

رحلة نحو الداخل¹ طال بن تسفي

تأسس غاليري هاجر في يافا عام 2001، وعلى مدى سنوات نشاطه الثلاث، قدّم ستة عشر معرضًا شخصيًا، بينها عشرة معارض لفنانين فلسطينيين من خريجي كليات الفنون في إسرائيل¹.

يجري نشاط الغاليري، عمليًا، في حقلين ثقافيين متوازيين: حقل الفنّ الإسرائيلي وحقل الفنّ الفلسطيني. ففي إطار حقل الفنّ الإسرائيلي وضع الغاليري نصب عينيه هدفًا تجسّد بتحدّي الطابع العبري / اليهودي / الغربي الإسرائيلي لذلك الحقل. بمعنى الاحتجاج على الهيمنة المطلقة للغة العبرية في الخطاب الذي يتناول الأعمال الفنيّة، الحضور الحصري للفنانين اليهود، وتضمن ذلك في تاريخ الفنّ الإسرائيلي وفي سيروية تشييد الهوية القومية الإسرائيلية، وكل هذا كجزء من منطلق غربي مركزي أوروبي للحقل المذكور. أمّا في إطار حقل الفنّ الفلسطيني فقد وضع الغاليري أمامه هدف تشييد خطاب فنيّ فلسطيني داخلي باللغة العربية، سواء أكان ذلك في إطار ثقافة الأقلية القومية في حدود 1948 أم في إطار أوسع يشارك فيه فنانون ومبدعون فلسطينيون ناشطون في حقل الفنّ الفلسطيني، وذلك على خلفية غياب التمثيل الجدي لفنانين فلسطينيين داخل نشاط الجاليريات والمتاحف، سواء أفي المركز أم الأطراف.

يعرّف المجتمع الفلسطيني هويته انطلاقًا من مجموعات مختلفة، متباينة، وإحداها منفصلة عن الأخرى. وهكذا فإن وصفه كمجتمع تقوم وحدته على الاختلافات في داخله، هو وصف يستند إلى خصوصية بنيته: مجتمع يمتد على أربع مناطق جغرافية مختلفة² هذه الأرضية - حقل ثقافي وحدوي يقوم على اختلاف وتركيب متعدّد المستويات، جغرافيًا، اجتماعيًا وثقافيًا - ذات تأثير مركزي في حقل الفنّ الفلسطيني.

وبالفعل، فإن حقل الفنّ الفلسطيني، بوصفه البنية الاجتماعية الفلسطينية نفسها، يمتد على أربعة مراكز جغرافية أساسية: الضفة الغربية وغزة، داخل إسرائيل، الشتات الفلسطيني في العالم العربي، والشتات الفلسطيني في أوروبا والولايات المتحدة.

تنشط كبرى مجموعات الفنانين الفلسطينيين في الضفة الغربية وغزة. هؤلاء الفنانون يعرضون، أساسًا، ضمن إطار وطني صرف في مناطق السلطة الفلسطينية وكذلك في مؤسسات تعليم الفنون وفي الغاليريات المركزية في مناطق السلطة الفلسطينية³. بالإضافة، فإنهم يعرضون في معارض دولية وفي عدد قليل من المعارض داخل إسرائيل⁴.

تضم ثمانية كبريات تلك المجموعات الفنانين الفلسطينيين من خريجي معاهد الفنون في إسرائيل. فخلال السنوات الأخيرة يزداد حضور هذه المجموعة في حقل الفنّ الفلسطيني، حيث إنها تضع هذا الحقل مقابل مكانة الفلسطينيين مواطني إسرائيل، سواء أكان ذلك في السياقات السياسية أم الاجتماعية أم الثقافية، وذلك من خلال التعاطي المركب مع مسألة مواطنتهم الإسرائيلية. هؤلاء الفنانون يعرضون في

مراكز الفنّ في مناطق السلطة الفلسطينية، وأيضًا، في غاليريهات داخل إسرائيل⁵ وفي معارض دولية.

المجموعة الثالثة - من حيث حجمها - هي الشتات الفلسطيني في العالم العربي. حيث يشكل الفنّانون الناشطون هناك أقدم مجموعة، وأصولها هي الثقافة الفلسطينية التي تبلورت في مخيمات اللاجئين، خصوصًا في الأردن ولبنان. ومع ذلك، فكلما ازدادت السلطة الفلسطينية مركزيةً تراجع عدد فنّاني هذه المجموعة في حقل الفنّ الفلسطيني. في حين تزداد أهمية المجموعة الرابعة، الناشطة في الشتات الفلسطيني في أوروبا وأمريكا.

مجموعات الفنّانين الأربع تعرض سوّية في عدد من معارض الفنّ الفلسطيني الموجودة في مراكز ثقافية، متاحف وغاليريهات في العالم العربي، أوروبا والولايات المتحدة، وكذلك في معارض دولية، توثيقية وبينااليهات. ورغم أن الفنّانين جميعهم يعرضون كممثلين فلسطينيين، لا يوجد، حتى اليوم، في مناطق السلطة الفلسطينية ولا في إسرائيل أو مواقع الشتات الفلسطيني في العالم، أيّ متحف مخصص حصريًا للفنّ الفلسطيني بمركبته جميعها.

كما ورد، يقوم حقل الفنّ الفلسطيني على ثلاثة ميّزات مركزية: (أ) فنّانون فلسطينيون يقطنون في أربع مناطق جغرافية منفصلة ويؤلفون حقلًا ثقافيًا وطنيًا متميزًا رغم الانفصال الجغرافي. (ب) غياب مؤسسات تعليم "فلسطينية" للفنّ في العالم برتمته، بما في ذلك السلطة الفلسطينية.⁶ (ج) غياب بنية للمتاحف، تاريخًا، في ضوء ذلك يمكن القول إنه خلّاقًا لدول قومية سيادية، يقوم حقل الفنّ فيها على حدود وطنية ومؤسسات تعليمية و متاحف وطنية، فإن حقل الفنّ الفلسطيني يقوم، أساسًا، على فنّانين وفنّانات ينشطون في إطار الهوية الفلسطينية.⁷ أحلام شبلي (عرب الشبلي، 1970)، سامي بخاري (يافا، 1964)، رائدة أدون (عكا، 1973)، أشرف فواخري (الزرعة، 1974)، أحلام جمعة (الطيبة، 1965)، جمانة إميل عبود (شفاعمرو، 1971)، أنيسة أشقر (عكا، 1979) - هم سبعة فنّانين فلسطينيين شباب، خريجو معاهد الفنّون في إسرائيل، وهم جزء من جيل كامل من الفلسطينيين مواطني دولة إسرائيل الذين وُلدوا بعد 1967. وفي خصوص ميّزات هذه الهوية بقول بشارة:⁸

من ناحية تاريخية ونظرية، على السواء، العرب في إسرائيل هم جزء من الشعب العربي الفلسطيني. تعريفهم ("عرب إسرائيليون") نشأ في الوقت نفسه الذي نشأت فيه مسألة اللاجئين الفلسطينيين، ومع إقامة دولة إسرائيل على أنقاض الشعب الفلسطيني، وعليه، فإن نقطة الانطلاق لكتابة تاريخ الفلسطينيين داخل إسرائيل هي النقطة نفسها التي نشأ فيها تاريخ الفلسطينيين خارج إسرائيل. لا يمكن التأشير على قومية أو على مجموعة قومية تدعى ("عرب إسرائيليون") أو ("العرب في إسرائيل").

التعريف الذي يقدّمه بشارة بموضع تعريف هوية مجموعة الفنّانين المذكورة في حيّز جدلي: فهي من جهة، هوية تشكّل جزءًا من منظومة ثقافية فلسطينية واسعة،

ومن جهة ثانية، إنها جزءٌ واضحٌ من الأقلية الفلسطينية في إسرائيل. داني رابينوفتش وخولة أبو بكرٍ يشيران إلى أن هذا الجبل وجد نفسه في معمعان تناقض خلقته حرب 1967: حسم عسكري واضح جعل السكان الفلسطينيين يقتنعون بأن إسرائيل هي حقيقة ناجزة وأنهم كمواطنين مرتبطون بها وبمصيرها، وفي المقابل جديداً للعلاقة مع أبناء شعبهم في الضفة الغربية وغزة. ومن خلالهم مع الشتات الفلسطيني في أرجاء الشرق الأوسط، وبالتالي تواصل مع مواقع جغرافية وثقافية تلعب إسرائيل فيها دوراً هامشياً. في المقابل، وبالإضافة إلى هذا كله، وفي الوقت نفسه، فقد اكتسب الخط الأخضر الذي يفصل بين مجموعتي السكان دوراً هاماً في تعريف الهوية المنفصلة.

كانت الانتفاضة الأولى عام 1987 كفيلاً بتحقيق الاعتراف الدولي بمنظمة التحرير الفلسطينية، وقادت، لاحقاً، إلى مفاوضات أوسلو وإقامة السلطة الفلسطينية، وخروج الجيش الإسرائيلي من مراكز المدن الفلسطينية بين 1994 و 1996، وفي أعقاب انتفاضة الأقصى في أكتوبر 2000 والأحداث الدامية في شمال البلاد، التي قتل فيها ثلاثة عشر مواطناً فلسطينياً¹⁰، توضح نضال المواطنين الفلسطينيين وبات أكثر حدة من أجل تحصيل حقوق، مكانة وهوية في دولة إسرائيل التي يعيشون فيها كمواطنين، وكذلك ضمن الشعب الفلسطيني الذي ينتمون إليه. هذه المنظومة المزدوجة، بين التبعية المدنية وبين الهوية الوطنية، خلقت الانتقال من تعريف الهوية كـ عرب - إسرائيلي الذي يتعاطى مع أوضاع ثقافية هجينة، إلى تعريف الهوية كـ فلسطينيين مواطني إسرائيل، التي تنأى عن فكرة الهوية المتعددة الثقافات وتموضع تعريف الهوية في حيز الهوية الوطنية.

يلعب الحرم الجامعي في الجامعات الإسرائيلية دوراً مركزياً في تعريف الهوية الوطنية الفلسطينية، لكن النشاط الجامعي لدى الطلاب الفلسطينيين مواطني إسرائيل، الذي يميز الحرم الجامعي في حيفا والقدس وتل أبيب، يشكّل نقيضاً تاماً لنشاط الأفراد في معاهد تعليم الفنون في إسرائيل، حيث يدرس في كل سنة ما لا يزيد عن ثلاثة طلاب فلسطينيين، فقط.

رغم قلة عدد الطلاب الفلسطينيين الذين ينهون دراسة الفن كل عام، إن حضورهم المثابر، الذي تعود بدايته إلى التسعينيات، يخلق تمثيلاً تراكمياً للفنانين الفلسطينيين، سواء أفي حقل الفن الإسرائيلي أم في حقل الفن الفلسطيني. زد على ذلك أن دراسة الطلاب الفلسطينيين في مؤسسة أكاديمية إسرائيلية تخلق - في الهامش المحصور بين هذين الحقلين الثقافيين - الإسرائيلي والفلسطيني - عملية جتمعة ذات عدد من المميزات ما - بعد الكولونيالية الخاصة:

أولاً، يُضطرّ الفنان إلى تطوير أساليب تعبيره الإبداعية بغير لغته الأم، وغالباً ما تكون تلك اللغة غريبة عليه؛ لأن لغة التعليم هي العبرية وليست العربية. ثانياً، ثقافة الطالب - العربية أو الفلسطينية - ليست جزءاً من برنامج التعليم؛ لأن النزعة البنيوية لدى المؤسسة، سياقاتها الثقافية والفنية، مضمّنة في الحيز الواقع بين حقل الفن الغربي وبين الحقل الإسرائيلي. ثالثاً، ليس أن المؤسسة لا تمثل الفنان الفلسطيني فحسب، بل إنها تُقصي - وبذلك تحو - الثقافة الفلسطينية - العربية التي جاء

منها. وأخيرًا، إن حقل الفنّ الإسرائيلي - بوصفه حقلًا قومياً - ينظر إلى الفنّان العربي غالبًا كـ "آخر"، أي كغريب عن الثقافة المحلية، وفي نهاية الأمر يمنع تمثله كجزء لا يتجزأ من الحقل.

هذه البنية المميّزة لحقل الفنّ الفلسطيني. كحقل ثقافي لأقلية قومية، جُعله جزءًا من الخطاب ما - بعد - الكولونيالي بمميّزاته كافة، يصف إدوارد سعيد في مقاله "الرحلة نحو الداخل وظهور المقاومة"¹¹ النشاط الثقافي في الحيّز ما - بعد - الكولونيالي كرحلة نحو الداخل - كفعل تهجين ثقافي لمفكرين من أبناء العالم الثالث من يكتبون بدافع إلحاح سياسي أو إنساني متأثر بالوضع السياسي غير القابل للحل والقريب جدًّا من ميدان الواقع. فكتابتهم، كما يقول، تتم - بلا شك - من خلال موقف معرفي وخبرة مرجعية، ولكن، أيضًا، من خلال موقفهم كمن يشكّل بلاغ المقاومة والاستئناف لديهم نتاجًا تاريخيًا للاستعباد. يصف سعيد "الرحلة نحو الداخل" كعملية تفكيك، ففي خصوص عمل أولئك الباحثين من أبناء العالم الثالث (مثل غوها فالتاس) يدّعي أنهم اختاروا:

التركيز على فنّ الخطابة، الأفكار واللغة، بدلاً من أن يركّزوا على التاريخ بشكل فاصل. وذلك بتفضيلهم تحليل الدلالات الحرفية للسلطة، سيروراتها وتكتيكاتها، مناهجها الثقافية وتقنياتها التعبيرية، بدلاً من تحليل الممارسة الفظة للسلطة، مصادرها وأخلاقها، بكلمات أخرى: إنهم يفضّلون التفكيك بدلاً من الهدم. أن تبني، ثانيةً، تجربة وثقافة يعني، طبعًا، أن تقرأ نصوصًا من صميم مراكز العواصم ومن داخل الضواحي بشكل خليلي نهضويّ. من دون أن تعزو حقّ "الموضوعية" إلى "جانينا" ومن دون أن تحمّل "جانبهم" وزر "الذاتية". فالقضية هي أن تعرف كيف تقرأ [...] من دون أن تفصل ذلك عن معرفة ماذا تقرأ. النصوص ليست أغراضًا مكتملة [...] النصوص هي ملاحظات وتجارب ثقافية. والنصوص لا تخلق نماذجها هي فحسب، كما قال BORGES عن كافكا، إنما تخلق أيضًا، ورنتها.¹²

إلى حد بعيد، يمكن أن نصف بشكل مشابه السيرة الفنية لدى الفنّانين في هذا الكاتالوغ، وهي سيرة تقوم أكثر ما تقوم على تجاربهم الحياتية، على علاقات السلطة المميّزة التي ينشطون داخلها وأمامها، على زاوية الرؤية وتأويلهم أعمالهم، وعلى الملحاحية السياسية والإنسانية التي يعبرون عنها.

الأعمال الفنية التي اختيرت لهذا الكاتالوغ قدّمت في معارض شخصية لفنّانين يعملون بشكل منفصل، ولا توجد علاقات بينهم، تقريبًا. هذه القراءة التأويلية التي تعرض الأعمال كتواصل، تهدف إلى التأكيد على عدد من الإستراتيجيات البصرية والروائية التي تعكس حيّز عيش الفنّانين، وهو حيّز يشكّل فيه الفنّان، وبشكل متزامن، ذاتًا لحقول ثقافية مختلفة، وأيضًا ذاتًا لحيزات خاصة - عامة، سياسية أساسًا، تتراكم وتستهلك فيها تجربة ومعرفة، وكذلك أوصاف، ترميزات وتجارب خاصة تستوعب في الجسد.

تظهر في الأعمال ثلاثة محاور من التعاطي: الحيز الجغرافي وحدوده، اللغة العربية كحيز فلسطيني - داخلي، والجسد الجندري. تعرض المحاور الثلاثة تشكيلة من السياقات وحيزات النشاط المنغرس في واقع الوجود الفلسطيني، وتخلق نقدًا يتجاوز حدود التعاطي داخل الفنّ بل يمتد إلى أشكال واسعة من التعاطي الثقافي والاجتماعي والسياسي.

الحيز الجغرافي وحدوده

تمثيلات الحيز الجغرافي في الفنّ الفلسطيني المعاصر هي بغالبها تمثيلات واقعية نابعة، أساسًا، من اختيار التصوير المباشر والتوثيقي لهدف تمثيل وعكس حيز نشاط الفنانين.¹³ هذا التمثيل الواقعي قائم في الأعمال بشكل نقدي في سياقات الخطاب ما - بعد - الكولونيالي ومفهوم الإثنوقراطية كشكل للنظام. يُنظر إلى الحيز الجغرافي، التاريخي والثقافي في إطار الخطاب ما - بعد - الكولونيالي كمن يقيم جدلاً ساخنًا مع "ماضٍ" كولونيالي وحاضر لا يزال يحمل في طياته بصمات علاقات القوى الكولونيالية؛ في صلبها مفاهيم الهيمنة والخضوع بين "عالم أول" و"عالم ثالث"، خانات "شرق" و "غرب"، أقليات وسكان أصليين، ومهاجرين ولاجئين ومغتربين. في حين يتعاطى الحيز ما - بعد - الكولونيالي مع ما يتجاوز حدود الحيز الجغرافي المحلي. فإن الحيز الخاضع لنظام إثنوقراطي يلعب دور حيز محلي خالص. يعرّف أورن يفتحييل وألكسندر كيدار¹⁴ الحيز الإثنوقراطي كالتالي:

شكل متميز من النظام، يساعد على توسّع مجموعة إثنية - قومية في إقليم متعدد الإثنيات ومختلف عليه، هذا النظام يدفع قدمًا بالأهداف الحيزية، الاقتصادية، السياسية والثقافية للقومية الهيمنة. في الدولة الإثنوقراطية يشكّل الانتماء الإثني، وليس المدني، المفتاح لتقسيم الموارد والسلطة.

الإثنوقراطية هي إستراتيجية لدى الأغلبية التي تعزّز سلطتها، وليس لدى الأقلية المستضعفة. لكن الحيز المتاح لهذا الشكل من النظام لا يعكس بوضوح ومباشرة علاقات السلطة الإثنوقراطية، من حيث احتواؤه على إمكانيات تحرك نقدية ضد علاقات السلطة المذكورة.

هذا التّوبن بين الهيمنة اليهودية - الإسرائيلية وبين إمكانيات التحرك داخل الحيز الجغرافي نفسه، موجود في مدارس الفنون، وفي جهاز العرض (متاحف وغاليريها)، وأيضًا في واقع السكان الفلسطينيين وحياتهم جميعًا في إسرائيل، وبشكل أشد حدة في المدن المختلطة: يافا، عكا، حيفا والقدس، التي يعيش فيها الفنانون المشاركون في هذا الكاتالوغ.

أمامنا معرضان مختلفان يعرضان سعة حيز تحرك الهوية الفلسطينية: معرض أحلام شبلي الذي يوثق حيزًا ما - بعد - كولونيالي ويعرّف هويات وتمائلات العالم

الثالث، ومعرض سامي بخاري الذي يؤثّق مدينة يافا كمدينة مُشار إليها كلّها بأثار الإثنوقراطية اليهودية - الإسرائيلية في نقطة زمنية لما قبل وما بعد 1948.

أحلام شبلي | توقيع Positioning

يتصدّر تحديد معالم الحيز الجغرافي كحيز ما - بعد - كولونيالي أعمال أحلام شبلي. ففي معرض توقيع Positioning عرضت الفنّانة في قاعات غاليري هاجر الثلاث، ثلاثاً وسبعين صورة التقطتها على مدار سنوات في فلسطين وأماكن أخرى من العالم. صور المعرض من المواقع التالية: عرب الشبلي في الجليل، وادي الصليب في حيفا، مطارات وصور من طائرات، قرية صيادين فرنسية قرب مرسيبليا، مظاهرات ضد العولمة في البرازيل، صور خلال التنام المؤتمّر الدولي ضد العنصرية في جنوب إفريقيا، صور من عرس في مجدل شمس - هضبة الجولان، كنيسة المهدي في بيت لحم، صور في بروكسل، سباقات خيول في أريحا، صور في سينا، جبل الطور، قرية إقرث الجليلية، قرية عرب النعيم في الجليل، الناصرة، جامعة تل أبيب، حيفا، وغيرها. اسم الفعل توقيع Positioning يشهد على عمل لا يتوقّف، من الموضوعة الذاتية، الإنتاج البيوغرافي والشخصي مقابل عدد كبير من المواقع، الحالات، الأدوار، وفي إزاء سياسة الهويات في الخطاب ما - بعد - الكولونيالي والعالم الثالث. في عدد من الصور هناك توثيق لمظاهرات من مؤتمر ديرين، آب 2001 - المؤتمر ضد العنصرية في جنوب إفريقيا، وفيها تزداد حدة التوتر بين لغة جسد الشرطيين المثبتين في مكانهم وبينها لدى المتظاهرين الذي صوّروا بشكل منفصل، ما يخلق ما يشبه الفضاء المستقل الذي يحافظ على موقفهم كذوات. في صور أخرى تظهر شخصية فيدل كاسترو وهو يلقي خطاباً في ملعب كرة قدم أمام جمهور غفير، وإلى جانبه أعلام كويبة وفلسطينية ما يخلق تضامناً بين المستضعفين، المهتمّشين، المغوين والمضطهدين. في صورة أخرى تظهر شخصية غاندي على لافتة كتب عليها "صوت الشعب" وهي تطل على المشاركين في المؤتمر، وبينهم ممثلون لدول عالمالثية (من آسيا وإفريقيا).

الإشارة إلى الإحتلال الإسرائيلي لفلسطين كمسألة دولية عالمية ضمن علاقات القوى بين الغرب وبين دول عاشت تحت الاستعمار الغربي المباشر - دول العالم الثالث - تظهر في سلسلة من الصور التي التقطت خلال مؤتمر "الاشتراكية ضد العولمة" في البرازيل، شباط 2001، فقد دُعيت أحلام شبلي لإلقاء محاضرة في إطار "أصدقاء الكرة الأرضية"، الذي شمل أبحاثاً حول الشرق الأوسط، أيضاً. في صورة من إحدى المظاهرات يظهر شعار مقلوب بشكل عرّضي وقد كتب عليه باللغة البرتغالية "الانتفاضة فوق - إسرائيل تحت". الشعار حمّله يدان لكنّهما غير يديّ الشخصية التي تظهر في مركز الصورة، فهي تظهر بينما ظهرها للكاميرا وتغتمر قبعة من نوع "كيسكيت" حمراء اللون، أمّا وجه المتظاهرين فيتجه نحو عمق الصورة، في حين أن الشعار موجه نحو الكاميرا وليس في الاتجاه الذي يتقدّم فيه المتظاهرون، ما يجعل

منظور الصورة الذي يفصل الشعاع عن الحيز الداخلي المحلي الذي يتحرك الجمهور فيه. يثير سؤالاً حول جمهور هدف الشعاع ودوره في هذا الحيز.

الحيز الداخلي المحلي يظهر. أيضاً. في صورة التقطت في مجدل شمس، 2000. خلال حفلة عرس لصديقة من عائلة سورية عربية، تظهر فيها طفلة ترتدي فستاناً أصفر وهي تقف وتنتظر إلى رجال في صف دبكة. تشكّل نظرة الطفلة، التي تدبر ظهرها إلى الكاميرا، استمراراً لزاوية الرؤية البيوغرافية للمصورة، بينما تبعث مشيتها في الحيز الداخلي الذي ينشأ بينها وبين صف الرجال، شعوراً من الحزم.

الانعكاس الواقعي للحميمية وللضائقة على حدّ سواء موجود في أعمال أحلام شبلي ضمن تسلسل زوايا الرؤية. فالكاميرا لا تثبت على نظرة واحدة؛ بل على العكس. أمّا تعدّد الحالات فيخلق منظومة مشفرة ينبع معناها من التسلسل. التعددية والتركيب. وهكذا، تخلق أحلام شبلي تحييداً للثقافي من خلال امتناعها عن إنشاء واقع تعميمي، نمطي واختزالي.

في إحدى الصور بالأبيض والأسود والتي التقطت خلال سباق خيول في أريحا، 1997، هناك شرطي فلسطيني يشاهد الخيول، يدها على خاصرته، فيما يظهر فارس يحدّ حصانه على قطع المسافة، وتوثق صورة أخرى طفلين يقفان متعانقين ويشاهدان السباق، وفي أخرى يظهر الجمهور وهو واقف، جالس، يخلق سورا مزحماً - يراهن على الخيول، وسط توتر شديد. هكذا ينبعث من سلسلة الصور إحساس بالحيز: نشاط رياضي في حيز مفتوح، عديم الحدود، يقوم على تربية خيول أصيلة - حيز ثقافي قديم.

في إحدى الصور بالأبيض والأسود من جامعة تل أبيب، 2001، تظهر مكتبة فينر ومبنى مكسيكو، الذي تدرس فيه أحلام شبلي لنيل اللقب الثاني في السينما، يبدو مكان الصورة للمتلقّي غريباً ومهدّداً، فالشجيرات تبدو أشواكاً، والسماء المكفهرة الغائمة تبثّ ما يشبه التكتاب مع انطباعية ألمانية وجمالية فنية واقعية. بمعنى ما، يمكن القول إنّ البنى مشار إليه بوظيفته - السماح بتعبير فني، وذلك في إزاء تشكيلة الحالات الإنسانية المعروضة بتوسّع في صور المعرض الثلاث والسبعين.

يبرز في الحيز ما بين صورة "المنظر" في الجامعة وتشكيلة صور "الحالات الإنسانية" التي التقطت في أرجاء العالم، زوجان من الصور الملونة التي التقطت في بيت المصورة في حيفا: رجل عار وجهه غير ظاهر، ملامح جسده بادية على خلفية الجدار الأبيض، وتتحول بنفسها إلى ما يشبه الحيز الداخلي البيئي والمشقّر.

في كاتالوغ "قوطر" الذي رافق معرض أحلام شبلي في متحف تل أبيب، يشير أورليخ لوك¹⁵ إلى أن القرار الأهم لدى أحلام شبلي هو اختيارها لتصوير حالات، أي الشكل الذي يتموضع به الغرض في الحيز قياساً بما يحيطه، ويضيف لوك أنه يمكن، عينيّاً، تعريف الحالات التي تصورها أحلام شبلي كـ "مواقع نوجد فيها" و "كينونة الناس".

هذه العلاقة بين "المكان" و "الكينونة" يصفها بارت¹⁶ في كتابه "تأملات في التصوير" كشغف أنطولوجي يتجاوز التوجه الإنثروبولوجي ويسعى نحو الجوهر، نحو "الموجود". فالغرض يُقدّم إلينا كوحدة واحدة، رؤيتنا إياه مؤكدة، ومن هنا قوته كشهادة. "ورغم

ذلك" يقول بارت "بما أن الصورة (وهذا هو جوهرها) تشهد على وجود كينونة معينة، فإنني أرغب بكشف هذه الكينونة برمتها".

الكينونة التي يرغب بارت بكشفها موجودة برمتها في سلسلة صور أحلام شبلي، وهي ترتبط بشكل وثيق بموضع الذات - في إزاء منظومات سلطة ثقافية، اجتماعية، وسياسية، وك ذات انتقالية بين القومي، الإثني، الطبقي والجندري.

أحلام شبلي تنتج نفسها كمن لديها "وعي مزدوج" يسمح لها بشكل متزامن بالنظر من "الهامش" ومن "المركز" كموضعين انتقاليين ومتغيرتين. ولكن تعريف الهوية قياسًا بثقافة الحدّ هذه لا يمكنه ألا يتعاطى مع الثمن الشخصي الذي تدفعه كل ذات كرسوم انتقال. استعارية وحقيقية، تعود وتكرر قياسًا بموضعها في حيزات الحدّ هذه، بهذا المعنى، فإن أعمال أحلام شبلي تستقي من الخطاب النقدي المتعدد الثقافات. وهذا الموقف يمارس اللاكولونيالية ليس على التمثيلات الثقافية والفنية فحسب، بل على علاقات السلطة بين المجموعات المختلفة، ويضع في مركزها فهمًا منظوميًا اجتماعيًا يهدف إلى تغيير جذري للمجتمع في الحيز ما - بعد - الكولونيالي، وهو الحيز نفسه الذي تم استعراضه هنا بتوسّع.

سامي بخاري | بانوراما

يسعى سامي بخاري في معرض "بانوراما" لمسح، تحدي وتوثيق حدود "يافا العربية" على محور الزمن لما قبل وما بعد 1948.¹⁷ يصعد بخاري إلى سطح البناية العليا في يافا، وهي بناية بيت للمسنين - سكن محميّ لمسنين يهود تابع إلى شركة "ميشعان" القائمة في شارع بيغت - ويلتقط الصور من الاتجاهات الأربعة: شمال - جنوب - شرق - غرب. زاوية الرؤية هذه، العليا في يافا كما ذكرنا، هي نقطة إطلالة مركزية توسّع من المعلومات التي تتكشف بعد القيام بالتصوير؛ نقطة تؤشّر على السيطرة الحيزية والسلطة معًا. ولهذا فليس صدفة أن الشرطة أيضًا تستعملها لتصوير المظاهرات. لقد كان لدى بخاري خمس عشرة دقيقة فقط، سُمح له خلالها بالكوث على سطح البناية وحده.

تكشف الصورة أسطح البنايات، العلاقات بين البناء القديم والبناء الحديث في يافا. وكذلك المساحات المفتوحة التي تبدو كجرح داخل امتداد البيوت السكنية في الحي¹⁸. هذه المساحات المفتوحة تتحول جزئيًا إلى أرض بور أو مواقف سيارات عشوائية، وترمز أكثر من أي شيء إلى الدمار والخراب اللذين مرّا على يافا بعد 1948.

إلى جانب المساحات الفارغة، يوثق بخاري في مجموعة الصور المقبرة الإسلامية القديمة "الأكرخانة" في يافا. وتظهر فيها الشواهد الحجرية التي تحفظ عناصر معمارية مألوفة في البيوت السكنية: قناطر، أعمدة وتخطيطات، يبدو على المقبرة التآكل: منحدر الشاطئ يشكّل الجزء الغربي من المقبرة وقد قضمته الأمواج، بينما المقبرة نفسها تبدو كأنها على حافة الوقوع في البحر. كما يبدو، فإن التصوير يُبقي على الكارثة المحدقة على الأبواب، ويكشف صورة هادئة - شواهد حجرية على خلفية بحر

أزرق. لكن الشعور الذي تتركه سلسلة الصور هو حضور ماضٍ تاريخيٍ مجيد يظهر من خلال شظاياها، وجوّ من الموت يتعاظم بفعل الشواهد المؤقتة وتآكلها. سلسلتنا التصوير البانورامي معًا، الواحدة إلى جانب الأخرى، تنتجان مقارنة بين الموت القابع في صورة المقبرة وبين يافا ما بعد 1948؛ والموت الثقافي والاجتماعي في أعقابها.

الدمار والإهمال لا يشكّان تمثيلًا فقط؛ فهما يظهران بوضوح في البناية التي يقع فيها غاليري هاجر في يافا ومحيطها. على جدار البناية في شارع بيقت 99، حيث يقع الغاليري، تمتد صورة بانورامية كبيرة الحجم التُقطت من شرفة الغاليري المطلّة على شارع بيقت وحي العجمي. في مركز الصورة بيت المسنين والمركز التجاري الصغير الذي يحاذيه. تتّجه الصورة نحو الشارع، إلى عابري السبيل في المركز التجاري. كصورة مرآة، ما بموضع المشاهد في منطقة واسعة ذات عمق وإمكانات للحركة. المشاهد موجود في مركز منصة خيالية ذات منظور رائع. فيما توسع الصورة من زاوية رؤيتها كونها توفّر معلومات غير متوافرة من مكان في ارتفاع الشارع. في الصورة البانورامية، المشاهد موجود في المركز وهو لا يتحرك؛ العالم يدور حوله، وهو يفقد معيار الحكم (حاسة القياس) للمكان والزمان. فالجسم المادي غير القادر على موضوعة نفسه في نقطة المشاهدة ولا أن يستعيد نفسه من تجربة المشاهدة الحقيقية صورة حقل بهذا الاتساع، يتعامل بتشكك مع المعرفة الناجمة عن المشاهدة، ويصبح الشعور كمشاهدة مسرحية أو عرض سحري.

في كتابه "تأملات في التصوير"، يصف رولان بارت¹⁹ التصوير كنوع من المسرح المتخالف، ما يشبه الصورة "الحية". تصميم للوجه الجامدة المتبرّجة التي يظهر لنا الأموات من تحتها. فالصورة البانورامية التي تهدف إلى استعادة حقل الرؤية الممكن، إحياء الحيز الجغرافي بشكل يسمح بالسيطرة على الحيز وفك طلاسم المعطيات فوق سطح الأرض، يقوم - بشكل متناقض - بخلق صورة يافا كجسد ميت - حي يخدع كل من يأتي لتوثيقه وإحيائه.

في سلسلة الخزير البري تزداد حدة العلاقة بين فعل التصوير وبين تمثيل الموت. يصوّر بخاري خنزيرًا بريًا بعد صيده، ويوثق بسلسلة من الصور مراحل قيامه بفتح عين الخنزير الميت. عدسة الكاميرا تتوقف عند حدة الشعيرات وعند حيويّة العين التي تردّ بنظرة وكأنها تعيد الحياة للجسد الميت. وفي صورة أخرى يظهر رأس الخنزير فوق صينية، ما يخلق ارتباطًا مع رمز إحضار المنتصر لرأس القائد المهزوم دليلًا على هزيمته النهائية.

وبشكل متناقض، يطرأ تحوّل على السيرورة الذكورية (الصيد الرجل يحضر جسد الخنزير كدليل على رجولته وزعامته) عندما يتم تقديم رأس الخنزير حسب تقاليد تقديم الطعام البيتية النسائية. التحوّل إلى الاتجاه النسائي يعزّز من عملين آخرين في المعرض: الأول يشمل غطاء علبة تنكية مصبوغة بأحمر شفاه وتبدو كهدف، وتحتها سلسلة من مواشير أحمر الشفاه المرتبة في صف واحد وتذكر بسلسلة رصاصات البندقية في الجسد الجاوار. العمل الآخر هو لوح خشبي مركزه مرآة مزدوجة تُؤطر الناظر فيها بدائرة، كهدف، أيضًا. وتحت رصاصات بندقية حمراء وذهبية مرتبة في صف واحد، وتبدو، تقريبًا، كفلادة نسائية.

يخلق بخاري علاقة استعلاية بين صورة الخنزير كتجسيد للخطيئة (في المجتمع اليهودي والمسلم)، كشيء مقصّي، وبين صورة يافا في الواقع الإسرائيلي. في هذا السياق يرى يافا ما بعد 1948 كتذكير بالخطيئة. يافا تظل مُقصاة، غير مرغوب فيها. خارج المعسكر، لكنها في الوقت نفسه يافا العربية. يافا الجميلة، المتبرّجة، التي تنزّين كل يوم تقريبًا برصاصات بندقية ذهبية اللون – وهي موجودة في مركز المعرض كأنسنة، كشخصية امرأة، كعروس البحر في الأدب والثقافة الفلسطينية.

اللغة العربية كحيز فلسطيني داخلي

بشكّل تعريف اللغة العربية كمؤشّرة على حدود الحيز الفلسطيني الداخلي، تعريفًا لها كلفة أقلية قومية.²⁰ صحيح أن اللغة العربية هي اللغة الرسمية الثانية في إسرائيل، لكنها غائبة تمامًا تقريبًا عن الحيز العام والمدني بتجلياته كافة: لافتات الإعلان، أسماء الشوارع، اللافتات البلدية، الاستمارات الحكومية، المستشفيات وغيرها. في المقابل، إن اللغة العبرية تسيطر على المشهد اللغوي (linguistic landscape)، بما يتماثل مع علاقات السلطة لدى الأغلبية الإسرائيلية، بكل معنى للكلمة.

إن اللغة العربية وحدها حاضرة في الأعمال التي ستبحث في هذا الفصل، إمّا مكتوبة (بخط الطبع واليد) أو محكية (عاميّة)، وهي غير مترجمة إلى العبرية أو الإنجليزية. وحين عُرضت المعارض، جرى طبع ترجمة للعناوين على أوراق منفصلة، ووُضعت خارج صالات العرض في غاليري هاجر للفنون. ففي أعمال رائدة أدون تظهر نصوص عربية في سياق الذاكرة والتاريخ الفلسطينيّين، وهي حاضرة في أعمال أشرف فواخري داخل سياق علاقات القوة الثقافية والجنسية، أمّا في أعمال أحلام جمعة فتظهر كمنظومة ثقافية عربية – فلسطينية مشقّرة.

رائدة أدون | فساتين

كما في أعمال بخاري فإن شخصية المرأة كاستعارة للحيز الجغرافي ما بعد 1948 تعود لتظهر أيضًا، في أعمال رائدة أدون. لكن في حين يستعمل بخاري الاستعارة، فقط، بينما تغيب الشخصية نفسها عن الحيز الذي يتم وصفه، تموضع أدون هذه الشخصية على خلفية منظومة نصية محكية ومكتوبة تقوم بإنتاج اللغة العربية كحدود لحيز الذاكرة الفلسطيني – الداخلي. ففي معروضة الفنّ بالفيديو "فساتين" تضع أدون بشكّل متجاور في صالتي الغاليري عمليين بالفيديو يخلقان معًا منظومة روائية مكمله: في إحدى الغرف تظهر فساتين سوداء منتصبه تتهادى بين الجدران الفارغة للبيوت الحجرية المهجورة في قرية لفتا عند مدخل القدس، وفي الغرفة الأخرى تظهر الفنّانة بشخصية "عائشة" من مسرحية "فساتين"، وتلخص حياتها منذ نكبة 1948 وحتى اليوم.²¹ لفتا الواقعة على مشارف القدس هي إحدى القرى القليلة التي لم تدمّر تمامًا عام 1948. في عمل الفيديو تبدو الفساتين بين خمسة وخمسين مبنى حجريًا أصليًا لا تزال

قائمة حتى هذا اليوم. في المر بين بيوت الحجر تنتقل الكاميرا إلى السماء الزرقاء التي تكتب عليها الفتانة بخط يدها بالعربية:

كنت أريدهم أن يتكلموا.. لكنهم حافظوا على الكلمات من البرد.. شيء ما كان يمسخ..
28 كانون الأول ديسمبر.. ولكنهم احتفظوا بالأجوبة ليرموها إليّ مرة واحدة. كانون الأول
ديسمبر 1947 دون صوت في صمت شباط 1948.

وهي تستعير التواريخ مباشرة من الكتاب المعروف كي لا ننسى للمؤرخ
وليد الخالدي.²²

في إزاء الصمت الذي ترافقه ريح تهب بين بيوت الحجر. تظهر رائدة أدون في عمل
الفيديو الثاني بشخصية عائشة التي تروي حكايتها بالعربية. عائشة السنجراوية
التي تعيش منذ 1948 في مخيم للاجئين الفلسطينيين في دمشق. تمنع جسدها عن
زوجها أبي العبد وتشترب موافقتها بالعودة إلى قريتها السجرة في فلسطين - وهو
اشتراط يتضمن مستوى راديكالياً مستقلاً على الخلفية الأبوية التي تتفاعل فيها
شخصية عائشة. هناك حالات سابقة قد نُشرت للتمرد الجنسي بينها "ليسسترانا" لـ
أرسطوفانيس. ولكن على عكس "ليسسترانا" حيث خُتل النساء الأكروبوليس. ويفرض
الجوع الجنسي على الرجال حتى الاستجابة لإرادتهم في كوميديا تنتهي بالتسوية
والسلام. فإن حالة عائشة مختلفة. وهي تلخصها:

قام أبو العبد مكسور الخاطر ومن يومها ما عاد قَرَّب مِنِّي ومَرَّت سنين واحنا في الشام
جسمي برد ومات ما عدت أفكر فيه [...] وهيك مَرَّت سنين ومات ابن عمِّي محروم مِنِّي
ومن السّجرة.

موت الجسد الجنسي وبروده. اللذان جاء نتيجة للاشتراط النسائي الراديكالي. يشهدان
في عمل الفيديو الآخر. حيث يمحي الجسد النسائي ويتحول إلى شبح يتحرّك في
الفضاء عن طريق ريح الذاكرة التي تهب في الفساتين السوداء الفارغة بين بيوت الحجر
المتروكة في لفتا. وبماء المطر الذي يحرك أحد الفساتين وهو يطفو على الماء. يتمثل
الجسد المحوّ بالموقف النصي للذات: "أردت". بينما تتحول الشخصية إلى ذات حقيقية
فقط. حين تطالب بمكان ودور في الذاكرة الجماعية القومية.²³

ذاكرة النكبة - في سياقات الثقافة الفلسطينية - هي نتيجة مباشرة لغياب
الدولة القومية. بكلمات أخرى. إن الاقتلاع من حياة القرية إلى مخيمات اللاجئين
وحقيقة أن معظم المجتمع الفلسطيني يعيش خارج حدود فلسطين التاريخية. قد
كرّسا حدث النكبة وحوّلاه إلى المأساة الوطنية الفلسطينية.²⁴ هذه الذاكرة أُنبتت
بالتدريج كذاكرة جماعية وطنية عن طريق ثقافة شعبية موثقة في القصص
الشعبية. في الشعر والنثر والفنّ.

مطلب أدون "أردتهم أن يتكلموا" هو مطلب "الأنا الذي يذكّر" بتنظيم التاريخ. الحاضر والمستقبل في تواصل ذي معنى نفسيّ، ثقافي وأخلاقي. فلدمان²⁵ تدعي أنه حين يكون للذاكرة (أو الشهادة) داخل الحيز السياسي العامّ دور في تعريف الهوية المحددة للمجموعة، فإنها تعرّف اجتماعيًا وثقافيًا كذاكرة جماعية. فلدمان تضيف وتؤكد أن تميّز الشهادة يعود إلى فعل الشهادة لدى الشاهد كمن رأى الحدث بأمر عينه.²⁶ بشكل متناقض، على خلفية غياب الحاضرين الغائبين²⁷ تأخذ شخصية المرأة/ الشبح على نفسها دور الشاهد الذي رأى الحدث بأمر عينه. فرمز الميت الحيّ موجود في جميع الثقافات التي تعيش سيرونة التبلور الوطني. أحد الأمثلة على ذلك يظهر في كتاب خرافية سرايا بنت الغول للأديب الفلسطيني إميل حبيبي²⁸ لكن الفرق بين أعمال رائدة أدون وبين كتاب إميل حبيبي لا يتلخّص بشخصية الشبح شبه الحي فقط. بل في التوجه المباشر إلى أولئك "الحاضرين الغائبين" الذين تحوّلت بيوت الحجر في لفنا إلى واحد من أقوى رموزهم.²⁹

الموقف الجدلي الموجب - السالب، للحاضر - الغائب، ينعكس في شخصية المرأة كشبح، حية - ميتة، وأيضًا في شخصية المرأة التي تحظر جنسويتها خلال حياتها. هذا الموقف الجدلي يربط ما بين الجسد الجنسوي وبين مصطلح "جسد المعرفة" الذي يعبر عن الدافع للتذكر، الحفاظ على الذاكرة، وخلق نص لا بديل له في إنشاء الذاكرة الجماعية.

إن النص باللغة العربية ليس ذاكرة فحسب، بل هو دالّ حقيقيّ بين الحيز الفلسطيني الداخلي في الأعمال وبين الجمهور الإسرائيلي الذي لا يفهم المقولة (سواء أكان في المسرحية، في مهرجان عكا أم في غاليري هاجر للفنون). في مقال نقدي كتبه إيتان بار بوسيف (11.10.2001) عن المسرحية التي عُرضت في مهرجان عكا.³⁰ يصف المشهد الذي يترجم فيه مترجم عربي أقوال الممثلة أدون من العربية للعبرية:

كان من الواضح أن نزيلاً الطيّب لا يريد أن يترجم لنا ما قيل بالضبط هناك، في الباحة، بل إنه يكتفي بانطباع عامّ فقط، حتى يحمينا، نحن - اليهود، ذوي النظارات المستديرة، الذين جاءوا من البعيد، من الجنون الوطني الجديد لدى رائدة. هنا أيضًا يبدو أن المشاهدين المطيعين الذين صفقوا بحرارة، لم يسألوا أنفسهم: لحظة واحدة، ماذا قالوا لنا عمليًا هنا، هل نصفق على جنوننا؟

الخيال يجمع إلى الورا، إلى آخر أيام المملكة الصليبية التي انحصرت إلى عكا قبل أن تمتحي تمامًا. وربما أنه في ذلك الحين أيضًا، أقيم مهرجان براق. ودعي الجيران المسلمون كي يمثّلوا ويعزفوا، وقام الصليبيون الذين لم يفهموا العربية برفع كؤوس البيرة وصفقوا للعربية الجميلة التي تنبأت، بلغة حلقية غير مفهومة، بانصرافهم القريب.

النقد الذي أورده بار بوسيف يخلق موازاة ما بين الإسرائيليين والصليبيين، وما بين الفلسطينيين والمسلمين، ويعكس، عمليًا، الخوف القديم من الشرق. عدم إتقان اللغة يترجم بشكل فعليّ إلى سيطرة ميدانية وصراع بين المحتل والواقع تحت الاحتلال على

مجزّء إمكنانية إنتاج النص والترجمة العميقة المعنى التي ترافقه. بهذا المفهوم، إن شخصية "العربية الجميلة" كراوية مركزية للنصّ تمثل الحد بين الحيز الفلسطيني / العربي - الداخلي وبين علاقات الاحتلال الذي تتحرّك فيه.

أشرف فواخري | إختلال

معرض "إختلال"³¹ لأشرف فواخري يعرض أمام المشاهد حيزًا تعرض فيه تشكيلة من علاقات السلطة الجندرية. ويشرح فواخري في مقابلة لصحيفة "هآرتس"³² معنى الكلمة "إختلال" بالعربية هو انعدام التوازن. ولكن حين يلفظها يهودي فإن الخاء تُسمع كما لو أنها حاء، وعندها يصبح المعنى "احتلالًا".

في القاموس تظهر كلمة "إختلال" كمصدر لل فعل "إختلّ": أصابه العطب. إهتزّ، ضعف، وهن. بينما تظهر كلمة "إحتلال" كمصدر لل فعل "إحتلّ، إمّا مكانًا أو حيزًا. هذا التمييز اللغوي بين اللغتين العربية والعبرية يخلق، أيضًا، ملاءمة بين العملية الفعالة والعملية غير الفعالة، ما يُترجم إلى إمكانيات للممارسة، تفكيكية في أساسها.

معرض "إختلال" الذي عُرض في غاليري هاجر للفنون امتدّ على ثلاث صالات. في إحداها عُرضت سلسلة صور جرى اختيارها بالأسلوب الرقمي Digital من فيلم سينمائي في مركزه مباراة ملاكمة بين امرأتين. تتكرر في الصور حركة اللكمة، وهي لا تشكل تعبيرًا جسديًا فحسب، بل إنها فعل يتكرر كشيفرة اجتماعية - ثقافية معناها العنف تحت الرقابة. الصورة الثنائية الأبعاد للفيلم السينمائي، التي تحوّل بطبيعتها المتحرّك إلى ثابت، تخلد الحركة وجمدها، تفتلح منها القدرة على العنف، وفي النهاية تتركسها في لحظة واحدة وتعرّف علاقات السلطة بين شخص الصورة.

العنف الذي يتراعى لنا من الصورة مصدره، قبل كل شيء، تحليل وتأويل المشهد الذي تلتقطه العين. ففي خصوص أليات قراءة الصورة يؤكد بارت³³ أن الصورة تصبح قابلة للإدراك حين تُجسّد حرفيًا، فقط، وتكتسب وجودًا اجتماعيًا حين تغوص في تداعيات اللغة الأولية، فقط، على الأقل. القراءة بهذا المفهوم متعلقة بالثقافة، والتداعي النابع من المعرفة هو قوة تصديق على ذلك.

تتمثّل قوة التصديق هذه بمستويي قراءة مختلفين خلال عملية القراءة: الأول بموضع المشهد في عالم الملاكمة ويحدد النساء كنساء "أصليات" مقابل المدرب الأبيض الذي يظهر في الصورة، فيما تقوم القراءة الإضافية على اللغة العربية حين يظهر تحت صورة مقربة من وجه إحدى الملاكمات كلام بالعربية. النص العربي الذي جاء فيه: أنت الخاسرة أيتها الوقحة، يشكّل ما يشبه شيفرة الدخول إلى علاقات السلطة الظاهرة في الصورة. فواخري ينتقي الرمز من منظومة ثقافية شعبية غربية، بموضعه في منظومة نصيّة عربية خارجية، ويخلق تعبيرًا ساخرًا عن قرب متخيّل لمنظومة متعددة الثقافات، تتماثل مع أخروية إثنية تشكّل جزءًا من خطاب واسع حول المساواة في الفرص وحقوق المواطن التي تنشذ عن مباريات الملاكمة وترميزها في الثقافة الشعبية.

هناك اقتباس إضافي لرمز من ثقافة شعبية وموضعه في منظومة ثقافية عربية، وهو يظهر في عمل تطريزي على لوح خشبي قام به الفتان وعدد من أصدقائه الرجال: خيطان ملونة ملفوفة حول آلاف المسامير الصغيرة المغرزة بقوة كبيرة في لوح خشبي، وهي تؤلف أطرافًا لنباتات وأزهار، تظهر في مركز اللوحة، بالخبر الأسود، رسمة تضم ذراعين ذكورتين تتنازلان الواحدة على إخضاع الأخرى، وهي بإحساء من إعلان عن عطر جان بول غوتيه، يبدو فيه ملاحان وسيمان يتنازلان بالأيدي، ويجمعهما شبه كبير.

أول وهلة، يثير الإطار الذي تؤلفه الزهور تداعيًا عن فنّ الزخرفة الإسلامي الذي يقوم على زخرفات تتكرر وتعكس دورته الحياة اللانهائية. ولكن العلاقة بالعربسك كرمز نباتي متشابه هي علاقة بصرية أولية تتراعى للعين فقط؛ لأن فواخري يضع في مركز العمل رمزًا عنيقًا تبرز غربته ليس لكونه غريبًا، فقط، بل لكونه يكسر النموذج والتواصل اللذين يتموضع فيهما.

ينتقل فواخري من منظومة ثقافية مشفرة تستلزم خبرة وفهمًا ثقافيًا داخليًا، إلى منظومة ثقافية شعبية؛ فإلى جانب عمل التطريز، وفي مركز دائرة متحركة من الخيول، يضع دمية عروس تمسك بيدها خيطًا ذهبيًا موصولًا بلفة خيطان، بينما تؤدي الحركة الدائرية حولها إلى لف الخيط حولها حتى الاختناق. "العنف تحت الرقابة" والثنائية في الغرض مفهومة للجمع، ويبدو أن فواخري يصدّق عن طريقهما على المصير المعروف مسبقًا للعروس رهينة الإطار الاجتماعي الأبوي، الغربي والشرقي على حد سواء.

يظهر التعاطي مع منظومة اجتماعية أبوية ومصير العروس، أيضًا، في عمل إنشائي بالفيديو في صالة أخرى للغاليري. فعلى الأرضية وضعت شاشة وفوقها يتوالى لمعان شارة ضوئية بوليسية حمراء اللون، يصبغ فضاء الصالة بإشارات الخطر. على الشاشة يظهر صف من الرجال في رقصة العرس التقليدية "الحداية" حيث تتحرك المجموعة متكاتفه في صف واحد، لكن شريطًا أسود يخفي وجوه أفرادها، بينما تتركز الكاميرا في الجزء السفلي من الجسد، خلال الرقصة تدخل إلى المشهد شخصيات نسائية تمرّ بخطوات راقصة أمام الرجال.

الموسيقى التصويرية المرافقة للفيديو تتألف من غناء الرجال: "خيلنا تدوس المنايا خيلنا..". على خلفية هذه الأغنية يبدو أن الرقابة والخوف اللذين تشي بهما الشارة الضوئية البوليسية لا يتطرقان إلى مصير المرأة ليلة عرسها بل إلى مجموعة الرجال المقطوعى الرؤوس السائرين (حسب الأغنية) في حيز حياتهم الطبيعي بحرية، المدة الزمنية المنقضية ما بين سماع الأغنية العربية وحتى قراءة الترجمة العبرية (خارج العمل)، تشير إلى قراءات مختلفة تمامًا للحيز الجندي طبقًا لاتقان لغة الترجمة، وبالتلاؤم مع منظومة ثقافية مشفرة واسعة.

يبدو من امتداد الرموز في المعرض أن عنصر "العنف تحت الرقابة"، كمفهوم يشمل تناقضًا داخليًا حادًا، يصف عمليًا الحيز الإسرائيلي العام، الحيز الفلسطيني الداخلي، وما بينهما، حيث تتخذ الحيزات كلها لدى فواخري خاصية الوضع الإنساني والوجودي لعدم التوازن والاختلال.

أحلام جمعة اطمئمة

في معرض "طمئمة" تعرض أحلام جمعة في صالتي عرض معرضين يشمل كل منهما سلسلة أعمال جمعتها حقيقة أنهما تستندان إلى مصدر قديم للمواد المطبوعة؛ في سلسلة الرسم يعود مصدر المواد المطبوعة إلى الرسم حسب صور شخصية نشرت في صحف العالم العربي. بينما في سلسلة التخطيط يعود الأصل إلى تخطيط بحسب صورة صحفية نشرت في الصحافة المكتوبة الفلسطينية.

في إحدى الصالات تعرض جمعة لوحات ورقية حُطت عليها نقاط سوداء شخصيات لنساء فلسطينيات بلامح من ألم وحن. النقاط السوداء تخلق تعبيراً مخفياً وكأنها جرى امتصاصه في الورق. الصرخة خرساء لا ترتبط بشخصية محددة أو حدث عيني، ما يجعلها تفقد السياق الوثائقي التابع من الصورة الصحفية التي استخرجت الشخصيات منها. هذا النسخ بالنقاط من صورة إلى تخطيط لا يبعد الشهادة العينية عن الواقع الفلسطيني. فحسب، بل إنه يعرض حيز حداد جماعي وجماهيري.

في الصالة الثانية، تُعرض فوق رفّ أجزاء الموسوعة العربية المصوّرة للشباب، طبعة 1995. على الصفحات المزوجة المعروضة على اتساعها تظهر نسخ، من أعداد جمعة، لشخصيات ثقافية فلسطينية وعربية بارزة، لرجال ونساء.³⁴ الشخصيات مرسومة بنمط واقعي ملوّن كنماذج الرسومات على لافتات القماش الضخمة في السينما المصرية، وتظهر، أيضاً، كقطع من ألعاب الأطفال، وهي مرتبة واحدة إلى جانب الأخرى على طول الصالة.

إن استعمال الثقافة البصرية القائمة على مواد مطبوعة وعلى انتشارها هي نقطة مركزية لفهم حقل الفنّ الفلسطيني كحقل ثقافي قومي. ففي إطار فكرة بينديكت أندرسون³⁵ عن الأمة "كجماعة متخيّلة" وأهمية اللغة المكتوبة والمحكية في بلورة القومية، يؤكد أندرسون قدرة انتشار المواد المطبوعة التي تكرر نسخ منتجات ثقافية قومية، بشكل واسع. فاستعمال المواد المطبوعة يصبح شديد الأهمية حين يرتبط بجماعات قومية جرى استضعاف سيرورات جتمعتها المشتركة نتيجة للتناثر الجغرافي. أي حين يكون الحديث عن جماعات قومية من اللاجئين، المغتربين والمهاجرين. تشكل هذه النسخ في حقل الفنّ الفلسطيني استمرارية للملصقات، للبطاقات والروزنامات التي تضم لوحات لفنانين فلسطينيين معتمدين، مثل إسماعيل شموط، نبيل عناني وسليمان منصور، والتي وزعت في السبعينيات في الضفة الغربية وغزة وفي مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في الدول العربية.³⁶

استمراراً لهذه الفكرة، التي ترى في الصور المنسوخة "منتجات ثقافية" ذات دور في فهم الهوية القومية، تُقدّم أعمال جمعة قراءة جندرية؛ رغم أنه تظهر في الموسوعة برمتها 7 شخصيات نسائية، فقط. مقابل 71 شخصية رجالية، فإن الفنانة تركز على الريف ثلاث شخصيات نسائية يشكّلن الرائدات في تاريخ النسوية الإسلامية في العالم العربي. الشخصية الأولى هي هدى شعراوي (1879-1947)، قائدة نسوية مصرية أسست عام 1923 "الاتحاد النسائي المصري" الذي وضع أجندة اجتماعية، وفي إطاره عملت شعراوي

في مسائل حول الحجاب ومكانة النساء في الحيز العام وقوانين الأحوال الشخصية. نشطت شعراوي في إطار النسوية الإسلامية التي تعرّف كنسوية تقوم على الإسلام والشريعة، لكنها تفسّر القوانين الاجتماعية والاقتصاد والمنظومة السياسية بشكل نسوي؛ لأنها تسلط الضوء على تحسين مكانة النساء في إطار الأجندة القومية.³⁷ هذه النسوية المعتدلة حوّلت إلى نموذج لنشاط منظمات النساء في العالم العربي. لاحقاً، عام 1945، تأسست شعراوي الاتحاد النسائي العربي (The Arab Feminist Union)، وأثرت كثيراً في منظمات نسائية أخرى تأسست واحدة بعد الأخرى في الدول العربية.

الشخصية الثانية هي مي زيادة (1886-1941)، شاعرة وكاتبة من مواليد الناصرة، خريجة معهد عينطورة في لبنان المعروف بصبغته الثقافية الفرنسية. عام 1907 هاجرت مع أهلها إلى مصر، وفي 1913 فتحت في بيتها صالوناً أدبياً حوّل إلى مركز الحياة الثقافية في مصر، وجرى في إطاره بحث قضايا تتعلق بالهوية القومية وبقضايا ثقافية، ونقاشات حول مكانة المرأة العربية.³⁸

الشخصية الثالثة هي أم كلثوم (1904-1975)، التي تشكّل في سياق القومية والجنس استمراراً للشخصيتين المذكورتين. بدأت أم كلثوم نشاطها الفني حين كانت متخفية كصبي، وشقّت طريقها، لاحقاً، إلى الغناء النسائي العربي حين غنّت نصوصاً دينية مخصصة للرجال فقط. وفي عام 1952 تبناها الرئيس المصري جمال عبد الناصر بوصفها المغنية الوطنية وسميت "صوت مصر" و "كوكب الشرق".

عند هذه النقطة، في التواصل بين شخصيات النساء النسويات الرموزات اللواتي تعكس أعمالهن العلاقة بين القومي والجنس، ينشأ الرابط بين النساء وبين اسم المعرض، "طميمة" ترمز إلى الحيز المنفصلة وإستراتيجية الإخفاء الجدلية التي تلعب فيها، فالموسوعة المصورة المعروضة تنتج إخفاء / فصلاً عن حيز العرض الإسرائيلي عبر إنشاء حيز فلسطيني - داخلي مشقّر، أساسه اللغة العربية والقدرة على التعرف إلى الشخصيات وفهم السياق الذي يجمعها.

حيز التورية الثاني هو جنس بشكل واضح، وينعكس داخل حصر حدود الحيز العربي من الداخل. وإن هذا الموقف الجنس النقدي يقوم، أولاً وقبل كل شيء، على شكل تمثيل شخصيات النساء، ففي حين أن إطار تمثيل شخصية المرأة في الفن الفلسطيني الشائع يكون في العادة لشخصية شابة تنعدم اسماً وهوية عينياً واستعارياً، وتعرض بشكل فضفاض على خلفية منظر أو صورة أرض الوطن.³⁹ فإن جمعة ترسم وتعرض وجوهاً مكثفة لنساء واقعيات ناضجات، تمنحن أسماء، وتضمنهن في سياق نصي معتمد، ثقافي ونسوي. بالإضافة، فهي تختار أن تعرض شخصيات نساء مرتبطات بالنقد الجماهيري (خصوصاً هدى شعراوي ومي زيادة) الذي ادّعى أنه رغم مساهمتهم في النضال القومي، ورغم الاعتراف بوعيهم النسوي والتعهدات بتطبيق مطلبهم، التغيير الاجتماعي بعد التحرير، إن التعهدات في نهاية المطاف طواها النسيان، وتركز النضال الاجتماعي في إعادة النساء إلى وظائفهن التقليدية.⁴⁰

ورغم الموقف الجنس الذي يأتي إلى مقدّمة المنصة بمجموعة نساء نسويات وطلبيّات، تعرضهن جمعة في إطار نصي معروف مسبقاً، وإن اختيار عرض

الشخصيات برسوم مُعادَة تصويريًا، وليس كرسوم إعداد على الورق. كما هو متّبع في تقليد عرض أغراض الحقل الفنّي، يحافظ على النساء في سياق قانوني، ويعزّز النصّ الموسوعي كمصدر أوّلّي للسلطة.

الجسد الجندي

الجسد الجندي كما يجري التعبير عنه في هذا الكانالوغ هو مصطلح يهدف إلى التعرف إلى دوالّ الجندر (في القومية، المجتمع، الثقافة والفنّ)، التي تبلور سيوروات جتمع النساء والرجال، والتي تكوّس أنماطًا هرمية أبوية بجوهرها. ففكرة أن الفروق بين الجنسين "تكتب" في الثقافة عامّة وفي الجسد نفسه خاصة، تستوجب تحديًا وتفكيكًا لنصوص معتمدة مركزية تشيّد وتمثّل الجسد الجندي وتخضعه بمركباته كافة للنظام. هذه النصوص هي قوة اجتماعية تمارس على الجسد وفي داخل الجسد عن طريق المعرفة والتكنولوجيا، الحظر والتقييد القانوني، الكلمات والإيماءات.

رموز الجسد في أعمال جمانة إميل عبود وأنيسة أشقر تخلق رابطًا واضحًا مع فكرة الجندر لدى بتلر⁴¹ والتي تقوم على الطابع الممارساتي للهوية، على العودة الدورية وعلى إمكانية اعتماد الموقف التفكيكي مقابل النظام اللغوي السائد. في أعمال عبود تقوم المنظومة النصية جزئيًا على الأيقونوغرافية المسيحية، فيما يتم تضمين العودة الدورية في اسم المعرض Déjà vu (أي: سبق أن قيل) الذي يؤكد الموقف التأملي، لكن الدوري في الوقت نفسه، قياسًا بتمثيلات الجسد في الأعمال. أمّا في أعمال أشقر فإن المنظومة هي إسلامية، دينيًا وثقافيًا، والعودة الدورية تقوم أولاً على العرض - العمل الذي يعود على نفسه في المعرض، وثانيًا على مميزات العمل كطقس اجتماعي - ديني وجندي معًا.

جمانة إميل عبود | Déjà Vu

الترميز الجسدي هو ترميز مؤلف من أفعال، إيماءات ونصوص تُمارس على الجسد وفي داخل الجسد، وهو الموضوع المركزي في أعمال جمانة إميل عبود. فهي تعرض الجسد كشخصية مخترقة، كميدان للنشاط تظهر عليها بوضوح منظومات الثقافة والأيقونوغرافية التي تنشئه⁴² من خلال سلسلة رسوم ويقع لونية تضيفها إلى صفحات كتاب متخصص عن تربية السحليات. هدف الكتاب المتخصص هو تدجين نظام التربية الحساس للنبته والسيطرة عليه حتى تزدهر كنبته نادرة وجميلة. في الصفحة الأولى يظهر عنوان الكتاب بحروف طباعة كبيرة: ORCHIDEEN، وخته رسمة لوجه بأدنى تفاصيله و يظهر على الجبين الحرف P، وشم الحرف كدلالة على هوية مركزية يعرض أمام المشاهد منظومة شيفرات مكنة للدخول إلى الأعمال: Pretty Person، أو وربما Phalaenopsis، النوع الشائع من السحليات.

على صفحات الكتاب التي جرى إغراقها بلون سائل، تظهر بعض الشخصيات التي تعود على نفسها، بخطوط عامة فقط، في أحد التخطيطات وضعت شخصيات

وجهاً لوجه، وتسيل بقعة لونية من العين عبر فم الأولى إلى فم الأخرى وحتى القلب. وفي تخطيط آخر تسيل بقعة اللون من القلب إلى الفم المواجه، وفي تخطيط آخر تظهر يد تحتضن بحنان خطوطاً عامة لرأس، وفي آخر تظهر يد تتسلل عبر جرح إلى داخل الجسد.

الجسد في الأعمال غير محاط بلامح عامة. إنه يمتزج بالشخصية المواجهة وبالخلفية، ويظهر كما لو أنه عديم الحدود، وجوهر مخترق، مبعثر وهش. عملياً، يتفكك الجسد الهش على خلفية المنظومة النصية التي تشكل السيطرة جوهرها (تربية وتدجين زهرة السحلب كزهرة نادرة من الصعب تربيتها). هذه الهشاشة تتعاطم بفعل إحساس الموت والتآكل المرافق لها، على الخلفية الحقيقية للصفحات الورقية المنزوعة التي تقف على النقيض من الأزهار، من النمو ومن الطبيعة، فحقيقة أن الشخصيات تعدم جديداً جنسياً عينياً، تبقى الرمز في مساحة الجسد والروح الكونيين، كشهادة على وضع إنساني يتجاوز مساحة الحيز والزمن والجندر.

في المقابل، ففي أعمال أخرى يتم شحن الجوهر المحترق الذي تخلقه عبود بجنسوية واضحة.⁴³ ففي تخطيط على ورق يظهر جسد امرأة عارتمسك يداها بخيط تطريز يخيّط العضو الجنسي، على رأس الشخصية غطاء رأس محيّي وخبطة دائرة كهالة من القدسية.⁴⁴

خيط التطريز الموصول بين اليد وبين العضو الجنسي يثير تداعياً مرتبطاً بكف يسوع النازقة. فيبدو بشكل متناقض أن المرأة تطرز على جسدها الأيقونوغرافية التي تعظمها.

وهكذا فإن التطريز في هذا السياق بشكل قوة تمارس على الجسد وتحد من حيز نشاطه. مثلاً، في تخطيط على ورق تبدو شخصية امرأة ترتدي فستاناً يمكن من خلاله رؤية جسدها العاري والمكتشوف. يداها مصلبتان فوق رأسها، وتمسك خيطاً يخيّط رسغها واحداً بالآخر. في عمل آخر يظهر الجزء العلوي من جسد، وبين نهدي المرأة ثلاثة أسهم تخترق جسدها في حين أن يديها مقطوعتان وكذلك الجزء السفلي من جسدها.

في هذه الأعمال ينشأ توتر بين الملامح التي تخطط إماءات جسدية منضبطة ملجومة وصامتة، وبين ممارسات تجري على اللحم، تخترقه وتحوّل الجسد إلى حقل للنشاط، إلى صراع جدلي بين التغطية والسفور، الجنسوية والاحتشام، الهشاشة والأذى الذاتي.

يقف مس اللحم الحّي في أعمال عبود في إزاء فراغ اللحم من ماديته. ففكرة أن لحم الجسد، وخصوصاً لحم المرأة، هو عامل مهّد للكمال الروحاني، هي عنصر مركزي في جميع الديانات السماوية والأبوية عامة. ففي الثيولوجيا المسيحية يجري وصف الجسد النسائي، أساساً، ضمن رؤيا يوم الآخرة. في الجزء المتعلق بجهنم توصف الخطيئتان المركزيتان بأنهما شهوة الجسد النسائية والجشع الذكوري. عقوبة شهوة الجسد النسائية كثيراً ما تمثل بنساء ذوات نهود كبيرة مكشوفة، وأحياناً حتى مقطوعة، أي أعضاء الجسد التي استعملت في الخطيئة، النهود والعانة.⁴⁵

رموز مسّ الجسد الجنسوي تعبّر، عملياً، عن محو الشهوة واستبدالها بقوة عليا - دينية وروحانية. فعنصر "القداسة" - عذراء، امرأة جنسويتها غائبة، مُقصّاة منكّرة، وتضحيتها الروحانية المترافقة بمسّ اللحم الحيّ تثير الإعجاب والخشوع - هو النموذج المثالي للسلوك النسائي، وهو، عملياً، رواية شمولية في الثقافة الغربية - المسيحية ويشكّل أسطورة مؤسّسة ووكيلاً ثقافياً مركزياً.

من المثير للاهتمام خلال قراءة أعمال عبود، ذلك الطابع الذي تخلقه بتلر⁴⁶ بين الملامح العامة للجسد وبين كونه مخترقاً. في مقال "متاعب الجندر" تقتبس بتلر ملاحظتين من ماري داغلاس:⁴⁷ بحسب الأولى، ملامح الـ "جسد" تخلق عن طريق ترميزات وهي تسعى لتحديد شيفرات معيّنة للمتانة الثقافية، وكلّ خطاب يخلق تأطيرات للجسد يفرض في نهاية الأمر طبابوهات - مصقّرة معيّنة ويستعمل لجعلها حيادية، بكلمات أخرى، خلال البحث في الجسد تتحول الملامح العامة إلى حدود الاجتماعي نفسه. وبحسب الملاحظة الثانية، الجسد هو نموذج من شأنه تمثيل منظومة مؤطرة، ولكن بما أن المنظومات الاجتماعية هشّة في هوامشها، فإن أشكال الهامش كافة تعتبر خطيرة بهذا الشكل أو ذلك، ولذلك فإن كلّ واحد من أنواع القابلية غير المنظمة للاختراق يشكّل مصدرًا للتلوّث والخطر.

وهكذا، ففي كلّ واحد من الأعمال المشار إليها تخطّ عبود شخصية عديمة اللحم، مؤطرة بلامح ومبنية من اللون ومن المساحة التي تم خطها عليها؛ شخصية مدلولها هو الجوهر المحترق، التي كأما تتحدى مجالات الهيمنة الاجتماعية وخانات الطابو التي ترافقها، في هذا السياق، يبدو أن جسد المرأة الجنسي لا يُفترض أن يمتدّ تمامًا، بل على العكس: يدل طابع تمثيله وتعدد الأعمال بوضوح على أنه من المهم لعبود استحضار الطريقة التي تتخذ بها مراكز القوة شكلاً حقيقياً فوق الجسد، فالجسد مشبّد، مؤسّس ويمثّل في إطار علاقات السلطة هذه.

أنيسة أشقر | بجعة سوداء

معرض بجعة سوداء هو الذي أنهى، عملياً، نشاط غاليري هاجر. إفتتح المعرض في تموز 2003 ، وفي أيلول 2003 أغلق الغاليري ليعود مرة أخرى مبنى سكنياً في شارع بيفت في حي العجمي بيافا. لقد عُرض بجعة سوداء بثلاثة أجزاء مختلفة من حيث طابع عرضها (عرض، إنشَاء وتصوير) وقد ربط، عملياً، بين المسائل الأساسية التي حملتها المعارض السابقة: حديد الحّيّز كحّيّز ما - بعد - كولونيالي عامة، وحّيّز إثنوقراطي خاصة، اللغة العربية كمن تعكس حّيّراً فلسطينياً داخلياً والجسد الجندري.

الجزء الأول، العرض، هو الذي افتتح المعرض في 17 تموز 2003 في ساعات المساء على شرفة الغاليري. وفيه مشاركان: أنيسة أشقر التي ترتدي فستاناً أسود، ورجل شخصيته غير معروفة للجمهور⁴⁸ يرتدي بنطالاً، صدره عار، وقد غطت رأسه ووجهه بقعة جورب سوداء. الرجل يجلس في حوض الحمام، ويتلو بالعربية نص "أمامة بنت الحارث في وصيتها لابنتها ليلة الزفاف" على خلفية صوت الرجل الصارم، تصب الفنّانة أكياس

حليب في طنجرة وتطبخ الحليب مع حبر أسود. بعدها تغمس إسفنجة اغتسال في سائل حليب الحبر الأسود. وتبدأ بفرك جسد الرجل بعنف. على طول العرض تغسل الفئانة الرجل فيما هي تطلق الأوامر بالعربية: إرفع يدك، أدِرْ ظهرك، انحنِ وغيرها. هذا الطقس العنيف يرافقه حتى نهايته صوت الرجل الذي يتلو نصائح الأم لابنتها. ويختلط بأصوات حارة العجمي في يافا. المتصاعدة من الشارع. في ختام طقس الاغتسال. يقوم الرجل من الحوض ويتوجه إلى واحد من قضبان الشرفة. أشقر تجلس أمامه محنية الرأس على الركبتين. وهو يضع يده على رأسها ويكبّر "الله أكبر".

الجزء الثاني. العمل الإنشائي. يشمل الشرفة نفسها المحصورة بين قضبان أحد أعمال تسيبي غيفع الحديدية التي تركها منذ معرضه "تعقيد". بين القضبان. وبأتماط هندسية وعصرية تتكرر على طول الشرفة. رسمت الفئانة عريسًا أسود بالزفت. وكتبت على الأعمدة النص الذي تلاه الرجل في الجزء السابق.

الجزء الثالث كان سلسلة الصور التي تبدو فيها أشقر. وحول عينيها جمل كتبتها بالعربية. بعضها بخط عادي وبعضها الآخر كان عكاس من مرآة.

في مركز المعرض هناك نص "أمامة بنت الحارث في وصيتها لابنتها ليلة الزفاف" الذي يعود صوت المتكلم فيه إلى امرأة ولكن الصرامة المضمنة فيه أبوية من الأساس. يقوم عدد من الفنانات في الفنّ الفلسطيني المعاصر بخلق رابط بين الصرامة النصية المؤسسة التي تمارس الرقابة على الجسد الجنسي وبين شخصية الأم. أحد الأمثلة الشهيرة هو عمل الفيديو للفئانة منى حاطوم "مقاييس المسافة"⁴⁹ (1998) الذي يشمل أحاديث ورسائل متبادلة بين أم وابنتها بالعربية والإنجليزية. هذه النصوص ثنائية اللغة. يقول نفيسي. تمثل حوارًا ناجًا عن صراع ينشأ بين البنات والأمهات لسبب عوالم أجيال ثقافية. طبقية. لغوية ومتخيلة مختلفة.⁵⁰

يبدو أن أشقر تولي النص أهمية كبيرة في إطار علاقة الأم بالبنات: رغم جلياته المتعددة (الرجل الذي يحملها ويتلو منه كمصدر: النص المكتوب بالعربية بخط يدوي على جدران الشرفة: والنص المطبوع بالعربية على الأوراق والمترجم إلى العبرية والإنجليزية). لا تغير أشقر فيه أية كلمة. ما يجعله من بداية المعرض حتى نهايته منظومة ثابتة من الصرامة.

مقابل اللغة الثابتة والصرامة في العمل الإنشائي. تُقدّم أشقر عرضًا مسرحيًا يقوم على حركة جسدية تعبيرية، أوامر متكررة ورشّ للحليب الأسود في كلّ اتجاه. التأويلات المرافقة للحليب تتحرك بين عدد من الاستعارات المرتبطة بالحليب، حليب الثدي والرضاعة. وحتى مدلول حليب الثدي في كتابات منظرات نسويات راديكاليات من الثمانينات. حيث يوصف كوسيلة تعبير عن إروسية الجسد الكبيرة. وفكرة الثديين اللذين يرشّان بالحليب كتعبير عن الحرية والتحرر.⁵¹

على مدى هذا الجزء من العمل تصبح ممارسة الرشّ (التي تبدأ مع فتح الأكياس وتتواصل في طقس غسل جسد الرجل) أكثر عنفًا. في حين أن السائل نفسه يتحول إلى أسود. وهذا على خلفية النص الذي يؤكد القمع النصّي للإيروسية وجهاز الرقابة المضمن فيه.

العنوان الثانوي للنص " الوصية كتذكير وتحذير والزواج كحاجة" يؤكد على عنصر التحذير والمعاني التي باتت مأسسة ثقافيًا. ويتم في إطارها طقس نصائح الأم المفعمة بالحب:

أي بُنية : إحملي عني عشر خصال تكنُ لك ذخراً وذكرًا [...] لا تُفشي له سرًّا؛ فإنك إن أفشيت سرّه لم تأمني غدره لا تعصي له أمرًا؛ فإنك إن عصيت أمره وأغررت صدره ثم اتقي ذلك الفرح إن كان ترخًا. والاكثاب عنده إن كان فرحًا؛ فإن الخصلة الأولى من التقصير والثانية من التكدير كوني أشدّ ما تكونين له مرافقة يكنّ أطول ما تكونين له موافقة. واعلمي أنك ما تصلين إلى ما تحبين حتى تؤثري رضاه على رضاك، وهواه على هواك، فيما أحببت وكرهت والله يخبر لك.

تشير روني هلبيرين⁵² إلى أن "أشقر تموضع الأم كوكيلة ثقافية. فاختيار الرجل لقراءة النص يكشف الصوت الحقيقي من خلف النص الأمومي والجوهر الأبوي المترسب فيه". وفي خصوص طقس فرك الخبز الممزوج بالحليب إلى داخل الجسد تؤكد هلبيرين:

تكشف أشقر الخبز كسائل يكتب إلى داخل الجسد، ليس موشومًا عليه بل يجري تضمينه وامتصاصه فيه عن طريق نص مستتر يسعى لأن يكون طبيعيًا. الخبز يتداخل في الحليب، ومع الغذاء الأولي الأساسي نحن نُخرق بهذه النصوص. اللون الأسود للخبز وقوته التي توقع / تلتخ. بصادرات التحديد الحصر التلقائي لحليب الأم كشيء طاهر ويكشف القوة الكامنة السامة للنص الذي يكتبه، وكذلك صوت الأب الذي يفرضه.

في إطار الحوار بين الأم والبنت، يبدو أن رد أشقر على نصائح الأم جدليّ: تحافظ على النص الكامل لكنها تكشف مواقف المتكلم وتأثير النص في حياتها. بالإضافة، فهي ترفض رؤية النص في حيز عديم الزمن أو عديم التحديد الجغرافي. عن طريق معرض بجة سوداء تقوم بتبئيره في حيز جغرافي عينيّ. بجة بالعبرية هي "بربور"⁵³ وهو اسم الحي الذي تسكنه الفنانة في عكا، وهو الاسم العبري للحي الذي أطلق عليه بعد أن أقيم فيه، بمحاذاة البيوت السكنية، مصنع لمنتجات الرخام باسم "بربور" - وهو مصدر ضرر للمحيط البيئي وسكانه، وهنا ترفق أشقر بالاسم الخلاب "بربور" كلمة أسود.

وترفض أشقر المنظومة الثنائية للغة، التي جذرت في الواقع البيوغرافي للفتانة. فالبجة البيضاء المعبر عنها بالحليب الأبيض الذي يُصبغ بالأسود، يجعل السواد فعل دلالة مركزية في منظومة اللغة والهوية في إزاء ثقافة كاملة اختارت أن تسمى نفسها "بيضاء". بمفهوم معيّن، فإن أشقر تخلق منظومة قوامها أسود على أسود: إنها تصبغ الجسد "الداكن" الذي يُرمز إليه بالأخوية (فلسطينية - عربية) بالسواد الذي يلعب دور الرمز النمطي المباشر للفروقات الإثنية والثقافية.⁵⁴ هذا الاختيار ينتج حدودًا

مطلقة بين منظومة لغة وثقافة بيضاء. وسوداء. وموضع أشقر بمفاهيم الهُوية والتمائل مع ثقافة الأقليات الإثنية القومية.⁵⁵

في الجزء الآخر من العريض تكتب أشقر على وجهها جملاً تشكّل تكراراً لسوابق لغوية، قسم منها تاريخي وثقافي مأخوذ مما هو قائم، والقسم الآخر بقلمها: فالجمل - الحرية تؤدي إلى الشعب: خنت الوطن؟ ماذا بعد؟؛ أنا وبحر عكا متساويان. كلانا مالح: أنا مرأة، لماذا؟؛ سجّل: أنا عربية حرة: حافظي على نفسك: الأرض لمن يحترمها - تخلق توأماً بين الجندي القومي، والشخصي. وتظل قابلة للقراءة الجزئية فقط، وذلك في إطار ما يمكن وصفه كفنّ التناص.

نفيسي⁵⁶ يصف التناص كتعدد نصي يلغي مكانة النص كنص منفرد وطبيعي، لأن المشاهدين يُضطرون حينذاك إلى الانشغال بشكل متزامن في عدد من الفعاليات: تأمل، ترجمة وقراءة. إلى جانب ذلك، لكون هذه التقنيات لا تدعم واحدة الأخرى بالضرورة، لسبب انعدام تزامنها وحقيقة أنها معروضة بتلاصق نقدي، فإن نشاطات المتفرج لا تنسجم في تأويل متعاقب واحد.

تكتب الفنّانة على وجهها بالعربية روتيناً يومياً تمارسه كل صباح قبل خروجها للدراسة في كلية بيت بيرل، معهد إسرائيلي للفنون يجري فيه التعليم باللغة العبرية، فقط. المتفرج الإسرائيلي الذي يلتقي أشقر في الحيز العام (في الشارع، في موقف الباص وفي كلية الفنون)، يشاهدها ويحددها في الوقت نفسه كعربية وكـ "أخرى". ولكنه على الغالب لن يعرف ما هو مكتوب على وجهها، في المقابل، فإن المتفرج الفلسطيني الذي يلتقي أشقر في الحيز نفسه يتعرف إلى بل يقرأ النص العربي على وجهها، لكن بما أن بعضه مقلوب كصورة مرأة، فإنه هو، أيضاً، لن يتمكن من فك رموز النص بالكامل.

إن عزلة النص الذي يقف في خاتمة المطاف كشيفرة غير مفسّرة لكنه في الوقت نفسه يدلّ على، ويحدد كاتبه داخل منظومة مركبة من الأخرى في حيز عامّ وإثنوقراطي من الأساس، يُعبّر، عملياً، عن أشكال نشاط الفنّانين الفلسطينيين المعاصرين العاملين واحداً معزّل عن الآخر، والذين تقف رحلتهم الشخصية نحو الداخل في مركز هذا التأطير.

السكانية الأهمّ، سياسياً، وبشكلون، ديمغرافياً، 36% من الشعب الفلسطيني (2.7 مليون من بين 7.5 ملايين)؛ يعيش في إسرائيل نحو 900,000 فلسطيني ويشكّلون 12% من الشعب الفلسطيني؛ وفي الشتات الفلسطيني - في الأردن وسوريا ولبنان يعيش 3 ملايين فلسطيني ويشكّلون 40% من الشعب الفلسطيني، وفي السعودية، دول الخليج، شمال إفريقيا، مصر والعراق يعيش نحو نصف

1 في ما يتعلّق بأعمال نسبي جيفع، حين شيش، جستون نسفي إيتسكوفيتش ودافيد عديكا يُنظر: طال بن نسفي، 2006، سير ذاتية، معرض شخصي في غاليري هاجر للفنون.

2 يشير عادل مناع إلى أن عدد الفلسطينيين عام 1998 قدّر بـ 7.5 ملايين نسمة؛ سكان الضفة الغربية وغزة (ما في ذلك القدس) هم المجموعة

مليون فلسطيني، وهم يشكلون 6.7% من الشعب الفلسطيني؛ بينما يعيش في أوروبا وأمريكا 400,000 فلسطيني وهم 5.3% من الشعب الفلسطيني. للتوسع يُنظر:

عداد مناع، 1999. "مبوا: הפלסטינים במאה העשרים"، הפלסטינים במאה העשרים، מבט מבפנים، הוצאת קו התפר، עמ' 14.

3 هناك نشاط منتظم يشمل معارض شخصية ومعارض جماعية لفتانين فلسطينيين في السلطة الفلسطينية. يُقام، أساسًا، في مراكز مدنية وجامعات؛ في القدس الشرقية، غاليري "قنديل" (أقيم عام 1992). المركز الثقافي "الأمل" (1997). مركز الفن "الواسطي" (1994)؛ في رام الله: مركز خليل السكاكيني (1996). غاليري زيباب (1998). مركز القطان (1998)؛ في بيت لحم: غاليري الكهف في مركز الفن الدولي في بيت لحم (1995). ومعارض في جامعة النجاح - نابلس، وجامعة بيرزيت في قسم الإعلام الذي تأسس عام 1996. وفي جامعتي الخليل وبيت لحم.

4 مثال على ذلك هو المعرض "فلسطين (أ) - فنّ نساء من فلسطين" (جامعة المعرض: طلال بن تسفي). الذي قُدّم سنة 1998 في عامي شتاينيتس للفنون المعاصرة بتل أبيب. وفي الوقت نفسه، في مركز الواسطي للفنون في القدس الشرقية، وقد قامت فنانات فلسطينيات من جانبي الخط الأخضر بتقديم أعمالهنّ، معًا. في هذين المعرضين: عزة الحسن، دينا رازل، فانت نسطاس، جمانة إميل عبود، نداء خوري، نوال جبور، رنا بشارة، سهير إسماعيل فرج. لمشاهدة الأعمال التي تمّ تقديمها في المعرض يُنظر موقع غاليري هاجر: www.hagar-gallery.com

5 قلة من الفتّانين الفلسطينيين تعرض في غاليريها ومتاحف إسرائيلية مركزية، ولذلك فإن هناك أهمية كبيرة للنشاط الغاري في غاليريها ومراكز ثقافية عربية فيما يتعلق بتطور الفنّ الفلسطيني داخل إسرائيل. تأسست عام 1994 في قرية جولس رابطة الفتّانين العرب "إبداع" لدفع الفنّ في الوسط العربي، وأفتّح عام 1996 غاليري الفنون في أم الفحم؛ ومنذ 1996 تُقام في "بيت الكرمة" بحيفا مشاريع سنوية، بينها معرض شهر الثقافة والكتاب العربي، معرض عيد الأعياد ومشروع النحت في وادي النسناس. بالإضافة إلى ذلك، هناك نشاط ثقافي واسع في مراكز ثقافية مثل: غاليري المركز البلدي - الناصرة، غاليري المركز الفرنسي - الناصرة، غاليري طمرة، غاليري معالوت ترشيحا، غاليري المركز الجماهيري - بركا، غاليري المركز الجماهيري - البقيعة.

مركز جماهيري "إشكول بايس" - المغار، المركز الثقافي - كفر قرع، معهد الفنّ في عرعة والمركز الثقافي - كفر ياسيف.

6 في مناطق السلطة الفلسطينية هناك تعليم منتظم للفنون في جامعة النجاح بنابلس، فقط. وهو يشمل النحت، الرسم، الكراميك، والفنّ الاستهلاكي. أمّا في جامعات العالم العربي - القاهرة، الإسكندرية، بغداد وبيروت، التي أقيمت حسب تقاليد أكاديمية غربية، فيتمّ التعليم باللغة العربية لكنه لا يشمل الفنّ الفلسطيني. والفتّانون الفلسطينيون في أوروبا والولايات المتحدة هم خريجو المعاهد الغربية، بينما لا توجد مؤسسات أكاديمية في إسرائيل تعلم باللغة العربية.

7 إستعراض تاريخي أوسع لتاريخ الفنّ الفلسطيني. يُنظر: Wijdan Ali, 1993. "Modern Arab Art", in: *Force of Change: Artists of the Arab World*, The National Museum of Women in the Art, Washington.

Gannit Ankori, 2005. *Palestinian Art*, Reaktion Books, London.

Kamal Boullata, 2000, "Art", in: Philip Mattar (ed.), *The Encyclopedia of the Palestinians*. New York: Facts On File.

Tina Sherwell, 1999. "Bodies in Representation: Contemporary Arab Woman's Art", *Contemporary Arab Woman's Art: Dialogues of the Present*. Ed. Fran Lloyd, WAL, London.

غنيت انكوري، 1990. "معبّر לחומה، על נקודות השקפה אחדות בין אמנות פלסטינית וציור ארץ ישראל מוקדם"، *קו 10*, עמ' 163-169.

كمال بولاطة، 1990 "أمנים إسرائيليين وفلسطينيين: مول العירות"، *كوا 10*، عم' 170-175.

كمال بلاطة، 2001. "العالم، الذات والجسد: نساء رائدات في الفن الفلسطيني". صور ذاتية - فن نساء فلسطينيات، طلال بن تسفي وياغيل لير (محرران)، إصدار أندلس، ص 46-9.

8 عزمي بشارة، 1993. "על המיעוט הפלסטיני"، *תאוריה וביקורת 3*، עמ' 7.

9 دني ربينيويك، حياولة ابو بكر، 2002. *הדור הזקוף*، הוצאת כתר، עמ' 20.

10 وقفت في مركز الأحداث شخصية أسيل عاصلة، تلميذ الصف الثاني عشر الذي تمّ إطلاق

14 أورشليم، يفتاح، والكلتندر كدر، 2000. "عل عومنا
أدمه"، *تاريخية وبيروت 16، عم 69*.

15 أولريخ لوك، 2003. أحلام شبلي، غوطر، إصدار
متحف تل أبيب، الصفحة الثانية.

Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections* 16
on Photography, trans: Richard Howard (New
York: Hill and Wang, 1980), p. 107.

17 يُنظر الاستعراض التاريخي المُفصل لمدينة يافا
خلال عام 1948 في: شرون روتبرد، 2005. "الرخا عير"، *عير*
لبنان، عير شحور، الحوزات ببل، عم 174-198.

18 المساحات المفتوحة هي، عملياً، ساحات للبيوت
التي تمّ هدمها. وهو هدم جاء نتيجة للسياسة البلدية
تجاه هذه الأحياء، والتي أرادت تهيئة الأرض لمشاريع
بناء مجدّد لاستيعاب سكان يهود. ولهذا الهدف
قامت شركتنا حلميش وعميدار بهدم منهجي واسع
لبنايات سكنية في يافا عامة وفي حتّي العجمي
وجباليا بشكل خاص. في الفترة 1975-1985 هُدمت
في يافا التاريخية 2,515 وحدة سكنية. من دون أن
تكون لذلك علاقة ضرورية بوضعها المادي. للتوسّع:
دן يه، 2004. *يفو، كلات هيس، معير راسه لشكونات عوني*
- *دغم لاي شويون مرحابي، الحوزات تموز، عم 317*.

Barthes 1980 (n. 16), p. 32. 19

20 لنقاش إضافي حول اللغة العربية كأغفة
أقلية في إسرائيل، يُنظر بتوسّع إلى: نشرة عدالة
الإلكترونية، عدد 14، حزيران 2005.

21 جاء هذا العمل استمراً لمشاركة الفنانة في
مسرحية "فسانين" التي عُرضت في مهرجان عكا
عام 2001. نص المسرحية لُحمد علي طه.

22 يوتّق كتاب الخالدي، وهو أحد الكتب الرائدة
في مجال توثيق التاريخ الفلسطيني. تفاصيل 418
قرية فلسطينية جرى هدمها عام 1948. وهو يشمل
وصفاً للهجوم الذي بدأ في 28 كانون الأول 1948 على
لقتا، وكيف دخلت "الهاجانا" في نيسان إلى بيت
الختار. من الاقتباسات الشهيرة في هذا السياق ما
قاله دافيد بن غوريون: "مَرّوا على لقتا ولن تروا عربياً
واحداً". يُنظر:

وليد الخالدي، 2001. كي لا ننسى: قري فلسطين التي
دمرتها إسرائيل سنة 1948 وأسماء شهدائها. إصدار
مؤسسة الدراسات الفلسطينية.

الريصاص عليه في أثناء أحداث أكتوبر في قريته.
عراية الجليلية. كون عاصلة ناشطاً سلامياً في
تنظيمات تعایش، وظروف مقتلته (لقد أُطلق عليه
الريصاص عن قرب، حيث كان مُلقًى على الأرض) أدت
إلى هزّة في أرجاء البلاد. لدى السكان الفلسطينيين
ولدى معسكر السلام الإسرائيلي على حدّ سواء.
في المعرض، "13 رصاصاً حيّة"، الذي تمّ تقديمه خلال
2001 في تل أبيب، عرضت الفنانة وجامعة المعارض.
شولا كينشت، رفقاً عليها صور الشهداء الـ13.
بوميات شخصية وعمل الفيديو، "الأمهات الأربع"،
الذي يتضمّن شهادة أربع من أمهات قتلّى أكتوبر.
يُنظر الكتالوغ، طلال بن تسفي، 2003، سمرام - 16
معرضاً فردياً في غاليري صندوق هاينرخ بل، إصدار
بابل، ص 83-104.

Edward W. Said, "The Voyage In and the 11
Emergence of Opposition", in Edward W. Said,
Culture and Imperialism (New York: Vintage,
1994), pp. 239-261.

12 المصدر نفسه، ص 103.

13 هذا التمثيل الواقعي، الذي يستند إلى التصوير
المباشر والوثائقي، بشكل تغيّراً ملموساً في تمثيل
الحيّز الجغرافي في أعمال فنانين فلسطينيين
مركزيين. يمكن، عملياً، القول إنه حتى التسعينيات
استند تمثيل الحيّز الجغرافي في الفن الفلسطيني
إلى تمثيل الحيّز الجغرافي كحيّز وهمي مُختل يوظف
القرية الفلسطينية كاستعارة مركزية لهذا الحيّز.
تذكر طينا شرفول أن التركيز على صورة القرى
الفلسطينية حدث، في الوقت نفسه، مع بعث
التراث والفولكلور الفلسطينيين، الذي كانت بدايته
في سنوات السبعين الأولى، بما أن أشكالاً أكثر
وضوحاً من التعبير القومي كانت متوفرة، استُخدمت
القرية كاستعارة لاثقة للهوية الفلسطينية، وحيث
اعتُبرت القرية رمزاً للقومية، تمّ تحديد هيكل القرية
الفلسطينية كنمط عام، لم يركز التمثيل على
قريّ معيّنة إلى هذا الحد، إنما على دمج أغراض
مميّزة للقرية، حيث شكّلت، معاً، النمط المثالي، وقد
تصنّعت هذه الأغراض، في أحيان متقاربة، منظرًا
طبيعيًا لربيع كامل الإزهار، بعض البيوت التقليدية
وامرأة تلبس الزي الفلسطيني التقليدي وهي
محاطة بالأطفال وتزاول العمل اليومي. كالحيز أو
الحصاد، يُنظر: تينا شرفول، 2001. "تخيّل فلسطين
كأمتنا الوطن"، صور ذاتية - فن نساء فلسطينيات،
طلال بن تسفي وإعيايل لبر (محرران)، إصدار أندلس،
ص 49-66.

23 تعاطى نيرا يوفال ديفيس مع كتابة التاريخ والذاكرة الجماعية كجزء من "دور النقل الثقافي - النقل بين الأجيال". ويقع هذا الدور، في أحيان كثيرة، على النساء اللاتي ينقلن التقاليد الثقافية من جيل إلى جيل: العادات، الأغاني، المأكولات، وطبقاً. لغة الأم، أيضاً. بكلمات أخرى، النساء مسؤولات عن نقل التاريخ الوطني القائم على الذكريات والحكايات الوطنية، يُنظر:

Nira Yuval-Davis, 1998. "Gender and Nation", in *Women, Ethnicity and Nationalism: the politics of transition*, Rick Wilford and Robert L. Miller eds., London : Routledge, p. 28.

24 إن ذاكرة النكبة لقضية مركزية في الفن الفلسطيني. وتتصل هذه القضية بشبكة أيقونوغرافية واسعة، عمادها محوران أساسيان - المرح الفلسطيني، والتصور المثالي للخلاص والعودة. تقف الشخصية الفلسطينية في إطار المرح الفلسطيني على مفترقات الطرق. وفي الحِمّات، ترتسم على وجهها أمارات المعاناة، اللجوء والضيق. من دون حيز جغرافي أو تاريخي معلوم، أما في إطار مثالية العودة والخلص، فتقف هذه الشخصية بشكل استعاري في خلفية منظر الوطن، في القرية الفلسطينية، وفي الماضي التاريخي الأثري، للتوسّع يُنظر:

كمال بولاطة، 2000، إستحضار المكان: دراسات في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر، تونس، ألكسو.

إسماعيل شموط، 1989، الفن الفلسطيني، مدينة الكويت: القبس.

25 *سوشنة فلدمن*، 1991، "بعليد العذوت "سواها" של קלוד לנצמן"، *זמנים* 39/40: 6.

26 فيلم وثائقي تقف في مركزه شهادة العيان، هو فيلم "أسطورة" (إسرائيل 1998) لنزار حسن. "أسطورة" تم إنتاجه لذكرى مرور 50 عاماً على النكبة، وهو يعالج الذاكرة الجمعية الفلسطينية لأحداث 1948 عن طريق سيرة عائلة واحدة - عائلة جيم من بلدة صفورية، المحور المركزي في الفيلم هو مشهد يجلس فيه أبناء أم سليم الثلاثة وإلى جانبهم المخرج، وهم يستمعون إلى قصة أم سليم كشاهدة عيان ومصدر أول لتاريخ العائلة المركّب، يُنظر:

تل بن زب، 1999، "أبل אני، ורק אני אספר את הסיפור שלי"، *ריאיון עם ניצן זכאי*، *פלטיקה* (3)، *עמי* 75-81.

גזר'ג' חיליפי، 2001، "כרוניקה של קולנוע פלסטיני"، *תיאוריה וביקורת* 18، *עמי* 177-192.

חיים בראשית، 2001، "גבולות הזיכרון הפלסטיני: בית וגלות، זהות והעלמות בקולנוע פלסטיני חדש، *תיאוריה וביקורת* 18، *עמי* 77-102.

27 بلغ تعداد السكان الفلسطينيين الذين بقوا في حدود إسرائيل بعد عام 1948 نحو 150,000 نسمة، أما يافا التي وصل تعداد سكانها الأصلي إلى نحو 70,000-80,000 نسمة، فقد بقي فيها بعد 1948 4,000-5,000 نسمة. يذكر باروخ كيمرلينغ ويونيل شموئيل مغدال أن "العرب مواطني إسرائيل الذين مُنعوا من العودة إلى بيوتهم، رغم أنهم بقوا في حدود الدولة وقت الحرب، صُنّفوا، رسمياً، "غائبين حاضرين". وهكذا استطاعت الدولة أن تستولي على أراضيهم "المتروكة" بطائفة قانون أموال الغائبين سنة 1950. ويتبين من إحدى عمليات التخمين أنه تمت مصادرة 40% من أراضي العرب بطائفة هذا القانون (2,000,000 دويم). يُنظر: بروك كيمرلينغ ويوال شموال *ممدل*، 1999، *فلستينيس עם בהיווצרותו، הוצאת כתר*، *עמי* 147.

لنقاش تاريخي مفصّل حول هذا الموضوع يُنظر: بني موريس، 1991، *לידתה של בעיית הפלסטינים 1947-1949*، *הוצאת עם עובד*.

28 سرايا هي شخصية يستحضرها خيال حبيبي كي تذكره وتستعيد طفولته المفقودة على سفوح الكرم وحيفا قبل 1948، "فإلى متى نطلبون مني، يا أحبائي الأحياء منهم والغائبين، التمثل في إجازة هذه "الغرافية"؟ [...] وعاد يضرب كفاً بكف ويهتف معانياً الفضاة: "لماذا غبت، يا عماء، فغابت سرايا معك؟ أشد الغياب إبلاّما هو الفراق الذي تعرف، في قرارة نفسك، ألا لفاء بعده، فهل حقاً لن ألتقي سرايا؟ ياّماء!"

يُنظر: إميل حبيبي، 1993، *سرايا بنت الغول*، إصدار دار عريسك - حيفا، ص. 96-97.

29 الأشباح العائدة إلى بيوت "الحاضرين الغائبين" تظهر، أيضاً، في معرض أحلام شبلي: "وادي الصليب في تسعة أبواب" (جمعه طلال بن تسفي)، يُنظر نص المعرض في الكنالوغ: طلال بن تسفي، 2000، *شرق أوسط جديد* - 11 معرضاً فردياً في غاليري هاينرخ بل.

30 *أيتون بر* 105، *הארץ*، 11.10.2001.

31 عرض المعرض *أول مرّة في كانون الثاني 2003*، غاليري كيبوتس كابر (جمعه: درورا ديكل).

32 *دنه* *גילרמן*، *הארץ*، *מוסף גלריה*، 20.5.2003.

فقط. أي لأصحاب القومية. ولذلك فإن تسرب مجموعات أخرى يُعتبر تدنيًا لعرض أصحاب الأرض. ومسا للمكينهم لها. مثلما أن تدنيس عرضها. على ما يبدو. هو. عمليًا. تدنيس لعرض الزوج (أو قبل الزواج - العائلة). إن اعتبار الوطن امرأة هو مثال على الصلة القائمة بين جسد المرأة والجسد القومي. إن هذا النموذج الذي يربط مصطلح الأرض بمصطلح العرض يتكرر في الثقافة الفلسطينية في مركباتها جميعها. ابتداء من 1948 وحتى اليوم. يُنظر: Vera Tamari and Penny Jonson, 1995. "Loss and Vision: Representations of Women in Palestinian Art under Occupation", in *Discourse and Palestine: Power, Text and Context*, Annelies Moors, ed., Amsterdam: Het Spinhuis, pp. 163-172.

40 بالنسبة إلى العلاقة بين الجندر والنضال الوطني. تسأل نهلة عبيد "ما الذي يضمن أن يكون تحرير النساء الفلسطينيات جزءاً من الأجندة الأساسية لحركة التحرر الوطني بعد الحصول على الاستقلال؟ وذلك من منطلق إدراك أن عملية التحرير وديناميكية الحركة تبدأان بإثارة المفهوم الوجودي للأمة. إن مشاركة النساء الفعالة في الحركة يجب أن تكشف وتثير أساس الانسجام المتخيل للأمة. خصوصاً في ما يتعلق بموضوع العلاقات الجنسية. يُنظر: Nahla Abdo, 1991. "Women of the Intifada: Gender and National Liberation", *Race and Class*, 34 (4): pp. 19-34.

Judith Butler, *Gender Trouble*, New York 41 1990, Routledge, pp. 128-149.

42 النصوص الفاعلة في الجسد وإلى داخل الجسد تُرى واضحة في الأعمال السابقة لجمانة إميل عبود. يُنظر: طلال بن تسفي، 2001. صور ذاتية- فن نساء فلسطينيات. طلال بن تسفي وياعيل ليرر (محرران). إصدار أندلس. ص 67-84.

43 هذه الجنسية مرتبطة، أيضاً، بالزهرة. فمعنى كلمة سحلب بلفظها اللاتيني (أوريكاديا). في اليونانية القديمة. هو "خصيتان". بإيحاء من شكلها. وهذا ما أضاف إلى الزهرة أساطير مرتبطة بالخصوبة والزوجة.

44 شكلت الأيقونوغرافيا. قياساً بتمثيلات الجسد النسائي. موضوعة مركزية في معرض عبود "القدسية والاتزان" (الذي حُصص لغاليري صندوق

Roland Barthes, "The Photographic Message," 33 in Stephen Heath (ed. and trans.), *Image, Music, Text* (New York: Hill, 1977), pp. 28-29.

34 بين الرجال محمد عبد الوهاب (1910). مطرباً وملحنًا. علي محمود طه (1902-1949). شاعرًا. زكي مبارك (1895-1952). كاتبًا وشاعرًا وباحثًا في الأدب: أحمد رامي (1918-1982). شاعرًا وملحنًا: محمد مهدي الجواهري (1903). شاعرًا. بين النساء: هدى شعراوي (1879-1947). قائدة نسوية مصرية: مي زيادة (1886-1941). شاعرة وكاتبة: أم كلثوم (1904-1975). مطربة.

Benedict Anderson, *Imagined Communities: 35 Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (London & New York: Verso, 1991 [1983]).

36 عن فن اللصقات يُنظر بتوسّع إلى اللقاء الذي أجراه حاييم مأور وطولي باومان مع الفنانين. سليمان منصور. نبيل عناني. تيسير بريكات وإبراهيم مزّين: حيس مأور، تولي باومان، 1990. "فرح أدموس עם עלים ירוקים". *סטודיו* كتاب عات لامنوت 11، عم' 6-13.

Kandiyoti Deniz, 1991, *Women, Islam and 37 the State*, London: Macmillan.

38 عن الكتابة النسوية لمي زيادة يُنظر: مירה زورق، 2001. "كבוד الهاشة وكבוד האומה - בחינה מחדש של הסוגיה בהגותה של האינטלקטואלית המצרית מרים זיאדה"، *זמנים* 74: 56-71.

39 تذكر تماري وجونسون أن جسد المرأة الشابة والاستعارية يظهر بالنسبة إلى الخطوط الهيكلية الجغرافية الموصوفة في الرسم. وخصوصاً الهضاب المستديرة التي تظهر إلى جانب جسد المرأة في رسومات عديدة لفنانين فلسطينيين. وتمثّل الثمار المستديرة. في جزء منها. صدر المرأة وجنسياتها. وعن طريق تبديل الرموز الجنسية بميزات قومية. يُعتبر عن موضوع الجسد الجنسي والتصرف الجنسي المصاحب له بشكل استعاري ضمن الاستعارة الأشمل للأمة - الأرض. إن تشخيص جسد المرأة كجسد الوطن يمثّل مفاهيم قومية تركز على الصورة النسائية للأمة والوطن. اللذين يحتاجان الحماية أو التحرير. في هذه الحالات. يرى في الوطن سجدًا يجب الدفاع عن عرضه لئلا يُدنس. شأنه. بالضبط. شأن جسد المرأة الذي يجب الدفاع عنه. جسد الوطن ملك لأهله.

- هينريخ بيل لكنه عُرض في غاليري هاجر عام 2001).
يُنظر توثيق المعرض ونصه في الكاتالوغ:
طال بن تسفي. 2003. سمرام - 16 معروضًا فرديًا في
غاليري صندوق هاينرخ بل. إصدار بابل. ص 88-93.
- G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 45
London, 1972.
- Judith Butler, *Gender Trouble*, New York 46
1990, Routledge, pp. 128-149.
- Mary Douglas, 1969. *Purity and Danger*, 47
London, Boston & Henley, pp. 4-115.
- 48 ضرار بكري. طالب في بتسيليل. أكاديمية
الفنون في القدس.
- 49 منى حاطوم (1952). "مقاييس المسافة". 1988.
في عمل الفيديو (15 دقيقة) تعرض 12 صورة لوالدتها
وهي تستحم في حمام بيت العائلة في لبنان. وعلى
جسدها العاري تعرض أجزاء من رسائل كتبتها الأم.
بخط يدها بالعربية. فيما تُقرأ أبنيتها الرسائل بترجمة
إنجليزية. بالإضافة إلى ذلك، تُسمع على خلفية عرض
الرسائل محادثات عفوية بالعربية بين أم وابنتها حول
الجنسوية. العلاقات في العائلة وذكريات الطفولة.
صور العري للأم والأخايت بين الأم وابنتها صُوّرت
وسُجلت في بيروت. في غياب الأب. لقراءة إضافية:
Michael Archer, *Mona Hatoum*, Phaidon Press
Limited 1997.
- Hamid Naficy, 2001. *An Accented Cinema: 50
Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton
University Press, p. 127.
- 51 تري هيلين سيكسو في نص "الجيء للكتابة"
(1976) في سبل حليب الأم المتدفق من الثديين كحبر
أبيض يسمح بالكتابة عكس التيار. كتابة بغير خط
متعاقب. كتابة ختفل بأخروبتها. للتوسّع يُنظر:
Cixous, Helene, 1991. *Coming to Writing and
Other Essays*, Cambridge, Mass: Harvard
University Press.
- 52 من محادثة مع روني هلبيرن في 26.10.05.
- 53 يسكن حي بربور في مدينة عكا 130 نسمة من
العرب الفلسطينيين الموجودين في المكان من قبل
1948. الحي "غير معترف به". فسكان الحي لا يتلقون
الخدمات البلدية من بلدية عكا. وإنه بعد نضال
متواصل. فقط. قامت البلدية عام 2003 بوصول الحي
بشبكة الكهرباء. إن خلفية إهمال حي بربور هي
العمل الخنث ضد سكان الحي لغرض إخلاء المكان
وتحويل مساحة الحي إلى مساحة خضراء ومنطقة
لمرور خطوط السكة الحديدية. للتوسّع حول الخارطة
الهيكلية البلدية المقترحة للحي يُنظر موقع
"محسوم". مقال هيئة تحرير "محسوم" 26.5.2005.
www.mahsom.com
- 54 السوداء كخانة بصرية تشكّل موضوعًا مركزيًا في
معرض "لغة أم" - متحف "عين حرود" 2002 (جمعيته:
طال بن تسفي). وهو يتعاطى مع تمثيلات الهويات
الشرقية اليهودية في أعمال 22 فنانًا معظمهم
من مواليد إسرائيل. وتشكّل تجربة هجرة ذويهم
من دول عربية - إسلامية مركبًا هامًا في تعريف
هوياتهم. الفصل "السواد: إعادة تشفير الشرقية".
تعاطى مع التوجهات نحو الهوية السوداء عامة.
والهوية الأفروأمريكية بشكل خاص - من منظورات
شرقية في أعمال زمير شاتنس. نيطع هراري. طال
متسليح. إيلي بتل. ومريام كبسه. للتوسّع يُنظر:
طال بن تسفي. 2004. "إجراء اللغة كموضوع في
أعمال فنانين شرقيين". في: هيئة شرقية. حاضر
بتحرك في خضم ماضيه العربي. تحرير: بغال نزي.
إصدار بابل. ص 129-153.
- 55 عن الحدود والمناطق الوسطية في الثقافة
البيضاء/ الثقافة السوداء يُنظر: Toni Morrison,
*Playing in the Dark: Whiteness and the Literary
Imagination* (Cambridge: Harvard UP, 1992);
Franz Fanon, *Black Skin, White Mask* (New York:
Grove Press, 1967 [1952]).
- Hamid Naficy, 2001. *An Accented Cinema: 56
Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton
University Press, pp. 124-125.

قائمة الأعمال

طال بن تسفي

1966 طال بن تسفي: وُلدت في إسرائيل. 2001-2003 وتُقيم في تل أبيب. جامعة معرض هاجر للفنون في يافا. 1998-2001 جامعة جاليري صندوق هاينرخ بل. تل أبيب.

محاضرة في مدرسة الفنون "كاميرا أوبسكورا". تل أبيب وفي "بتسلايل - أكاديمية الفنون والتصميم". القدس: وقد كتبت أطروحة ماجستير عنونها "بين القومية والجنس: تمثيلات جسد المرأة في الفن الفلسطيني": مقدّمة لجامعة تل أبيب. وهي عاكفة. اليوم. على استكمال عمل بحثي لنيل اللقب الثالث من جامعة تل أبيب في موضوع "تمثيلات النكبة في الفن الفلسطيني المعاصر".

الأعمال المنشورة: 2006 سير ذاتية. ستة معارض فردية في غاليري هاجر للفنون. تحرير: طال بن تسفي.

إصدار جمعية هاجر. 2005 الخلوة. سميرة وهيبي. جاليري كاميرا أوبسكورا. تل أبيب. طال بن تسفي (محررة). إصدار جمعية هاجر. 2004 كانالوغ المعرض "لغة أم". في: المشهدية الشرقاوية / لغة أم. حاضر يتراوح في خباط ماضيه العربي. المحرر: يغال نزي. إصدار بابل. 2003 سمراء - 16 معرضًا فرديًا في غاليري صندوق هاينرخ بل. طال بن تسفي وموران شوف (محررات). إصدار بابل. 2001 صور ذاتية. فن نساء فلسطينيات. بن تسفي طال وليبر يعيل (محررات). إصدار أندلس. 2000 شرق أوسط جديد - 11 معرضًا فرديًا في غاليري صندوق هاينرخ بل. تحرير: طال بن تسفي. إصدار جمعية هاجر. 1999 "أبل اني، روك اني أسفر آت السيفور سلى". رايون عم نيار حن. كتب عت فلستيقا (3). عم 81-75. "فلسطينية (ه)، أمنوت نשים מפلسطين، عיתون מעריב، موسף ראש השנה תשנ"ט. عم 35.

أشرف فواخري

1974 وُلد في قرية المزرعة: يقيم ويعمل في حيفا. 1996-1992 قسم الفنون. أكاديمية التصميم والتربية فيتسو. حيفا قسم الفنون. الكلية الأكاديمية الجليل الغربي

معارض شخصية: 2003 إختلال. هاجر جاليري للفنون. يافا: إختلال. جاليري الفنون. كيبوتس كابري. 2001

خط 13. متحف حيفا للفنون. Made in Palestine 2000. جاليري الكهف. بيت لحم. Made in Palestine 1999. قرية الفنون. غزة. 1998 أنا حمار. International Art Space. حيفا: أنا حمار. مركز الواسطي للفنون. القدس. 1997 أنا حمار. جاليري الفنون. كيبوتس كابري.

معارض جماعية: 2005 Made in Palestine. المركز الثقافي SomArts. سان فرانسيسكو: الخجل. المعرض

البلدي. طمرة: 2004 الخجل. Espace Culture. مرسى. فرنسا: الخجل. المركز الإسرائيلي للفنون الرقمية. حولون. 2003 Made in Palestine. متحف الخط. بوستون. تكساس. الولايات المتحدة الأمريكية: أسود/أبيض. بيت الكرمة. المركز العربي - اليهودي. حيفا. 2002 شديد الوقع. المتحف القومي للفنون. بودابست. هنغاريا: صوت إسماعيل. المعرض البلدي. رجبوت. AwAw. AM Qattan Foundation. رام الله. 2001 خط 13. سينماتك تل أبيب: الزفاف. بيت الكرمة. المركز العربي - اليهودي. حيفا. 2000 بين الجبل والبحر. المتحف البلدي - حيفا: طفولة. بيت الكرمة. المركز العربي - اليهودي. حيفا: الفن جانبًا. جاليري ليمبوس. تل أبيب: الفن جانبًا. جاليري الفنون. كيبوتس كابري: عملية قلب. AM Qattan Foundation. رام الله. 1999 إنقضاء 2000. بيت الكرمة. المركز العربي - اليهودي. حيفا: ساعة قصّة. ليفربول. بريطانيا.

سامي بخاري

1964 وُلد في يافا، يقيم ويعمل في يافا. 1986-1990 دراسة فن التصوير، قسم الاتصال البصري، المعهد العالي للفن التشكيلي، مارسلي، فرنسا. 1992-1990 دراسة فن النحت، قسم الفن التشكيلي، المعهد العالي للفنون التشكيلية، مارسلي، فرنسا.

معارض شخصية: 2003 بيت في يافا، بيت هادريخال، يافا. 2002 دم راكد، المعهد الفرنسي، تل أبيب؛ بانوراما، جاليري هاجر للفنون، يافا. 1996 معرض نحت وتصوير، جاليري طوفا أوسمان، تل أبيب. 1995 وضعيات في تناول اليد، معرض تصوير، جاليري قسم التصوير، مدرسة الفنون، رمات هشارون. 1993 طبيعة صامتة، معرض تصوير، جاليري مسرح لا-مينوتري، مارسلي، فرنسا.

معارض جماعية: 2005 الأرض، الإنسان والهوية، معرض الكهف، بيت لحم. 2001 مكاييد ميكانيكية لكبح الروحانيات، المعرض البلدي، كفار سابا. 2000 عرض للواقع، ورشة الفنون الجديدة، رمات إياهو، ريشون لتسيون؛ رثاء الناس، جاليري ورشة الفنون، يافنه؛ المعرض القطري للفنانين العرب، 2000. بيت الكرمة، المركز العربي - اليهودي، حيفا. 1999 إنقضاء 2000، بيت الكرمة، المركز العربي - اليهودي، حيفا؛ حارتو الإنسان وحارتو الأرض، معرض الفنون، أم الفحم؛ أربعة في "همومحيه"، جاليري همومحيه، نافيه تسيدك، تل أبيب؛ حرف وما بعد، بيت الكرمة، المركز العربي - اليهودي، حيفا؛ الهوية، التأمّلات والتطلع، معرض جوّال، الولايات المتحدة. 1998 معرض تصوير، جاليري طوفا أوسمان، تل أبيب؛ فن الخط العربي، متحف إيرينس يسرائيل، تل أبيب. 1997 الهوية، التأمّلات والتطلع، جاليري ستوديو أمان، الخضيرة. 1996 نسيج آخر، معرض الفنون، أم الفحم.

أنيسة أشقر

1979 وُلدت في عكا؛ تقيم وتعمل في عكا. 1998-2000 قسم الفنون، كلية الليل الغربي، BFA. 2001 مدرسة الفنون، كلية بيت بيرل، كلمانيا.

معارض شخصية: 2004 أنا وكالا نرسيم، كلية بيت بيرل، كلمانيا؛ أومي، سيرايا، مسرح يهودي - عربي، يافا؛ زوجة الضفدع، بامات ميتساغ، تل أبيب؛ بلا عنوان (بربور 24000)، مسرح عكا. 2003 بجعة سوداء، جاليري هاجر للفنون، يافا.

معارض جماعية: 2005 قدرة، سلونيك، اليونان؛ X منطقة، الجاليري البلدي، رحوبوت؛ ساحة اللعب، بيت الكرمة، المركز العربي - اليهودي، حيفا. 2004 نور وظل، بيت الكرمة، المركز العربي - اليهودي، حيفا؛ الأواني المستطرقة، مهرجان عكا للمسرح الإسرائيلي الآخر؛ الرقصة الأخيرة، في إطار أومنوت هارتس، مجمع ردينغ، تل أبيب.

رائدة أدون

1973 وُلدت في عكا؛ تقيم وتعمل في القدس. 2000 أكاديمية الموسيقى والرقص على اسم روبين، القدس. 2001 MFA، بتسلييل أكاديمية الفنون والتصميم، القدس. 2002-2003 تطوير صوت، مدرسة الفنون، القدس.

معارض مختارة: 2003 بيت، عمل فيديو، في إطار مشروع "خط حدود" لمجموعة سلمنكا، متحف مجدال دافيد، القدس؛ In House، جاليري الفنون، أم الفحم؛ آرتيك 5؛ معرض الفائزين بمنحة شيرت للفنانين الشباب، متحف الفنون الإسرائيلية، رمات جان. 2002 فساتين، جاليري هاجر للفنون، يافا. 2001 فساتين، عرض منفرد، مهرجان عكا للمسرح الآخر. 2000 عمل إبداعي يهودي - عربي - إسرائيلي في الوقت الراهن، الفيلا - مركز الفنون المعاصرة، تل أبيب. 1998 خمسة، جاليري عماليا أرييل، تل أبيب. 1996 مرآة بجانبين، بيت الفنانين، تل أبيب.

جمانة إميل عبود

وُلدت في شفاعمرو بالجليل: تقيم وتعمل في القدس. 1996 لقب أول (BFA). بتسلييل أكاديمية الفنون والتصميم، القدس. 1997-1999 دراسة متابعة في برنامج الفنانين الشباب، بتسلييل أكاديمية الفنون والتصميم، القدس.

معارض شخصية: 2004 If I Could Stitch Your Tongue to My Bed. عرض، تل أبيب. **2002** Something to Confuse a Thief in the Dark, Forum Schlossplatz Aarau, سويسرا؛ Déjà Vu، جاليري هاجر للفنون، يافا؛ **2001** قدااسة واتزان، غاليري هاجر للفنون، يافا؛ **1999** سبعة أيام، متحف هرتسليا للفنون؛ **1998** "ريبونزل"، صندوق هاينرخ بل، تل أبيب.

معارض جماعية مختارة: 2005 البيانلي الدولي السابع لشريزة، الإمارات العربية المتحدة، **2004** الخجل، المركز الإسرائيلي للفنون الرقمية، حولون؛ Unscene، جاليري ستييفن لورنس، جامعة جرينيتش، لندن، **2003** الضياع، Haus der Kulturen der Welt، برلين، **2000** التسجيل الأخير للفن، مركز الفنون المعاصرة زرينتيا، روما؛ بيانلي الفنون، هفانا، كوبا، **1999** البيانلي البحرمتوسطي للفنانين الشباب، روما؛ أبواب، المتحف القومي للفنون، عمان، الأردن؛ فنانون فلسطينيون معاصرون، متحف ديرمنز، الترويج؛ جداريات، مهرجان الشتاء، أريحا، **1998** النكبة، المركز الثقافي، الناصرة؛ فلسطين(أ)، مركز الواسطي للفنون، القدس؛ جاليري عامي شتابنتس، تل أبيب.

أحلام جمعة

وُلدت في الطيبة: تقيم وتعمل في الطيبة. **2002** BFA، مدرسة الفنون، كلية بيت بيرل، كلمانيا.

معارض مختارة: 2005 فتانات مبدعات، إشكول بايس، طمرة؛ معرض الفائزين بجائزة رئيس البلدية، جاليري عال هتسوك، נתانيا (معرض شخصي). **2004** فينوس في القصر، جاليري هيخال هتريوت، נתانيا؛ أسوار ومبدعات، جاليري هيخال هتريوت، נתانيا؛ في العودة إلى المستقبل، جاليري عال هتسوك، נתانيا؛ شظايا؛ فسيفساء والأحداث الراهنة، وقت للفن، مركز الفن الإسرائيلي، تل-أبيب. **2003** In House، جاليري الفنون، أم الفحم؛ طميمة، هاجر جاليري الفنون، يافا (معرض شخصي)؛ معلمون مبدعون، جاليري عال هتسوك، נתانيا.

أحلام شبلي

وُلدت عام **1970** في عرب الشبلي، فلسطين، وهي تقيم اليوم في مدينة حيفا. تقوم بإبداع أعمالها من المكان الذي تنقاطع فيه سيرتها الذاتية مع تاريخ الشعب الفلسطيني، الذي يعيش تحت الحكم الإسرائيلي منذ 1948. وتعالج في أعمالها قضايا وأوضاعًا بالغة الأهمية، تعنيها بشكل خاص، وهي قضايا معرفتها فيها معرفة داخلية أمينة وموثوق بها.

أبدعت أحلام شبلي خلال السنوات **1999-2005** وأنتجت عددًا من سلسلات التصوير المهمة: "وادي الصليب في تسعة أبواب"، "سباق خيل في أريحا"، "رحلة في جبل الطور"، "غير معترف بها"، "صورة ذاتية"، "positioning" (توقيع)، "خمسة حواس"، "قوطر"، "الاحتفاء في جليل" و"قصاصو أثر". وقد عُرضت هذه السلسلات في متاحف ومعارض في أرجاء أوروبا وآسيا. وقد اشتركت أحلام شبلي، مؤخرًا، ضمن مشاركات أخرى، في المعارض: "Non-Sect/Radical: Contemporary Photography III"، متحف يوكوهاما للفنون الحديثة، اليابان؛ الزمن الضائع، صالة العرض إيكون، برمنغهام، إنجلترا؛ البقاء أم الذهاب، خيمة الفنون Umjetni Kom Paviļonu، زغرب، كرواتيا، وكميرا النمسا، غراتس، النمسا؛ لقاء الفنانين العالمي التاسع في إسطنبول، تركيا؛ التريانا في تورينو، Threeemuseums, T1 – The Pantagruel Syndrome، إيطاليا؛ قصاصو أثر، كونستاهالا بازل، سويسرا.

قائمة الأعمال

- أحلام شبلي** ص. 60-69
ص. 60 بدون عنوان، من السلسلة "توقيع (دربان، جنوب إفريقيا)". 2001. صورة بالألوان، 50×70 سم
ص. 61 بدون عنوان، من السلسلة "توقيع (دربان، جنوب إفريقيا)". 2001. صورة بالألوان، 50×70 سم
ص. 62 بدون عنوان، من السلسلة "سباق خيول في أريحا". 1997. تصوير أبيض / أسود، 50×70 سم
ص. 63 بدون عنوان، من السلسلة "سباق خيول في أريحا". 1997. تصوير أبيض / أسود، 50×70 سم
ص. 64 بدون عنوان، من السلسلة "توقيع (مجدل شمس، هضبة الجولان المحتلة)". 2001. صورة بالألوان، 50×70 سم
ص. 65 بدون عنوان، من السلسلة "توقيع (البرازيل)". 2001. صورة بالألوان، 50×70 سم
ص. 66 بدون عنوان، من السلسلة "توقيع (جامعة تل أبيب)". 2001. تصوير أبيض / أسود، 50×70 سم
ص. 67 بدون عنوان، من السلسلة "توقيع (عرب الشبلي)". 2001. تصوير أبيض / أسود، 50×70 سم
ص. 68 بدون عنوان، من السلسلة "توقيع (حيفا)". 1996. صورة بالألوان، 30×40 سم
ص. 69 بدون عنوان، من السلسلة "توقيع (حيفا)". 1996. صورة بالألوان، 30×40 سم
- سامي بخاري** ص. 72-79
ص. 72-73 بانوراما (خنازير بريّة). 2002. صور بالألوان، 60×90 سم
ص. 74-75 بانوراما (سلسلة مؤلّفة من 13 صورة بالألوان، نظرة على مدينة يافا بـ360 درجة). 2002. 15×22 سم
ص. 76-77 بانوراما (شارع يفت، حتّي العجمي وحتّي جباليا). 2002. طبع ملّون على قماش مشمّع، 1.5 × 10 سم
ص. 78-79 بانوراما (سلسلة مؤلّفة من 14 صورة ملوّنة، المقبرة الإسلامية القديمة الكرخانة). 2002. 15×22 سم
- رائدة أدون** ص. 82-88
ص. 82-83، 88 فساتين، 2002. فيديو، 12 دقيقة، أنشودة
ص. 84-87 فساتين - لفتا. 2002. فيديو، 8 دقائق، أنشودة
- أشرف فواخري** ص. 94-101
ص. 94-97 إختلال، 2002. مثبّت فيديو، دقيقة واحدة، أنشودة
- ص. 98 إختلال، 2002. تقنية متمازجة
ص. 99 إختلال، 2002. تقنية متمازجة على خشب رقائقي
ص. 100-101 إختلال، 2002. تصوير أبيض / أسود
- أحلام جمعة** ص. 104-109
ص. 104 طمّيمة (غمّيزة). 2003. منظر عامّ
ص. 105 زكي مبارك 1895-1952. كاتب، شاعر وباحث في الأدب، 1995. إنتاج آخر من "الموسوعة العربية للشبيبة"
ص. 105 أم كلثوم 1898-1975. مغنّية، إنتاج آخر من "الموسوعة العربية للشبيبة"
ص. 106-107 طمّيمة (غمّيزة). 2003. حبر أسود على ورق، 43×30 سم
ص. 108 هدى شعراوي 1879-1947. فائدة نسوية مصرية، إنتاج آخر من "الموسوعة العربية للشبيبة"
ص. 108 محمد مهدي الجواهري 1903. شاعر وصحافيّ، إنتاج آخر من "الموسوعة العربية للشبيبة"
ص. 109 أحمد رامى 1892-1981. شاعر وملحن، إنتاج آخر من "الموسوعة العربية للشبيبة"
ص. 109 مي زيادة 1886-1941. شاعرة وأديبة، إنتاج آخر من "الموسوعة العربية للشبيبة"
- جمانة إميل عبّود** ص. 112-119
بدون عنوان، 2002. من المعرض "2002 Déjà Vu"، تقنية متمازجة على ورق
- أنيسة أشقر** ص. 122-131
ص. 122-123 بربر أسود، 2003. لوحة، أعمال على الحائط في شرفة جاليري هاجر للفنون، يافا
ص. 124-127 بربر أسود، 2003. عرض، باشتراك ضرار بكري
ص. 128 بربر أسود (أنا امرأة، لماذا؟). 2003. صورة بالألوان
ص. 129 بربر أسود (حافظي على نفسك). 2003. صورة بالألوان
ص. 130 بربر أسود (الأرض لمن يحترمها). 2003. صورة بالألوان
ص. 131 بربر أسود (سجّل: أنا امرأة عربيّة حرّة). 2003. صورة بالألوان
- تصوير: أنيسة أشقر، رون عمير
عرض: ضرار بكري
تصوير فيديو: إلياف ليلطي
خُرير فيديو: زمير شتس