש בחול

התסכול בנשיאת הזהות הכפולה והלא פתורה, מחריף והולך ככל שהחברה הישראלית-ציונית אינה מצליחה ואינה מסוגלת להכיל בתוכה את הפלסטיני כשווה ערך וכבעל זכויות מלאות. ישנה אמרה ישראלית גזענית: "ערבי טוב הוא ערבי מת". פריד מוריד את החצי השני וכותב בקבוצת עבודות: "ערבי טוב". אך כפי שסייד קשוע יודע לומר "ערבי טוב" לעולם לא יזכה לתשואות, משני הצדדים. פריד אבו-שקרה יודע את זה היטב כשהוא מתפקד כאזרח ישראלי שעסוק עד מעל לראשו בטיפוח האמנות הפלסטינית החדשה.

כבן למשפחת אבו-שקרה וכמי שהיה מקורב ביותר לעאסם, פיתח פריד קווים ורעיונות שהחלו בעבודה של עאסם ונקטעו עם מותו, ותרם לשימור זכרו ומעמדו המיוחד. אך בו בזמן הוא גם התווה מסלול שונה ונפרד מזה של בן דודו המוערך, והציע כיוון המחויב הרבה יותר לסממנים פלסטיניים ולמוטיבים מסורתיים. הפרויקט של פריד, אליו הוא גם כיוון וחניך, הוא לחבר בין הציור המערבי לבין מוטיבים פלסטיניים נושאי משמעות באופן שונה מקודמיו. כבן לדור השלישי של אמנים פלסטיניים בעלי אזרחות ישראלית, הפועלים בתחומי מדינת ישראל, יש לו חלק חשוב במעבר ממוטיבים כפריים וחקלאיים, כפי שהם מופיעים בעבודתם של עבד עבאדי, נביל ענאני וסלימן מנסור, המייצגים במופגן את העבר הפלסטיני המנושל, לפאזה של הפשטה ואל מפגש חופשי בין שתי השפות ובין שני העולמות. במקום נרטיב היסטורי פלסטיני מגויס לאמירה לאומית ישירה, מציע פריד ייצוגים של זהות פלסטינית כמערך אוטונומי הפועל מכוח עצמו.

לצד גוף העבודות הפורה שלו ומעמדו כאמן, פועל פריד ללא לאות לחיזוק ולפיתוח האמנות הפלסטינית במרחב הישראלי. נוכחותו כמורה ב"אורנים", מכללה אקדמית לחינוך הנמצאת בגליל התחתון, חיזקה באופן משמעותי קבוצה של אמניות פלסטיניות צעירות הלומדות שם, והעניקה להן תמיכה אוצרותית ומחקרית גם אחרי צאתן מחממת הלימודים. למעשה אפשר להגדיר את פעילותו של פריד כאוצר, חוקר וכותב כחלק אינטגרלי מפעילותו כאמן, וכהמשך ישיר לעשייה האמנותית שלו. תערוכת היחיד הנערכת לו בגלריה אום אל-פחם, שסוללת את דרכה לקראת הכרזתה כמוזיאון, כהמשך לתערוכות ב"בית הגפן" ובגלריה בנצרת,⁸ היא הצהרת עמדה וביטחון לנוכח הפריחה וההסתעפות המרשימה והמבורכת של אמנות פלסטינית בישראל.

⁷ מקבץ של סרטי הווידאו הנוגעים לדמותו של "עבדוללה" הוצג ב-2016 ב"בית הגפן" בחיפה, באוצרותה של יעלה חזות.

⁸ התערוכה "שדה חמניות" נפתחה בגלריה לאמנות בנצרת בדצמבר 2016, באוצרותו של חוסי אל חטיב שחאדה.