דיוקן עצמי

אמנות נשים פלסטינית

אוצרת: טל בן צבי

אימאן אבו חמיד

פאתן פאוזי נסטאס

מנאר זועבי

אחלאם שיבלי

סוהיר אסמאעיל פראג׳

ג׳ומאנה אמיל עבוד

חנאן אבו חוסיין

מנאל מורקוס

עאידה נסראללה

صور ذاتيـــة

فن نساء فلسطينيات

أمينة المعرض: طال بن تسڤي

ايمان أبو حميد

فاتن فوزي نسطاس

منار زعبي

احلام شبلي

سهير اسماعيل فراج

جمانة اميل عبود

حنان أبو حسين

منال مرقص

عايدة نصر الله

דיוקן עצמי
אמנות נשים פלסטינית

טל בן צבי

התערוכה "דיוקן עצמי" עוסקת באופני הייצוג של נשים יוצרות במציאות פלסטינית משתנה ורבת-פנים. זהו נסיון לבחון את המרחב האינטימי של נשים יוצרות, את הדרכים שבהן הן מגדירות את זהותן, ואת המרחב התרבותי והאמנותי שבו הן פועלות; וכל זאת ביחס למונח "דיוקן עצמי".

התערוכה "דיוקן עצמי" אמורה היתה להיפתח באלוואסטי, מרכז לאמנות בירושלים המזרחית, באוקטובר 2000, בגלריית עמי שטייניץ בתל-אביב בדצמבר 2000, ובמרכז הבינלאומי בבית-לחם בפברואר 2001. אירועי אנתיפאדת אלאקצא מנעו את הפתיחה, וכל התערוכות נדחו למועד בלתי-ידוע. אי-אפשר לקיים תערוכה כאשר פלסטינים אינם מורשים להגיע לגלריה שבה היא מוצגת, כאשר חלק מהאמניות "מכותרות" במקום מגוריהן, כאשר אינטראקציה הופכת למותרות ומעברים נעשים לבלתי-אפשריים.

במהלך העבודה על התערוכה היה ברור שאין זה פרויקט של "שיתוף פעולה", ושאין הוא מעיד על נורמליזציה או הדדיות. במסגרת פרויקט חילופי תרבויות של האיחוד האירופי, אשר לו אנחנו מבקשים להודות כאן, ניתנה הזדמנות כפולה: הזדמנות ליצור אוסף משמעותי של אמנות נשים פלסטינית ולהציגו בפני קהל פלסטיני, והזדמנות להביא את האוסף הזה, על כל מורכבויותיו, בפני הקהל הישראלי.

בדיוקן העצמי הזה מתבוננים, מכיוונים שונים, צופים (וקוראים) פלסטינים וערבים, צופים (וקוראים) יהודים-ישראלים וצופים (וקוראים) זרים, דוברי אנגלית. ההתבוננות מנקודות התצפית השונות מתווכת על-ידי אוצרת ישראלית-יהודיה, תזכורת לכך שכל תיווך מסוג זה מכיל בתוכו את הבעייתיות והמורכבות של המבט על "האחר", ואת הפרשנות והניכוס האפשרי הנלווים אליו.

נקודות התצפית השונות מעניקות לעבודות משמעויות שונות, והאירועים טוענים את העבודות במשמעויות נוספות. כאשר הצפייה בתערוכה אפשרית רק באמצעות

صور ذاتيــة
فن نساء فلسطينيات

طال بن تسڤي

يتناول معرض «صور ذاتية» أنماط تمثيل الفن النسائي في واقع فلسطيني متغيّر ومتنوع. انها محاولة لاستطلاع الحيز الحميمي لنساء مبدعات، طرق تعريفهن لهويتهن، والحيز الثقافي الذي يعملن ضمنه؛ كل ذلك بالارتباط مع مصطلح «صور ذاتية».

كان من المفترض أن يفتتح معرض «صور ذاتية» في الواسطي، مركز الفنون في القدس الشرقية، في تشرين الأول لعام ٢٠٠٠، وفي چاليري عامي شطاينتس في تل ابيب، في كانون الأول ٢٠٠٠، وكذلك في المركز الدولي في بيت لحم في شهر شباط ٢٠٠٠. لقد حالت انتفاضة الأقصى دون افتتاح المعرض الأمر الذي أدى الى تأجيل جميع المعارض الى أجل غير مسمى. فمن غير المعقول تنظيم معرض في حين لا يُسمح للفلسطينيات المشاركات الوصول الى الچاليري التي تعرض أعمالهن، وفي حين يفرض الحصار على بعض الفنانات، وفي حين تصبح التفاعلية التبادلية ضربا من الكماليات ويصبح تنقل النساء نوعا من المستحيلات.

منذ البداية كان واضحا بأن هذا المعرض ليس مشروعا من «التعاون المشترك»، وليس شكلا من اشكال التطبيع والتبادلية. فمن خلال مشروع الاتحاد الاوروبي للمثاقفة، والذي نستغل الفرصة هنا لشكره، أتيحت لنا فرصة مضاعفة: فرصة لجمع مجموعة هامة من أعمال فنانات فلسطينيات وعرضها على الجمهور الفلسطيني، وفرصة لعرض هذه المجموعة بكل أبعادها على الجمهور الاسرائيلي.

تتم مشاهدة هذه اللوحات من جوانب مختلفة: مشاهدين (وقراء) فلسطينيين وعرب، مشاهدين (وقراء) يهود اسرائيليين، مشاهدين (وقراء) أجانب يتكلمون الانكليزية. المشاهدات المختلفة تُنظم بوساطة أمينة معرض اسرائيلية يهودية. وهي اشارة الى أن كل وساطة من هذا النوع تحوي في داخلها اشكاليات وتعقيدات النظرة الى «الآخر»، وما يترتب على ذلك من تفسيرات وتجيير ممكن.

مواقع المشاهدة المختلفة تضفي على هذه الأعمال مفاهيم مختلفة، كما تحقنها الأحداث بمفاهيم اضافية، وعندما تصبح مشاهدة اللوحات ممكنة فقط عن طريق كتالوچ لمعرض غير قابل للمشاهدة الفعلية، تتفاقم هذه المفاهيم وتتضخم.

הקטלוג שלה, משמעויות אלה מחריפות ומתעצמות.

•

התערוכה ״דיוקן עצמי״ מהווה שיחה בין נשים יוצרות, חלק מדיון רחב, פנים־פלסטיני, על זהות, תרבות ואמנות פלסטינית. היא כרוכה בהתחייבות של האמנית לצאת מהמרחב הפרטי למרחב הציבורי, הן באופני הייצוג של יצירתה והן בדרך שבה המרחב הציבורי חווה, רואה ומבקר אותה. חשיפתו של האישי־סובייקטיבי, הוצאתו לאור, היא תהליך מודע של בחירה. זהו מעשה פוליטי, מעשה של הגדרה עצמית במרחב הציבורי.

המונח ״דיוקן עצמי״, במובנו הרחב באמנות העכשווית, מתייחס ליצירתה של האמנית, אך גם לעולמה הפנימי, לנסיבות חייה ולחברה שבה היא יוצרת. ריבוי של דיוקנאות, זהויות, נסיבות חיים משתנות, מצבים נפשיים ועמדות פוליטיות, כמו גם תפישה עצמית משתנה, חותרים תחת הגדרת הדיוקן העצמי כמקור לזיהוי ואבחון של זהות אימננטית אחת של אדם יוצר.

מגוון הדיוקנים העצמיים בתערוכה חושף טריטוריה של מצבי ביניים; מצבי ביניים החומקים מדימוי אחדותי של אשה. האשה המיוצגת אינה אובייקט הניתן לניכוס או להבנה, אלא סובייקט רב־שכבות, המתעתע במתבונן, תוך החלפת זהויות וערעור על עצם אפשרות הזיהוי.

בהעדר דימוי נשי אחדותי ברור, העניין עובר מהאשה כמושא התבוננות אל נקודת המבט הצופה בה, המכוננת אותה ומקבעת אותה. כך, במרכז התערוכה נבחנות הנחות היסוד החברתיות והתרבותיות, הסטיגמות והציפיות של אותו מבט גברי־פטריארכלי בעיקרו (גם אם הוא מבטן של נשים). הדיוקן העצמי מתרחש במפגש בין נקודת המבט הצופה בדימוי לבין הדימוי הנשי המתגרה, המשתנה והמתעתע. הוא תלוי מבט, תלוי זהותו של המתבונן ותלוי נסיבות תצוגה, בסביבות פוליטיות, חברתיות ותרבותיות שונות.

•

בעבר, במסורת הציור הריאליסטי, נעשה הדיוקן העצמי בעזרת מראה. האמן יצר משולש, מרחב משותף לגוף הפיסי־הממשי, להשתקפות גוף זה במראה ולדימויו על הבד. השתקפות ״העצמי״ במראה יצרה מרחב סגור, מוגבל על־ידי שדה הראייה. ההשתקפות במראה כמו מחקה את ההפרדה בין ה״אני״ לבין האחר־המשתקף. התנועה היא לקראת התמזגות. ה״אני״ ודימויו המשתקף הם נפרדים, כמובן, אולם פעולת ההשתקפות היתה מעין רכישת בעלות, מחיקה של ההבדל בין ה״אני״־הסובייקט לבין

•

معرض «صور ذاتية» هو بمثابة محادثة بين نساء فنانات، جزء من نقاش فلسطيني داخلي أوسع، حول الهوية، الثقافة والفن الفلسطيني. وهو يرتبط بتعهد الفنانة بالخروج من الحيز الخاص الى الحيز العام، إن كان ذلك عن طريق تمثيل أعمالها أو عن طريق تعامل الحيز العام مع أعمالها ونقده لها. إن عملية الكشف عن الشخصي الذاتي ونشره هي سيرورة من الخيار الواعي. هي عملية سياسية، عملية من التعريف الذاتي في الحيز العام.

مصطلح «صور ذاتية»، بمفهومه العريض في الفن المعاصر، يتناول عمل الفنانة، لكنه يرتبط أيضا بعالمها الداخلي، ظروف حياتها والمجتمع الذي تنتج أعمالها داخله. إن تعدد الصوّر الشخصية، الهويات، ظروف الحياة المتغيرة، الأوضاع النفسية والمواقف السياسية، وأيضا صورة الذات المتغيرة؛ تقوّض تعريف الصور الذاتية كمصدر للتعرف على هوية جوهرية واحدة للانسان المبدع وتشخيصها.

تنوع الصور الذاتية في المعرض يكشف مجالاً من الحالات المرحلية؛ حالات مرحلية تتفادى التصوير الموحَد للمرأة. فالمرأة المُمَثلة هنا ليست موضوعا يمكن تملكه أو إدراكه الا كذات متعددة الطبقات، تُضلل المشاهد من خلال استبدال الهويات والاعتراض على مجرد احتمال التشخيص.

مع غياب تصوير نسائي وحدوي واضح، ينتقل الأمر من المرأة بصفتها موضوع المشاهدة الى وجهة النظر التي تشاهدها، والتي تنشئها وترسخها. وهكذا يتم، في صالة العرض، استطلاع الافتراضات الاساسية الاجتماعية والثقافية والنمطية، وتوقعات تلك النظرة التي هي أساسا رجولية أبوية (حتى وإن صدرت من بطون النساء). تدور أحداث الصور الذاتية في نقطة التقاء وجهة النظر التي تشاهد التصوير مع التصوير النسائي المستفز، المتغيّر والمُضلِّل. وهو مقرون بالنظرة، ومقرون بهوية المشاهد ومقرون بظروف العرض، المحيط السياسي، الاجتماعي والثقافي المختلف.

•

في الماضي، في موروث الرسم الواقعي، كان يتم عمل الصور الذاتية بمساعدة مرآة. كان الفنان يخلق مثلثا، حيزا مشتركا للجسد المادي الفعلي، لانعكاس هذا الجسد في المرآة ولتصويره على القماش. يخلق انعكاس «الذات» في المرآة مساحة مغلقة ومحدودة عن طريق مجال الرؤية. كأن الانعكاس في المرآة يمحي الانفصال بين «الأنا» والآخر المنعكس فيها. فالحركة هي نحو التمازج. الأنا ومثيله المنعكس منفصلان طبعا، لكن فعل الانعكاس كان بمثابة اكتساب الملكية، محو التمايز بين الأنا الذات والموضوع المنعكس.

الفنانات المشاركات في المعرض يصوبن أنظارهن نحو المرآة، لكنهن يشاهدن فيها «الآخر» أيضا. مقابل عملية المحو

האובייקט המשתקף.

האמניות המשתתפות בתערוכה מישירות מבט למראה, אולם רואות בה גם את ה"אחר". כנגד אותה מחיקה, הקיימת במסורת הציור הריאליסטית, כאן יש תודעה של ריבוי, הן של ה"אני" והן של ה"אחר" המשתקף.[1]

במעבר היום-יומי של האמניות בין תרבויות, חברות וטריטוריות שונות, מתעצבת הזהות ברצף של "אחרויות", שחלקן מכיל סתירות בוטות. במצב זה שורר מתח תמידי בין מרכיבי הזהות השונים, כך שאין רגע בו ה"זהות" נתפשת כ"טבעית" או "שלמה".

ה"אחר" המיני, המגדרי, התרבותי, האתני והלאומי איננו מצב אימננטי כי אם משתנה, והוא כולל פלסטיניות ברשות הפלסטינית, פלסטיניות שעודנה תחת הכיבוש הישראלי, פלסטיניות בישראל, פלסטיניות בעולם הערבי, פלסטיניות בעולם המערבי, פליטות פלסטינית, הגירה וגלות, זהות ערבית בעולם הערבי, זהות ערבית בעיניים מערביות, זהות ערבית בעיניים ישראליות, פלסטיניות שמתלווה לה אזרחות ישראלית בעיניים פלסטיניות אחרות, זהות חילונית, זהות דתית – מוסלמית או נוצרית, חיים בחברה פטריארכלית-מסורתית, חיים במסגרת משפחה מורחבת, חיים בעיר בתרבות אורבנית-חילונית, האפשרות להיות אשה רווקה, נשואה או גרושה, אשה התלויה בבן-זוג או במשפחה, אשה עצמאית האחראית לגורלה, אשה המנהלת את חייה ושולטת בהם, אשה החיה במתח בין עצמאות ובין הסדרים חברתיים שאינם נותנים ביטוי לעצמאות זו, אשה המגלמת בגופה את "כבוד המשפחה" המורחבת כולה.

עמדת ה"אחר" פועלת גם בשדות האמנות הפלסטיני, הישראלי והבינלאומי. האמנית קיימת ומיוצגת בהקשר לאומי כאשה ערביה-פלסטינית, וכ"מזרחית" בשדה אמנות מערבי או מערבי-כביכול. כשחקניות בשדה התרבות הפלסטינית, כמה מהאמניות מוצאות את עצמן בעמדת ה"אחר" גם בחברה הפלסטינית עצמה, שבה הן נתפשות לעתים כמתווכות ומייצגות של מדיום תרבותי הנתפש כמערבי וכזר.

"דיוקן עצמי" מבטא מצב קיומי של "אחרות" מתמדת, המתקיימת במערכות בעלות תפישה בינארית-דיכוטומית מקובעת. אין זו "אחרות" של מצבי גלות או הגירה, כי אם התקיימות במקביל, מעבר יום-יומי בין טריטוריות, חברות ותרבויות שונות. עבודת האמנות הופכת, אם כן, מרחב פעולה לעמדה ביקורתית. היא איננה שיקוף של המציאות, אלא פירוק נקודות המבט המשתנות אשר מבנות אותה.

יצירת "דיוקן עצמי" איננה רק מעשה בשדה האמנות. זהו מעשה של יום-יום, פרקטיקה נשית, החוזרת

القائمة في موروث الرسم الواقعي نجد هنا وعيا من تعدد «الأنا» وأيضا «الآخر» المنعكس.[1]

من خلال التنقل اليومي للفنانات بين الثقافات، المجتمعات والمجالات المختلفة، تتبلور الهوية بتسلسل من «الآخريات»، بعضها يحوي تناقضات صارخة. في هذه الوضعية ثمة توتر دائم بين مركبات الهوية المختلفة، حيث لا توجد لحظة تكون فيها «الهوية» «طبيعية» أو «مكتملة».

«الآخر» الجنسي، الجندري، الثقافي، الأثني والقومي ليس وضعا جوهريا بل حالة متغيرة، وهي تضم هوية فلسطينية في مناطق السلطة الفلسطينية، فلسطينية تحت الاحتلال الاسرائيلي، فلسطينية داخل اسرائيل، فلسطينية في العالم العربي، فلسطينية في الغرب، فلسطينيات لاجئات، هجرة ومنفى، هوية عربية في عالم عربي، هوية عربية بمنظور غربي، هوية عربية بمنظور اسرائيلي، هوية فلسطينية ترافقها جنسية اسرائيلية في نظر فلسطينيات أخريات، هوية علمانية، هوية دينية: اسلامية أو مسيحية، حياة في ظل مجتمع أبوي تقليدي، حياة في اطار العائلة الموسعة، حياة في المدينة مع ثقافة حضرية علمانية، امكانية أن تكوني امرأة عزباء، متزوجة أو مطلقة، امرأة مرتبطة بزوجها أو عائلتها، امرأة مستقلة وسيدة مصيرها، امرأة تدير حياتها وتسيطر عليها، امرأة تعيش التوتر بين الاستقلالية والنظم الاجتماعية التي لا تتيح التعبير عن هذه الاستقلالية، امرأة يمثل جسدها «شرف» العائلة الموسعة كلها.

موقف «الآخر» قائم في حقل الفن الفلسطيني، الاسرائيلي والعالمي. الفنانة قائمة ومُمَثلة في سياق قومي كامرأة عربية فلسطينية، و«كشرقية» في حقل الفن الغربي أو الغربي المزعوم. كممثلات في حقل الثقافة الفلسطينية، تجد بعض الفنانات أنفسهن في موقف «الآخر» حتى في المجتمع الفلسطيني نفسه؛ حيث يتم التعامل معهن في بعض الاحيان كوكيلات وممثلات لوسيلة ثقافية تعتبر غربية وغريبة.

تعبّر الصور الذاتية عن حالة وجودية من «الآخرية» المتواصلة، القائمة في أنظمة ذات مفاهيم ثنائية، ثنائية تضادية راسخة. ليس المقصود «آخرية» لحالات من المنفى أو الهجرة، بل وجود مواز، تنقل يومي بين المجالات، المجتمعات والثقافات المختلفة. اذن، فالعمل الفني يحوّل حيز العمل الى موقف نقدي. وهو ليس انعكاسا للواقع، بل هو تفكيك لوجهات النظر المتغيّرة التي تنشئه.

انتاج «الصورة الذاتية» ليس عملا في الحقل الفني فقط. انه عمل من الشيء اليومي، ممارسة نسائية تنشأ من جديد لحظة خروج المرأة من باب بيتها الى الحيز العام. في تلك اللحظة تقف المرأة أمام المرآة، تحدق أنظارها وتصادق على مرآها. فهي تعي كيف ينظر العالم اليها، يُدركها ويتملكها.

هذه اللحظة هي لحظة من الوعي، لحظة من تعريف الهوية، ولحظة من القرار: هل تكون هي نفسها أم تلعب لعبتهم

ומתקיימת ברגע שבו אשה יוצאת מפתח ביתה למרחב הציבורי. באותו רגע היא נעמדת מול המראה, מישירה מבט ומאשרת את נראותה. היא מודעת לדרך שבה העולם מביט בה, חווה אותה ומנכס אותה.

רגע זה הוא רגע של מודעות, של הגדרת זהות, של החלטה – האם להיות היא עצמה או לשחק את המשחק ולשלם את המחיר? זוהי פרקטיקה שבה הזהות היא משחק תפקידים, הצגה. והעולם הוא במה. הזהות הנשית מחליפה כובעים בשדה של יחסי כוח, הבנויים על הסתגלות ועל קבלת נקודת המבט של זה שנמצא בעמדת הכוח לאשר את נְראוּתה.

•

האמניות המשתתפות בתערוכה נעות בין דהיישה, ראמאללה, בית ג׳אלה, בית לחם, שיבלי, חיפה, אום אלפחם, עיסאוויה, עכו, ירושלים המזרחית, שפרעם, כפר יאסיף ונצרת. אלה מקומות מגוריהן, המקומות שבהן הן יוצרות, או שאליהם הן מתייחסות ביצירתן. הן יוצרות אמנות פלסטינית – כלומר, אמנות המתייחסת לפלסטין כמרחב גיאוגרפי, תרבותי ופוליטי.[2]

אמנות המזוהה עם מדינת לאום או ביחס לשאיפות לאומיות, צריכה לקבל את הלגיטימיות שלה קודם כל מהפרויקט הלאומי עצמו. בעזרת מימון ותמיכה בתנאי הצגתה, הפרויקט הלאומי מנכס לעצמו את יצירת האמנות, תוך שהוא הופך אותה לחלק ממאפייניו הלאומיים. האמנות, מצדה, רוכשת לה כך הקשר, מקום, בית שממנו היא יכולה לפעול. היא עושה זאת כיוון שזיהוי לאומי הוא עדיין הסימון העיקרי המאפשר פעולה בשדה האמנות הבינלאומי.

העבודות בתערוכה אינן דנות במישרין בשאלת הזהות הפלסטינית. היא נוכחת כעובדה קיימת וברורה. האמניות בהגדרתן הן פלסטיניות, וכך האמנות הנוצרת על ידן נתפשת כאמנות פלסטינית. האמניות יוצרות בתוך השדה הפלסטיני, אך מנסות ליצור גם הקשר רחב, החורג מהשאלה הלאומית – שיח שבו באים לידי ביטוי נושאים כמו פמיניזם, מִגדר וייצוג הגוף.

שאלות המִגדר בעבודות מתייחסות, בין היתר, לתרבות ערבית־אסלאמית רחבה, המשפיעה על מעמד האשה בעולם הערבי בכלל. מוטיבים דתיים, כגון דמותה של מריה הבתולה או מזבח הכנסיה, המופיעים בחלק מהעבודות, מתכתבים עם תרבות נוצרית, הן בשדה התרבות הערבי והן בשדה התרבות המערבי.

נושא הזהות הפלסטינית מופיע בתערוכה בעיקר בייצוג הבית הפלסטיני כטריטוריה בעלת גבולות ברורים, שבה

وتدفع الثمن؟ إنها ممارسة حيث تكون الهوية لعبة أدوار، مسرحية والعالم هو المسرح. الهوية النسائية تستبدل القبعات في حقل من علاقات القوة المبنية على التكيّف وعلى قبول وجهة نظر ذلك الذي يقف في مركز القوة ليصادق على مرآها.

•

مخيم الدهيشة، رام الله، بيت جالا، بيت لحم، عرب الشبلي، حيفا، أم الفحم، العيساوية، عكا، القدس الشرقية، شفاعمرو، كفر ياسيف، الناصرة، هذه أماكن سكنى الفنانات المشاركات في المعرض، الأماكن حيث ينتجن أعمالهن الفنية، أو التي يتناولنها من خلال أعمالهن. أنهن ينتجن فنا فلسطينيا، أي، فنا يتعاطى مع فلسطين كحيز جغرافي، ثقافي وسياسي.[٢]

إن الفن المرتبط بالدولة القومية، أو مع التطلعات القومية، يجب أن يحصل على شرعيته قبل كل شيء من المشروع القومي نفسه. عن طريق تمويل النتاج الفني ومساندة عرضه، يجيِّر المشروع القومي العمل الفني لنفسه، من خلال تحويله هذا العمل الى جزء من سيماته القومية. أما بالنسبة للفن نفسه فهو يكتسب في هذا السياق، المكان، والبيت الذي يستطيع أن يمارس نفسه من خلاله. ويقوم الفن بذلك لأن الارتباط القومي ما زال يُعتبَر الترميز الأساسي الذي يتيح العمل في حقل الفن العالمي.

اللوحات المشاركة في المعرض لا تتناول بشكل مباشر مسألة الهوية الفلسطينية. أنها تحضر كأمر واقع وواضح. الفنانات هن فلسطينيات بالتعريف، وهكذا يتم التعاطي مع الفن الذي ينتجنه كفن فلسطيني. تنتج الفنانات أعمالهن داخل الحقل الفلسطيني، لكنهن يحاولن أيضا خلق سياق أوسع يتجاوز المسألة القومية؛ وبالتالي خلق خطاب يتم التعبير من خلاله عن مواضيع مثل النسوية، النوع الاجتماعي، وتمثيل الجسد.

تتناول قضايا النوع الاجتماعي في هذه اللوحات مسائل الثقافة العربية الاسلامية العريضة، التي تؤثر على مكانة المرأة في العالم العربي عامة. العناصر الدينية، مثل صورة السيدة مريم العذراء أو مذبح الكنيسة التي تظهر في بعض الأعمال، تتراسل مع ثقافة مسيحية، إن كانت من حقل الثقافة العربية أو من حقل الثقافة الغربية.

يبرز موضوع الهوية الفلسطينية في المعرض بشكل خاص من خلال تصوير البيت الفلسطيني كمجال له حدود واضحة، حيث تدير المرأة أمورها وتعرِّف هويتها من داخلها. البيت الفلسطيني هو بيت خاص وبيتَ عام على السواء. يتم تجيير الاستقلال الوطني المرتبط بإقامة البيت الفلسطيني وتمثيله بصفته رغبة باستقلال واستقلالية المرأة التي تعيش في هذا البيت. يعبر البيت الفلسطيني عن التطلع للتحرر القومي. صحيح أن الأمر قد يشتمل على معايير من الأخلاق والاحترام

מתנהלת האשה ומתוכה היא מגדירה את זהותה. הבית הפלסטיני הינו בית ציבורי ופרטי כאחד. העצמאות הלאומית המזוהה עם הקמת הבית הפלסטיני, מנוכסת ומזוהה כרצון לעצמאות ואוטונומיות של האשה המתגוררת בבית זה. הבית הפלסטיני מבטא שאיפות לשחרור לאומי. אמנם הוא יכול להכיל קודים וערכים חברתיים מגבילים – של מוסר וכבוד, למשל – ביחס למקום האשה בבית, אך בו בזמן הוא מבטא טריטוריה נשית המנסה להתמודד עם ערכים אלו.

עבודתה של **אימאן אבו חמיד** עוסקת במושג הבית. אבו חמיד היא ילידת עכו, בה גרה משפחתה. בשנים האחרונות היא התגוררה ולמדה בבריטניה.

עמוד 93 על יריעת קנבס גדולה חוזרים מספר הדפסים: מפת פלסטין מלפני 48׳, שבה מודגש מקומה של העיר עכו; דיוקן סבהּ של האמנית; ודיוקנה שלה. לפני יריעת הקנבס מתוחים ״חבלי כביסה״, עליהם תלויות גלויות של חלוקי נחל, הנושאים את הזכרון ואת סימני הזמן. חלוקי הנחל עמוד 92 מונחים על מחצלת, שעליה איורים של צריחי מסגד. כל אלה ממקמים את הזכרון בנוכחות גיאוגרפית קונקרטית. תליית הגלויות באמצעות אטבי כביסה מערערת את מעמדם של האבן ושל הזכרונות שהיא מכילה.

אבו חמיד נוקטת מהלך דומה כאשר היא מציגה שרטוט תכנית־בנייה של בית – סלון וחדר שינה, הרשומים על עמוד 94 הדופן הפנימית של קופסת נעליים. ברקע, רישום עדין של כביסה מתנפנפת. זה הבית. זוהי גם רק קופסת קרטון. עמוד 94 שרטוטים דומים מודפסים על ציפיות של כריות, התלויות על חבל כביסה. הרדוקציה של הבית לשרטוט מינימליסטי מאפשרת העברה ושעתוק. העבודה מעלה את שאלת ההשתייכות לבית ולמקומיות הפלסטינית ביחס לתהליכים של הגירה והתנתקות.

עבודה אחרת היא תיבה שחורה חלולה, שאחת עמוד 91 מדפנותיה מורכבת משני שקפים. על האחד מודפסת תמונת ילדות של האמנית. הילדה מצולמת בחצר של בית המשפחה, ביתו של סבה, שאותו הוא נאלץ לעזוב. גם כאן כביסה מתנופפת ברקע ומסמנת את הבית כטריטוריה נשית, שבה תפקידיה לעתיד ידועים מראש. על השקף השני מודפסת מפת פלסטין מלפני 48׳. תנודות הנר הנמצא בתוך הקופסה, מאירות את השקפים באור משתנה, רווי צללים, המערערים את היחסים שבין הילדה והעתיד המצפה לה כאשה, לבין העבר הקולקטיבי הפלסטיני.

פאתן פאוזי נסטאס עוסקת במיקומה של האשה ביחס למרחב הבית, ובו בזמן היא משקפת את הוויית

وقيم اجتماعية مقيّدة، مثل مكانة المرأة، على سبيل المثال، لكنه في نفس الوقت يعبر عن المجال النسائي كمحاولة للتعاطي مع هذه القيم.

ايمان أبو حميد تتناول موضوع البيت في عملها الفني. وهي من مواليد عكا، حيث عاشت مع أهلها. في السنوات الاخيرة سكنت ودرست في بريطانيا.

صفحة ٩٣ على كنفة (لوحة مقمشة) كبيرة تتكرر بعض الرسومات: خارطة فلسطين قبل ١٩٤٨، وقد أُشير فيها الى مدينة عكا؛ بورترية جدها؛ وبورترية الفنانة نفسها. في واجهة الكنفة شُدّت «حبال غسيل»، ونشرت عليها بطاقات تحمل صور لحجارة الوادي الملساء، تحمل الذاكرة وعلامات الزمن. وقد صفحة ٩٢ صُفت حجارة الوادي على حصيرة، وعلى الحصيرة رسومات مآذن. هذه جميعها تموضع الذاكرة في حضور جغرافي عيني. إن تعليق البطاقات بواسطة ملاقط الغسيل يضعضع من مكانة الحجارة والذكريات التي تحملها.

تقوم ابو حميد بعملية مشابهة لدى عرضها نموذج تخطيط بيت: صالون وغرفة نوم، مرسومة على الجهة الداخلية لعلبة صفحة ٩٤ حذاء. وفي الخلفية رسم خفيف للغسيل المتراقص. هذا هو البيت، وهذه أيضا مجرد علبة كرتون. رسومات مشابهة صفحة ٩٤ مطبوعة على غطاء مخدات معلقة على حبل غسيل. إن إختزال البيت بتخطيط ضئيل يتيح عمليتي النقل والنسخ. يستحضر هذا العمل الفني مسألة الانتماء الى البيت والى الهوية الفلسطينية الموضعية بعلاقتهما مع الهجرة والانقطاع.

في عمل آخر لأبي حميد نشاهد صندوقا أسود مجوّفا، صفحة ٩١ احدى حواشيه الداخلية مكونة من شريحتي سلايدز. على احداهما صورة من طفولة الفنانة. صورة الطفلة وهي في فناء بيتها، بيت جدها الذي أُضطر الى تركه. أيضا هنا الغسيل المتراقص في الخلفية يُرمِّز البيت كمجال نسائي، ويرمز الى وظيفتها المستقبلية المعروفة مسبقا. على الشريحة الثانية خريطة لفلسطين ما قبل ١٩٤٨. تموجات لهب الشمعة داخل الصندوق تُنير الشريحتين بأضواء متغيّرة، زاخرة بالظلال، وكأنها تضعضع العلاقة بين الطفلة والمستقبل الذي ينتظرها كامرأة، وبين الذاكرة الفلسطينية الجمعية.

تتناول **فاتن فوزي نسطاس** مكانة المرأة بعلاقتها مع الحيز البيتي، وتعكس في نفس الوقت تجربة الحصار ورهاب الاماكن المغلقة للتواجد في المناطق الفلسطينية الواقعة تحت الاحتلال.

هذا العمل الفني عبارة عن منحوت جصي لامرأة، وهي حبيسة بين شباكين من الحديد. تقبض على قضبان الحديد صفحة ٩٨ التي أمامها، وتبدو وكأنها تصرخ. خلف قضبان الشباك الثاني معلقة صورة لمنظر من الطبيعة الفلسطينية، منظر الوطن. يخلق هذا العمل مساحة من التناقض الشعوري:

המצור והקלסטרופוביה של הקיום בטריטוריה פלסטינית תחת כיבוש.

העבודה היא פסל אשה עשוי גבס, כלוא בין שני חלונות מברזל. האשה אוחזת בסורגי החלון הנמצא לפניה, ונראית עמוד 98 צועקת. מאחורי סורגי החלון השני תלויה תמונת נוף פלסטיני, נוף המולדת. המרחב שנוצר בעבודה הוא אמביוולנטי: האשה עומדת בין שני חלונות רחבים, לכאורה פתחי יציאה החוצה; אך למעשה היא כלואה במרחב צר בין שתי שבכות ברזל. המרחב הצר אינו מאפשר מסתור, היא חשופה לחלוטין למבט דרך אותם חלונות גדולים שסוגרים עליה. היא נמצאת במרחב ביתי, אבל זה אינו משמש לה הגנה. העבודה יוצרת טשטוש גבולות בין מרחב הבית הפרטי לבין המרחב הציבורי. האשה נמצאת תחת פיקוח, חשופה מלפנים ומאחור, חסרת פרטיות. הצופים בעבודה מתבוננים בה דרך החלון הקדמי, מתוך הגלריה. מהכיוון השני, מתוך הנוף הסימבולי שבחלון, היא חשופה למבטם של עוברי אורח מזדמנים.

אין זה רק מרחב פיסי הסוגר עליה, כי אם גם כלא עמוד 99 מטאפורי. נסטאס מדברת על גבולותיו של הגוף עצמו, של המרחב בו הוא מתקיים, מרחב קלסטרופובי אישי ולאומי כאחד.

גם כשהיא כלואה, האשה מסומנת כמנצחת. השימוש עמוד 100 בווילון הסאטן האדום התלוי על החלון, ובצעיף הסאטן הכחול המונח באלכסון על כתפיה של האשה ונסגר בסיכת סוס מוזהבת, מבטאים, לדבריה של האמנית, איקונוגרפיה של נצחון. כאשר היא משתמשת בצבעוניות זו, נסטאס מתכתבת עם דמותה של מריה הבתולה באיקונוגרפיה הנוצרית.

הזיהוי של האשה עם דמותה של מריה מצביע על סימבוליזם רחב. אין זה מקרה של אשה פרטית. האשה היא מלכה, מנצחת. הזיהוי של האשה עם מריה הבתולה מייצג עמדה אמביוולנטית: מחד גיסא, הוא מעצים את דמותה בהתייחסותו אליה כאיקונה וסמל לתקווה ושינוי; מאידך גיסא, הצמצום של דמות האשה לאיקונה מקבע אותה בעמדה פסיבית, חסרת השפעה ממשית על המרחב בו היא מתקיימת.

עבודה נוספת של נסטאס העוסקת בקשר בין דמות נשית, סימבוליזם נוצרי ומציאות הקיום הפלסטיני, היא העבודה עמוד 97 לידה ומוות על המחסום. העבודה הוצגה לראשונה במוזיאון תל־אביב בתערוכה "סיפורי משפחה" (1996, אוצרת: אלן גינתון). במהלך שנת 1996 הוטל סגר בן מספר חודשים על השטחים הכבושים. בראיון ליגאל נזרי, חברה לספסל הלימודים, מספרת נסטאס:

المرأة تقف بين شباكين عريضين، للوهلة الأولى كأنهما فتحتان للولوج خارجا؛ لكنها عمليا حبيسة داخل فضاء ضيّق بين شباكي حديد. الفضاء الضيّق لا يتيح الاختباء، فهي مكشوفة بالتمام للناظر من خلال الشباكين الكبيرين اللذين يحاصرانها. إنها تتواجد داخل الفضاء البيتي، لكن هذا الفضاء لا يوفر لها الحماية. يقوم هذا العمل الفني بتمويه الحدود بين الحيز البيتي الخاص والحيز العام. المرأة في هذا العمل تتواجد تحت الرقابة، مكشوفة من الأمام والخلف، وليس لها من أية خصوصية. المشاهدون يراقبونها من خلال الشباك الأمامي، من داخل الچاليري. ومن الجهة الثانية، من خلال منظر الطبيعة الرمزي، فهي مكشوفة لأنظار عابري السبيل.

ليس الفضاء المادي هو الذي يحاصرها وحده، بل السجن صفحة ٩٩ الاستعاري أيضا. تتحدث نسطاس عن حدود الجسد ذاته، حدود الحيز الذي يتواجد فيه، حيز من رهاب الأماكن المغلقة، الشخصي والقومي على السواء.

حتى وهي مسجونة، تلاحظ المرأة كمنتصرة. استعمال ستارة صفحة ١٠٠ الساتان الحمراء، المعلقة على الشباك، شال الساتان الأزرق، المسدل على كتفيها الذي يجمعه دبوس ذهبي بشكل حصان، يعبران، على حد تعبير الفنانة نفسها، عن أيقنوغرافية النصر. باستعمالها الألوان، تتراسل نسطاس مع صورة مريم العذراء في الإيقنوغرافية المسيحية.

شخصنة المرأة في عمل نسطاس بصورة مريم العذراء تشير الى رمزية عريضة. هذه ليست حالة امرأة فردية. المرأة هي ملكة، منتصرة. تمثل شخصنة المرأة بمريم العذراء موقفا ثنائي المشاعر: تعظيم صورتها بتعامله معها كأيقونة وكرمز للأمل والتغيير من جهة، واختزال صورة المرأة بأيقونة بموضعها بموقف الاستكانة، الخالية من أي تأثير فعلي على الحيز الذي تتواجد فيه.

عمل آخر لنسطاس والذي يتناول العلاقة بين شخصية صفحة ٩٧ نسائية، رمزية مسيحية، وواقع الوجود الفلسطيني هو ولادة وموت على الحاجز. عُرض هذا العمل لأول مرة في متحف تل أبيب ضمن معرض «قصص عائلية» (١٩٩٦، أمينة المعرض: آلن غينتون). خلال عام ١٩٩٦ تم إغلاق المناطق الفلسطينية المحتلة لعدة أشهر. في مقابلة أجراها معها يغال نزري، زميلها في التعليم، تقول نسطاس:

> في البداية كان الاغلاق في منطقة بيت لحم بين القرى. المرأة من حوسان كانت حاملا وقد حان موعد ولادتها. أرادت هي وزوجها التوجه الى بيت لحم. توجها نحو مدينة بيت لحم حيث كان الحاجز الأول، على مشارف قرية حوسان، وهناك تم إنجاب الولد الأول. لم يباليا بصراخ الجنود واستمرا بالسفر. على الحاجز الثاني تم توقيفهما حيث دار جدل بينهما وبين الجنود الى أن خرج الولد الثاني، ولد ميتا. وما أن وصلا المستشفى حتى مات الطفل الأول أيضا بسبب عدم العلاج.

בתחילת הסגר היה סגר גם בין הכפרים באזור בית לחם לבין עצמם. האשה מחוסאן היתה בהריון ומועד הלידה הגיע. היא ובעלה רצו שתלד בבית לחם. הם החלו לנסוע לכיוון בית לחם, שם היה המחסום הראשון, ביציאה מחוסאן, ושם נולד הילד הראשון. הם לא התייחסו לצעקות החיילים, והמשיכו לנסוע. במחסום השני עוכבו והתפתח ויכוח בינם לבין החיילים, עד שנולד התינוק השני. הוא נולד מת. עד שהגיעו לבית החולים נפטר גם התינוק הראשון, מחוסר טיפול.

הסיפור הזה, של האשה הזרה שאני אפילו לא יודעת את שמה, הפך לאט לאט להיות הסיפור האישי שלי, וסיפורו של כל אדם שרוצה לחצות את המחסום. להגיע אל המחסום ולחצות אותו זה בדיוק רגע של "לידה ומוות על המחסום". אני מודדת את הדברים מהמרחב האישי שלי, ופה היתה לי הרגשה שזו אני שיולדת, שמתנגשים בי הלידה וכאב המוות. המחסום שאליו אני מאוד מתגעגעת, שאין לי אפשרות להתקרב אליו ולחצות אותו. אז ציירתי את האשה יולדת על מחסום. לא על המחסום שלה, שבין חוסאן לבית לחם, אלא על המחסום שלי.[3]

בקטלוג התערוכה מעירה גינתון כי "לדרמה ריאליסטית מצוירת זו נוספו בדיעבד ממדים מיתולוגיים על רקע שני מוטיבים הקשורים זה בזה מן הברית החדשה: לידת ישו בבית לחם ורצח התינוקות (החפים מפשע) (מתי, ב 16-18)".[4]

מנאר זועבי תוחמת טריטוריה על-ידי שימוש
בגרביוני משי. הגרביונים, הנמתחים בעזרת ווי מתכת, עמוד 105
יוצרים טריטוריה, מסמנים גבולות, מחלקים חלל. הפעולות
בעלות המשמעות הלאומית נעשות בכלים בעלי אפיון
נשי. בעבודות אחרות היא תוחמת את החלל בעזרת חוטי עמוד 106
צמר שחורים, רושמת קווים על הקירות ויוצרת רישום עמוד 103
אבסטרקטי מודרניסטי נוקשה בעזרת חומר המזוהה עם
עבודת-יד של נשים.

המתח בין החומריות הנשית הרכה לאופן הפעילות המסמנת, המחלקת והתוחמת, מעיד על רצון לשלוט, להיות בעמדת כוח ביחס לטריטוריה, ולסמן אותה כטריטוריה נשית.

גם **אחלאם שיבלי** יוצרת בעבודתה קשר בין
טריטוריה לבין זהות נשית. שיבלי מציבה על הקיר שרטוט
של משחק קלאס. משחק הקלאס נקרא בערבית **חיזה**, עמוד 109
ופירושה של המילה הוא תחום-מרחב פרטי. חוקי המשחק
אוסרים לחרוג מהתחום המשורטט. המשחק מאפשר

هذه القصة، قصة امرأة غريبة، حتى إنني لا أعرف اسمها، تحولت شيئا فشيئا لتصبح قصتي الشخصية، وقصة كل شخص يحاول المرور عبر الحاجز. الوصول الى الحاجز والمرور عبره هو تماما لحظة من «الولادة والموت على الحاجز». إنني أقيس الأشياء من الحيز الخاص بي، في هذه الحالة كان لدي شعور بأنني أنا هي المشرفة على الولادة، وتتصادم في داخلي الولادة وألم الموت. الحاجز الذي أحن اليه كثيرا، وليس من إمكانية للاقتراب منه أو المرور عبره. فقمت برسم المرأة وهي تلد على الحاجز. ليس على حاجزها هي بين حوسان وبيت لحم، بل على حاجزي أنا.[٣]

تلاحظ آلن غينتون في كتالوج المعرض انه «تضاف الى هذه الدراما الواقعية أبعاد أسطورية على خلفية عنصرين أساسيين من العهد الجديد، مرتبطين ببعضهما: ولادة المسيح في بيت لحم وقتل الصبيان (الأبرياء) (انجيل متى، الاصحاح الثاني، ١٦-١٨)».[٤]

تعمل **منار زعبي** على رسم تخوم المجال عن طريق
استعمال جوارب الحرير. الجوارب المشدودة تخلق المجال، تعلّم صفحة ١٠٥
الحدود، تُقسّم المساحة. هذه العمليات ذات المفهوم القومي
تُنفذ بأدوات ذات طابع نسائي. في أعمال فنية أخرى، تقوم
منار بترسيم المساحة بمساعدة خيوط صوف سوداء، تسجل صفحة ١٠٦
خطوطا على الجدران وتخلق تخطيطا تجريديا حداثويا صارما صفحة ١٠٣
بمساعدة مادة تُشخص على أنها من أشغال النساء اليدوية.

ان التوتر بين المادية النسائية الناعمة وأسلوب عملية الترميز، المقسّمة والمتاخمة، يشيران الى الرغبة بالسيطرة، والتواجد في موقع قوة بالنسبة للمجال، وترميزه كمجال نسائي.

أيضا **احلام شبلي** تخلق بعملها علاقة بين المجال والهوية
النسائية. تضع شبلي على الحائط تخطيطا للعبة **الحيزة**، صفحة ١٠٩
إشارة الى المجال - الحيّز الخاص. قوانين هذه اللعبة تمنع
الخروج من المجال المؤشر. تسمح هذه اللعبة بمساحة محدودة
من السيطرة. تتقدم المشاركة في هذه اللعبة من خلال جمع
- احتلال مربعات اضافية بواسطة حجر ينتقل من مربع الى
آخر. أنه اعلان عن حرية نسبية، موقع سيطرة، مع المحافظة
على قوانين وحدود واضحة.

يشمل هذا التخطيط المرسوم على الحائط ستة مربعات،
في كل مربع ثلاث صور. تعود الفنانة من خلال هذه الصور صفحة ١١٠
الى مناظر طفولتها في قرية الشبلي، حيث كانت تشطح
مع قطعان الماعز بعد ساعات الدراسة، لترعاها.

يظهر في هذه الصور صبيان، صبي وصبية في حوالي
العاشرة من عمرهما. احلام شبلي تموضعهما في المساحة صفحة ١١١
المحيطة بالقرية. الصبيان في الصورة لا ينظران الى الكاميرا.

טריטוריה מוגבלת של שליטה. השחקנית מתקדמת תוך איסוף־כיבוש של ריבועים נוספים בעזרת אבן הנעה מריבוע לריבוע. זוהי הצהרה על חופש יחסי, על עמדת שליטה, תוך שמירה על חוקים וגבולות ברורים.

בשרטוט המצויר על הקיר שישה ריבועים, ובכל ריבוע עמוד 110 שלושה תצלומים. בצילומים האמנית חוזרת לנוף ילדותה בכפר שיבלי, נוף שבו היתה משוטטת, לאחר שעות הלימודים, כרועה של עדר עזים.

בתמונות מופיעים שני ילדים, ילד וילדה כבני עשר. עמוד 111 שיבלי ממקמת אותם במרחב המקיף את הכפר. בצילומים, הילדים אינם מביטים לעין המצלמה. הם נראים מרחוק או באופן חלקי, משרטטים את גבולות מחוז הילדות, אך מדגישים את אופיים המתעתע והחמקמק של הזכרונות. במרחב שהיא מתארת מתקיים מתח בין תיאור הטבע עמוד 112 כמקום של חופש, כשדה של מיניות, של נוכחות גוף ללא פיקוח, ללא מבט המגביל ומסמן אותו, לבין היות הטבע מקום של סכנה.

בשיחה איתה יוצרת שיבלי קשר בין המילה "חיזה" למילה "חווז", הגזורה מאותו שורש. אחת ממשמעויותיה הרבות היא: "הלך הליכה עדינה, הנהיג את עדר הגמלים בידידות ועדינות". משמעות נוספת שלה היא: "הלילה הראשון שבו לוקחים את עדר הגמלים לשתות מים". ההקשר ששיבלי יוצרת מבטא את ההליכה העדינה על קו מתוח בין חופש לבין ציות לחוקים, בין אסרטיביות בהנהגת העדר לבין ידידות ועדינות.

•

עבודות האמנות בתערוכה הן חלק מהשיח הפמיניסטי, העוסק במִגדר ובביטויי זהות מינית, הנמצא במרכז שדה האמנות העכשווי. מִגדר מבטא הבניה חברתית היררכית, דיכוטומית לכאורה, של ההבדלים בין נשים וגברים, הבניה המוצגת כ"טבעית", ולכן כמובנת מאליה. המִגדר הוא קטגוריה חברתית שנכפית על הגוף. שאלת המִגדר היא מהותית ביחס לדיוקן העצמי. באיזה אופן עובדת היותי אשה קובעת את גורלי, זהותי ועתידי? כיצד מיוצג המִגדר ביצירה? איזה חלק ממנה הוא תופס? לזהות המינית והמִגדרית יש חשיבות עצומה בהגדרה העצמית של האמניות.

עמוד 115 **סוהיר אסמאעיל פראג׳** מספרת בסרטה **לידה** את סיפורה של אשה פלסטינית לפני לידה. הסרט משולב בשני סרטים נוספים שנושאם לידה: האחד מעיראק (במאי: עבאס האשם), השני מסוריה (במאית: עביר אסבר). שלושת הסיפורים משולבים זה בזה בסדרה הנקראת "יומנים

وهما يظهران من بعيد أو بشكل جزئي، يخططان حدود منطقة الطفولة، لكنهما يبرزان الميزات المضللة والمتملصة للذاكرة. في الحيز الذي تصفه شبلي يبرز التوتر بين وصف الطبيعة صفحة ١١٢ كمكان للحرية، كحقل للجنسوية، وكحضور الجسد من غير مراقبة، ومن غير نظرة تقيده وتؤشره، وبين كون الطبيعة مكانا تحفه المخاطر.

تشير شبلي الى العلاقة بين كلمة «الحيزة» وكلمة «حوز» المشتقة من نفس المصدر. ولهذه الكلمة معان عديدة: من بينها «سار سيرا ليِّنا، ساق الإبل برفق»، أو «أول ليلة تُوجَّه فيها الإبل الى الماء». هذا السياق الذي تصنعه احلام شبلي يعبر عن السير المتأني على الخط المشدود بين الحرية وطاعة القوانين، بين الحزم في قيادة القطيع وبين الرفق والليونة.

•

الأعمال الفنية في هذا المعرض جزء من الخطاب النسوي، الذي يبحث في النوع الاجتماعي وفي تعبيرات الهوية الجنسية، والقائم في مركز حقل الفنون المعاصر. يعبر النوع الاجتماعي عن تنشئة اجتماعية تراتبية، تبدو كأنها ثنائية تناقضية من التمايز بين النساء والرجال، وهي تنشئة تُعرض وكأنها «طبيعية»، وعليه فهي مفهومة ضمنا. النوع الاجتماعي هو مقولة اجتماعية تُفرض عنوة على الجسد. إن مسألة النوع الاجتماعي هي مسألة جوهرية بالنسبة للصور الذاتية. بأي أسلوب يحدد كوني امرأة مصيري، هويتي ومستقبلي؟ كيف يتم تمثيل النوع الاجتماعي في العمل الفني؟ أي جزء منه يحتل؟ ثمة أهمية فائقة للهوية الجنسية وللنوع الاجتماعي في تقرير المصير الذاتي للفنانات.

صفحة ١٥٥ تحكي **سهير اسماعيل فراج** في فيلمها **ولادة** قصة امرأة فلسطينية قبل الولادة. يتداخل هذا الفيلم مع فيلمين آخرين موضوعهما أيضا الولادة: الأول من العراق (إخراج عباس هشام)، والثاني من سوريا (إخراج عبير أسبر). تتداخل القصص الثلاث الواحدة في الاخرى لتشكل مسلسلا أسمه «يوميات عربية - ولادة».

إن مصير النساء الثلاث، هويتهن ومكانتهن الاجتماعية في الافلام الثلاثة تُقرر بناء على خصوبتهن وقدرتهن على الانجاب. بطلات الأفلام هن: فاطمة الفلسطينية، التي تتمنى أن تنجب طفلا ذكرا بعد خمس بنات؛ أم داود العراقية، التي تنجب طفلها البكر الذي ولد مريضا؛ وروزا السورية وهي لم تنجب أطفالا.

إنها صور ذاتية لحالة نسائية، كآبة وسلبية، حيث لا يوجد للمرأة حق باتخاذ موقف حتى بالنسبة لجسدها. في إحدى اللحظات الصعبة من فيلم سهير اسماعيل فراج تلد فاطمة إبنتها السادسة وتسأل الداية عن جنس المولود. لدى سماعها

ערביים – לידה".

גורלן, זהותן ומעמדן החברתי של שלוש הנשים בשלושת הסרטים נקבעים ביחס לפוריות וכושר ההולדה שלהן. גיבורות הסרטים הן פאטמה הפלסטינית, המשוועת לבן זכר לאחר חמש בנות; אום דאוד העיראקית, שיולדת את בכורה, בן זכר, שנולד חולה; ורוזה הסורית, חסרת הילדים.

זהו דיוקן של מצב נשי, דכאוני ופסיבי, שבו לאשה אין זכות אפילו לעמדה ביחס לגופה. באחד הרגעים הקשים בסרטה של סוהיר אסמאעיל פראג', יולדת פאטמה את בתה השישית ושואלת את המיילדת למין היילוד. למשמע הידיעה, היא דוחה מעליה את גוף התינוקת שרק נולדה, ומסיטה את מבטה תוך שהיא נאנחת בכאב מר.

עבודותיה של **ג'ומאנה אמיל עבוד** הן קולאז'. עבוד אוספת דימויים קיימים, "רֶדי מֵייד", מדביקה ואורגת אותם לאובייקט חדש, הכולל גם רישומים וציורים שלה. עבוד מציגה טריפטיכון של שלוש עבודות, כל אחת מהן עמוד 121
מורכבת מכמה אובייקטים, ובמרכזה דימוי נשי.[5]

בעבודה הראשונה רישום של מריה, כפי שהיא מופיעה על פוסטרים וגלויות. באיקונוגרפיה העממית זוהי "מריה המטפלת", המוצגת כשבמרכז גופה רישום של לב מוקף עמוד 122
קוצים, שחלקו העליון עולה באש. מריה מופיעה כדמות מטפלת, לבה המבין יוצא מבגדיה. היא מבינה את הקורבנות, את הכאב ואת התשוקה.

בעבודה השנייה מופיעה דמות נשית הנראית כמו דמות פרעונית־מצרית, אשה המגישה לב אדום כקורבן. הלב עמוד 123
האדום נראה כמו תות־שדה, מעין בדיחה אירונית על החשיבות וההערכה להן זוכה עמדת הקורבן שלה.

במרכז העבודה השלישית עומדת דמותה של השחקנית המצריה נבילה עֲבֵיד. בצילום נראית השחקנית זוהרת עמוד 123
ויפה, עדויית תכשיטים, חושנית, סקסית. היא מישירה מבט מפתה למצלמה וחושפת את כתפה העירומה.

לשלוש הנשים יש מעמד סימבולי. שלושתן מתפקדות כאיקונות. הן גדולות מהחיים, הן סמל המגלם את אפשרויות הזהות הנשית על כל גווניה; בין השחקנית נבילה עביד – אשה מפורסמת וחזקה, מעין מדונה מודרנית, שיכולה להיות גם מינית וגם מושא להערצה – לבין דמותה של מריה הבתולה, האשה המקריבה קורבן.

האמנית מעוניינת בקריאה מחודשת בדמותה של מריה. היא מפרקת את הזהות של מריה בקונטקסט הדתי – כאשה בתולה וחסרת מיניות – ובונה אותה מחדש כדמות נשית בעלת כוח.

בנייה זו מתייחסת לתפקידה המרכזי של מריה בתרבות הערבית – המוסלמית והנוצרית. עבוד מדגישה את הפער

الجواب تُبعد عنها جسد المولود الذي خُلق لتوه، وتشيح بنظرها وهي تتأوه بحسرة مريرة.

لوحات **جمانة اميل عبود** عبارة عن كولاج. تجمع عبود تصويرات جاهزة، «أعمالا يدوية»، وتلصقها وتنسجها كموضوع جديد، وتضيف عليها رسومات وتسجيلات خاصة بها. تعرض عبود لوحة ثلاثية من ثلاثة أعمال، كل عمل صفحة ١٢١
من الثلاثة مكوّن من عدة مواضيع وفي مركزها تصوير نسائي.[٥]

في العمل الأول رسم لصورة السيدة مريم كما تظهر في الملصقات والبطاقات. حسب الأيقونغرافية الشعبية فهذه هي صورة «مريم الرؤوفة»، وفي مركز جسدها رسم لقلب صفحة ١٢٢
محاط بالأشواك، وجزؤه العلوي يحترق بالنار. تظهر مريم في هذا العمل بشخصية الرؤوفة، وقلبها المتفهم يخرج من ثيابها. إنها تتفهم الضحايا، الالم والشوق.

في عملها الثاني تظهر صورة امرأة على صورة فرعونية صفحة ١٢٣
مصرية. امرأة تقدم قلبا أحمر قربانا. القلب الأحمر يشبه حبة التوت الأرضي، إنها نكتة ساخرة عن الأهمية والتقييم اللذين يكتنفان هذا الموقف من تقديم القربان.

في مركز العمل الثالث تظهر صورة الممثلة المصرية نبيلة صفحة ١٢٣
عبيد. تبدو الممثلة في هذه الصورة جميلة ومشرقة، تلبس الحلي، شهوانية، تثير الجنس. ترسل نظراتها المغرية صوب الكاميرا، وتكشف عن كتف عارية.

للنساء الثلاث مكانة رمزية. ثلاثتهن في مكانة الأيقونة، وتجسد إمكانيات الهوية النسائية على جميع أنواعها. بين صورة نبيلة عبيد، امرأة مشهورة وقوية، تستطيع أن تكون شهوانية ومثيرة وأيضا موضوعا للإعجاب، وصورة السيدة مريم العذراء، صورة المرأة التي تقدم القربان.

تحاول الفنانة القيام بقراءة مجددة لشخصية مريم. إنها تفكك هوية مريم العذراء في سياقها الديني كامرأة عذراء وخالية الجنسوية، وتبنيها من جديد بصورة نسائية تملك السلطة والقوة.

يتطرق هذا البناء المجدد الى الوظيفة المركزية لشخصية مريم العذراء في الثقافة العربية، الاسلامية والمسيحية. تُبرز عبود الفجوة القائمة بين الاعجاب والسجود الخارق لصورة المرأة التي تجسدها مريم العذراء، وبين اضطهادها الفعلي. وعلى هذه الخلفية تدعي أنه بالامكان ومن الأهمية المحافظة على المكانة المركزية للسيدة مريم العذراء لكن من خلال تغيير التفسيرات والمفاهيم المنبثقة عن هذه المكانة.

في عمل آخر نشاهد رسما لجسد رجل. هذا الرسم منقول عن كتاب تعليم اللغة العربية العامية. حول الجسد أسماء أعضاء الجسم بالعربية بأحرف لاتينية، وكذلك الأسماء بالانكليزية. في الرسم تظهر جميع أعضاء الرجل باستثناء عضوه الجنسي.

בין ההערצה והסגידה העצומה לדמות האשה, שמבוטאת במריה, לבין הדיכוי שלה בפועל. על רקע זה, היא טוענת, ניתן וחשוב לשמר את מעמדה המרכזי של מריה, אך תוך שינוי הפרשנות והמשמעות הנלוות אליו.

בעבודה אחרת יש רישום של גוף גבר. הרישום לקוח מספר לימוד ערבית מדוברת. מסביב לרישום כתובים שמות אברי הגוף בערבית, באותיות לטיניות, לצד שמותיהם באנגלית. גוף הגבר מצויר עם כל איברי הגוף, למעט איבר המין.

בהעדר רישום מקביל של גוף אשה, הופך גוף הגבר לעדות גם של גוף האשה. ג'ומאנה אמיל עבוד ממלאה את החסר ומציבה מול רישום הגבר רישום של אשה בדיוק באותה קומפוזיציה. עמוד 124 חלקי הגוף של האשה אינם מסומנים כלל. הפרט היחיד שמופיע הוא הדגדגן. קו נמתח ממנו למילה "לַבְּלוּבִּי" (דגדגן בערבית), שמופיעה באותיות לטיניות, לצד המילה "קליטוריס" באנגלית. הדגדגן הוא החלק "הלא-פונקציונלי" של האשה: הוא לא איבר הפוריות, כי אם איבר ההנאה. טענתה של עבוד היא, כי גם אם לא חותכים את הדגדגן, מתבצעת מחיקה של אותו חלק מנטלי ורגשי של הקשר בין גופה של האשה לבין הנאתה המינית. היא מצביעה על הדמיון בין המשטור הפיסי, של חיתוך הדגדגן, למשטור החברתי-תרבותי, הרואה בגוף האשה כלי פוריות והולדה בלבד. הדמויות מועמדות בצורה פרונטלית וישירה. הן חסרות ונכות, מה שמעיד יותר מכל על חוסר היכולת של התרבות והשפה להכיל את הגוף המיני על כל מורכבותו.

ג'ומאנה אמיל עבוד עושה שימוש במערכות ייצוג מוכרות מהתרבות הפופולרית: מריה הבתולה, שחקנית קולנוע מצריה, דמות אשה פרעונית בפרופיל והעמדה פרונטלית וחשופה של האשה. באופן דומה, עבודות אחרות הן רישום של אשה שהיא ספק אלה ספק מכשפה, עמוד 124 ועבודה בה מופיעה דמותה של אם האמנית. עמוד 121 בעבודות אלה היא משתמשת בתבניות הייצוג שהדמויות כמו שבויות בתוכן, תבניות החוזרות על עצמן שוב ושוב. הדמויות מקובעות במוסכמות רישום תרבותיות, מוסכמות ייצוג שנשמרו דורות רבים, כיוון שייצגו דוגמות דתיות ותרבותיות. השימוש החוזר של האמנית בתבניות אלו מצביע על חוסר במערכות ייצוג שבהן האשה יכולה להשתחרר, או לפחות להתחמק, מנקודת המבט הפטריארכלית המכוננת אותה. העמדה הביקורתית כלפי מערכות אלה באה לידי ביטוי בהעמדת הייצוגים זה ליד זה ובבניית רצף שסופו אשה מרובת פנים, שאיננה ניתנת לרדוקציה למסמן אחד, דימוי אחד או קלישאה אחת.

في ظل غياب رسم مشابه لجسم المرأة، يتحول جسد الرجل شهادة على جسد المرأة أيضا. تقوم جمانة اميل عبود بملء النقص، فتضيف الى جانب رسم جسم الرجل تخطيطا لجسم صفحة ١٢٤ المرأة. لا يوجد تأشير لأعضاء جسم المرأة. ما يظهر في الصورة هو فقط بُظر المرأة ويشار اليه بكلمة «لبلوبي» بأحرف لاتينية سوية مع كلمة «clitoris» الانكليزية. البُظر هو العضو «غير الوظائفي» لدى المرأة: فهو ليس عضوا للتناسل، بل هو عضو للمتعة. تدعي عبود هنا أنه إذا لم يتم قطع البظر فعلا فأنه يتم عمليا محو لهذا العضو الحميمي والحسي للعلاقة بين جسد المرأة ومتعتها الجنسية. وتشير عبود الى التشابه بين الضبط الجسماني القائم في عملية قطع البظر وعملية الضبط الاجتماعي الثقافي، التي تعتبر جسم المرأة أداة للتناسل والولادة. شخوص عبود ناقصة وعاجزة، الأمر الذي يشير أكثر من غيره إلى عدم قدرة الثقافة واللغة على استيعاب جسد المرأة الجنسي بجميع تركيباته.

تلجأ جمانة اميل عبود الى استعمال نظام تمثيل معروف في الثقافة الشعبية: مريم العذراء، ممثلة سينما مصرية، امرأة فرعونية تنظر مباشرة الى الامام. على نفس المنوال، أعمال أخرى لها، رسم لإمرأة، ليس معروفا تماما هل هي صفحة ١٢٤ آلهة أم ساحرة، وفي عمل آخر تظهر صورة أم الفنانة. صفحة ١٢١ تستعمل عبود في هذه الأعمال قوالب التمثيل حيث تكون الشخوص وكأنها سجينة داخلها، قوالب تكرر نفسها المرة تلو المرة. الشخوص مُثبتة من خلال الأعراف الثقافية، تلك الأعراف التي استمرت على مدار الأجيال في تمثيل النماذج الدينية والثقافية. الاستعمال المتكرر لهذه القوالب يشير الى النقص القائم في نظام التمثيل حيث تستطيع المرأة التحرر، أو على الأقل التملص من وجهة النظر الأبوية التي تكوِّنها. يتم التعبير عن الموقف النقدي تجاه هذه النظم عن طريق وضع الصور الواحدة بجانب الاخرى وبناء تسلسل ينتهي بامرأة متعددة الوجوه، امرأة لا يمكن اختزالها الى مؤشر واحد، صورة واحدة أو كليشيه واحدة.

•

في مركز بعض أعمال عبود نشاهد الجسد الجنسي. ويستحضر الجسد كحقل من النشاط السياسي، وكمصدر للاحتجاج وللتمعن الذاتي.

تشير منار حسن في مقالها، بعنوان «سياسة الشرف: الأبوية، الدولة وقتل النساء باسم شرف العائلة»، الى أهمية مفهوم جسد المرأة وجنسويتها في المجتمع العربي وتقول:

> [...] يتم تحديد شرف الرجال عن طريق أمور مثل التحصيل، السلوك الشجاع، الشرف، الانتماء الطبقي، المكانة الاجتماعية

במרכזן של חלק מהעבודות בתערוכה עומד הגוף המיני. הגוף נתפש כשדה פעולה פוליטי, כמקור למחאה ולהתבוננות עצמית.

מנאר חסן, במאמרה "הפוליטיקה של הכבוד: הפטריארכיה, המדינה ורצח נשים בשם כבוד המשפחה", מציינת את החשיבות והמשמעות של גוף האשה ומיניותה בחברה הערבית:

> ...כבודם של גברים נקבע על־ידי דברים כמו הישגים, התנהגות אמיצה, נדיבות, שייכות מעמדית, סטאטוס חברתי ומוצא משפחתי... לעומת זאת כבודן של הנשים נקבע על־ידי התנהגותן המינית, "צניעותן" או "טוהרן".[6]

חסן מסבירה כי אחת ממשמעויותיו של המונח המיוחד והנפרד המתייחס ל"כבוד" נשי – "עירד" (הנוסף למינוח הכללי של כבוד – "שרף") – היא "גוף", ואף מצביעה על כך שלעתים נעשה שימוש במילה זו לסירוגין עם המילה "לחמה" – כלומר, "בשר":

> ...כבודם של הגברים הוא בעל אופי אקטיבי, בעוד שכבודן של הנשים (או ליתר דיוק, הכבוד הגברי שכרוך בהתנהגותן של נשים), העירד, אופיו פסיבי... בתפישה זו מגולם כל עולם המושגים של "כבוד המשפחה", שעיקרו טיפוח הפסיביות של האשה, לא רק לשם שמירת המידות הטובות, אלא כמידה טובה כשלעצמה. אולם פסיביות זו אינה מבטלת את העובדה, שכבודה של כל קבוצת השארות הפטרילימינארית קשור בגוף האשה, או כניסוחה של נוואל אלסעדאווי, "בחלק התחתון שלו".
>
> מצב זה, שבו כל הגברים בקבוצת השארות של האשה עלולים לאבד את כבודם עקב מעשיה, מדגיש את כבלי האבסורד שבו נתונה החברה הפטריארכלית. האשה הפסיבית, הנחשבת נחותה, מחזיקה בגופה את ערכם הציבורי של כל קרוביה הגברים, ערך שהיא יכולה לדרדר באופן מיידי, אך אינה יכולה להוסיף עליו דבר.[7]

אם כן, הגוף הנשי נושא עמו מטען כבד של אחריות. הוא איננו אישי־אינטימי, אלא ציבורי וחברתי. חסן מראה כיצד הוא עובר רדוקציה למסמניו המיניים, לדרך שבה האשה מנהלת, משתלטת וממשטרת את מיניותה.

בְּעבודות המוצגות בתערוכה מצטמצם גוף האשה לקווי המתאר שלו, ולעתים לאיבר אחד: השד, שפתי הפות, הדגדגן, שיער הערווה. עבודות אלה הן הכרזות בעלות על הגוף שהופקע, תוך סימון החלקים הנמצאים במרכז הדיון

> والانتماء العائلي... بالمقابل فإن شرف النساء يُحدد بناء على سلوكهن الجنسي، «عفتهن» أو «طهارتهن».[٦]

تقول حسن بأن أحد المفاهيم للمصطلح الخاص والمنفصل الذي يتناول «كرامة» المرأة، العرض (إضافة للمصطلح العام للكرامة، أي الشرف)، هو«الجسد»، وتشير الى أنه يتم أحيانا استعمال هذه الكلمة مع كلمة «لحم» على التوالي:

> ... شرف الرجال ذو طابع فعّال، أما شرف النساء (أو على الأصح، شرف الرجل المرتبط بسلوك النساء)، العِرض، فهو ذو طابع سلبي... هذا التوجه يجسد عالما كاملا من مفاهيم «شرف العائلة»، الذي يهدف أساسا الى تنمية سلبية المرأة، ليس فقط من أجل الحفاظ على الأخلاق الحميدة، بل كشيء قائم بحد ذاته. لكن هذه السلبية لا تلغي حقيقة كون شرف المجموعة الأبوية متعلقا بجسد المرأة، أو كما تقول نوال السعداوي، «في القسم الأسفل منه».
>
> هذه الحالة، حيث تتعرض كل المجموعة الأبوية من ذوي قربى المرأة لفقدان شرفها جراء سلوك المرأة، تُبرز القيود العبثية للمجتمع الأبوي. فالمرأة السلبية، والتي تعتبر دونية، تملك في جسدها جميع القيم العامة لجميع أقربائها من الرجال، وهي قيمة تستطيع المرأة أن تحط منها بشكل فوري، لكن لا يمكنها أن تضيف اليها شيئا.[٧]

إذن فإن الجسد النسائي يحمل شحنة ضخمة من المسؤولية. وهو ليس شخصيا حميميا، بل هو عام واجتماعي. تُبين لنا منار حسن كيف يمر هذا الجسد بعملية اختزال الى مرمزاته الجنسوية، وكيف تصبح المرأة هي المديرة والمسيطرة والضابطة لجنسويتها.

في الأعمال المعروضة في المعرض يتقلص جسد المرأة الى خطوطه البيانية، وأحيانا الى عضو واحد فقط: النهد، شفاه العضو الأنثوي، البظر، شعر العانة. تشكل هذه الأعمال نوعا من إعلان السيادة المصادرة على الجسد من خلال الاشارة الى الأجزاء القائمة في مركز النقاش الجماهيري. في بعض الأعمال الفنية هنالك نسخ متكرر للأعضاء الى درجة تحولها الى نمط. هذا النسخ المتكرر يعبر عن رغبة تحرير الجسد من مؤشراته، من خلال تفريغ هذه المؤشرات من مضامينها الأسطورية.

تستحضر **حنان أبو حسين** الجسد النسائي وتدعّمه من خلال التكرار، الاستنساخ والتعداد. على الأرضية بساط
صفحة ١٢٩
من نهود النساء المصنوعة من شمع البرافين، وهي مادة تذكرنا بالسوائل التي يفرزها جسم المرأة. تظهر نهود النساء بأحجام
صفحة ١٣٠
وأشكال مختلفة. يثير هذا العمل ايحاءات حول التكبير

הציבורי. בחלק מהעבודות משוכפלים האיברים שוב ושוב,
עד שהם הופכים לדפוס. השכפול מבטא רצון לשחרר את
הגוף ממסמנים אלה, תוך נסיון לרוקן אותם מתכניהם
המיתיים.

עבודתה של **חנאן אבו חוסיין** מנכיחה את הגוף
הנשי ומעצימה אותו תוך שכפול, שעתוק וריבוי. על
הרצפה מונח שטיח של שדיים נשיים העשוי יציקות עמוד 129
פראפין, חומר המזכיר נוזלים שהאשה מפרישה מגופה.
השדיים מופיעים במגוון צורות וגדלים. החומר מעלה עמוד 130
אסוציאציות של מילוי חזה מלאכותי, מניתוחים פלסטיים
להגדלת חזה ועד לשיקום השד לאחר כריתתו בעקבות
מחלת הסרטן. היא מסמנת את השד הנשי כאובייקט מרכזי
במיניותה של האשה.

השטיח יוצר אסוציאציות של הליכה, של מגע רגליים
על השדיים הרגישים. התחושה היא אגרסיבית, פולשנית
וכואבת. ניתן לדמיין את השדיים העדינים נמחצים תחת
הרגליים הכבדות, גוף נשי במצוקה. מגוון השדיים מרמז
על נשיות כוללת, על מצב נשי חברתי, מעבר לאישי
ולביוגרפי.

מעל השטיח תלויים תצלומים של מטבח ביתה של עמוד 127
האמנית. בצילומים נראים שדי הפראפין המעטרים את
ארונות המטבח ואת חיפוי הקרמיקה שמעל הכיור והשיש. עמוד 128
האמנית מסמנת את המרחב הביתי בנוכחות מינית,
ומרמזת על גבולות המיניות הנשית בתוך התרבות
הסובבת אותה.

עבודות הקרמיקה של **מנאל מורקוס** עוסקות
בבורות, בהדחקה ובחוסר המודעות של נשים רבות לגופן,
ובפרט לאברי המין שלהן. מורקוס מציגה ארון דמוי מזבח עמוד 133
כנסיה, שעליו מונחות עבודות קרמיקה. איבר המין של
האשה, שבמרכזו שפתי הפות, מוצג בעבודות באופן
ריאליסטי. גם כאן שפתי הפות הופכות לקישוט דקורטיבי, עמוד 136
המעטר את עבודת הקרמיקה מכל צדדיה. לצד העבודה
וילון תחרה לבן, שבו משולבים שדיים מקרמיקה, שסכיני עמוד 134
גילוח נעוצים בהם. עמוד 135

בחירתה של מורקוס בקרמיקה, העומדת במרכזה של
מסורת האמנות הפלסטינית, מבטאת את רצונה להפוך את
איבר המין לנושא ולמושא התבוננות בשדה אמנות זה.
לקרוא ל"זה" בשם, לתת ל"זה" נראות. עצם ההוצאה לאור
מבטא רצון להחזיר את השליטה על הגוף, לקנות עליו
בעלות וללמוד אותו מחדש. בטקסט שנלווה להצגת
העבודות כותבת מורקוס:

الصناعي للنهد، عمليات التجميل لتكبير الثدي أو لتجميله
بعد استئصاله بسبب مرض السرطان. تؤشر أبو حسين الى
الثدي النسائي كموضوع مركزي في جنسوية المرأة.

هذا البساط من النهود يشير لدينا ايحاءات حول عملية
المشي، دعسات الأقدام على النهود الحساسة. انه شعور من
العنف، الغزو والألم. فيمكن أن نتخيل كيف تداس النهود
الناعمة تحت الأقدام الثقيلة، انه جسد نسائي في ضائقة.
يشير تنوع النهود الى نسائية عامة، الى وضع نسائي
اجتماعي، الانتقال الى الشخصي والسيرة الذاتية.

فوق هذا البساط معلقة صور مطبخ بيت الفنانة. تظهر صفحة ١٢٧
في هذه الصور نهود شمع البرافين التي تزين خزائن المطبخ. صفحة ١٢٨
تُرمز الفنانة الفضاء البيتي بحضور جنسوي، وتشير الى
حدود الجنسوية النسائية داخل الثقافة المحيطة بها.

تتناول أعمال **منال مرقص** في السيراميك موضوع
الجهل، الكبت وعدم وعي الكثير من النساء لجسدهن وخاصة
للعضو الجنسي لديهن. تعرض مرقص خزانة تشبه قربان صفحة ١٣٣
الكنيسة، وعليها بعض أعمال السيراميك. يظهر عضو المرأة
الجنسي، في مركزه تظهر شفاه عضو المرأة، بشكل واقعي. صفحة ١٣٦
أيضا هنا تتحول شفاه عضو المرأة الى زخارف تزيّن أعمال
السيراميك من جميع جوانبها. الى جانب هذا العمل ستار صفحة ١٣٤
حريري أبيض وعليه نهود من السيراميك وقد غرزت بها
شفرات الحلاقة. صفحة ١٣٥

إن إختيار السيراميك، الذي هو في مركز الفن الفلسطيني،
يعبر عن رغبة الفنانة بتحويل العضو الجنسي الى مبتدأ
المشاهدة وخبرها في هذا الحقل من الفن. أي أن تعطي «هذا»
الشيء اسما، أن تمنحه المشاهدة. وهذا يعبر عن رغبة إستعادة
السيطرة على الجسد، استعادة السيادة عليه ودراسته من
جديد. في النص المرافق لهذا العمل، كتبت مرقص:

> ... يهدف هذا العمل الى الثورة على الأعراف الاجتماعية عن طريق فضحها، فمن جهة واحدة يوجد هدف عرض جمالية أعضاء المرأة، ومن جهة أخرى الاحتجاج على المعايير الاجتماعية التي تضطهد المرأة، تحوّل جسدها الى شيء رجس ومخفي، وبهذا تكبت نسائيتها, بالاضافة الى ذلك، تبرز هنا الرغبة بخلق نوع من الاستفزاز من أجل صعق وإحراج كل من يريد أن يُصعق ويُحرج. إنها دعوة لتحرير الغريزة الجنسية ولموضعة الأنوثة كقدس أقداس المجتمع البشري.

وضع أعمال السيراميك على مذبح الكنيسة يؤشر المرأة
وأعضاءها كشيء مقدس، طاهر ويستحق الاعجاب.

في عمل **عايدة نصر الله** نشاهد أربعة نصوص وُضعت
الى جانب رسومات لشخوص نسائية. تصف هذه النصوص

...מטרת עבודה זו היא למרוד במוסכמות חברתיות על־ידי חשיפה, שמטרתה מחד להציג את האסתטיות שבאברי האשה, ומאידך למחות נגד נורמות חברתיות שמדכאות את האשה, הופכות את גופה לדבר טמא ומוסתר, ובכך מדכאות את נשיותה. בנוסף, יש כאן רצון ליצור פרובוקציה על־מנת לזעזע ולהביך את מי שעשוי להזדעזע. זוהי קריאה לשחרור היצר המיני ולהעמדת הנשיות כקודש קודשיה של החברה האנושית.

הצבת עבודות הקרמיקה על מזבח כנסיה מסמנת את האשה ואיבריה כדבר קדוש, טהור וראוי להערצה.

עאידה נסראללה מציבה ארבעה טקסטים לצד ציורי דמויות נשים. הטקסטים מתארים ארבע דמויות: המשוררת, הדכאונית, הפתיה ופאטמה. דימויי הנשים בטקסטים ובציורים יוצרים קשת של מצבים נשיים, הנעה בין שחרור ועצמאות לבין דיכוי ואלימות.

עמוד 140 **המשוררת** יכולה לממש את התשוקה שלה דרך השפה. היא שואפת לביטוי עצמי גופני ורוחני כאחד. היא מדברת על "הכוכב הקטן", ביטוי הרומז לאיבר המין הנשי, כמי שדוחף אותה לביטוי עצמי. אולם יכולת הביטוי שלה מחליפה את מיניותה הפיסית ומכסה עליה.

עמוד 140 **הדכאונית** מזוהה כריחיים־של־יד: לוח אבן עגול, המונע על־ידי מוט עץ שמסובב אותו, המונח על לוח נוסף. חיטה נשפכת בהתמדה אל בין שתי האבנים ונטחנת לקמח. הדכאונית נגרסת כמו החיטה, נטחנת בתנועה שאין לה סוף, כשהיא מנועה מלגשת למוט העץ הפאלי ולהפסיק את עינוייה.

עמוד 141 **הפתיה** היא דמות פסיבית. היא שטופת מוח. אין לה כוח או יכולת להתנגד למערכות הכוח המופעלות עליה. היא נישאת לגבר, ולבה מר. כשבלים כל הקציר, היא בורחת לשדות, לשיבולים, לטבע. שירת הנשים מבכה את גורלה: "הפתיה נרצחה כי היא לא היתה מיומנת באמנות המחאה, ולא באמנות החלום..."

עמוד 141 **פאטמה** היא דמות ממשית. אשה שנרצחה במאה שעברה באחד מכפרי ואדי ערה על רקע "כבוד המשפחה". סיפורה מסופר מאם לבת. הוא תמרור אזהרה המגולם במשפט: "שלא תגמרי כמו פאטמה". פאטמה יוצאת להתבודד בטבע, אך אחיה חושד כי היא מתרועעת עם גבר זר, ורוצח אותה. לאחר מותה מתברר שהיתה "חפה מפשע". הסיפור המשמש כהרתעה לנשות הכפר, אינו סיפור על חטא כי אם סיפור על חשד, ומעיד בכך על מנגנון הפיקוח הבין־דורי והמשטור העצמי.

בשני ציורים בעלי פורמט וצבעוניות זהים מתארת

أربع شخصيات: الشاعرة، المكتئبة، الساذجة وفاطمة. تخلق تصويرات النساء في النصوص وفي الرسومات تشكيلة من الحالات النسائية، تنتقل ما بين التحرر والاستقلالية الى الكآبة والعنف.

صفحة ١٤٠ تستطيع **الشاعرة** تحقيق رغباتها عبر اللغة. إنها ترنو للتعبير الذاتي الجسدي والروحاني على السواء. تتكلم الشاعرة عن «نجمتها الصغيرة»، وهو تعبير يرمز الى العضو الجنسي للمرأة، التي تدفعها للتعبير الذاتي عن نفسها. لكن قدرة التعبير الذاتي تستبدل جنسويتها الجسدية وتطغى عليها.

صفحة ١٤٠ وتُشخصن **المكتئبة** كجاروشة بواسطة حجر كبير يدور بواسطة ممسك خشبي مُثبت بحجر آخر. يتم وضع القمح عبر فتحة، بين الحجرين، فيطحن ليصبح دقيقا. تُجرش المكتئبة مثل القمح، تُطحن بحركة لا نهاية لها، في حين تكون ممنوعة من الوصول الى قضيب الخشب الذكري لتوقف عذابها.

صفحة ١٤١ تُصوّر **الساذجة** كشخصية سلبية الفعل. مغسولة الدماغ. لا قوة لها لمعارضة أجهزة القوة الموجهة ضدها. تتزوج وقلبها علقم. أغاني النساء تبكيها: «قتلت الساذجة لأنها لم تتقن فن الاحتجاج ولم تتقن فن الحلم..».

صفحة ١٤١ **فاطمة** هي شخصية حقيقية. امرأة قتلت في القرن الماضي في قرية من قرى وادي عارة على خلفية ما يسمى «شرف العائلة». تنتقل قصة فاطمة من الأم الى إبنتها. وهي عبارة عن يافطة تحذير تتجسد في العبارة التالية: «حتى لا تنتهي كما انتهت فاطمة». تخرج فاطمة الى الطبيعة لتخلو بنفسها، لكن أخاها يشك أنها على علاقة مع رجل غريب فيقتلها. بعد موتها يتضح أنها «بريئة». هذا القصة التي تحكى تحذيرا لنساء القرية ليست قصة عن الخطيئة، بل قصة عن الشك، وهي تشير بذلك الى نظام المراقبة التراتبي ونظام التحكم الذاتي.

في رسمتين بنفس الحجم والالوان تصِف نصر الله امرأتين صفحة ١٣٩ في لحظة من التحرر: في الصورة الأولى صورة امرأة عارية الصدر منتصبة النهدين، وتنفث الدخان من فمها. إنها لحظة تحرير دخان لظى نار داخلية. هي عملية تنفيس عن كآبة شديدة، غضب ذاتي وجماعي على قدر المرأة المجحف.

صفحة ١٣٩ في الصورة الثانية تظهر امرأة ترقص. تلبس ثوبا أسود، ليس لها قدمان، كأنها تطير، تحاول تخليص نفسها من رقعة اللون البني المحيط بها. يداها مرفوعتان للإنطلاق، إحدى اليدين ممسكة بقناع أصفر، يبدو وكأنه ملتصق بوجهها. إنها تحاول إزالة القناع، أو ربما درع للوجه، وحركة اليد صفحة ١٤٢ توحي مهددة بإزالة الرأس أيضا، ذات الرأس الذي يظهر في عمل آخر يطفو على مساحة صفراء.

في احدى اللوحات نشاهد بعض الشخوص النسائية معا، صفحة ١٣٩ وتبدو كمجموعة من شجر الصبار. بعضهن متقدمات السن، بعضهن محجبات. أجسادهن، الصدر، البطن والرأس، تبدو

נסראללה שתי דמויות נשים בסיטואציה של רגע השחרור: בראשון נראית דמות אשה חשופת חזה זקור, נושפת מפיה עמוד 139 עשן שחור. זהו רגע של שחרור קיטור של אש פנימית יוקדת. זוהי יציאה של מרה שחורה, כעס אישי וקולקטיבי על מר גורלה של האשה.

בציור השני נראית אשה רוקדת. עמוד 139 היא לבושה שמלה שחורה, חסרת רגליים, כאילו עפה, מנסה למלט עצמה ממשטח הצבע החום העוטף אותה. ידיה מורמות בתנופה, ויד אחת אוחזת במסיכה צהובה, שנראית כאילו דבוקה לפניה. היא מנסה להסיר את המסיכה, ספק שריון־פנים, בתנועת יד המאיימת להוריד גם את ראשה שלה, ראש הנראה גם בעבודה אחרת, צף על־פני משטח צהוב. עמוד 142

בציור נוסף מופיעות יחד מספר דמויות נשים, הנראות כקבוצת שיחי צבר. עמוד 139 חלקן זקנות, חלקן מכוסות רעלה. גופן – השדיים, הבטן והראש – נראה כחלקיו הבשרניים של שיח הצבר. שיח הצבר הינו מוטיב חוזר באמנות הפלסטינית.[8] הוא מסמל את מה שנשאר מהכפר הפלסטיני שנחרב ב־1948, ואת הטריטוריה שמזוהה עם הזכרון הקולקטיבי הפלסטיני. בעבודתה של נסראללה, שיחי הצבר נטועים באדמה. הם יוצרים גדר אנושית, שבה הנשים מופיעות כמתרס, כגדר חיה, מגינות על טריטוריה שאיננה עוד. פניהן של הנשים שונים אלה מאלה, והם מעידים על כך שמעבר לתפקידן הקולקטיבי, הנשים הינן דמויות סובייקטיביות, בעלות זהות, תודעה וזכרון שונים. האינדיבידואליזם שלהן מאתגר את הזכרון הקולקטיבי והשימוש הלאומי הנעשה בדרך כלל בדימוי זה. הנשים נמצאות במרחב הציבורי. הנִראוּת שלהן היא שלב ראשון בדרך לשחרורן.

הנִראוּת במרחב הציבורי היא אחד ממוקדיה של התערוכה. היא באה לידי ביטוי בעבודות המוצגות בה, אך ביטויה המובהק יותר הוא בעצם אקט ההצגה. יצירת האמנות, הפרטית מאוד כביכול, נעשית ומוצגת במרחב הציבורי. אך זהו מרחב ציבורי מסוים ומובחן. במרחב הציבורי הישיר, במשפחה ובקהילה, נִראוּת כזו וביטויים כאלה של מיניות אינם אפשריים תמיד. האמניות, רובן נשים צעירות, כמו נעות במרחבים ציבוריים שונים, חופפים חלקית, שהנִראוּת "המותרת" בהם משתנה.

•

כאמור, התערוכה "דיוקן עצמי" מהווה שיחה בין נשים יוצרות, דיון פנימי שהוא חלק מדיון פנים־פלסטיני רחב, המפעפע בנקודת הרתיחה של מצב מצוקה פרטי וציבורי כאחד. אך המרחב המשותף שבו האמניות יכולות לתת ייצוג, ביטוי וממשות למשותף ולשונה שביצירתן, ולקיים

كأكواز الصبر. شجرة الصبار هي موتيف بارز في الفن الفلسطيني.[٨] وهو رمز لما تبقى من القرية الفلسطينية التي دُمِّرت عام ١٩٤٨، ولتلك المنطقة المتجذرة في الذاكرة الفلسطينية الجمعية. الصبار في أعمال نصر الله منغرس في الأرض ويشكل جدارا بشريا، تظهر النساء من خلاله كمتراس، جدار حي، يحمين تلك المنطقة التي لم تعد قائمة. وجوه النساء مختلفة عن بعضها البعض، إشارة الى أنه عدا دورهن الجماعي، النساء هن ذوات فردية، لهن هوية، وعي وذاكرة مختلفة. فردانية النساء تشكل تحديا للذاكرة الجمعية وللاستعمال القومي الدارج لهذه التصويرات. النساء تتواجد في الحيز العام. حضور النساء هو المرحلة الأولى نحو تحررهن.

الحضور في الحيز العام هو أحد محاور هذا المعرض. الأعمال المعروضة تُعبر عن هذا الحضور، لكن التعبير الجلي عن ذلك هو عملية العرض ذاتها. العمل الفني، الذي يبدو كأنه عمل شخصي جدا، يُنتج ويُعرض في الحيز العام. لكنه حيز عام معين ومتمايز. في الحيز العام المباشر، العائلي والمحلي، هذا الحضور، وهذه التعبيرات الجنسية غير متاحة دائما. غالبية الفنانات هن سيدات شابات، يتحركن في مساحات عامة مختلفة، متطابقة جزئيا، حيث الحضور «المسموح» يختلف عن بعضه البعض.

•

كما أسلفت، فإن معرض «صور ذاتية» يشكل محادثة بين نساء فنانات، نقاشا داخليا هو جزء من نقاش فلسطيني داخلي أوسع، يتغلغل في نقاط غليان حالات من الضائقة الشخصية والعامة على السواء. لكن الحيز المشترك حيث تستطيع الفنانات التمثيل والتعبير الفعلي للمشترك وللمختلف في أعمالهن، وإجراء حوار داخلي، خلق خطاب، سياق أو شبكة من العلاقات، هو حيز ضيق ومحدود، وغير قائم تقريبا.

يمتد حقل الفن الفلسطيني في نطاق السلطة الفلسطينية، في المنفى، في داخل إسرائيل وفي المناطق الواقعة تحت الاحتلال. إن الاحتلال الإسرائيلي، الفعلي والثقافي، على جانبي الخط الأخضر، يحاول أن يطمس، أن يزيل، وأن يقصي كل المؤثرات الممكنة للفن الفلسطيني البصري من الحيز العام، ذلك الحيز العام حيث تحاول الفنانات إنتاج أعمالهن وعرضها. يقوم الاحتلال بتنفيذ ممارسات من الفصل، منع التواصل، تصاريح الدخول والخروج، الحواجز، منع التنقل، وغيرها؛ ممارسات تحرم الفنانات حتى من مجرد الالتقاء، وطبعا تعيق خلق حيز ثقافي مشترك.[٩] بالرغم من كل ذلك، فهنالك مركز متنوع للإنتاج الفني ولعرض الأعمال الفنية في القدس الشرقية وفي مناطق السلطة الفلسطينية. وبعض صالات العرض التي تستضيف فنانين فلسطينيين بمن فيهم

דיון פנימי, יצירה של שיח, הקשר או רשת של הקשרים, הוא מצומצם ומוגבל, הוא כמעט שאינו קיים.

שדה האמנות הפלסטיני משתרע בתחומי הרשות הפלסטינית, בגלות ובתחומי ישראל ובשטחים שתחת כיבושה. הכיבוש הישראלי, הממשי והתרבותי, משני עברי הקו הירוק, מנסה למחוק, לנקות, ולהוציא כל סממן אפשרי של התרבות החזותית הפלסטינית במרחב הציבורי, אותו מרחב ציבורי שבו מנסות האמניות ליצור ולהציג. הכיבוש מפעיל פרקטיקות של ניתוק, מניעת קשר, היתרי כניסה־יציאה, מחסומים, העדר נגישות, ועוד; אמצעים שאינם מאפשרים לאמניות אפילו להיפגש, וכמובן מקשים על אפשרות יצירתו של מרחב תרבותי משותף.[9] למרות כל זה, מרכז עשייה ותצוגה מגוון מתקיים היום בירושלים המזרחית ובשטחי הרשות הפלסטינית. מספר חללי תצוגה וגלריות מארחים אמנים פלסטינים, גם כאלה המתגוררים בישראל. אמנים אלה מציגים גם בחללי תצוגה, בגלריות ובמרכזי תרבות בחוץ־לארץ.

•

בעשורים האחרונים גוברת הדומיננטיות של אמנות נשים בשדה האמנות, תוך שהיא יוצרת הקשר הדן בשאלות מין, מִגדר, מעמד וגזע. תהליך כזה עובר גם על האמנות הפלסטינית. במשך שנים רבות עמד במרכזה שיח גברי־לאומי. האמנים הבולטים שיקפו בעבודתם את המאבק לעצמאות ואת השאיפה לשחרור לאומי. ואילו עתה קבוצה צעירה של אמניות מהווה כוח עולה באמנות פלסטינית.

בטקס חלוקת פרסים לאמנים, טקס ראשון מסוגו ברשות הפלסטינית, שנערך ביוני 2000 ברמאללה, מחצית מהמשתתפים היו אמניות. את הפרס הראשון קיבלה האמנית ראאדה סעאדה מאום אלפחם, ואת אחד משני פרסי המשנה קיבלה האמנית נוואל ג׳בור מנצרת. בצוות השופטים ישבו ורה תמארי, אמנית פלסטינית ותיקה, מונא חאטום, אמנית פלסטינית בולטת בשדה האמנות הבינלאומי, וסלימאן מנסור, אמן ומנהל מרכז ״אלוואסטי״. מנסור הוא בוגר ״בצלאל״, מוסד שבו לומדות סעאדה וג׳בור.

רוב האמנים הפלסטינים הלומדים כיום במוסדות אקדמיים לאמנות בישראל, הינן נשים. לבד משתי אמניות, שלמדו בבריטניה, רוב האמניות המשתתפות בתערוכה זו למדו במוסדות אקדמיים לאמנות בישראל. בתחומי הרשות הפלסטינית אין עדיין אקדמיות לאמנות, גם בתחומי ישראל אין מוסדות אקדמיים לאמנות בשפה הערבית. לימודיהן של האמניות במוסד אקדמי ישראלי

فلسطينيون يعيشون في إسرائيل. كما يعرض هؤلاء الفنانون أعمالهم في أروقة المعارض، الچاليريهات والمراكز الثقافية خارج البلاد.

•

تزداد في العقدين الاخيرين هيمنة الفنون التشكيلية النسائية على حقل الفنون، لتخلق سياقا يناقش مسائل الجنس، النوع الاجتماعي، الطبقات والعنصر. هذه السيرورة هي أيضا من نصيب الفن الفلسطيني. خلال سنوات عديدة سيطر على هذا الحقل الخطاب الذكوري القومي. فلقد صوّر الفنانون في أعمالهم النضال من أجل الاستقلال وحلم التحرر القومي. أما الان فهنالك مجموعة صغيرة من الفنانات التي تشكل قوة صاعدة في الفن الفلسطيني.

في حفل توزيع الجوائز على الفنانين، وهو حفل فريد من نوعه في السلطة الفلسطينية، الذي أُقيم في حزيران ٢٠٠٠ في مدينة رام الله، شكلت الفنانات نصف المشاركين. وقد حصلت على الجائزة الأولى الفنانة رائدة سعادة من أم الفحم، وقد حصلت الفنانة نوال جبور من الناصرة على واحدة من الجائزتين الفرعيتين. وقد شارك في لجنة التحكيم كل من فيرا تماري، من أوائل الفنانات الفلسطينيات، منى حاطوم، وهي فنانة فلسطينية بارزة عالميا، سليمان منصور، فنان ومدير مركز «الواسطي».

معظم الفنانين الفلسطينيين الذين يدرسون اليوم في اكاديميات الفنون الإسرائيلية هم من النساء. درست إثنتان من الفنانات المشاركات في هذا المعرض في بريطانيا، في حين درست معظم المشاركات في الاكاديميات الإسرائيلية. حتى الان لا يوجد في مناطق السلطة الفلسطينية اكاديميات للفنون. كما لا توجد مؤسسات تُدرس الفنون باللغة العربية داخل إسرائيل. إن تعلم الفنانات في الاكاديميات الإسرائيلية أو البريطانية لا يساعد على خلق تلك الجتمعة في الحقل المحلي للفن، التي يمر بها الفنان الإسرائيلي أو البريطاني. ففي بريطانيا يتعامل حقل الفنون مع الفنانة الفلسطينية عادة على أنها «الآخر»: غريبة في بلد غريب، «شرقية» في فضاء «غربي» (تعامل شبيه سيواجه الفنان الاسرائيلي على ما يبدو). وفي إسرائيل، فإن التعامل مع الفنانة الفلسطينية هو كغريبة في وطنها، وكعدوة من السكان الأصلانيين لهذا البلد، وكمشكلة تعترض الصورة الذاتية للاسرائيلي. فهي تذكر الاسرائيلي بأن هذه البلاد لم تكن خالية، وأنها (الدولة) ليست إنسانوية الآن وأنها ليست «غربية». إضافة الى هذا التعامل الذي تعاني منه الفنانة الفلسطينية التي تدرس في مؤسسة اسرائيلية، فإن اللغة العبرية، لغة التدريس، أي اللغة التي يُطلب من الفنانة استعمالها للتعبير، هي لغة الاحتلال والاضطهاد.

או בריטי אינם יוצרים את תהליך החִבְרוּת (סוציאליזציה) בשדה האמנות המקומי, שאותו עובר האמן הישראלי או הבריטי. בבריטניה שדה האמנות המקומי יתפוש, בדרך כלל, את האמנית הפלסטינית כ"אחרת": זרה בארץ זרה, "מזרחית" במרחב "מערבי" (יחס דומה יהיה, קרוב לוודאי, גם לאמן ישראלי בבריטניה). בישראל, היחס לאמנית הפלסטינית הוא כמו לזרה בארצה שלה, לאויב בן הקבוצה הילידית, למטרד העומד בפני הדימוי הישראלי: תזכורת לא נעימה לכך שהארץ הזו לא היתה ריקה אז, שהיא לא נאורה עכשיו, ושבכל מקרה היא אינה "מערבית". ליחס זה ממנו סובלת האמנית הפלסטינית הלומדת במוסד אקדמי ישראלי מתוספת העובדה, שהשפה העברית – שפת הלימוד, ועל־כן גם השפה שבה נדרשת האמנית לפתח את דרכי הביטוי היצירתיות שלה – היא שפת הכיבוש והדיכוי.

•

בשבילי, הדיוקן העצמי המוצג בתערוכה זו הוא מראָה, שבה משתקף גם הצופה הישראלי, שבה משתקפת דמותי כישראלית – בת לחברה כובשת. מראָה שמציב הנכבש/ת מול הכובש/ת. במציאות של כיבוש, כל עבודת אמנות מהווה הצבת מראה כזו. במקרה של התערוכה הזו, הצבת המראה היא אקט פוליטי כפול – של האמניות ושלי כאוצרת.

מה משתקף במראה שמוצבת מול יהודיה אשכנזיה, שגדלה במושבה בשרון והתחנכה במערכת החינוך של ההתיישבות העובדת? הביוגרפיה הציונית־אשכנזית שלי היא ביוגרפיה של הכחשה ושל היעדרות. גדלתי ביישוב הנמצא באזור המשולש הצפוני, בין באקה אלע׳רביה לכפר קרע. הסיפור הציוני ששיננתי בנעורי לא כלל את תושביהם, ובוודאי שלא את התושבים שגורשו מהכפרים אלכָּפְרַין, חֻ׳בַּיְזֶה, קָנִיר, קִיסַארְיָה, אלרִיחַאנִיָּה, סָבַּארִין, ח׳רבת אלסַרְכַּס, אלסִנְדִיַאנָה או אלטַָנְטוּרָה (בין היתר), כולם ברדיוס של 15 קילומטר מפרדס־חנה.

כמו רבים מחברי, איני יודעת ערבית. התרבות הערבית בכללותה, וכל שכן התרבות הפלסטינית, אינן חלק מהמרחב הציבורי התרבותי בישראל. השתייכותי ל"שמאל" לא שינתה את נקודת המבט הזאת, ואף חיזקה אותה, כאשר הפלסטינים המשיכו להעדר גם מהשיח של "מחנה השלום" הנחשב ל"רדיקלי", אך דוגל ב"הפרדה" בנוסח "אנחנו כאן והם שם".

בשבילי, עבודתי כאוצרת היא קודם כל תהליך של למידה, המציג עמדה ברורה של התנגדות לאותה "הפרדה" – בארץ האחת הזו חיים ומתחלקים שני

•

أما فيما يخصنا، فإن «الصور الذاتية» المعروضة في هذا المعرض تشكل مرآة، ينعكس في داخلها المشاهد الإسرائيلي أيضا، وفيها تنعكس صورتي أنا كإسرائيلية وكإبنة لمجتمع احتلالي. إنها المرآة التي يضعها الواقع/ة تحت الاحتلال أمام المحتل/ة. في هذا الواقع من الاحتلال، يشكل كل عمل فني موضعة لمثل هذه المرآة. وفي هذا المعرض فإن وضع المرآة هو عمل سياسي مضاعف – للفنانات ولي كأمينة معرض.

ماذا يظهر في المرآة الموضوعة أمام يهودية أشكنازية تربت في موشاف في منطقة «الشارون»، تعلمت ضمن جهاز التربية التابع للإستيطان الزراعي؟ إن سيرة حياتي الصهيونية الأشكنازية هي سيرة من النفي والإقصاء. لقد تربيت في موشاف يقع في المثلث الشمالي، بين باقة الغربية وقرية كفر قرع. لكن الرواية الصهيونية التي حفظتها غيبا في طفولتي لا تشمل سكان هاتين القريتين، وطبعا لا تشمل سكان القرى الذين طُردوا من قراهم في وادي عارة: الكفرين، خبيزة، قيساريا، الريحانية، صبارين، خربة السركس، السنديانة والطنطورة، وهي جميعها لا تبعد عن بارديس حنا أكثر من خمسة عشرة كيلومترات.

مثل معظم زملائي أنا أيضا لا أعرف العربية. الثقافة العربية بمجملها، وخاصة الثقافة الفلسطينية، لا تشكل جزءا من الفضاء الثقافي العام في إسرائيل. إن إنتمائي «لليسار» لم يغيِّر من هذا التوجه. فعندما يغيب الفلسطيني من خطاب «معسكر السلام»، الذي يعتبر «راديكاليا» لكنه يدعو الى «الانفصال» على غرار «نحن هنا وهم هناك»، فإن ذلك يعزز هذا التوجه.

إن عملي كأمينة معرض يشكل بالنسبة لي، قبل كل شيء، سيرورة من التعلم، تحوي بداخلها موقفا واضحا معارضا لهذا «الانفصال»، ففي هذا البلد الواحد تعيش مجموعتان قوميتان وتتقاسمانه، الفلسطينيون واليهود الإسرائيليون. من هذا المنطلق فإن المعرض يضم بداخله جسما واحدا من الفن الفلسطيني الذي يشمل أعمال فنانات فلسطينيات من جانبي الخط الأخضر، وأيضا الفن الفلسطيني في المنفى، وذلك عن طريق مقالي كمال بلاطة وتينا المالحي شيرويل الواردين في مسردة المعرض. إن التواجد ثنائي القومية يشمل أيضا عرض الفن الفلسطيني كجزء عضوي من المشهد الفني في إسرائيل، وهو إستئناف على هيمنة التعامل مع هذا الحقل كحقل يهودي صهيوني فقط. إن عرض القضية بهذا الشكل يقوّض ذلك التقسيم الثنائي للقومية والثقافة من خلال التركيز على مساحات وسطى من التأثير والانتقال القومي والثقافي. التواجد ثنائي القومية هو تواجد متواصل وديناميكي من الصور الذاتية التي تخلق شبكة من المرايا التي تنعكس داخلها صورنا الذاتية جميعا.

קולקטיבים לאומיים, פלסטינים ויהודים־ישראלים. מבחינה זו, התערוכה מציגה גוף אמנות פלסטיני אחד, שכולל את עבודותיהן של אמניות פלסטיניות משני עברי הקו הירוק – ודרך מאמריהם של כמאל בולאטה וטינה אלמאלחי־שרוול המופיעים בקטלוג – גם של אמניות ואמנים פלסטינים בגלות. הקיום הדו־לאומי מחייב גם הצגת אמנות פלסטינית כחלק אינטגרלי מסצינת האמנות בישראל, וערעור על ההגמוניה של תפישת הסצינה הזאת כשדה יהודי־ציוני בלבד. הצגה כזו מערערת את החלוקה הבינארית של לאומיות ותרבות, תוך שימת דגש על טריטוריות ביניים של השפעות ומעברים לאומיים ותרבותיים. הקיום הדו־לאומי הוא קיום מתמיד ודינמי של שרטוט דיוקנים עצמיים, היוצרים רשת של מראות, שבהן משתקף הדיוקן העצמי של כולנו.

בצלילות של המראות משתקפת מציאות מעוותת, של כיבוש והפרדה, אבל גם של מאבק לאומי פלסטיני למען הפסקת הכיבוש. לאמונתי, רק נסיגה מלאה ובלתי־מותנית לגבולות 67', פינוי כל ההתנחלויות, הקמת מדינה פלסטינית ריבונית והכרה בזכות השיבה של הפליטים הפלסטינים, ייצרו את התנאים ההכרחיים לקיום בטוח, חופשי, משגשג ויצירתי של פלסטינים וישראלים כאחד.

•

בזמן כתיבת שורות אלו, האמניות המתגוררות בדהיישה, בבית ג'אלה ובאלבירה, נתונות במצור, תחת ירי והפצצות. גם נגד המחאה הפוליטית של המיעוט הפלסטיני בישראל הפעילו השלטונות אמצעי דיכוי אלים, כולל בהפגנות באום אלפחם, נצרת, חיפה ועכו, שם מתגוררות אמניות נוספות. אירועים אלה, משני צדי הקו הירוק, חידדו את שאלת יחסן של האמניות הפלסטיניות אזרחיות ישראל לשדה האמנות הישראלי, ועיגנו את הווייתן הפלסטינית – הפוליטית, התרבותית והאמנותית.

כל המעורבות בפרויקט ביקשו למנוע מן המערכת הפוליטית הישראלית את האפשרות לנכס אירועים תרבותיים מעין אלה ולהכניסם למסגרת "תהליך השלום". בניגוד מהותי לקפאון המדיני, להמשך הכיבוש ולתנאי החיים הקשים הקיימים במציאות, מנוצלים "אירועים תרבותיים" ליצירת מראית עין של הדדיות, של שיתוף פעולה ושל חילופי תרבויות, האפשריים רק במציאות של שלום המבוסס על ערכים של צדק ושוויון (הנעדרים לחלוטין מהמסגרת הנוכחית). אנתיפאדת אלאקצא וחוסר היכולת שלנו לקיים את התערוכות במועדן, מהווים תזכורת לכך.

הנסיבות של אי־קיום התערוכה ערערו לא רק את עצם

تعكس المرايا ظلالا لواقع مشوّه من الاحتلال والانفصال. لكنها تعكس أيضا واقعا من النضال القومي الفلسطيني من أجل إنهاء الاحتلال. إنني على يقين أنه فقط الانسحاب الكامل وغير المشروط الى حدود ١٩٦٧ وإزالة جميع المستوطنات، إقامة الدولة الفلسطينية ذات السيادة، الاعتراف بحق العودة للاجئين الفلسطينيين، ستوفر الشروط الضرورية للحياة الامنة، الحرة، المزدهرة والابداعية للفلسطينيين والاسرائيليين على حد سواء.

•

يتزامن مع كتابة هذه السطور تواجد الفنانات الفلسطينيات من مخيم الدهيشة، بيت جالا والبيرة في ظل الحصار، إطلاق النار والقصف. أيضا داخل إسرائيل قامت السلطات الإسرائيلية باستعمال وسائل العنف ضد موجة الاحتجاج التي نظمتها الأقلية الفلسطينية في الداخل، كما حدث في المظاهرات في أم الفحم، الناصرة، حيفا وعكا، أماكن سكنى باقي الفنانات الفلسطينيات، المشاركات في المعرض. هذه الأحداث، على جانبي الخط الأخضر، أبرزت بشكل واضح مسألة علاقة الفنانات الفلسطينيات مع حقل الفنون الاسرائيلي، وبلورة تجربتهن الفلسطينية السياسية، الثقافية والفنية.

جميع المشاركات في هذا المشروع يردن منع إمكانية تجيير مثل هذه النشاطات الثقافية من قبل السلطة السياسية الإسرائيلية وتأطيرها ضمن «عملية السلام». وعلى نقيض الجمود السياسي، إستمرار الاحتلال وظروف الحياة الصعبة، تحاول السلطات الإسرائيلية إستغلال «نشاطات ثقافية» لخلق صورة كاذبة عن التعايش، التبادلية والتثاقف، الممكنة فقط في ظروف السلام المبني على قيم العدل والمساواة (الغائبة كليا في الوقت الحاضر). إن إنتفاضة الأقصى وعدم تمكننا من تنفيذ المشروع بموعده يشكلان دليلا على ذلك.

إن الظروف التي حالت دون إنجاز المعرض لم تمنع قيام المعرض فقط، بل تشكل أيضا إستئنافا على مجرد إمكانية تخصيص معرض لموضوع الهوية النسائية يضع «الشخصي» و«الذاتي» في مركز أعماله مقابل العام والقومي. نجد هنا شهادة على التوتر القائم بين مسائل: النوع الاجتماعي، الجنسوية، الجسد، مكانة المرأة، تحرر المرأة، اللغة والابداع النسائي من جهة، وبين مسألة القومية من جهة اخرى. هل تستطيع المرأة التفرغ لنفسها، لجسدها، لجنسويتها، في وضع يسوده الاحتلال بمعناه الحرفي، الروحي والثقافي؟ هل تستطيع المرأة إنشاء نفسها كذات نسائية داخل نظام تقوم في مركزه مسائل القومية، المساحة، التحرر من نير الاحتلال، وبأي أسلوب يمكنها القيام بذلك؟ «صور ذاتية» تطرح هذه الأسئلة.

אפשרות הצגתה, אלא גם את עצם האפשרות לייחד תערוכה לנושא זהות נשית, המעמיד במרכזו את האישי והסובייקטיבי לעומת הציבורי והלאומי. עובדה זו מעידה על המתח בין שאלות של מִגדר, מיניות, גוף, מעמד האשה, שחרור האשה, שפה נשית ויצירה נשית, לבין שאלת הלאומיות. האם אשה יכולה להתפנות לעצמה, לגופה, למיניותה, במצב של כיבוש רוחני־תרבותי־פיסי? האם אשה יכולה לכונן את עצמה כסובייקט נשי בתוך מערכת, שבמרכזה עומדות שאלות של לאום, טריטוריה ושחרור מעול הכיבוש, ובאיזה אופן היא יכולה לעשות כן? ״דיוקן עצמי״ מעלה שאלות אלה.

הערות

1 על זהות נשית מקוטעת ואמנות פלסטינית ראו: Gannit Ankori, “Mended Fragments of Identity: The Art of Rana Bishara” [text written in conjunction with the artist‘s exhibition in Casablanca, Morocco], 1997, unpaged.

2 על מיפוי וגיאוגרפיה באמנות הפלסטינית ראו: גנית אנקורי, ״מאחורי החומה: על נקודות השקה אחדות בין אמנות פלסטינית וציור ארץ־ישראלי מוקדם״, **קו** 10, יולי 1990, עמ׳ 163-169.

3 יגאל נזרי, ״משפחה ישראלית״, **מצד שני**, 8, המרכז לאינפורמציה אלטרנטיבית, מרץ־אפריל 1997, עמ׳ 38.

4 אלן גינתון, **סיפורי משפחה: תצוגת נושא במסגרת אוסף האמנות הישראלית**, מוזיאון תל־אביב לאמנות, שנתון מס׳ 6, 1996-1997, עמ׳ 16. על סימבוליזם נוצרי בעבודותיה של נסטאס ראו גם: יצחק בנימיני, ״פאתן נסטאס וג׳ברא מתוואסי – עומס יתר״, **מזרח תיכון חדש** (אוצרת: טל בן צבי), קרן היינריך בל, תל־אביב 2000, עמ׳ 30-35.

5 על זהות נשית בעבודותיה של ג׳ומאנה אמיל עבוד ראו: טל בן צבי, ״זכות השיבה״, **פלסטיקה**, 2, קיץ 1998.

6 מנאר חסן, ״הפוליטיקה של הכבוד: הפטריארכיה, המדינה, ורצח נשים בשם כבוד המשפחה״, **מין מיגדר פוליטיקה**, תל־אביב 1999, עמ׳ 275.

7 **שם**.

8 על הצבר באמנות פלסטינית ראו גם: כמאל בולאטה, ״אמנים ישראלים ופלסטינים: מול היערות״, **קו**, 10, יולי 1990, עמ׳ 170-175.

9 סגר ממושך הוטל ביום פתיחת התערוכה **פלסטינ(ה): אמנות נשים מפלסטין**. הסגר מנע מחלק מהאמניות להגיע לפתיחת התערוכה בתל־אביב. על כך ראו: טל בן צבי, ״גלי צה״ל משדרים מהשטח״, **סטודיו**, 100, ינואר־פברואר 1999, עמ׳ 26.

الهوامش

١ حول الهوية النسائية والفن الفلسطيني يمكن مراجعة مقالة جانيت أنكوري: Gannit Ankori, “Mended Fragments of Identity: The Art of Rana Bishara” [text written in conjunction with the artist‘s exhibition in Casablanca, Marocco], 1997, unpaged.

٢ حول التخطيط والجغرافية را: جانيت أنكوري «خلف السور: حول بعض نقاط الالتقاء بين الفن الفلسطيني والرسم الإيرتس يسرائيلي المتقدم»، كاف ١٠، تموز ١٩٩٠، ص: ١٦٣-١٦٩ (بالعبرية).

٣ يغئال نزري، «عائلة اسرائيلية»، **رؤيا أخرى** ٨، مركز المعلومات البديلة، اذار-نيسان، ١٩٩٧، ص ٣٨. (بالعبرية)

٤ آلن غينتون، **قصص عائلية ضمن مجموعة الفنون الاسرائيلية**، متحف تل أبيب، دليل رقم ٦. ١٩٩٦-١٩٩٧، ص ١٦ (بالعبرية). حول الرمزية المسيحية في أعمال فاتن نسطاس را أيضا: يتسحاق بنياميني، «فاتن نسطاس وجبرا متواسي - ثقل زائد»، شرق أوسط جديد (أمينة المعرض: طال بن تسڤي)، صندوق هاينريخ بل، تل أبيب ٢٠٠٠، ص: ٣٠-٣٥.

٥ حول الهوية النسائية في أعمال جمانة اميل عبود را: طال بين تسڤي، «حق العودة»، **فلاستيكا** ٢، صيف ١٩٩٨. (بالعبرية).

٦ منار حسن، «سياسة الشرف: الأبوية، الدولة وقتل النساء باسم شرف العائلة»، **الجنس، النوع الاجتماعي والسياسة**، تل ابيب ١٩٩٩، ص ٢٧٥. (بالعبرية)

٧ نفس المصدر.

٨ حول الصبار في الفن الفلسطيني را: كمال بلاطة، «فنانون إسرائيليون وفلسطينيون: قبالة الغابة»، كاف ١٠، تموز ١٩٩٠، ص: ١٧٠-١٧٥.

٩ فرض حصار متواصل على الأراضي المحتلة في يوم إفتتاح معرض **فلسطين(ة): فن نساء من فلسطين** . حال الحصار دون مشاركة العديد من الفنانات في الإفتتاح في تل أبيب. حول هذا الموضوع را: طال بن تسڤي، «جالي تساهل تبث من موقع الأحداث»، **ستوديو** ١٠٠، كانون الثاني - شباط ١٩٩٩، ص: ٢٦ (بالعبرية).

טל בן צבי, ילידת פרדס־חנה (1966), היא אמנית ואוצרת המתגוררת בתל־אביב. היא אוצרת הגלריה בקרן היינריך בל בתל־אביב, שם אצרה עד כה 25 תערוכות, ומרצה ב״קמרה אובסקורה״ בתל־אביב. בימים אלה היא כותבת עבודת מחקר לתואר שני על אמנות פלסטינית בפקולטה לאמנות ע״ש יולנדה ודוד כץ באוניברסיטת תל־אביב. היא המייסדת של ״הגר״, עמותה ישראלית שנוסדה ב־1998 כדי לעודד חילופי תרבות בין ישראלים ופלסטינים ופלורליזם תרבותי בתוך החברה הישראלית עצמה, וכן הוציאה לאור את הקטלוג **מזרח תיכון חדש** (2000). אצרה מספר תערוכות כאוצרת אורחת, חלקן בגלריות פלסטיניות, וביניהן:

פלסטינ(ה): אמנות נשים מפלסטין (גלריה עמי שטייניץ, תל־אביב, 1998; מרכז אלוואסטי לאמנויות, ירושלים, 1999) – עזה אלחסן, דינה ע׳זאל, פאתן פאוזי נסטאס, ג׳ומאנה אמיל עבוד, נדא׳ ח׳ורי, נוואל ג׳בור, רנא בשארה, סוהיר אסמאעיל; ג׳ומאנה אמיל עבוד, **ריפונזלינה** (קרן היינריך בל, תל־אביב, 1998; מרכז אלוואסטי, ירושלים, 1999); אחלאם שיבלי, **ואדי סאליב בתשעה שערים** (קרן היינריך בל, תל־אביב, 1999; מרכז התרבות הצרפתי, ראמאללה, 1999); פאתן נסטאס וג׳ברא מתוואסי, **עומס יתר** (קרן היינריך בל, תל־אביב, 1999; המרכז הבינלאומי, בית לחם, 2000); אחלאם שיבלי, **לא־מוכר** (קרן היינריך בל, תל־אביב, 2000; סינמטק תל־אביב, 2000; גלרית אלמטאל, ראמאללה).

ولدت الفنانة والمشرفة الفنيـة **طال بن تسقي** في برديس حنا (١٩٦٦)، وتعيش حاليا في تل أبيب. تشغل منصب أمينة معارض في چاليري صندوق هاينريخ بل في تل أبيب، حيث أشرفت على خمسة وعشرين معرضا حتى الان. تعمل كمحاضرة في كاميرا أبسكورا في تل أبيب. حاليا تعمل على كتابة رسالة الماجستير حول الفنون الفلسطينية في كلية الفنون على اسم يولندا ودافيد كاتس في جامعة تل أبيب. أسست جمعية «هاجر» عام ١٩٩٨ بهدف تشجيع التبادل الثقافي بين الاسرائيليين والفلسطينيين والتعددية الثقافية داخل المجتمع الاسرائيلي. أصدرت كتالوچ شرق أوسط جديد (٢٠٠٠). أشرفت على العديد من المعارض كأمينة معرض ضيفة، بعضها معارض فلسطينية، من بينها:

فلسطين(ة): فن نساء فلسطينيات (چاليري عامي شطاينتس، تل أبيب، ١٩٩٨؛ مركز الواسطي للفنون، القدس، ١٩٩٩) – عزة الحسن، دينا غزال، فاتن فوزي نسطاس، جمانة اميل عبود، نداء خوري، نوال جبور، رنا بشارة، سهير اسماعيل. جمانة اميل عبود، **ريبونزلينه** (مؤسسة هايرنخ بل، تل أبيب، ١٩٩٨؛ مركز الواسطي للفنون، القدس، ١٩٩٩). أحلام شبلي، **وادي صليب في تسعة أبوب** (صندوق هاينريخ بل، تل أبيب، ١٩٩٩؛ المركز الفرنسي للفنون، رام الله، ١٩٩٩). فاتن فوزي نسطاس وجبرا متواسي، **حمل زائد** (صندوق هاينريخ بل، تل أبيب، ١٩٩٩؛ المركز الدولي، بيت لحم، ٢٠٠٠). أحلام شبلي، **غير معترف بها**، صندوق هاينريخ بل، تل أبيب، ٢٠٠٠؛ سينماتيك تل أبيب؛ چاليري المطل، رام الله).