* * *

המתח בין "שפת האם" לבין "שפת האב" מעצב ומנציח את השעייתה של שפת האם. גם מחווה של הכרה בשפת האם גוררת עמה היררכיה בין מי ששפת אמו מתקיימת בחפיפה לשפת הקנון הממסדית לבין מי ששפת אמו מבטאת ניכור והתנגדות לו. בישראל של היום, יש לשאול על המתח וההלימה שנוצרו בין שפות אם "אשכנזיות" לבין השפה העברית־ציונית; ועל האופנים השונים, סמויים כגלויים, בהם הצטמצם המתח שבין מרחב הבית האשכנזי לזה העברי־ציוני. יש לשאול גם על האופן שבו נוצלו, ועדיין מנוצלות שפות האם של יהודים יוצאי מדינות ערביות בעבור יצירה של "הבדל" פואטי בבחינת אישור של המודרניות הממוערבת הישראלית מצד אחד, ולציון "נחשלות", ניכור וזרות מצד שני. בעקבות שירו הנוקב של סמי שלום שטרית הפותח את המאמר, יש לשאול גם על "הדרך (של התערוכה) לעין חרוד", כלומר על הבחירה להציג במוזיאון מרכזי באופיו אך פריפריאלי במיקומו. אובדן העי"ן והחי"ת שמתוארים בשיר כמין מסי מעבר בדרך זו, מהדהדים קריאה אפשרית שהצעתי על האופנים השונים בהם מרבית העבודות בתערוכה נמנעות מהנכחה של שפות האם המזרחיות. על רקע שאלות אלו, מגוון הזהויות המזרחיות, כפי שהן מסופרות בתערוכה, מוצעות כמקרה מבחן משמעותי לאופן שבו התרבות בישראל צריכה לחשוב ולהגדיר את עצמה.

— טל בן־צבי, אוצרת, מרצה בבית הספר לאמנות "קמרה אובסקורה". הפעילה את גלריה הגר ביפו (2001–2003) ואת גלריה קרן היינריך בל בתל אביב (1998–2001). כתבה עבודת תזה שכותרתה בין לאום ומגדר: ייצוגי גוף האישה באמנות נשים פלסטינית עבור אוניברסיטת תל אביב. עורכת שותפה של הקטלוגים דיוקן עצמי: אמנות נשים פלסטינית (הוצאת אנדלוס, 2001) ושחרחורת: שש־עשרה תערוכות יחיד (הוצאת בבל, 2003).

طال بن تسفي

تنحية اللغة كشأن في أعمال فنانين شرقيين

في الطريق الي عين حارود
فقدت حرف الراء.

بعد ذلك لم أعد أشعر بعد
بفقدان العين
أما الحاء الحلقية
فقد ورثتها هكذا من والدي
الذي إكتسبها بنفسه في طريقه الى أرض إسرائيل.

في الطريق الى عين حارود
فقدت حرف العين.
لم أفقده تماما،
بل يبدو أني بليته.

— سامي شالوم شطريت. قصائد بالاسدودية. دار النشر اندلس ٢٠٠٣ (بالعبرية)

تنـاول معرض "لغة الأم" تمثيلات الهويات اليهودية الشـرقية. شـارك في هـذا المعرض اثنان وعشـرون فنانا وفنانـة، معظمهم من مواليد إسـرائيل، تمثل هجرة أحـد والديهم من الدول العربية/الإسـلامية مركبا هاما في تعريف هويتهم وسجالاتهم داخل حقل الفنون وخارجه. كما يشكل ذلك، في صياغات معينة، حقيقة قد تسهم في سبر غورأعمالهم.

النقاش حول الهويات (ليس الشـرقية فقط) والتساؤلات حول السيَر الذاتية والتمثيل الشـخصي فـي حقل الفنون في إسـرائيل تـدور داخل منظومـة مرصوفة بوجهـات النظر، وبالفرضيات الأساسـية والحسـابات السياسـية. وضمن هذه الديناميكية يشكل الفنان ذاتا لحقل الفنون وذاتا لفضاء شخصي/عام متعدد الثقافات في الوقت نفسه. في هذين الفضائين تتراكم تجربة ومعرفة، كما ايضا ألقاب وإشارات وتجارب معاشية مختلفة يتم استبطانها في الجسد. والفنان في كليهما ذات قابلة للرصد والتحليل، وكيل مقنع/مكشوف يتحرك بداخلها، يمارس تعبيرات مصادقة، نقدية وغيرها. تطالب الأعمال الفنية المشاركة في معرض "لغة أم" بإعادة بناء ذات"ها" (ان كان ذلك فنانا، أو مشاهدا، أو أمينة المعرض)[1] عبر إستراتيجيات بصرية وسردية، وتتم ممارسة هذه الاسـتراتيجيات داخل تاريخ هندسة الشرقوية كآخرية وضدها، من خلال الاعتراف بأن الثقافة الإسرائيلية متأثرة بالشرقوية على مختلف شرائحها.

ينتمـي معظم سـكان إسـرائيل الى هويات وتاريـخ يخصان "العالـم الثالث" — وهو مصطلـح يشـكل طوبوغرافية سياسـية للتحليل الذي تقترحـه أيلا شـوحا ط: "الهيمنة الأشـكنازية في إسـرائيل هـي نتاج سـيطرة أقلية عدديـة ذات مصلحة في تمويه شـرقوية إسرائيل وأيضا رفض المقارنة مع العالم الثالث".[2] وعن طريق الاستعارة، يمكننا القول بأن اللغة العربية كانت وما زالت تشـكل لغة الأم بالنسبة للعديدين من مواطني إسرائيل، وبضمنهم أبناء الجيل الثاني للمهاجرين. بعض الفنانين الذين يشاركون في المعرض يتحدثون العربية من البيـت ومنذ الولادة. وإن اللغة العربية بالنسـبة لغالبيتهم هي بمثابة الحاضر الغائب للذاكرة البيوغرافيـة (العائلـة والمجتمع) لطفولتهـم. ويبلور التوتر القائم بين لغـة الأم (التي تدور في المجال الخاص: البيت، البيئة السـكنية والكنيس)، ولغة الأب (لغـة الخارج، لغة القانون والدولة ولغة المركز الثقافي)، عملية تنحية لغة الأم وتكريسها. ويتم إقصاء لغة الأم من الحيز والزمن، ونفيهـا الى أقاليم الذكريـات والأحلام. تُقصي لغـة الأب لغة الأم خلفهـا وتملي بذلك عدم استمرارية حرية التعبير على المحور الزمني. إن الفجوة والانقطاع المفروضين على اللغات يثيران مقاومة التبني الفوري لأنظمة التمثيل "الإسـرائيلية" القائمة ويشكلان دعوة لاجراء معاينة نقدية لمواقف ثقافية مألوفة ولتعاريف اجتماعية. هذا التقسـيم بين "لغة الأم" و"لغة الأب" هو نتاج حالات لما بعد-الهجرة والتوطين في المجال الإسرائيلي الصهيوني. لغات يهودية-عربية، كالتـي أعرضها حاليا كـ"لغة أم"، كانت في المجتمعات الأصلية لليهود-العرب بمثابة "لغة أب" أيضا، والتي شملت العبرية كلغة مقدسة وأيضا اللهجات اليهودية-العربية، وهي لغة الحياة اليومية لليهود، الحياة المجتمعية والعامة. ومع الهجرة الى إسـرائيل، انصهرت اللغة المقدسة العبريـة مـع اللغة العبرية الإسـرائيلية- الصهيونية مـن خلال الغاء العالـم اليهودي الذي مثلتـه، أما مختلف اللهجات اليهودية-العربية فقد تم اقصاؤها وازاحتها وتقليصها من المجال العام الى مجال الحيز البيتي.

يـدور في حقل الفنون الإسـرائيلية صراع حول سـلطة السـيطرة علـى التصويرات، وظـروف انتاجهـا، وطريقـة عرضها، والخطـاب المرتبط بها واللغة. تقول سـارة حينسـكي ان المنطق الذهني لهذا الحقل، كما أشـكال النضال المرتبطة به، مسـتعارة من التجربة الغربية: "يقوم حقل الفنون الإسرائيلية على المفهوم الاسطوري للـ"غرب" بصفته المبدأ الذي ينظمه، كمـا تتم بلورتـه كنموذج مماثل بالتمام لحقل الفنون الأوروبيـة".[3] هذا التطلع المتواصل للغرب يجـرف معـه هندسـات ثقافية من البنـاء الذاتي وبلـورة الآخرين أيضا. ويتـم تصنيف بعض التمثيلات الثقافية على أنها "سـلبية" أو "أخروية" وذلك بعلاقة مباشـرة مع مراكز القوة في المجتمع الإسـرائيلي. مقابل مراكز القوة هذه، فان الشـرقوية، كما أفهمها أنا، من الشخصي وحتى السياسي والاجتماعي، تشكل تصوّرا يتطلع الى بناء تمثيلات من الهوية الشرقية داخل تشكيلة الهويات القائمة، وذلك كأداة للنضال السياسي وكوسيلة لاستحضارها وموضعتها بصريا في المجال العام، الا وهو مجال الثقافة.[4]

[1] طال بن تسفي ولدت في كيبوتس ألموت, ١٩٦٦ . أمّها وُلِدَتْ في الأرجنتين وأبوها في إسرائيل .والدا أبيها وُلِدا في صربيا .

[2] إيلا شـوحاط "سيفارديم في إسـرائيل : الصّهيونيّة من وجهة نظر ضحاياها اليهود". في: مجموعة ذكريات ممنوعة: نحو تفكير متعدد الثقافات (تل أبيب: بيت قيدم للأدب، ٢٠٠١، ص: ١٤١، بالعبرية).

[3] سـارة حينسـكي. "عيون مغمضة ملء جفونها: عوارض المُهُقة (شدة البياض) المكتسبة في حقل الفنون الإسرائيلية". مجلة نظرية ونقد ٢٠ (معهد فان لير: ربيع ٢٠٠٢، ص: ٦٨، بالعبرية).

[4] تم بناء معرض لغة أم من خطاب وأعمال العديدين • تاريخ أفراد ومنظمات شـرقية وغيرها من أجل التغيير الاجتماعي، الثقافي والسياسـي، مثل سلسـلة المعارض التي تناولـت الفن كحقل صراع للهويات الشـرقوية. من أبرزها: بلوك (١٩٩٧)، جسر من ذهب (١٩٩٨)، شرقوية، أمينة المعرض: شولة كيشـت (١٩٩٩)، مكتبة شـرقية، أمينا المعرض: تسـيون الغربلي، يعقوب رونين مـراد (٢٠٠٠) • في جالبري عامي شـطاينتس في تل أبيب. أختي: فنانات شـرقيات في إسـرائيل، إشـراف فني: شـولة كيشـت وريتا مندس- فلور، بيت الفنانين في القدس (١٩٩٩-٢٠٠٠)؛ النساء يغيرن، وزارة المعارف في القدس (٢٠٠٢)، قراءة شـرقية، وزارة المعارف تل أبيب (٢٠٠٢)؛ أمينة المعرض: شـولة كيشـت.

لدى التحضير للمعرض لم تطرح أمامي مسألة التمثيل بالضرورة، بل مسألة غياب السياق الشرقوي، انكاره أو محوه لدى قبول غالبية الفنانين والفنانات المشاركين الى عالم الفن. لقد بين لي تركيزي على السيرة الشرقوية الذاتية كعامل أساسي في هوية المشاركين بشكل واضح مكانتي بالنسبة لهم كأمينة معرض أشكنازية. كنت أتطلع الى تنظيم معرض من خلال الحيز الشرقوي النقدي الذي أثر فيّ كثيرا. إلاّ ان هويتي الأشكنازية قد أثارت بعض المعارضة داخل هذا الحيز النقدي، وذلك من خلال الملاءمة بين مراكز القوة المؤسساتية التي أعارضها وبين ما تحمله سيرتي الذاتية من دلالة، وكأنها المكانة الوحيدة بامتياز التي استقي منها حق التحليل والاختيار اللذين أمارسهما هنا. وبنظرة الى الوراء، أقول انه كان من الأجدر بالمعرض الذي يتناول الهوية الشرقية ان يُنظم من قبل أصوات شرقية. إن مسألة تنحية التمثيل لصالح معالجة السياق قد تحولت بشكل رجوعي الى السؤال المركزي، من خلال ترسيم الحدود مجددا بين الأشكنازيين والشرقيين، وبين الشرقيين أنفسهم — مجالات تشهد على أهمية الفرق بين الهوية والتماثل ومدى تعقيد هذا الفرق.

يتيح لنا المعرض والخطاب المرافق له ملاحظة خمس مراحل من التمعنات والقراءات. ويتم التعبير عن هذه المراحل من خلال مجموعة الأعمال: خارج المعسكر: موقف تجاه بنى القوى في المجتمع الإسرائيلي؛ متاهة سياسات الهوية؛ استعمال سيرة ذاتية فعلية أو متخيلة؛ مجالات اللغة: لغة أم، لغة الكلام، لغة الفن؛ سمراء؛ ترميز مجدد للشرقوية؛ انحطاط جيل؛ تمويه، ازدواجية، محوونسخ.

خارج المعسكر: موقف تجاه بنى القوى في المجتمع الإسرائيلي

سأتناول في هذا الفصل الأعمال الفنية المرتبطة بعلم التأريخ الشرقي وبالخطاب العام-السياسي المنبثق عنه. ينتج ثلاثة من الفنانين المشاركين في المعرض سلسلة أعمال هي بمثابة تسجيل موقف نقدي تجاه حقل الفنون، الخطاب السياسي وسلطته. مئير جال، يعقوب رونين مراد وبنحاس كوهن يفضلون السياقات من خارج مجال الفنون، سواء كان الأمر في مضامين أعمالهم أو عبر النصوص المرافقة لها. تشكل الهوية اليهودية موضوعا في أعمال يعقوب رونين مراد، دفنة شالوم وباروخ شاحم، حيث يتم انتاج الحيز اليهودي في أعمالهم كمجال خارجي بالنسبة للهوية الإسرائيلية.

تم وضع العمل الفني لمئير جال، تسعة من بين اربعمائة (الشرقيون بحسب كيرشنباوم) (١٩٩٧)، في مدخل المعرض. ويظهر جال في الصورة يحمل كتابا وهو يمسك بتسع صفحات منه. وهو كتاب تاريخ الشعب اليهودي في الاجيال الأخيرة من تأليف د. شمشون كيرشنباوم والذي استعمل لتدريس موضوع التاريخ في المدارس الحكومية في إسرائيل في السبعينيات. يذكر ان جال كان قد درس في هذا الكتاب. يكتب جال في النص المرافق للمعرض: "الصفحات التسع التي أمسك بها في الصورة هي الصفحات الوحيدة التي تتناول تاريخ غير الأوروبيين ... ساهمت هذه الكتب في تطوير وعي زائف لدى الطلاب. يقوم هذا الوعي على الادعاء بان تاريخ الشعب اليهودي حدث أساسا في شرق أوروبا، وأنه لا يوجد للشرقيين حقا تاريخ جدير بالذاكرة الجماعية". يشكل هذا الوعي الزائف ملحقا مركزيا في حقل الفنون الإسرائيلية عبر اسلوب هندسة هوية الفنانين. كما التفسيرات المتوفرة لأعمالهم الفنية. فما نسبته ٩/٤٠٠ من الرواية التاريخية الرسمية يقف مقابل الذاكرة التاريخية لأكثر من نصف السكان اليهود في إسرائيل.

كما تتم معاينة الخطاب القومي بواسطة عمل فني آخر لجال، بدون عنوان (*Arms Pit*) (٢٠٠٢). نشاهد في هذا العمل القسم العلوي لجسده عاريا. وتحت الذراع المرفوعة، تحت الأبط، تظهر بقعة سوداء — علامة تُشخص على انها خارطة إسرائيل/ فلسطين. الإسم الأجنبي للعمل هو عبارة عن تلاعب لفظي باللغة الانكليزية ويعني الابط وأيضا مستودع سلاح. يكتب الفنان عن هذا العمل: "يشكل استعمال جسدي ورسم خارطة إسرائيل تحت ابطي وسيلة لتجسيد الكيفية التي يتم فيها كي سكان إسرائيل كالبقر من خلال التنازل المطلق عن قيّم مثل: الحرية الشخصية والتعريف الذاتي". وضعية الجسد تذكرنا بتصويرات من الوقائع الصحفية حيث يظهر فلسطينيون برفعون أذرعهم للكشف عن ندبات ما كانت تظهر في وضعية الجسد العادية. رفع الذراع هنا لا يشي بوضعية الجسد في حالة الكيّ/الرسم. فهي قد تكون وضعية فعّالة من التأشير الذاتي، كإشارة احتجاج أو رغبة بالانتماء؛ وقد تكون وضعية سلبية من التأشير القسري ضمن ترتيب حكومي. ضمن هذا التسلسل الممكن، فان عمل جال يشوش التقسيمات: فعال-سلبي، المدموغة على الجسد من قبل الدولة.

الفنان بنحاس كوهن جان هو "فنان ضيف" في هذا المعرض. نجحت أعماله، وعلى مدار عدة سنين، في دفع خطاب نقدي راديكالي. ولم يكن موضوع نقده حقل الفنو الإسرائيلية المغرب فحسب، بل أيضا مؤسسات الدولة الصهيونية وعلاقات القوة بين الشرقيين والغربيين. كان كوهن جان قد شارك في المعرض بمجموعة من المواد التي كتبها وانتجها: نشاطات (١٩٧٤)، الفنون الما بعد صورية (١٩٨١)، بنحاس كوهن جان (١٩٨٢)، بنحاس كوهن جان (١٩٨٣)، الفنون الذرية (١٩٨٦)، القاموس النحوي للرسم والنحت (١٩٩١)، مطبوعات: متحف رمات جان (١٩٨٨)، وهذه أسماء (١٩٩٢)، أعمال على ورق (١٩٦٩-١٩٩٢)،

إعداد التاريخ (١٩٩٤)، الفنون، القانون والنظام الاجتماعي (١٩٩٩)، معمارية السوء في الرايخ الثالث (٢٠٠٠).

يدعونا تسلسل الكتب الى القاء نظرة رجوعية على أعمال الفنان في محاولة لتتبع آثار ال"دولة" في أعماله الفنية. يتضمن كتالوج نشاطات (١٩٧٤) توثيقا لمشاريع الفنون التعبيرية في السبعينيات، مثل محفورات في حظيرة كيبوتس نيرم، مشروع البحر الميت، رحلة الى الاسكا، ملامسة الحدود، نشاط في مخيم للاجئين في اريحا وغيرها. وهي نشاطات تناولت ترسيم وتعريف حدود الدولة وحدود حقل الفنون. تتمحور الأسئلة المطروحة حول المعارض الفنية خارج المتاحف وحول الابتعاد عن الموضوع الفني؛ أسئلة حول اللجوء، الهجرة، التأقلم وتغيير مكان السكنى. يتناول كوهن جان في معرض الفنون الما بعد صورية (١٩٨١) نظم اللغة المعروضة في أعماله على أنها علمية، كونية وفلسفية. إنها نظم لمعادلة من الرموز الرياضية التي تتجاوز الحيز الثقافي-الجغرافي العيني. وهي مواضيع تعالجها أعماله على مدار الثمانينيات، والتي يمكن بأثر رجعي تسميتها بناء على رمز "تنحية اللغة". ففي كتالوج/موسوعة القاموس النحوي للرسم والنحت (١٩٩١) وضع كوهن جان مؤشرا يشمل ٢٠٠ مصطلح معجمي بست لغات — انها عملية كوننة لغة الفن. وفي التسعينيات، من خلال معارضه ومحاضراته المتزنة، يتحدث كوهن جان عن تعريف الهوية الشرقية وعلاقات الشرق والغرب. وباحالة عليه فإنه يتحدث عن مكانته كفنان في مواجهة المؤسسات. نجد في هذا التعامل نقدا للجانب العنصري والقمعي لمسألة تنحية اللغة، ومن خلال اتخاذ موقف يتجاوز الميول الداخلية للفن. وهو يكتب في معرض إعداد التاريخ (١٩٩٤): "كتب الكثير حول موضوع الاستشراق، والامبريالية الثقافية للغرب التي فسرت على أنها سيطرة على الثقافة الشرقية. لكن، كمواطن إسرائيلي اليوم، الذي سبق أن هاجر الى إسرائيل من دولة شرقية، أضطررت للمرور بعملية من المهانة المضاعفة. مرة من قبل اليهود، والمرة الثانية لكوني شرقيا. كما كانت هذه المهانة من نصيب والديَّ لدى وصولهما عام ١٩٤٩ من شمال أفريقيا الى إسرائيل... وما زال هذا المصير يلاحق أبي الذي يعيش في إحدى مدن الموانئ شمالي دولة إسرائيل، ويجسد بذلك مصير اليهودي-الإسرائيلي-الشرقي. وقد أفردت جزءا من الكتاب للردود الرافضة التي أُرسلت لي من قبل "عالم الفنون السوية" خلال ٢٥ عاما". يخصص كوهن جان كتابه الفنون، القانون والنظام الاجتماعي (١٩٩٩) لتقديم "دعوى تمثيلية، نيابية، ضد كلية الفنون والتصميم بتساليل في القدس على تشويه شخصية وأعمال بنحاس كوهن جان، فنان مستقل معاصر وشمولي، من قبل الدولة". يقول كوهن جان ان هدف الدعوى هو الاثبات أن: "الآراء المسبقة والنمطية الاجتماعية موجودة داخل مؤسسات التعليم... وهذه المؤسسات تسيّر من قبل المتنفذين في الجهاز الأكاديمي من أصحاب أصوات المركزية الأوروبية، والتي تكرس النظرية الفلسفية حول كونية السوء. بناء على هذه النظرية يتم التعامل مع اليهودي الشرقي بشكل دوني من الناحية الانسانية ويتم التشكيك بمهاراته الطبيعية الموروثة لديه بالولادة. لقد شعرت على جلدي شخصيا، من خلال مهنتي كبروفيسور للفنون، تجربة تشويه الشخصية والعمل الفني بموافقة الدولة نفسها". انها لائحة اتهام سياسية لاذعة، عنوانها الرسمي هو "الدولة". أما العنوان غير الرسمي فهو حقل الفنون الإسرائيلية وبنية خطابه. والمفارقة ان كتابه الأخير، معمارية السوء في الرايخ الثالث (٢٠٠٠)، يتناول الثقافة الألمانية. يعرض هذا الكتاب لأعمال تتناول العلاقات بين الأيديولوجية النازية، الفنون المعاصرة واليهودية. ونسمع من خلال هذا النقاش أصداء العلاقة بين الاضطهاد الذي عانى منه اليهود الأشكناز في المانيا واضطهاد اليهود الشرقيين من قبل الأشكناز بعد هجرتهم الى إسرائيل. ويشكل تسلسل هذه المنشورات، التي تبدأ من الفنون التصورية في منطقة البحر الميت والاسكا وتنتهي في المانيا النازية، منظورا تاريخيا رجوعيا يتبلور من خلاله الوعي والمعتقدات والهويات.

نشاهد في تصوير بدون عنوان (١٩٩٨) ليعقوب رونين مراد صورة آرييه درعي كما تم تصويرها من قبل جمعية "ال همعيان" (الى العين) في عيد العرش عام ١٩٩٨ في حديقة "ساقر" في القدس. يداه ممدوتان، في راحة إحدى يديه قصاصة ورق حمراء تبدو كأنها بقعة دم — إشارة الى الايقنوغرافية المسيحية التي تماثل شخصية درعي مع شخصية المسيح، رمز القربان الكلي. وفي عمل مواز آخر، تصوير بانورامي بدون عنوان (٢٠٠١)، تظهر شخصية درعي بشكل غير مباشر فقط. لقد صورت مجموعة الصور التي تركب هذا العمل خلال صلاة تراتيل الغفران (تراتيل تتلى أيام الصوم أو المحن — المترجم) أمام سجن الرملة، مع موعد دخول درعي الى السجن. تضع كلتا الصورتين أحداثا ذات طابع يهودي واضح في المركز: طقس توارث التقاليد أمام الرابي يوسف ثلاث مرات (كناية عن الأعياد اليهودية الثلاثة: الفصح، الأسابيع والعرش- المترجم) وتراتيل الغفران من قبل مصلين يهود شرقيين. تعرض هذه النصوص سردا يقول ان "الشرقي" و"اليهودي" تعريفات لنفس البدائل، حيث يعرف جمهور المصلين في باحة السجن أنفسهم بشكل خاص على أنهم "أبناء التوراة"، بينما يتم التعامل هنا مع الشرقوية كجزء من الهوية اليهودية وليس كتعريف تفضيلي لها. وبواسطة المقارنة بين شخصية درعي المصورة في أوجها، والتصوير في باحة السجن بعد عدة سنوات، يعبر مراد عن انتقاد يربط بين وضع درعي في السجن والتهديد على الثقافة اليهودية الدينية. وفي مرآة التاريخ، فان شخصية درعي المسجون تتراسل مع شخصيات مثل يوسف الصديق الذي أودع السجن

المصري، أو سجن الرابي عقيبا والشهداء العشرة أيام الرومان (مقتل الراب عقيبا وعشرة من زعماء التنائين خلال ثورة باركوخفا — المترجم). أما غياب ايقنوغرافية تمثل الأولياء المسجونين مقابل مئات الحالات من تمثيل الضحوية المسيحية، فتؤكد على شكل مفارقة ضدية غربة التصوير "آريبه درعي" عن الحيز التمثيلي في فضاء المتحف.

تموضع دفنة شالوم سيرتها الذاتية في حيز خارج مجال الهوية الإسرائيلية العلمانية. تم تصوير مجموعة المقصورة النسائية (٢٠٠٢) في الكنيس في بلدة رمات جان حيث اعتاد والدا شالوم وجدها وجدتها الصلاة. هكذا يبدو الكنيس من المقصورة النسائية. يبرز المكان المرتفع للتصوير على قلنسوات المصلين والمصباح المعلق بالسقف. يعتبر هذا الموضع ذا أفضلية امتيازية في اطار علاقات القوة بين المصوّر وموضوع التصوير، وذلك بسبب ما يوفره من تحكم في المجال. تعبر اعادة انتاج النظرة النسائية في هذا السياق عن تدعيم وهندسة هوية نسائية يهودية- شرقية. تحاول شالوم هنا اعادة انتاج منظور جدتها خلال صلاتها هناك. ويتم استيعاب الحيز الروحاني في الكاميرا كحيز بيتي تغمره الأضواء.

يتناول باروخ شاحم في صوره عبر تسلسل الأجيال مجالات متضادة. تضم مجموعة البحر الميت (٢٠٠٢) ثماني صور. ان حيز التصوير كما الفضاء المُصوّر عبارة عن بناية مهجورة. يقف شاحم، عاريا مكشوفا، أمام ألبوم صور والديه داخل البناية المهجورة. نتعرف على جسده عبر عملية تعرّ بطيئة غير مغرية. فهو إما نائم أو واقف، بدون حركة، يغمره الضوء ويبرز بنيوية الجسد وقتامة الجلد. في أحد أعماله نشاهد ذلك التسلسل بين جسده، المستلقي بجانب الشباك داخل ما يبدو كأنه بركة ضوء، وصورة والدته الموضوعة داخل اطار الشباك كأنها صورة أشعة. وفي صورة اخرى نشاهده يقف عاريا، يحمل في يده قطعة قماش، مسحة أو رما شال أبيض، وخلفه صورة كبيرة لوالده وهو يضع التفلّين للصلاة. كما نشاهد في صورة اخرى كومة من الأغصان بجانب الحائط، تصوير لعليقة شائكة تشتعل دون أن تؤكل. مقابل ذلك صورة الأب يجلس على الكنبة، يلبس البيجاما ويستمع لاذاعة القاهرة. ان وضع جميع هذه الأعمال في بناية "مهجورة" — بيوت فلسطينية في منطقة أريحا — يحيل الى سرد من رحلة في الصحراء وتتبع سيرة جيل الآباء. ويتم فهم هذه الصور على أنها رحلة توراتية الى منطقة حدودية هي خارج الثقافة وبين جغرافية.

متاهة سياسات الهوية: استعمال السيّر الحقيقية أم المتخيلة

تتجسد السيّر الذاتية، تلك الحقيقية أو المتبناة، في العديد من الأعمال. ويبرز الحضور الفائض للتصور الطبقي في التمثيلات المختلفة في المعرض على خلفية شحة التمثيلات المشابهة في نظم التمثيل الثقافية المركزية. يشير توظيف الوعي الطبقي عن طريق قصص السيّر الى أن الشرقوية ليست مجرد هوية اجتماعية مأزومة، بل أداة للتمثيل السياسي. الى جانب تحليل الأعمال الفنية التي رسخت نفسها منذ فترة في حقل الفنون، سوف أقترح تفسيرات اضافية راسية في السرديات البيوغرافية الحقيقية للفنانين. عندما تكون السيرة الذاتية للفنان — حقيقية كانت أم متخيلة — مشحونة باشارات الصراعات الاجتماعية، فان أعماله الفنية تتضمن اشارات لهذه الصراعات، حيث تتعلق مشهدية هذه العلامات بالخطاب التفسيري حول هذه الأعمال.

أين نموضع "البداية" في سيرة الفنان؟ في حقل الفنون الإسرائيلية، تنبني البداية غالبا ضمن علاقة مباشرة مع طقوس التخرج المرافقة لعملية التأهيل من قبل مؤسسات مثل كلية "بتساليل للفنون والتصميم" أو مدرسة "همدرشا للفنون". ثمة دور ضئيل، إن لم يكن معدوما، لخلفية الفنان الطبقية والتاريخية والأهلية في القصة المنسوبة له. وينعكس ذلك أيضا في النظام الذي يؤسس لخطاب الفنون الإسرائيلية، وهو خطاب حداثوي يستند الى ايديولوجية تفترض وجود مكانة أوتونومية للفنون وتفضل التوكيدات الخاصة بالفن. حتى وان لم يكن البعد البيوغرافي غائبا كليا من هذا الخطاب، فإنني أدعي بأن أنواع الخطاب الطبقي، الشرقي، اليهودي أو العربي، تبقى حاضرة فيه بصورة ضئيلة. وهذا خلافا لأنواع الخطاب التي تضع في مركزها سرديات بيوغرافية على تماس مع سرديات تاريخية قومية- صهيونية مثل الناجين من المحرقة، الطلائعيين، جيل المؤسسين، الوافدين الجدد وما الى ذلك. ويلاحظ في التسعينيات أن السرديات البيوغرافية التي تدور حول الهوية الجنسية قد وجدت طريقها الى مركز الخطاب، ولكن من خلال اختزال البعد البيوغرافي الى الهوية الجنسية فقط.

يرتبط التخييل البيوغرافي بحقيقة كون الفنانين المشاركين في المعرض (باستثناء كوهن جان) من مواليد إسرائيل أو أنهم وفدوا اليها عندما كانوا أطفالا صغارا. تشكل الرواية المصطنعة وسيلة لاستحضار ذاكرة الوالدين أو محاولة لسردها بكلمات مختلفة. ففي بعض الأعمال قام الفنانون بإعطاء الدور لأنفسهم وفي البعض الآخر يظهر أفراد العائلة والأقرباء. ومثلما ان حقيقة إعطاء الفنانين الدور لأنفسهم تشير الى السيطرة على ملاءمة شخصية الفنان ل"حيثيات دعوة" معروفة مسبقا، فإن الفنان، بصفته وكيلا لتعابير تمثيلية مختلفة، ينتج التصوير البيوغرافي الخاص به بناء على حيثيات الدعوة المختلفة ومن خلال اتخاذ موقف ساخر أو عبر التماثل العاطفي. يشار في بعض التمثيلات الى البعد البيوغرافي بالتلميح فقط ويتم إقصاؤه الى حيز الثقافة: حيز جغرافي، عائلي، أو أهلي. يستند هذا التلميح الى

إشارات مرمزة داخل العمل، تماما مثل الرواية البيوغرافية الحقيقية التي ينشرها الفنانون عبر مقابلات صحفية، أو كما يفعل بنحاس كوهن جان، بواسطة الحاق مواد بيوغرافية في الكتالوجات وفي كتب الفن التي يخطها. ان نشر السياق البيوغرافي عبر الأعمال الفنية وخارجها لهو أمر جوهري في الخطاب الشرقوي الذي يربط نفسه بمسائل الغياب/الحضور، التجاهل، الصمت والشطب.

عرضت الفنانة حن شيش منشأ فنيا يوثق مشروعا متواصلا تحت عنوان حن دي جميلة (١٩٩٩-٢٠٠٢). تضع الفنانة في مركز هذا العمل مسألة سياسات الهوية في امتحان التعريفات التي تضعها هذه السياسات في وجه شيش: "يهودية-عربية-تونسية" تعيش في إسرائيل. يبدأ هذا المشروع عام ١٩٩٩ مع سفر شيش الى لندن. هناك سكنت حن شيش في حي للمهاجرين العرب وكانت تعرف نفسها باسم دي جميلة من تونس. قامت الفنانة بعقد لقاءات عشوائية مع أبناء الجيل الثاني للمهاجرين من الدول العربية، بعضهم أحبها وقدم لها الهدايا، وكتب لها الرسائل. في عام ٢٠٠٢ سافرت شيش للمرة الثانية الى لندن وباريس وعملت في هذه المرة على توثيق رحلتها. هناك أعلنت عن موت دي جميلة عبر عملها الفني "في التوأمين" (٩/١١)، لكنها اضطرت لأن تعود وتواجه شخصيتها العربية في اعقاب لقاءات عفوية مع رجال ونساء كانوا يتوجهون اليها باللغة العربية. قامت شيش باستغلال هويتها المتشكلة في حيز الثغرة المنبثقة بين رحلاتها لتقيم منشأ فنيا. مجموعة من البطاقات البريدية، الأغراض، الأوراق، كولاج وبطاقات لاصقة، كلها معا تشكل قصة من فكفكة الهوية وهندستها. كما تعمل هذه المجموعة على انتاج هوية نسائية-شرقوية، هوية ذات سلطة. تضم هذه المجموعة بطاقات تحمل صور أبطال السينما المصرية التي اشترتها الفنانة من معهد العالم العربي في باريس، والتي قامت الفنانة بقصها وتركيبها من جديد. كما يمكن مشاهدة صورة الفنان محمد عبد الوهاب ضمن هذه المجموعة وهو جالس على ركبتي أمرأة مغربية صبغت قدميها بالحناء. بعض الأوراق هي عبارة عن صور تم تصويرها في مكتبة مركز بومبيدو في باريس. عملت الفنانة شيش على تصوير بع الصور من كتب للفنون وكتبت عليها باللغة العبرية "شلخة من تونس"، وبالانكليزية "تونسية"، "تونس". أما الصور التي لا تحمل كتابة تشير الى مصدرها فهي بدون عنوان وبدون "اسم الفنان". هكذا يتم مصادرة تاريخ الفنون بهدف انتاج سردية شخصية.

تشكل التناقضات بين الهوية الأشكنازية والهوية الشرقية موضوعا في أعمل الفنان ا ليا هو أريك بوكوبزة . تظهر في لوحتين من عام ١٩٩٩ عرضتا متلاصقتين عائلتان. في اللوحة الأولى أفراد عائلة بوكوبزة في احدى المناسبات العائلية: الأب يرتدي قفطانا "تونسيا" وطربوشا. يظهر الفنان في هذه اللوحة بطفولته وبجانبه طفلة تحمل دمية. الأم ترتدي فستانا حاسرا ذا ألوان مزركشة. وتظهر خلفهم شخصية يتم تشخيصها على أنها خادمة عربية. تتألف هذه اللوحة من نموذج زخرفة متكرر: نصفه الأول رمز لعين زرقاء ونصفه الآخر استمارة معمارية تماثل بناء "قبر راحيل". أما في اللوحة الثانية فنشاهد الأم وهي ترتدي قميصا طبعت عليه نجوم العلم الأمريكي، وثلاث بنات يرتدين الزي المدرسي. شارب شرقي "أشقر" يزين وجه الاب. وتحت رسم الخادمة العربية قام بوكوبزة برسم شخصية والدته وهي ترتدي ملابس الخادمة وتقف خلف العائلة "الأشكنازية". ايضا في هذه اللوحة نجد نموذجا لزخرفة: في نصفه الأول استمارة لبناء "قبر راحيل"، وفي النصف الثاني وعوضا عن العين الزرقاء نشاهد نموذجا لشعار بناية "باهاوس" يمثل فنا معماريا "محليا" ألمانيا-اشكنازيا.

اللوحة الثانية تم طلب رسمها مسبقا من قبل عائلة أشكنازية. وقد طُلب من بوكوبزة وضع هذه العائلة في مقارنة خيالية خلال مناسبة عائلية، تماما كما عمل على رسم عائلته هو. ان ظروف طلب هذه اللوحة من بوكوبزة كجزء من مجموعة لأحد جامعي الفنون، وكجزء من هندسته كفنان "حرفي" تعكس وعيا طبقيا تفكيكيا بالنسبة للتصور الأشكنازي الأحادي تجاه الشرقوية. رغم تشاطر الحيز البيوغرافي الحقيقي لدى بوكوبزة بين باريس (حيث ولد) وتل أبيب، ورغم انتمائه الثقافي للطبقة العليا، الا أنه يفضل وضع نفسه في حيز هويات منفصل عن الهوية الطبقية-البيوغرافية، ليتبنى هوية طبقية-أهلية متخيلة تستمد قوتها من تشخيص موطن والديه (تونس) مع تشخيص الطبقة العمالية. إلاّ أن هذا التشخيص غير وارد بالنسبة للنقد الفني الذي حاول "انقاذ" بوكوبزة من مصيره "العمالي". هكذا نجد ان سمدار شيفي كتبت عنه في صحيفة هآرتس (٢٤،٤،٢٠٠٢) ما يلي: "بوكوبزة لا ينتمي الى فئة الشرقيين المضطهدين، فهو نوع آخر من الأقلية، قد يكون أقرب الى المشرق (Levantines) أمثال جاكلين كهانوف؛ تلك الأقلية التي ينبع اغترابها الثقافي من علاقتها بالزمن والمكان حيث يكون الدمج المعين بين أوروبا والشرق أمرا طبيعيا".

في مجموعة أعمال الفنان عد ي نس ، والتي سبق عرضها ضمن معرض فردي في متحف تل أبيب (٢٠٠١)، يظهر شبان شرقيون على خلفية أحياء لإحدى "بلدات التطوير". وتظهر الشخصيات في هذا العمل وكأنها مبنية على أساس مفتاح تصاوير معروفة: شخصيا تجلس على ملجأ من الاسمنت المكشوف، أو نائمة على فراش في غرفة واحدة وغير ذلك. وفي مقابلة صحفية بمناسبة هذا المعرض يزودنا نس بالسياق البيوغرافي لأعماله: "الشيء القوي في شخصيتي، والذي يبرز في جميع أعمالي على مدار السنين، هو هويتي المثلجنسية، ولكن ليس هذا فقط. ففي داخلي تجدون كريات جت، وتجدون الشرقي، والإسرائيلي اليهودي. لدى جوانب

متعددة وليس قصة واحدة فقط، بل قصة تتألف من عدة مداميك متمازجة أو متصادمة" (صحيفة هآرتس، ٦،٤،٢٠٠١). يعرض لنا نس هوية مركبة ومتغيّرة. ومع ذلك نجد ان كتالوج المعرض، الذي انتجه متحف تل أبيب، يحاول التمحور في قراءة واحدة مثلجنسية-شبقية فقط. وتتكرر ضمن نصوص هذا الكتالوج مصطلحات مثل "مثلجنسية"، مثلجنسية-شبقية" و"Queer" الى درجة المبالغة. أما مصطلحات مثل: "شرقي" و "شرق" فلم تذكر ولو مرة واحدة. يصف كاتب النصوص في هذا الكتالوج الشبان في اللوحات الفنية بمقولات مثل: "شاب صغير أسمر، داكن اللون بعض الشيء" (ايلان جنتون)، أو "يحرر عدي نس الشاب المحلي من القرية الحدودية التي ولد فيها" (يهودا شنهاب)، أو "مجموعة من الشبان [السمر] في مكان خارجي [الحي]، يتنقل مصورهم بين وثنية مطلقة وغياب الوعي وبين ذاتية حادة ذات نظرة مباشرة" (دورون ربينا). يمثل غياب مصطلح "شرقي" حالة مرضية تدل على عمى ثقافي. كما تم رص الكتالوج بمفاهيم من الأساطير اليونانية (شخصية نرسيس، ديونيسوس اله الخمر) من أجل شرح مصير شخصيات صور نس. لكن، وعلى نقيض أحاسيس المصير التي تحددها الآلهة، القائمة خارج سيطرة البشر — هكذا ببساطة — فان أحاسيس المصير التي تعلو من أعمال الفنان تمثل مصيرا حقيقيا-شرقيا يقوم على أساس هندسة الشرقوية كطبقة. نشاهد في احدى الصور شابا يعانق صبيا، وهما ملتصقان بحجر بناء كأنهما غير قادرين على الانفصال عنه. وفي صورة أخرى يظهر الشبان الجالسون على الملجأ كأنهم محبوسون داخل شبكة الباطون خلفهم. يحيّد استعمال التصوير الاخراجي على أنه تصوير توثيقي الأسئلة حول الهوية الحقيقية لهؤلاء الشبان من خلال تكريسهم في حيز "سوسيولوجي" كشخصيات داكنة اللون، وتركهم في الخلف كتذكار. ويعبر تفضيل الخطاب المثلجنسي-الشبقي على الخطاب الشرقي للوهلة الأولى عن رغبة في تحرير الشخصيات من مصيرها. وعلى عكس الهوية الجنسية التي تتيح خطاب الهوية كإداء (كتلك التي يمكن "تمريرها" في حالات سوسيولوجية ثقافية مختلفة)، فان الخطاب الشرقي ينافس تأشير اللون الغامق كحدود ثقافية واجتماعية ونفسية.

تلك العلاقة بين الهوية والاحتكام للهوية نجدها لدى يجئال نزري، وذلك في عمله حتى اليوم يعرفني الناس على أني فيكتور. يجئال نزري في صالون بيته (١٩٩٨). نزري الفنان يبحث عن شخص آخر أسمه "يجئال نزري". الصورة توثق يجئال نزري الآخر الذي يعيش في بئر السبع ويعمل في المفاعل النووي في ديمونا مشرفا. الى أي حد يؤثر الاسم الذي يمنحه الأهل لطفلهم على مسار حياته؟ لقد تبين خلال الحديث مع نزري الآخر ان أسمه الأصلي في المغرب كان فيكتور نزري، وعندما هاجر الى إسرائيل غيّر اسمه الشخصي الى يجئال.

يتراسل هذا العمل على شكل مفارقة ساخرة مع عملية البحث عن الأقارب ضمن مشروع يرتبط ب"المحرقة" ومع استعمال التعبير السائد في الثقافة الرسمية "لكل شخص اسم". كما سلسلة الأسماء، مثلا، في متحف "ياد فشيم" أو في مراكز التخليد التابعة للجيش الإسرائيلي. وعلى نقيض عملية البحث في هذه الاماكن عن اطار تخليد رسمي يمنح الاحترام والتقدير للشخص بعد موته، يتم البحث هنا عن الإسم المماثل/ألاخر لشخص حي، والذي لم يقم، بناء على الكود الثقافي، بأي عمل بطولي من أجل الأمة، ان شكل العمل الفني نفسه، طباعة على ورق صحيفة أصفر لونها، يشير الى الامتناع عن ذلك الجانب البطولي الذي يرافق عملية البحث عن الأقارب، وذلك لصالح تمثيل تذكار يومي ضد عملية الشطب، والاستناد الى حيز ذاكرة يتعقب التفاصيل: على شكل النموذج الهندسي المرسوم على الحرام الذي يغطي كتف الكنبة حتى منتصفه وقميص يجئال-فيكتور المرصع بالمربعات.

أسئلة المصير الطبقي والخيارات هي التي تسير أعمال الفنانة دفنة شالوم في سلسلة شارع موشيه ديان ٥٣ (١٩٩٨-٢٠٠٢). تعمل شالوم على بناء بيوغرافية شخصية متناظرة بواسطة توثيق ثلاث سنوات من حياة بنت الجيران نطالي التي تسكن معها في نفس البناية. قامت شالوم بتصوير عائلة نمر الساكنة في شارع موشيه ديان ٥٣ على مدار ثلاث سنوات، في حي يد الياهو في تل أبيب، بشكل يتيح لها تعقب مكانة نطالي في اطار النظام الاجتماعي-العائلي. توثق الصور هذه الفتاة بوضعيات حميمية مع العائلة: صالون البيت، الأب يحلق ذقنه، العائلة تشاهد التلفاز، غرفة الأولاد. هذه الأعمال لا تزيّف الواقع كما أنها لا تخلقه: فالصور ليست ممنتجة. وفي جميع الصور يتم ابراز لغة جسد الأم، الأب، الأخ ونطالي نفسها. ان لغة الجسد المعبرة والبارزة في الصور تبدو وكأنها تدرك انها تحت الرقابة، وتدرك انها ليست مجرد حركة، بل ذات أهمية ثقافية. ان إدراك وجود العين المراقبة هو الذي يخلق لغة الجسد الهادئة لتصبح لغة رموز داخل الثقافة وداخل البيت. لا تضم مجموعة الأعمال هذه تصويرا خارج البيت، باستثناء صورة واحدة في يوم الذكرى في المدرسة. ويتم هندسة هوية نطالي من خلال حيز البيت والعائلة الصغيرة، وتدور الهوية الشرقية داخل حيز بيتي مغلق ومنفصل عن الحيز الإسرائيلي العام.

في صورة منظمة تتراسل طال شوحاط مع استيهامات شبه كولونيالية لماض فاخر، منازل كبيرة ونساء كبيرة. تظهر في الصورة بدون عنوان (٢٠٠٢) سيدة طويلة القامة، ترتدي فستان زفاف أبيض، قدماها ملطختان بوحل ابيض ناشف. وعندما نتمعن في الصورة عن قرب فان الأمر يبدو وكأنه عملية تبييض للجلد. بجانب السيدة يجلس بعض الرجال يحملون أكواب الشاي. شخصيات الصورة هي: على الكرسي اليساري الأب يوحنان

وهو من مواليد ايران، الى جانبه أصدقاء واقارب من كردستان، ايران وتونس. وتقف "السيدة" بين مجموعة من الرجال الشرقيين. لا نعرف هل هم عرسان يلبسون البدلات أم آباء يرافقون العروس. الباحة الكبيرة تتراسل مع كليشيه بيوغرافي حول ماض يسوده الغناء والقصور. "هناك كلهم أغنياء".

أما موضوع مجموعة صور ذاتية (٢٠٠٢) للفنان دافيد عديكا، فهو العامل البيوغرافي لهوية الفرد مقابل الجماعة المتخيلة. عرضت هذه المجموعة في جاليري "هاجر" في يافا بشكل منفصل عن المعرض الذي تم تنظيمه في الوقت نفسه في بيت الفنون في كيبوتس عين حارود. تضم هذه المجوعة "بورتريهات" لغالبية الفنانات والفنانين المشاركين في معرض "لغة أم". لقد تم عرض هذه المجموعة كعمل معلوماتي منفصل في سجال مع مضامين معارض في الموضوع نفسه. وكما ان البيوغرافية الشخصية للفنانين غائبة عن حقل الفنون الإسرائيلية، كذلك فإن المشهد المادي للفنانين يكاد يكون غائبا. وعادة ما يشترط وجودهم بتقاليد "الصور الذاتية" كموضوع رسم أو تصوير. يتم اضفاء نوع من التحدي على الطابع شبه النمطي لهذه المجموعة عبر تشكيلة متنوعة من لعبة البعد والقرب عن الكاميرا. صحيح أن صور هذه المجموعة تتشاطر في بعض العوامل المشتركة مثل حجم الصورة وزمن التصوير، لكن هذه الأمور مجرد أدوات بيد عديكا بهدف الامتناع عن وحدة الاسلوب بشكل يتجاوب مع التجربة الشرقية المنفصمة. ويشير عرض "الصور الذاتية" بشكل متواز مع الأعمال الفنية ولكن بانفصال عنها الى رغبة في الخروج عن الاطار الفني المتعارف. انها محاولة لعرض المواقف الذاتية للفنانين على أنها تعبير عن علاقات الانسان والمجتمع والقوة الثقافية، التي لا تنبع بالضرورة من "العمل الفني" بل من الرواية البيوغرافية ومن التجارب الحياتية.

حيز اللغة: لغة الأم، لغة الكلام، لغة الفن

التوتر بين "لغة الأم" و"لغة الأب" يبلور مسألة تنحية اللغة ويكرسها. معظم الأعمال المشاركة في المعرض تمتنع عن استحضار لغة الأم بلهجاتها الشرقية المختلفة، وبدلا من ذلك فهي تفرض تعاملا مختلفا يتعلق بتنحية/ تأجيل اللغة من خلال ممارسات مختلفة: الصمت، التمويه والتلعثم في لغة المحادثة واللغة المكتوبة؛ الى جانب خلق لغات-رموز فنية مختلفة، ممارسات تتحفظ من منظومات التمثيل واللغة وتحددها.

[5] جان فرنسوا ليوتار: "الاختلاف — defferance"، مجلة نظرية ونقد ٨ (معهد فان لير: صيف ١٩٩٦، ص: ١٤٢-١٤٦) الترجمة عن الفرنسية الى العبرية: اريئيلة ازولاي.

حيال عمليات الصمت التي ترافق الأعمال الفنية أجدني مضطرة لاستخدام مصطلح "الاختلاف" الذي صكه الفيلسوف جان فرنسوا ليوتار. ومفهوم الاختلاف يعني الفجوة أو الخلاف بين نوعين من الخطابات لا يمكن جسرهما: "تقوم حالة الاختلاف بين طرفين عندما تدور المواجهة بينهما بلهجة أحدهما، بينما لا يمكن التعبير عن الغبن الذي يعاني منه الآخر بلهجته هو... فالواقع تحت التهديد ليس فردا معرفا، بل القدرة على الكلام والسكوت... الاختلاف هو الحالة غير المستقرة واللحظة في اللغة حيث يكون الشيء الذي يجب التعبير عنه بمقولة غير قابل لذلك. تشمل هذه الحالة السكوت الذي هو مقولة سلبية، ولكنه يستدعي في الوقت نفسه مقولات ممكنة مبدئيا".[5]

تتناول أعمال الفيديو لحن شيش الجماد، الشيء العابر والسكوت، وذلك كخيار للمعارضة داخل حيز اللغة العربية، الفرنسية، الانكليزية والعبرية. تظهر في الفيديو الفني *King Salamon* (٢٠٠٢) شاشة تلفزيون خلال بث مصارعة "السومو" اليابانية في أحد البيوت الباريسية. وفي الخلفية حديث باللغتين الفرنسية والعربية التونسية. انه منزل عم شيش الذي هاجر من تونس الى فرنسا. تبحث شيش عن امكانية بيوغرافية اخرى تتحرك على محاور الحيز والزمان اللذين يتقاطعان على مفترق مصيري من الخيار: فرنسا أم إسرائيل. يتم تصريف التوتر القائم بين الشرقوية التونسية في فرنسا والشرقوية التونسية في إسرائيل عبر عملية المشاهدة المشتركة للآخر البعيد، الآسيوي، الغريب للوهلة الأولى. ولكن ايضا لمصارع السومو لا يوجد صوت، حيث تم اسكات صوت التلفاز لصالح أصوات الحديث. وفي عمل آخر نشاهد شاشة التلفزيون موصولة بجهاز الفيديو ولكن بدون شريط التسجيل، حيث لا نشاهد سوى خيط يتراقص على عرض الشاشة الزرقاء. على شاشة اخرى وضعت شيش صورة لحصان بري اسود يخبط بقدميه. شاشات تلفاز اخرى مشغلة لكنها غير موصولة، تتجاوب مع بعضها البعض في صمتها. وعلى الحائط خلف شاشات التلفزيون ملصق لبروس لي. اشارة الى شرقوية مقاتلة أخرى، آسيوية.

يصوّر رامي ميمون "طبيعة" باستخدام فهرس علامات. *as if* (٢٠٠٠-٢٠٠١) مشهد مكوّن من الشّعارات: تفّاحة "ماكنتوش" من شجرة المعرفة، زهرة "أديداس"، زوجان يجلسان ظهرا لظهر، لوجو "كافا"، طائر شركة الخطوط الجوية الألمانية "لوفتهانزا". بتجميع هذه الرموز معا يتيح ميمون لكل رمز تصويري الظهور خارج سياقه التجاري. لكنّ مشهد الطّبيعة هذه يبدو وكأنه رومانسيّ، متجمد الى درجة الموت، خال من احتمال تجريب التمثيلات بصورة فعلية. يعبّر الشّعار عن لغة الفهرست التي تخلق علاقة بين المؤشّر والمشار اليه، مشروطة ثقافيا ومعروفة مسبقة. ان عمليتي الكسر واعادة البناء تشوشان البيئة والمنظر

المصورين. تعرض لغة ميمون البصريّة نظاما مغلق العلامات يشير إلى العجز عن قول أو تمثيل أي شيء بدون وساطة اللغة. ويعرض هذا العمل، ضدّ محدودية التصوير، نوعا من الخيال — *as if* "كأنه" — الخيال الذي يتطلب درجة عمى معيّنةً. فالزّهرة لن تتفتّح أبدًا، الزّوجان لن يقعا في الحب أبدًا والطّائرة لن تقلع أبدًا، إلخ.

تعرض طال شوشان ضمن مجموعة قراءة من: الصحراء (٢٠٠٢) ١٦ عملاً يتكرر فيها تصوير لوجهها. وقد شملت عملية اعداد هذا العمل: تصوير نفسها باستخدام شاشة كاميرا رقميّة، طبع الصّور بطابعة ومن ثم وضع الريتوش على الصور باستخدام أقلام الرّصاص الملوّنة. عملية الريتوش تغطي الصور، وتحاول ابراز حدود وجهها وجسدها. تبدأ شوشان من العينين، الى عظام خدّها، ثم الى التجعيدات، الى معالم الابتسامة، وأخيرًا إلى شفاهها . هكذا تقدم لنا تعبيرات أشد بروزا. تحاول استخراج شخصية جديدة، تحرير نفسها من جسديّتها الحقيقية. يعبر التصوير الذاتي من خلال تأشير "الحركة"، عن نوع من إقصاء الكلام، كما يدلّ العمل على انعدام الثقة في نظم الاشارات القائمة، وهو محاولة لاختراع لغة إشارات جديدة من خلال استعمال حركات اليدين. إنّها لغة جسديّة هي في سجال ومواجهة مع تلك النظرة للشرقوية المسقطة على حركات الجسد واشارات اليدين بتعابير عاطفية مبالغ فيها. يتحول جسد شوشان إلى حقل من النشاط السياسي، الجاهز لصراع بين السيطرة والاحتواء من ناحية، وبين التّفكّك و التحرير من الناحية الثانية.

التنحية والعمى هما موضوع عمل إريت حيمو . الأعمال الفنية في مجموعة جيف، ٥-١ (٢٠٠٢) هي اقتباس مباشر من صورة صراع الإجلاء (١٩٩٨ *Eviction Struggle*) للفنان الكندي جيف وول. يظهر في الصورة مشهد لرجل خلال اخلائه من بيته في أحد ضواحي المدينة بينما يراقب عابرو السبيل والجيران هذا المشهد. عملية انتاج هذا التصوير تشمل الرسم ومعالجة صورة وول المنسوخة بواسطة الة تصوير زيروكس مباشرة على الفورمايكا البيضاء باستخدام ورق الفحم. تتم هذه العملية "بدون عيون"، ومن خلال عمى لا يمكن توقع نتائجه، وذلك لأن ورق الفحم يغطي الفورمايكا البيضاء طيلة عملية النسخ. وخلال هذه العملية تزيل حيمو بعض التفاصيل وتضيف أخرى غير موجودة في الصورة الأصلية، مثل جعل الخلفية غامقة مع الإبقاء على الخطوط البيانية للتصوير، الأمر الذي يذكرنا بعملية نقل الصورة من النيجاتيف الى البوزيتيف. تثير هذه العملية التساؤلات حول عملية التصوير ذاتها، والهاجس الذي تتضمنه بالنسبة "للأصل" وحول جتمعة الفنان وأعماله داخل الفنون حيث نحصل على جسم المعرفة مغلقا ويُسلم لنا كلغة. يحمل إسم هذا العمل الإسم الشخصي للفنان الكندي "جيف"، وهو يشكل تعبيرا ساخرا عن علاقة عائليّة/مألوفة ومتخيّلة. ويتم تعزيز ما تعبر عنه الفنانة حيمو لتناقضه مع موقف الفنانين الإسرائيليين الذين يعتبرون سيرهم الذاتية كفروع في شجرة عائلة لفنانين غربيين (غالبا ألمان)، وهو انتماء لا يعبر عن موقف تجاه العلاقة العائلية المتبناة، بل يفترض وجود علم الأنساب بفضل الجغرافيا (الأصول الأشكنازية) والثقافة. ربما تتواجد حقا مثل هذه العلاقة، لكن لا تتوفر الأدلة حول وجودها. فألبوم صور العائلة الخاص بهذه العلاقة قد فقد. وليس ثمة شعور بأن حيمو تحاول تبني هوية فنية متاحة، حيث تستعير حيمو من العمل الأصلي فقط اسم الفنان، وليس التمثيل. تشكل السيطرة على الاسم نوعا من الرمز الذي يتيح لها "الدخول"، وبمجرّد أن تدخل فهي تعمل ما تشاء بهذا التصوير. ولا يصبح التصوير بفعل ذلك ملكا لها، بل هو عبارة عن أصداء في ذاكرة تصوير تتضاءل بمرور الوقت.

تضع الفنانة طال شوحاط في المجسم الذي تعرضه تمثيلات الجمالية الشرقية في مواجهة مع تمثيلات مشابهة من الفنون الغربية. يتكون هذا المجسم بدون عنوان (٢٠٠٢) من صورتين: الأولى، صورة ملونة تبدو كأنها بالأبيض والأسود لصينيّة رمز الكون. انه موضوع من "الجمال الاستشراقي"، الفارسي أو الهندي، قطره متر ونصف المتر. وهو معد للتعليق على الحائط. تتضمن الصينية المستديرة صور الطواويس, الريش وعصافير الجنة. ويعبر شكله المستدير عن مفاهيم روحانية وصوفية. ومثل الأعمال الفنّيّة، فهو شيء ليس للاستعمال. لقد وجدته شوحاط في بيت والديها اللذين هاجرا من ليبيا وإيران. وفي صورة اخرى بالأبيض والأسود، نشاهد امرأة في ملابسها الداخلية تهبط السلم. يثير هذا العمل ايحاءات مباشرة للوحة الفنان مرسيل دوشان عار يهبط السلم (١٩١٢)، وهو تصوير راسخ في أعماق تاريخ الفنون الغربية ويعبر عن الانشغال بالشكلية، الحركة والتركيبية. كلتا الصورتين هما أشياء الجمال المشفر. ويعتمد فهمهما على جسم معرفة ثقافي داخلي بشكل أو باخر. يخلق انعدام قراءات صورة صحن رمز الكون، ان كان ذلك عبر القراءة الايقنوغرافية، أو بصفته صورة ملونة لشيء بالأبيض والأسود، نوعا من البعد الذي لا يتيح التملك الفوري.

السواد: اعادة ترميز الشرقوية

التعامل مع الهوية السوداء بشكل عام والهوية الأفرو-أمريكية بشكل خاص، من المنظور الشرقي، حاضر في العديد من النصوص النقدية. وفي أعقاب خطاب سياسات الهوية السوداء في الولايات المتحدة، يمككنا القول بان صفة "السواد" التي تضم تشكيلة كبيرة من الهويات والثقافات والوضعيات الاجتماعية، هي اختراع ثقافة اختارت تعريف نفسها بانها "بيضاء". وبناء على طوني موريسون، فان وعي بياض الجلد يتواجد ويسوغ فقط على خلفية

حضور عدم بياض الجلد، على جميع التصنيمات المرافقة للونين. ان صفة غير البياض مشتركة بين الرجال والنساء على حد سواء، وهي تربطهم بطبقة سياسية واحدة من "السواد"، لأنهم أعضاء في مجتمع يعي بذاته أن هيمنته بيضاء.[6] ولقد ساد استعمال مصطلح "اعادة ترميز السواد" (recoded blackness) في حقل دراسة الثقافة الأفرو-أمريكية. وبالامكان عن طريق الاستعارة تمييز استراتيجية عمل بعض الفنانين المشاركين في المعرض على أنها "اعادة ترميز الشرقوية"، أي محاولة للامتناع عن تكرار أنماط تمثيل قد تعتبر مرسخة للهوية، من خلال محاولة تعريف لغة ورموز بصرية جديدة. والمقصود هنا هو رد على طريقة تحويل "الشرقوية" الى مصطلحات بواسطة التصويرات الشعبية.إن مقارنة الهوية الشرقية بالهوية السوداء تشير الى استعمال لون البشرة كمؤشر نمطي فوري للفروق الاثنية الثقافية؛ وهي قولبة ما زال لها دور علني في التوتر القائم بين الشرقي والأشكنازي في إسرائيل. تشكل البشرة السوداء (أو المُسوَدة)، ونزعة الانتماء للهوية السوداء وللـ"أعمال السوداء"، مواضيع في أعمال زمير شاتس، نيطع هراري، طال متسلياح، إيلي فتال ومرم كابيسا.

في صورة البورتريه السّلبيّ (٢٠٠٢)، يقودنا إيلي فتال خلال العملية الفوتوغرافيّة التقليدية للتطور إلى النيجاتيف الذي تظهر فيه الأجزاء الأكثر بياضا بصورة اشد سوادا، وبالعكس. ففتال يصبغ شعره باللون الأشقر البلاتيني كي يظهر في الصورة أسود؛ وتم صبغ الجلد باللون الأسود كي يبدو فاتحا. وكانت النتيجة هي طباعة النيجاتيف – صورة سلبية. تخلق معالجة الصورة صورة لوجه مهجن، شاذ وغريب. وتفرض طباعة الصورة بالحجم الكبير على المشاهد نظرة فضولية تنقب في عملية التجميل ومركباتها. أما عينا الشخصية في العمل فتمنحانا نوعين من النظر: الأول، نظرة عادية (أي غير عادية، سلبية نيجاتيفية) والتي تقترح نظرة ناعمة تتجه لليمين. أما النظرة الثانية فهي نظرة ايجابية وضعية؛ والمقصود هو ذلك "النجاح" التقني بتمثيل شخصية حقيقية (شاب له عينان غامقتان وشعر داكن). إنها نظرة تعبر عن عدم الرضى وعن غضب ما. وفي نظرة اضافية يتضح لنا ان جلده مصبوغ. تتراسل عملية صبغ الوجه بالأسود مع تلك العروض الموسيقية التي تطورت في الولايات المتحدة في القرن التاسع عشر. تتيح عملية طلاء الوجه الأبيض بطبقات من السواد تحرير شخصية الممثل الكوميدي من القيود القانونية. كما ان ارتباط الممثلين الكوميديين بالوجه

[6] را: الخاتمة بقلم حنه نفيه (ص: ١٠٩) لكتاب توني موريسون: العاب في الظلام: بياض البشرة والخيال الأدبي (تل أبيب: الكيبوتس الموحد ١٩٩٧، بالعبرية).

[7] المصدر السابق.

الأسود واستعمال شخصية أفريقانية خيالية هي بمثابة ترخيص تام لهم لعرض مواضيع كانت ستعتبر لولا ذلك بمثابة "تابو".[7] لكن بورتريه فتال السلبي لا يشير الى المحظورات، باستثناء أمر واحد، هو رؤية الشخصية السوداء في الحيز العام. كما ان ظهور الشخصية السوداء بخصوص الهوية البيوغرافية الشرقوية، وليس في سياق الآخر الأفريقي الأسود، يشكل اعتراضا على هيمنة تمثيل الوجه الأبيض في الفنون الإسرائيلية

تجمع نيطع هراري في أعمالها العالم "الأبيض" مع العالم "الآخر"، والمؤشر بناء على مدى البشرة الغامقة. تعرض هراري ثلاثة أعمال من عام ٢٠٠٢ لشخصيات ذكرية وأنثوية مستلقية، تشكل مشهدا متسلسلا من القوة والعنف المكبوح. تعبر وضعية الاستلقاء عن حالة سلبية تفرض مسبقا وجود علاقات قوة بين الذات المستلقية والمشاهد الواقف على قدميه. كما يخلق هذا العمل مقابلة بين لون بشرة الشخصية المستلقية ومدى السلبية والعنف الممارسين ضدها. نشاهد في الصورة الأولى أمرأة بيضاء مستلقية على سرير، تحدق بنظرها وفقا لتقاليد الرسوم الاستشراقية الذكورية. أما في الصورة الثانية فنشاهد أمرأة داكنة البشرة مستلقية على الأرض، يداها ممدودتان الى الجوانب على شكل ضحية. ونشاهد في الصورة الثالثة رجلا أسود يستلقي على الأرض، وفوهة المسدس موجهة الى رأسه، وقدم امرأة بيضاء تدفع رأسه بقوة للأرض. تخلق هذه الصور الثلاث شعورا من الواقعية الاستيهامية التي تحيل الى حيز من العالم الثالث. كما يسخر هذا العمل من تلك النظرة الثنائية للهوية السوداء مقابل الهوية البيضاء، من خلال عرض هذا العالم بتشكيلة ألوان مضللة. أمام هذه الصور الثلاث الكبيرة أسندت صورة صغيرة لوجه امرأة: صورة لأم تحدق بنظرها. وهي تمثل موقفا شخصيا حميميا (شخصية معروفة فقط لراسمتها) يشكل مرساة في حيز عام تراتبي وعنيف.

تقف الأم السوداء في قلب عمل الفيديو للفنان زمير شاتس جزيرة الام (٢٠٠٢). يبني شاتس لنفسه سيرة ذاتية متخيلة باستخدام مواد من الأرشيف العائلي وأرشيف كيبوتس كنيرت لخلق سردية عنيفة، اضطهادية وعنصرية. يروي لنا الفيلم قصة "يوم الجماعة" حيث تذهب النساء للعلاج ويأخذ الرجال أماكنهن. الحيز البيتي هنا مستباح وخال من دعم الأم لينتقل الى السيطرة المقصورة على رجولة الكيبوتس. "بدأ يوم الجماعة بصورة ايجابية، فجيمع الزميلات ذهبن لزيارة الفندق والحامامات والكازينو في سوريا... أيضا والدتي ذهبت ولكن في حافلة منفصلة للسود. أبي لم يشارك في هذه اللعبة". هكذا يشرح لنا الراوي في صوت شاتس وعلى خلفية صور أرشيف الخمسينيات والستينيات، الذي نشاهد فيه صورا لأطفال في المسابقات الرياضية والزراعية، لرجال يلبسون المآزر و يقومون بأعمال

المطبخ، يهتمون بالأطفال وتنظيف الحمامات. ثم يقول صوت الراوي: "أُخذ الأولاد بالقوة لنوم القيلولة... جاء أحد البالغين ولوى ذراعي حتى انكسرت...دم غزير تدفق من كتفي، بالغ آخر اقترح أن نرسم بدمي، الذي كان أزرق، النرجس والأحمر... في هذه اللحظة بدأت بالضحك من الألم مثل مجنون... تقدم أحد البالغين مني وقال ان أمي عاهرة سوداء من أفغانستان وإنه يجب قتلها. مزقوا ثيابي واغتصبوني... ما أدهشني أنني أحببت ذلك. شعرت أنني محرر. استيقظت لرؤية صدر كبير لممرضة أسمها لفانا" (تعني بيضاء). يعكس العنف الوحشي والمنفلت منطقة حدود هي في حالة تغيير مستمر من خلال اقتراح بديل للأراضي القوميّة المختلفة. ترك البيت، مسلسل الأزمات النفسية، الجنسية والجسدية، والعودة إلى الوضع الراهن المتجسد بعشاء عائلي في الصورة الختامية، جميعها تخلق حيزا دنيويًّا ثالثًا، هو ليس "هنا" وليس "هناك". يتبنى شاتس، عبر هذه الاستراتيجية، هوية شرقوية تكشف عن أكاذيب النظام، وعن عملية التبييض، والسعي المتلهف نحو الحداثة والعلمانية، وتكشف عن الشروخات وانعدام الانسجام، وباستعماله المواد الوثائقية يعمل شاتس على فكفكة النظام الثقافي من الداخل.

صور مريم كا بيسا بدون عنوان (مومياء) (١٩٩٨) هي عبارة عن آثار سوداء لعملية الشطب. دهان طري ينتشر على سطح ماسونايت دون أن يُمتص، الشكل المتكون يتجمد على شاكلة مومياء. تُعرف كابيسا هذه الصورة على انها "ازالة الالوان". وكانت في الماضي قد غطت لوحات ماسونايت بألوان الخشب والصباغة، ثم قامت — كأنها عاملة نظافة — بتمرير بعض الأدوات المختلفة على العمل: المسّاحة، غطاء صفيحة قمامة، ممسحة، كأس بلاستيك وكذلك أصابعها. في عمل المومياء استعملت المكواة. تقول كابيسا: "ترتبط الصورة المجازية دائما بالتناسبات والتحضيرات. حيث يجب الاقدام على هذا العمل مع بعض المعرفة عن الصورة. لكنني أريد المجيء مع معلومات عن الحنين، الذاكرة، الخيال، وليس معلومات عن المهارة التقنية [...] نسخ أبي صور بيكاسو. عندما كان صغيرا ترك المغرب وسافر الى باريس حيث كان عازفا ناجحا جدا لموسيقى الجاز [...] كان بيكاسو أكثرهم قربا لموسيقى الجاز. لقد ترعرعت على تقليد صور بيكاسو وكنت اعتقدها أصلية". فيما بعد تعترف كابيسا، التي ولدت في الدار البيضاء، وتقول عن نفسها: "أحب جدا الادعاء أنني عاملة نظافة مغربية. كما أتمتع ايضا بكوني مغربية ترسم وتمسح الأرض. لا أعرف ما مصدر هذه المتعة، والدتي لم تعمل في تنظيف البيوت [...] أمي هي ما يسمى ملكة مغربية [...] لم يحضرني هذا من البيت، بل من هويتي. وضع الدهان بدل مادة تنظيف البلاط هو نوع من النصر الصغير". ("بلاستيكا" ٢، ١٩٩٨). تتلاعب كابيسا هنا مع احتمالات سياسات الهوية من خلال تبني التسلسل المحتمل الذي يتراوح بين "تنظيف البلاط" و "تقليد رسومات بيكاسو". الأصل والتقليد، العالي والهابا، الغربي والشرقي، الأسود والأبيض — إنها التضادات التي تنظم الوعي المزدوج والتي تتيح التمتع ب"الهامش" و "المركز" في الوقت نفسه.

الاطاحة بجيل: تشويه، ازدواجية، محو ونسخ

تستخدم عملية تشويه التصوير ومضاعفته في بعض الأعمال. وتتيح المفارقة الضدية هنا امكانية ربط العامل المشترك المنبثق عن مفهوم "الجيل الثاني" بتقنية بصرية معروفة هي عملية "الاطاحة بجيل". فالتصوير، النسخ، الانحراف والتقليد، تشكل ابتعادا عن الموضوع الأصلي من خلال خلق مناطق ممسوحة، مموهة، نقاط غامضة، تجاهل بعض التفاصيل وما الى ذلك. يمكننا مشاهدة تمثيلات تصوير الوجوه المنسوخة في أعمال يجئال نزري، طال شوشان، أريك بوكوبزة وعدي نس. والأعمال التي في مركزها "عملية" تغيير أو نسخ معالم وجوه هي أعمال رامي ميمون، أيلي فتال وطال شوشان. وتبدو هذه الأعمال كما لو أنها تطالب زائري المعرض بفك رموز عجائب التغيير، في نفس الوقت الذي عجزوا فيه عن الكشف عن عملية المسخ في لعبة الهويات. وتكمن هذه اللعبة في التوتر القائم بين وجه الفنان "الأصلي" ووجه الفنان الذين نشاهده في العمل الفني.

يتكون العمل الفني لرامي ميمون بدون عنوان (*Agent*) (٢٠٠١) من صورتين ذاتيتين. وعبر عملية تلاعب تصويرية تم نسخ الجانبين الأيسر والأيمن لوجه الفنان ثم الصاقهما لخلق وجهين كاملين متماثلين بالكامل. تتسبب هذه العملية للمشاهد بنوع من عدم الراحة وهو ينظر الى تصويري الوجه الواقعيين لكن لا أحد منهما هو كذلك حقا. تبرز عملية مضاعفة الوجه الخلافات الطفيفة بين البورتريهات: الحاجب، جسر الأنف، الشفاه. يخلق هذا العمل خطاب الاختلاف الذي يتجسد في كيفية قيام التفاصيل الصغيرة بالحيلولة دون تكريس أحادية المظهر والسطحية في اطار سياسات الهوية.

في صورة لسطح الفورمايكا عن قرب الشبيهة بالخشب، بدون عنوان (٢٠٠٢)، يحاول دافيد عديكا التريث والتفكير في ماهية الجوهر المادي لشيء مفترض - ربما مائدة - نرى منه فقط القشرة الخارجية المصورة. وتزادة قوة عملية التريث هذه إزاء مشاهدة صورتين مطبوعتين ومختلفتين لنفس المادة، في عملية تكرار تحاول الوقوف على الاختلافات حيث نكاد لا نستطيع تتبع تلك الاختلافات. كما تتردد من النموذج المتموج على سطح الفورمايكا أصداء نمط زخرفة شرقية مجردة وملموسة في ذات الوقت. الفورمايكا المصورة هي عبارة عن طباعة شبكة لنموذج لوح خشبي عولج ليصبح رفيعا كقشرة لتغطية الخشب، قشرة ملساء قابلة

للمسح — مقطع متوفر في حيز بيتي غير تراتبي. ويتم هنا ابعاد فكرة الخشب عن الوعي بشكل لا يتيح استخلاص الجوهر من صورته.إن التقنية الفوتوغرافية ذات الاستحواذ الواقعي وتكبير حجم الصورة يعززان سطح الفورمايكا ويخلقان تصويرا يستند الى الأحاسيس أو الذاكرة أكثر مما الى التشخيص الفوري.

تندمل ذكريات الهجرة من إزمير في صور مئير فرانكو كبقع دهان على أطباق الزجاج: برتقالية، حمراء، دامية. إنها جمالية "شرقية" تمثل في الظاهر ما يبدو كأنه زخرفة، تطبيقي، ملوّن، مرهف، لكنه مضلل وسيولي وهش. هذه البورتريهات آهلة بالشخصيات التي أضفيت عليها صفة الغرب لتبدو أنها قادمة من "هناك". مأخوذة من البومات صور قديمة للعائلة. فها هم بملابسهم المهندمة: رجل يضع القبّعة، سيدتان بالغتان تلبسان السواد ورجل له شارب يمسك بطفل على حجره — وجميعهم على خلفية ألوان زاهية زخرفية تدعم انفصال الشخصيات عن الذاكرة الواقعية. أحد هذه الأعمال الفنية أسود بخلاف الباقي وقد رسم عام ٢٠٠١. وتظهر في الرسم مقولة "ان الله يمهل ولا يهمل". فتأجيل "ذاكرة" الرب لا تعني النسيان، بل هي شهادة على حالات هجرة وتنقل — ان تكون بين البينين — للهوية، والزمن والمكان.

تتناول أعمال أليس كلينغمان مفهوم "الاطاحة بجيل" كشكل من أشكال الابتعاد عن الأصل والذكرى المتعلقة بالسيرة الذاتية. في عمل الفيدو رقم ١(١٩٩٧) تظهر صورتان لوالديها من وثيقة المهاجرين التي أصدرت في أغادير في المغرب من قبل موظفي الصهيونية وذلك قبل مغادرتهما إلى إسرائيل. تنتقل الكاميرا بين الصورتين بسرعة، تفقد تركيز عدسة الكاميرا ثم تجده ثانية. تصوير الفيديو لصور ثنائية الأبعاد يحاول خلق الحركة في المكان الذي تجمدت فيه. انها تلك الحركة التي أجتث منها مكمون حيزها، حركة تواصل العودة المرة تلو المرة إلى اللحظة الواحدة المحبوسة في مفترق الأقدار المكنة للشخصيات في الصورة بشكل خاص، واقدار شخصيات اخرى ممكنة بشكل عام. كما ان عملية "الاطاحة بالجيل" على شكل اعادة استعمال مادة موجودة قائمة في اللوح الثلاثي *Left Over* (٢٠٠٢). الصورة الأولى عبارة عن مناديل رطبة من شركة "ال-عال" للطيران تمت خياطتها بخيط أحمر، وفي الصورة الثانية كتل من بقايا قطع قماش بيضاء وحمراء، وفي الصورة الثالثة كتلة بقايا قطع قماش بيضاء - بقايا مواد تراكمت من أعمال سابقة لكلينغمان. تقوم كلينغمان هنا باستخدام ما يمكن تعريفه من قبل نظام معين كعملية نحت من جهة، لكنه قد يكون صالحا لنظام آخر. الفضاء الذي تعرضه كلينغمان للمشاهد هو فضاء كثيف، يفتقد لأي مركز، ويطفح ببقايا المواد التي فقدت قدرتها على العمل خلال التصوير.

كما نلاحظ بروز عملية الإبتعاد عن الأصل لصالح خطاب الاختلاف في أعمال موش كاشي أيضًا، مثلما يظهر ذلك في صورة امتحان "أجد الفرق" حيث نشاهد تصويرا لشجيرة شوكية — *Double Via* (١٩٩٧). الشجيرة بلا جذور وبدون أرض للإنماء. يبدو نمو فروع الشجيرة كرموز داخلية لموضوع الرسم تملي عليه منطق جاذبيتها. ونجد هذا المنطق في العمل *Wipping Willow* (٢٠٠٢)، وهو عبارة عن شكل خرطومي كقامة الانسان وضع في قسم "اليودايكا" (مجموعة الدراسات والبحوث الخاصة بالشؤون اليهودية — المترجم) في متحف كيبوتس عين حارود. وتبدو النبتة المرسومة في هذا العمل شبيهة بشجرة العوسج — رمز نبات حي ورمز شوكة جافة — يلتف حول محورها غصن غير متناه من الفروع والأشواك على شكل تفاصيل واقعية تتميز بالانتقال الدقيق من الضوء الى الظلال. ويعيد الشكل الخرطومي أصداء الشكل الغامض لعليقة النبي موسى التي تشتعل دون أن تؤكل. ويثير موقع هذا العمل الفني في قسم "اليودايكا" امكانية ربط موضوع الرسم بالتصويرات الزخرفية لكسوة كنيس يهودي وعلاقتها مع أشكال الأرابسك والموضوعات التي تميّز الفنون الإسلامية.

تهندس الفنانة طال متسليا ح بواسطة الاساليب الجمالية لعملية المحو، الكتابة والتمويه، وعيا طبقيا، شرقويا، هوية سوداء وموتيفات يهودية. ففي عملها الّثوري الملون بالشرقوية (٢٠٠٢)، ترسم متسلياح كلمات من فصل "شيوعيون" في كتاب "تعاليم ماو تسي تونغ". اقتباس الكلمات يسلبها دلالتها الأيديولوجية، ويبرز في هذا العمل موقف ساخر يتكرر عبر الجملة البارزة في عمل آخر هو "الثوري المطلية بالشرقوية". تخلق الكلمات الثلاث لهذه الجملة علاقة بين الثورية والشرقوية، بينما تعمل كلمة "مطلية" على ضعضعة العلاقة ومدى مصداقيتها. وقد تم رسم الجملة على شكل أمر تجنيد يرتبط برموز تابعة للمؤسسة الفنية، الحزبية أو الطائفية. وتظهر في مركز العمل شخصية رُسمت بألوان العلمين الإسرائيلي والفلسطيني، بينما رسم وجه الشخصية بالأسود والأبيض. يجمع هذا العمل بين الوعي الأيديولوجي ("الشيوعي") والأشخاص "الملونين" (colored people) وأناس ب "الأبيض والأسود". وتهدد الألوان الخاصة بالعالم الثالث للصورة وحجمها، الذي يتعدى الاطار المربع للقماش، بتلطيخ الجدران البيضاء للجاليري وما تعنيه من ترسيم للمكان.

تعبر الأعمال الفنية من مجوعة ديكورات لداني (١٩٩٩)، عن رغبة في التواصل مع الثقافة المغربية المباشرة والتي لم تتأثر بالثقافة الإسرائيلية. وقد كتب في العمل الأول "الشاعر الكبير وكاتب التراتيل الدينية وأب اللغة العبرية، استاذنا المرحوم الحاخام بوزجلو". يستند العمل الثاني من هذه المجوعة الى موعظة وعبرة من كتاب "عجائب أولياء المغرب". وقد رسمت في هذا العمل صور "ولي"، "حمار" و"شخص قبيح". عمل آخر هو عبارة عن صورة

لعمل قديم لمتسلياح وهو منقول من كتاب الفن البيزنطي. نشاهد في هذا العمل مجموعة من الاشخاص يجلسون سوية ويتحولون الى ظل. الأعمال الثلاثة سوداء، بمعنى أن العمل مر بعملية تسويد وشطب. وتظهر آثار عملية المحوالسوداء على صفحة تخطيطية للرسم من كلا الجانبين. ونقرأ في الجهة الأولى "لا تتهم، مخالف للقانون. الخوف مما سيقوله" — وذلك في إشارة للوضع المفروض على الموقف الشرقوي: لا تتهم، لا تنتقد، لأنك ستُعَرَّف كمخالف للقانون، آثم. يشلّ الخوف امكانية موضعة الهوية الشرقوية في موقف نقدي يكون من شأنه تغيير الواقع.

* * *

يبلور التوتر القائم بين "لغة الأم" و"لغة الأب" عملية تنحية لغة الأم ويكرس هذه الحالة. كما ان بادرة حسن النية للاعتراف بلغة الأم تجر معها تراتبية بين من تتواجد لغة أمه بجانب اللغة القانونية للمؤسسة من جهة، وبين الذي تعبر لغة أمه عن الاغتراب عنه ومقاومته من جهة أخرى. وفي وضعية إسرائيل اليوم، فإن ما يجب السؤال عنه هو التوتر والوفاق بين لغة الأم "الأشكنازية" واللغة العبرية الصهيونية؛ وعن الأشكال المختلفة، الظاهرة والمقنعة على حد سواء، حيث تقلص التوتر بين الحيز البيتي الأشكنازي والحيز العبري-الصهيوني. كما يجب طرح سؤال حول كيف تم ولا يزال استغلال لغات الأم لليهود المهاجرين من الدول العربية لخلق "الاختلاف" الشعري لدعم الحداثة الإسرائيلية المستغربة من جهة، ولتأكيد "التخلف"، والاغتراب والغرابة من الجهة الثانية. وفي أعقاب قصيدة سامي شالوم شطريت اللاذعة في بداية هذا المقال، يجب التساؤل حول "طريق (المعرض) الى عين حارود"، أي، خيار عرض الأعمال في متحف مركزي في طابعه وهامشي من ناحية موقعه الجغرافي. تخدم عملية فقدان حرفي "العين" و"الحاء" في القصيدة، وكأنها ضربة مرور، القراءة التي اقترحها هنا للاساليب المختلفة التي تحاول عبرها معظم الأعمال الفنية المشاركة الامتناع عن استحضار لغة الأم الشرقية. وعلى خلفية هذه الأسئلة، يتم طرح تشكيلة الهويات الشرقوية، كما يعبر عنها في المعرض، كدراسة هامة للشكل الذي ينبغي على الثقافة الإسرائيلية أن تفكر وأن تعرف نفسها.

— طال بن تسفي: أمينة معرض، محاضرة في كلية "كامبرا اوبسكورا" للفنون. أدارت جاليري هاجر للفنون في يافا (٢٠٠١-٢٠٠٣) وجاليري صندوق مؤسسة هاينرخ بل في تل أبيب (١٩٩٨-٢٠٠١).

حاصلة على اللقب الثاني من جامعة تل أبيب حيث كتبت رسالة بعنوان بين القومية والنوع الاجتماعي: جسد المرأة في فن نساء فلسطينيات، محررة مشاركة للكتالوجات: صور ذاتية فن نساء فلسطينيات (اصدار دار أندلس للنشر، ٢٠٠١) وسمراء: ستة عشر معرضا فرديا (اصدار دار النشر بابل، ٢٠٠٣).