

## בוקובזה בברעם: חתרנות בונה באמצעות האמנות

פרופ' יוסי יונה – אוניברסיטת בן גוריון בנגב

אחת הסצנות היותר משעשעות - אך לא פחות חזקות - בסרטו התיעודי של ניזאר חסן "קאט" (2000) שעסק במושב עגור, הנמצא באזור השפלה, דרומית לבית שמש, מתרחשת בעת חילופי דברים המתנהלים בין הבימאי לבין אחד מחברי המושב. בסצנה זו מבקש הבימאי מהאיש, יוצא כורדיסטן, להסביר את מקורה של הרתיעה של תושבי המושב לעסוק בעברו של הכפר (עג'ור) ובתושביו הפלסטינים שגורשו משם במהלכה של מלחמת העצמאות. בעודו טורח על האבסתם של הפרות בחצר הרפת, מביע האיש תמיהה לנוכח רתיעה זו ומוסיף - "רק חמור לא יודע שהיו פה ערבים לפנינו".

המענה גרם לצחוק רם בקרב צופי הסרט שהוקרן בשעתו בסינמטק של תל אביב. מה היה כה משעשע במענה הזה? מן הסתם התשובה לשאלה זו נעוצה בזהותו של הדובר ובאופן שבו הוא סיפק את המענה. הנה איש זה, חקלאי, העז לומר בשפה פשוטה את האמת שאותה כה רבים יודעים אך חוששים לומר. יתרה מזאת, האיש לא נראה מוטרד מכך שהוא אומר את הדברים למול המצלמה ומכך שבין שיחו הוא פלסטיני. והוא אומר את הדברים ללא כל ניסיון להתריס וללא כל מאמץ להתנצל; הם מוצגים כעובדת חיים פרוזאית.

אך עובדה זו נמצאת במרכזה של דרמה היסטורית, פוליטית ותרבותית; היא ניצבת במרכזו של הסכסוך הישראלי הפלסטיני הממושך ורוויי הדמים. כל אחד מהצדדים בסכסוך עושה מאמצים בלתי-נדלים להציג נרטיב לאומי ליניארי של תחייה והתחדשות הקושרת אותו באופן אקסקלוסיבי לאדמת המריבה. ההיסטוריה המשתקפת מהנרטיבים של שני הצדדים לסכסוך מעידה לכאורה על אחיזתם הרציפה במקום, אחיזה הנושאת אותם אל עברו הרחוק והקדום. ומה עם האחר, זה שנושא תביעות זהות על המקום? ובכן, הוא נתפס כשוכן זמני במקום, כזה שמקורותיו מחוץ לגבולותיה של אדמת המריבה; הוא הופך כעת אורח בלתי-רצוי ששהותו במקום תחומה בזמן. אכן, החזון - הגלוי או הנסתר - של שני הצדדים הוא לטהר את המקום מנוכחותו הזרה והעוינת של האחר להפוך את אדמת המריבה למקום בו ישכנו רק בניה ובנותיה "האותנטיים" של האומה.

הצגה זו של הדברים נכונה בעיקר לאופן בו מנסחים וכותבים סוכניה הרשמיים של האומה - יהודים ופלסטיניים כאחד - את הנרטיב הלאומי שלהם. אך סוכנים אלה אינם הגורמים היחידים שמגבשים את הנרטיבים הלאומיים ומגדרים את גבולותיהם. החברה האזרחית, על שלל סוכניה, מספקת כר פורה לפעילות העולה בקנה אחד עם הנרטיבים הרשמיים, אך היא גם נותנת ביטוי לפעילות הקוראת תיגר עליהם ומערערת על ההיגיון הליניארי והאקסקלוסיבי שלהם. פעילות זו, שמפרה את ההיגיון זה, נתפסת כצעד הכרחי לשם הכרה ופיוס הדדיים.

הפעילות התרבותית והאמנותית - על מופעה וביטוייה השונים - תמיד נשאה תפקיד חשוב בהקשר זה. הספרות, הקולנוע, התיאטרון והאמנות הפלסטית מספקים מקצת הזירות שבהן פעילות מסוג זה נעשית. היא משקפת את תפקידה של התרבות והאמנות כפעילות חתרנית, כפעילות אוונגרדית. אך

היסוד החתרני הטמון בפעילות מסוג זה אינו מבקש לקדם חתרנות לשמה; הוא אינו מודרך על ידי הרצון לערער על הלגיטימיות הבסיסית של הקולקטיב היהודי ועל קיומו המדיני, אלא על-ידי האמונה שחתרנות זו הכרחית לשם עיצובו של סדר חברתי טוב יותר והומאני יותר. ההכלה של כל פרקי ההיסטוריה של כל אומה – בין אם הזוהרים ובין אם האפלים שבהם – בנרטיב הלאומי שלה הכרחי, אומר, הפילוסוף רוג'ר סיימון, כדי לאפשר את צמיחתה התרבותית ואת התפתחותה המוסרית.<sup>1</sup>

דומה שתובנה פוליטית ומוסרית זו מלווה את המפעל האמנותי של אליהו אריק בוקובזה. הוא פוסע בעקבותיהם של אמנים רבים הפועלים בשדה האמנות הישראלית כגון יעקב שטיינהרט, נפתלי בזם, דני קרוון, רות שלוס, גרשון קניספל, משה גרשוני, פנחס כהן גן, לארי אברמסון ואחרים המבקשים לפנות מקום לאחר הפלסטיני בעבודותיהם ולפיכך להנכיח אותו בתודעה הקולקטיבית של הציבור היהודי. חשוב לציין את עובדת היותם של אמנים אלה יהודים. ייצוג הצד הפלסטיני על-ידי אמנים פלסטינים הנושאים אזרחות ישראלית הוא מאתגר פחות, שכן עבודותיהם נמצאות בהלימה עם זהותם הפלסטינית.<sup>3</sup> מכאן שמבחינה זאת עבודת האמנות של האמן היהודי הפועל בישראל

הינה מאתגרת יותר, וזאת משום שהיא משקפת את רצונו להכיל את האחר בתוך הנרטיב הלאומי שלו, גם כאשר האחר מופיע כ"הפרעה", כגורם המחבל ביכולתו לקיים ולתחזק את זהותו הלאומית כהוויה צרופה, לכידה ונינוחה. פעולתו האמנותית היא עדות לחיבור המתבקש וההכרחי בין הפוליטי לאמנותי; היא עדות לרלוונטיות הבלתי-נמנעת של העשייה האמנותית למציאות הפוליטית בה חי ופועל האמן; היא מלמדת שהאמן אינו יכול להתנער מחובתו, החובה לנקוט עמדה מוסרית ופוליטית; היא הוכחה לכך שכל עשייה אמנותית המבקשת להתעלם מבעיות קיומיות אקוטיות המאפיינות את המציאות בה חי ופועל האמן מסתכנת בהפיכתה לאקט אסקפיסטי, תמוה ומביך.

מכלל האמנים היהודים ששמם צוין לעיל, דומה שבוקובזה מנהל דיאלוג ישיר ומשמעותי עם עבודותיו של לארי אברמסון, שבתורו ניהל דיאלוג מתריס – באמצעות סדרת ציוריו "צובה" (1995) עם האקוורלים של יוסף זריצקי ושענינם היה נופיו של הקיבוץ צובא. גם אברמסון וגם בוקובזה אינם מנהלים דיאלוג עם הקונקרטי – בין אם אלה דמויות אנושיות או נופי טבע – אלא עם ייצוגיו הויזואליים של הקונקרטי, עם דימויים.

המסר בציוריו של אברמסון לא השתמע לשתי פנים. עניינו היה "העיוורון של זריצקי", כפי שתוארה זאת טלי תמיר, עיוורון המשקף מגמה באמנות הישראלית לדורותיה של מחיקת העבר הפלסטיני של המקום.<sup>2</sup> סדרת הציורים של אברמסון התאפיינה ביסודות קונספטואליים, אבסטרקטיים ופוליטיים מובהקים. פעולת המכחול שלו על פני דפי העיתון הסתכמה במריחה, במחיקה, בטשטוש המציאות השוכנת מעבר לכתמי הצבע, המרמזת על פעולת הטשטוש של העבר הפלסטיני בשדה האמנות בישראל. סדרת העבודות של אברמסון, שהיא כאמור אבסטרקטית וקונספטואלית ביסודה,

<sup>1</sup> Roger Simon, *Touch of the Past: The Remembrance, Learning, and Ethics*, New York: Palgrave Macmillan, 2005.

<sup>2</sup> טלי תמיר, "צובה: הפשטה ועיוורון", לארי אברמסון: tsoha (קטלוג תערוכה), תל אביב, הקיבוץ גלריה לאמנות, 1995.

<sup>3</sup> עבודותיהם של אמנים פלסטינים הנושאים אזרחות ישראלית, כגון עסאם אבו-שקרה, עבד עאבדי, אניסה אשקר ושריף וואכד, נמצאות בהלימה עם זהותם הפלסטינית, על אף שזהות זו עצמה רצופה בדילמות קשות ובחיבוי נפש לרוב, וזאת מתוקף העובדה שהם פועלים וחיים בחברה הישראלית ויוצרים בשדה האמנות בישראל.

ביקשה להראות כיצד תועלה האמנות האבסטרקטית - מבית מדרשה של "אסכולת אופקים חדשים" - לפעולה פוליטית, אולי לא מדעת, של מחיקת העבר, של מחיקת הכפר הפלסטיני, והנכחתו מאידך של הכפר העברי כדבר המשקף את המובן מאליו, את הסדר הטבעי של הדברים.

עם זאת, בניגוד לאברמסון, עבודותיו של בוקובזה, שעוסקות בקיבוץ ברעם/כפר בירעם, נושאות אופי שונה, למרות שגם הן מזמנות את העבר הפלסטיני של המקום למול עיניו של המתבונן. עבודותיו של בוקובזה מקיימות דיאלוג עם צילומים הנמצאים בארכיון של הקיבוץ עצמו. תוך שהוא שומר על היסודות הפיגורטיביים הניבטים מהצילומים, הוא מפרק ומרכיב אותם מחדש בציוריו. התוצאה: מצע קלידוסקופי מרהיב, קרנבל רב רושם של זהויות, שמאפשר לדלות משמעויות ופרשנויות חדשות על העבר ולקיים דיאלוג חדש ופורה עם ההווה.

למול עיננו נפרשות חמש סצנות שונות היוצרות מבע אחיד ולכיד של חיי הקיבוץ. לעיננו נגלית, על-פניו, פסטורליה, חיי קיבוץ אידיליים. היסוד העליון, שמחת החיים, הצבעים הבהקים, הדמויות "העגולות", המזכירות משהו את עבודותיו של מטיס, משווים לאירועים המתוארים בסצנות אלו חגיגות עולצת. גם הנוף, על שלל צבעיו וגווניו, מעצים את התענגותה של העין מהנשקף למולה. על פניו, נדמה כי בוקובזה פועל בהשראתה של האמנות הנאיבית וגיבוריה כמו אנרי רוסו, פאול גוגן, אנה מרי רוברטסון, אמנות החוגגת סצנות שובות לב מחיי הכפר. פשטות, תום, תמימות, רעננות, אופטימיות, ילדותיות והרמוניה עם הטבע – הם מסממניה של אמנות זו. ואפשר גם לחשוב שבוקובזה לא נזקק למסע רחוק מחוץ לגבולות המקום כדי לחסות בצילו של סגנון אמנותי זה, שכן עבודתו מקיימת זיקה ישירה עם עבודותיו של גיבור מקומי, אחד מנציגיה המובהקים של האמנות הנאיבית בשדה האמנות בישראל - האמן יוחנן סימון, שהיה חבר קיבוץ גן שמואל ושהיטיב לספק מבעים אידיליים של חיי הקיבוץ ונופיו.

אך אלמלא היסוד החתרני שלפתע צד את העין - "תעלול" ששב וחוזר ברבות מעבודותיו של בוקובזה – היה אולי המתבונן מחמיר את שיפוטו ומבטל את מה שרואות עיניו כקיטש או חיקוי נעדר חידוש של האמנות הנאיבית. כאמור, הרצון לערוך שיפוט כזה נגדע באיבו, כי לפתע עולה התובנה בראשו של המתבונן ש"משהו פה לא מסתדר", שסדר הדברים הופך, שהקולאז' המרהיב שמכיל דמויות, מבנים ונופים, משקף ערבוב של מין שבאינו מינו. לפתע מתחוויר למתבונן שהתפקיד אותו ממלא יוחנן סימון בעבודותיו של בוקובזה זהה לתפקיד אותו מילא זריצקי בעבודותיו של אברמסון. הן עבודותיו של סימון והן עבודותיו של זריצקי מספקים את הרקע הפנטזמטי שעליו מתבצעת פעולת המכחול החתרנית של אברמסון ושל בוקובזה.

החתרנות הבונה של בוקובזה באה לביטוי כבר בתיאור המבנים המופיעים בסצנות השונות. למבנים האופייניים של הקיבוץ, על מגדל הסילו הסמוך לו, מצטרפים מבנים אחרים: בניין אבן חרב של בית הכנסת העתיק שפעל במאה הרביעית והחמישית לספירה, על שרידי העמודים היוניים שניצבו בשעריו, והכנסייה המרונית שאליה נלווים שער קשתות רחב מידות ומגדל פעמון שעל ראשו מתנוסס צלב. והנה כי כן, מצטרפת הארכיטקטורה של העבר הקדום (בית הכנסת העתיק) לזו של העבר המאוחר (הכנסייה) ולזו של ההווה (מבני הקיבוץ) והן יוצרות יחדיו, בעת ובעונה אחת, ניגוד ורצף חזותי.

הם מספרים על גלגוליו של מקום ומרמזים על התחלופה של תושביו; הם אינם מבקשים להחסיר דבר והם אינם מבקשים להסתיר מאום.

ההשלמה והניגוד הולכים ותופסים נפח גדול יותר מול עינו של המתבונן כאשר נודדות עיניו לרוחבה ולאורכה של העבודה. במרכזה של הדרמה ההתיישבותית עומדת הפעולה המכוננת, הפעולה הקושרת בעבותות את האדם אל המקום - עבודת האדמה. עבודה זו משתקפת הן בפעולת הטרקטור שחורש תלמים בקרקע האדומה והן בפעולת החקלאי החופר באמצעות מעדר באדמה. בדברי הזיכרונות שלה מימים אלה מעניקה חברת הקיבוץ, רבקה זיו, הד לתחושת ההתעלות שאפיינה פעולות אלה: "מעל הטרקטור האדום אנחנו נשבעים אמונים לשממה שנטועים בה עצי פרי ומפלחים את האדמה שפלאחים מקומיים פלחה לפנינו". הנה אם כן שוזרת יחדיו סצנה זו מחיי הקיבוץ עבר, הווה ועתיד: עובדים עבריים עוסקים בכיבוש העבודה אל מול שרידיו של בית הכנסת העתיק. המחזה הניבט מהציור משקף יותר מכל את "פני היאנוס" של הלאומיות המודרנית, כפי שכותב חוקר הלאומיות תום ניראן (Tom Nairn). בעוד שהיא פועלת לשם קידמה ומודרניזציה של האומה, הלאומיות יונקת את השראתה מעבר קדום.<sup>3</sup>

לשני צדדיה של פעולת כיבוש העבודה - ולפיכך כיבוש האדמה - ניצבות מספר דמויות. זהותן של חמש הדמויות הניצבות לצדה הימני אינה מוטלת בספק - מדובר בחברות ובחברי קיבוץ. הנה ניצבים לפנינו שני גברים, שאננים, מחוברים באחוות רעים, וארשת ביטחון נסוכה על פניהם. והנה שלוש נשים עטויות בשמלות ארוכות, על אמרותיהן הצבעוניות, יוצאות במחול ובריקוד. האמן ממקם את הדמויות בחזיתו המלבלבת של הקיבוץ. המחזה מלמד על בראשיתיות מתחדשת, שלווה וחדוות חיים.

אך בעוד שחזותם ועיסוקם של חמש דמויות אלו משתלבים היטב עם הפעולות המתקיימות במרכז הבימה, שלוש הדמויות הניצבות לשמאלה מעוררות סקרנות. אנו רואים שתי נשים עוטות לבוש פלסטיני-ילידי וגבר עב-שפם רכוב על חמור. את ראשו של הגבר מכסה כפייה צחורה ועקל שחור. האמן ממקם את הדמויות בחזיתה של הכנסייה. אנו עדים כביכול ללכידות בין תושבי המקום המקוריים לבין מקום הפולחן הדתי שלהם.

על פניו מדובר בפלסטינים. אך הדבר אינו ברור כלל ועיקר. תלוי את מי שואלים. מחד, הסצנה המוצגת בפני המתבונן מאפשרת לחשוב שאכן מדובר בפלסטינים אך מאידך, אנו יודעים שהאמן בחר לשאול את השראתו לדמויות אלו מהצילומים הנמצאים בארכיון הקיבוץ. הצילומים מתעדים חברות קיבוץ המתחפשות לערבים. הוא הגדיל לעשות ושתל לצידן את רוכב החמור שזהותו "האמיתית" אינה ידועה. האם הוא יהודי המחופש לערבי, ערבי בן המקום, או ערבי-יהודי? אין לדעת.

מה היה פשרו של שעטנו הזהויות הנגלה לעיננו? מה פשרה של פעולת ההתחפשות? כידוע, פעולה זו טומנת בחובה אפשרויות רבות. לעיתים רוחש המתחפש כבוד לדמות שאת פניה הוא עוטה ואף מבקש לחקותה, ולעיתים אחרות הוא בז לה. כידוע סיפור ההתיישבות החלוצית בפלשתינה היה כרוך בהיעדר גישה אחידה לתושבי המקום ולאורחות חייהם. בדומה למתחפשים, הוא היה כרוך בקבלה

<sup>3</sup> Tom Nairn, *Faces of Nationalism: Janus Revisited Verso*, 1997.

ובשלילה, בחיקוי ובריחוק; בכבוד ובבוז. מכל מקום, תחילתו של הסיפור בישרה על גישה אוהדת כלפי המקום, גישה המבקשת להשתלב במרחב ולהפוך לחלק בלתי נפרד ממנו. "הציונות", כפי שכותב גיל אייל, "הטילה על היהודים לא רק לשוב לארץ ישראל בגוף, אלא גם לתקן את עצמם, להשיל את סימני הגלות ולהפוך לחלוצים, "המזרח" נעשה בבת אחת הן המקום המאפשר תיקון וזיקוק אלו, הן מקור לא אכזב של סמלים מוחשיים המבטאים את השבר בין הזהות הישנה לחדשה." לדעתו של גיל אייל גישה זו השתנתה באופן יסודי לאחר הקמתה של המדינה, שכן אז, הוא מוסיף וכותב, אנו עדים לתהליך מואץ "שבמסגרתו רוקנה המטפורה של המזרח מן המשמעות שבה החזיקה בעבר, ואיבדה את לכידותה".<sup>4</sup>

כאן יש לציין שצילומי הארכיון שמהם שאל האמן את דמותם של חברי הקיבוץ המחופשים מתעד הווי של חיי הקיבוץ, שהוקם בשנת 1949, שנה לאחר הקמת המדינה. מכאן שפעולת ההתחפשות של הנשים נעשית בעידן בו אמורה המטפורה של המזרח לאבד את משמעותה החיובית; היא נעשית בעידן שבו מתחיל תהליך מואץ שתכליתו, כפי שמתאר גיל אייל "הסרת הקסם מן המזרח".

אפשר שהסימון של נקודת השבר על ציר הזמן אינה ברורה וחדה כפי שגיל אייל מבקש לטעון; שכן רק לעיתים רחוקות מתקיים שבר חד ונקי מסוג זה. בדרך כלל העיקרון השלט בתהליכי השינוי של אורחות חיים ושל חילופי אופנות אינו מעיד על כרונולוגיה צרופה; הוא היברידי – עבר והווה דרים בכפיפה אחת ויוצרים מרקחה נעדרת קוהרנטיות זמנית. על פניו התנהלותו של פרויקט ההתיישבות לאחר הקמת המדינה עונה להבחנה שמציע אייל והוא נע על-פי הגיון הקובע - "וְיִשָּׁן מִפְּנֵי תְדֹשׁ תּוֹצִיאֵהוּ". כלומר, "המזרח" והמטפורות שלו נדרשים לפנות את מקומם למערב ולמטפורות שלו; אך תהליך זה, כפי שניתן ללמוד הן במקרה של קיבוץ ברעם והן במקרה של יישובים רבים אחרים, לא קרה, שכן העבר המשיך להדהד בעוז בהווה, כלומר בהווה של אז. "למה בחרנו", שואלת זיו, לקרוא לקבוץ שלנו דווקא ברעם? קשר היסטורי? רצון להמשכיות? למה לא למשל – עין הגליל? גבעת תפוח? בית צורים? כפר היערות?" לשאלות אלה מספקת זיו את המענה הבא: "היה בו משהו בכפר הנטוש שמשך את לבנו. הייתה בו אוריה מזרחית פרועה ורומנטית, בית הכנסת העתיק היה רקע נפלא לצילומים, פעמון הכנסייה משך את ליבנו ואנחנו משכנו בחבל כדי לשמוע את דנדוניו. בפורים התחפשנו לערבים ואת צווארנו וראשינו עטפנו בכפיות. רצינו להשתלב אחרי הקרבות המרים. כל מרחבי הארץ היו שלנו. לא מזמן הערבים היו אויב ועכשיו רצינו והאמנו בפיוס".

"בפורים", כותבת זיו, "התחפשנו לערבים ואת צווארנו וראשינו עטפנו בכפיות". האם ניתן לראות בפעולת ההתחפשות שמתארת זיו ושמתועדת בצילומי הארכיון של הקיבוץ משום ביטוי לתשוקה של תושביו החדשים של המקום לעטות עליהם את זהותם של אחרים, של שוכני המקום המקוריים? האם יש בפעולה זו משום ביטוי לרצונם של חברי הקיבוץ להתמזג עם "האוירה המזרחית הפרועה והרומנטית" של המקום ולהפוך ל"תושביו האוטנטיים", למרות שהם נטשו את הכפר לאחר שנתיים (1951) והקימו את קיבוץ בסמוך לו? ואולי פעולה זו מלמדת על ניסיון בלתי מודע להתמודד עם כתם הגירוש של תושבי הכפר המקוריים, שנצרב "כמו קעקוע על העור" של חברי הקיבוץ, כדבריה של זיו?

<sup>4</sup> גיל אייל, *הסרת הקסם מן המזרח*, מכון ון ליר בירושלים/הקיבוץ המאוחד, 2005, עמ' 12.

בהתייחסו לסיפוריו של זאב יעבץ (1847-1924) המזמנים תדירות פרש יהודי המחופש לערבי, מבקש אייל גיל לעמוד על התפקידים שהיו לדמות זו במשחק הזהויות היהודי-ערבי בראשית היישוב היהודי בפלשתינה. "מחד גיסא", דמות זו, הוא כותב, "היא בבחינת סימן גבול. אחד מתפקידיה בסיפור הוא לסמן את הגבול בין יהודים לערבים, שהלוא הקוראים למדים בסופה של הסצנה כי הרוכב היה "באמת" יהודי (ואף למדים מכך כיצד ראוי להיות יהודי "חדש"). מאידך גיסא, אם אנו מקפידים את הסצנה לרגע, ובחוננים דמות זו כשלעצמה, רגע לפני היעלמותה, הרי ברור כי יכולתה לסמן את הגבול נעוצה בכך שהיא חוצה אותו ופורעת את סדריו. הרוכב המחופש אינו ערבי ואינו יהודי, אלא הוא מעין בן כלאיים, דמות יאנוס דו-פרצופית – יהודי ערבי".<sup>5</sup>

דברים אלה נכתבו אמנם ביחס ל"פרש היהודי-ערבי" של ראשית ההתיישבות היהודית בפלשתינה, בעידן בו ניתן היה לחשוב על פריעת הגבול שבין הזהויות, אך אפשר שבקובזה מבקש לפתות את הצופה ולשדלו להקפיד את הסצנה לרגע, לבחון אותה כשלעצמה, רגע לפני היעלמותה, לפרוע באמצעותה את הגבולות של הזהויות גם בעידן הנוכחי. ניתן לראות בפריעת הגבולות הפעם כהזמנה להכרה ולפיוס בין יהודים לפלסטינים. בקובזה ביקש למעשה להוציא את היצירה האמנותית מן המוזיאון ולהפוך אותה לפעולה פוליטית של ממש, וכל זאת מבלי להתפשר על ערכה האסתטי. זוהי יצירת אמנות שאינה מאפשרת למתבוננים בה לחלוף על-פניה כלאחר יד; היא כופה עליהם לנקוט עמדה, להתווכח, להצדיק, להצטדק, ואולי לגבש דרכים לשם שינוי הסדר הקיים.

הצבתה של יצירה זו על הקיר המרכזי של חדר האוכל של קיבוץ ברעם, כפי שמציע בקובזה בהדמיה שתלויה בתערוכה, אינה ברורה מאליה. היא דורשת מחברי הקיבוץ התמודדות נכוחה עם מציאות פוליטית סבוכה ומורכבת המוצגת בפניהם בצבעים מרהיבים ופתייניים. אולי זו הייתה הסיבה שבעטייה הפקיד בקובזה דגלים אדומים בידיהן של שתי הדמויות החובקות את יצירתו רחבת ההיקף משני עבריה. הם מרמזים מן הסתם לערכים האוניברסאליים וההומאניים שלאורם מתחייבים חברי הקיבוץ, השייך לתנועת השומר הצעיר, לנהל את חייהם ולערכים האוניברסאליים שבמסגרתם נעשתה גם יצירת האמנות השאפתנית והמרהיבה הזאת.

---

<sup>5</sup> שם, עמ' 9.