

הגר – אמנות פלסטינית עכשווית

הاجر – فنّ فلسطيني معاصر

| | |
|-----|------------------------------------|
| 5 | המסע פנימה טל בן צבי |
| 59 | אחלאם שיבלי מיקום |
| 71 | סאמי בוכארי פנורמה |
| 81 | ראידה אדון פסאטין |
| 93 | אשרף פואח'רי איח'תילאל |
| 103 | אחלאם ג'זמענה טומימה |
| 111 | ג'זמאנה אמיל עבוד Déjà Vu |
| 121 | אניסה אשקר ברבור אסווד |
| 133 | קורות חיים |
| 136 | רשימת העבודות |
| 31 | رحلة نحو الداخل طال بن تسفي |
| 59 | أحلام شبلي توقيع |
| 71 | سامي بخاري بانوراما |
| 81 | رائدة أدون فساتين |
| 93 | أشرف فواخري إختلال |
| 103 | أحلام جمعة طمّيمة |
| 111 | جمانة إميل عبود Déjà vu |
| 121 | أنيسة أشقر بجعة سوداء |
| 137 | قائمة الأعمال |
| 140 | سير ذاتية |

ساحلي بطاري



מוטראן

ממתקי נצרת

יורה
מבנין
03-503

ממתקי מוטראן נצרת ממתקי מוטראן נצרת ממתקי מוטראן נצרת ממתקי מוטראן נצרת

כנאפה
גבינה

מלבי
ערבי
שייק
פרי
מילק
שייק

עוגות
נצרת
מוטראן
שירים
קצוות



גלריה הגר ביפו הוקמה בשנת 2001, ובמהלך שלוש שנות פעילותה הציגה שש-עשרה תערוכות יחיד, מהן עשר של אמנים פלסטינים בוגרי בתי הספר לאמנות בישראל.¹

פעילות הגלריה מתרחשת למעשה בשני שדות תרבותיים מקבילים: **שדה האמנות הישראלי**, ו**שדה האמנות הפלסטיני**. במסגרת שדה האמנות הישראלי, הגלריה שמה לה למטרה לקרוא תיגר על אופיו העברי/היהודי/הישראלי/המערבי של השדה, כלומר לערער את ההגמוניה המוחלטת של השפה העברית בשיח על אודות יצירות האמנות, את הנוכחות הכמעט מוחלטת של אמנים יהודים, ואת עיגונן של העבודות בתולדות האמנות הישראלית ובהבניית הזהות הלאומית הישראלית, וכל זאת כחלק מההיגיון המערבי-אירופוצנטרי של השדה. במסגרת שדה האמנות הפלסטיני, הגלריה שמה לה למטרה להבנות שיח אמנותי פנים-פלסטיני בשפה הערבית הן במסגרת תרבות של מיעוט לאומי בגבולות 1948 והן במסגרת תרבות רחבה יותר ששותפים לה אמנים ויוצרים פלסטינים פעילים, זאת על רקע היעדר ייצוג משמעותי של אמנים פלסטינים בפעילות הגלריות והמוזיאונים המרכזיים והפריפריאליים כאחד.

החברה הפלסטינית מגדירה את זהותה מתוך קהיליות שונות, מרוחקות ומנותקות. תיאורה כחברה שאחדותה נובעת דווקא מהשונות שבה מבוסס על המבנה הייחודי שלה: חברה המשתרעת על פני ארבעה אזורים גיאוגרפיים שונים.² לעיקרון זה – שדה תרבותי אחדותי המבוסס על שונות ועל מורכבות רב-ממדית – גיאוגרפית, חברתית והיסטורית – השפעה מרכזית על שדה האמנות הפלסטיני.

ואמנם, באופן דומה ל**מבנה** החברה הפלסטינית, גם **שדה האמנות** הפלסטיני מתפרש על פני ארבעה מרכזים גיאוגרפיים עיקריים: בתחומי הגדה המערבית ועזה, בתחומי ישראל, בפזורה הפלסטינית שבעולם הערבי, ובפזורה הפלסטינית שבאירופה ובארצות הברית. הקבוצה הגדולה ביותר של אמנים פלסטינים פועלת בתחומי הגדה המערבית ועזה. אמנים אלה מציגים בעיקר במסגרת לאומית מובהקת בתחומי הרשות הפלסטינית, במוסדות הלימוד לאמנות ובגלריות מרכזיות בתחומי הרש"פ.³ בנוסף מציגים האמנים בתערוכות בינלאומיות, ובמספר מועט של תערוכות בתחומי ישראל.⁴

עם הקבוצה השנייה בגודלה נמנים האמנים הפלסטינים בוגרי בתי הספר לאמנות בישראל. בשנים האחרונות נוכחת קבוצה זו באופן גובר בשדה האמנות הפלסטיני, ומעמתת שדה זה עם מעמדם של הפלסטינים אזרחי ישראל בהקשרים פוליטיים, חברתיים ותרבותיים. אמנים אלה מציגים במרכזי אמנות ברש"פ, בגלריות בתחומי ישראל,⁵ ובתערוכות בינלאומיות.

הקבוצה השלישית בגודלה היא הפזורה הפלסטינית שבעולם הערבי. האמנים הפעילים בפזורה זו נמנים עם הקבוצה הוותיקה ביותר שמקורה בתרבות הפלסטינית שהתגבשה במחנות הפליטים המרוכזים בעיקר בלבנון ובירדן. ככל שגברה מרכזיותה של הרש"פ בלאומיות הפלסטינית, קטן מספרם של אלה בשדה האמנות הפלסטינית, ובאופן ישיר גם השפעתם, בעוד הקבוצה הרביעית, קבוצת האמנים הפלסטינים המתגוררים בפזורה שבאירופה ובארצות הברית, הופכת משמעותית ביותר.

כל ארבע הקבוצות אמנם מציגות יחדיו במגוון תערוכות של אמנות פלסטינית המתקיימות במרכזי תרבות, במוזיאונים ובגלריות בעולם הערבי, באירופה ובארצות הברית, וכן בתערוכות בינלאומיות, כגון אירועי בייאנלה ודוקומנטה, שבהן הם מציגים כנציגים פלסטינים, אולם עד היום אין בתחומי הרשות הפלסטינית, בישראל או בפזורות הפלסטיניות בעולם, אף לא מוזיאון אחד המוקדש בלעדית לאמנות פלסטינית על מרכיביה.

שדה האמנות הפלסטיני מבוסס, כאמור, על שלושה מאפיינים מרכזיים: (א) אמנים פלסטינים המתגוררים בארבעה אזורים גיאוגרפיים נפרדים ומקיימים שדה תרבותי לאומי מובחן למרות הנבדלות הגיאוגרפית; (ב) היעדר מוסדות לימוד וחניכה "פלסטיניים" לאמנות בעולם כולו, לרבות הרש"פ;⁶ (ג) היעדר תשתית מוזיאלית היסטורית. לאור זאת ניתן לומר שבניגוד למדינות לאום ריבוניות, שבהן שדה האמנות מבוסס על גבולות לאומיים ועל מוסדות חניכה ומוזיאונים לאומיים, שדה האמנות הפלסטיני מבוסס בעיקרו על אמנים ואמניות הפועלים במסגרת של **זהות פלסטינית**.⁷

אחלאם שיבלי (ערב אל-שיבלי, 1970), **סאמי בוכארי** (יפן, 1964), **ראידה אדון** (עכו, 1973), **אשרף פואחרי** (מזרעה, 1974), **אחלאם ג'ומעה** (טייבה, 1965), **ג'ומאנה אמיל עבוד** (שפרעם, 1971), **אניסה אשקר** (עכו, 1979) – הם שבעה אמנים פלסטינים צעירים, רובם בוגרי בתי ספר לאמנות בישראל; אמנים שהם חלק מדור שלם של **פלסטינים אזרחי מדינת ישראל** שנולדו לאחר 1967. לגבי מאפייני זהות אלה מציין עזמי בשארה:⁸

מבחינה היסטורית ותיאורטית כאחת, הערבים בישראל הם חלק מן העם הערבי הפלסטיני. הגדרתם כ"ערבים ישראלים" נוצרה בעת ובעונה אחת עם היווצרותה של שאלת הפליטים הפלסטינים, ועם הקמת מדינת ישראל על חורבותיו של העם הפלסטיני. לפיכך, נקודת המוצא ממנה נכתבת ההיסטוריה של הפלסטינים בתוך ישראל היא אותה נקודה שבה נוצרה ההיסטוריה של הפלסטינים שמחוץ לישראל. אי-אפשר להצביע על לאום או קבוצה לאומית הנקראת "הערבים הישראלים" או "הערבים בישראל".

הגדרתו של בשארה ממקמת את הגדרת הזהות של קבוצת אמנים זו במרחב דיאלקטי: מצד אחד כחלק ממערכת תרבותית פלסטינית רחבה, ומהצד האחר, ובאופן מובחן, כמעוט הפלסטיני בישראל. דני רבינוביץ וחיאלה אבו בקר⁹ מציינים כי דור זה נולד אל מציאות הכיבוש הישראלי בשטחים, וכי עולמו הפוליטי קשור אל פרדוקס שיצרה מלחמת 1967: מצד אחד הכרעה צבאית ברורה ששכנעה את האוכלוסייה הפלסטינית שישראל היא עובדה מוגמרת ושהם כאזרחיה קשורים בה ובגורלה, ומהצד האחר, חידוש המגע עם בני עמם בגדה המערבית ובעזה, ובאמצעותם בפזורה הפלסטינית ברחבי המזרח התיכון, וחיבור למחוזות גיאוגרפיים ותרבותיים שישראל משחקת בהם תפקיד שולי. בנוסף לאלה, באותה תקופה קיבל הקו הירוק, המפריד בין שתי האוכלוסיות, תפקיד משמעותי בהגדרת הזהות הנפרדת.

האנתיפאדה הראשונה ב-1987 הבטיחה הכרה בינלאומית באש"ף, ובהמשך הובילה לתהליך אוסלו ולהתבססות הרשות הפלסטינית, וב-1994-1996 ליציאת צה"ל ממרכזי הערים

הפלסטיניות. בעקבות אנתופאדת אל־אקצה באוקטובר 2000 ואירועי הדמים במהלך הפגנות בצפון הארץ, שבהן נהרגו שלושה עשר אזרחים פלסטינים,¹⁰ התבהר והתחדד מאבק האזרחים הפלסטינים להשגת זכויות, מעמד וזהות הן במדינת ישראל שבה הם חיים כאזרחים והן בעם הפלסטיני שאליו הם משתייכים. מערכת כפולה זו, בין ההשתייכות האזרחית לבין הזהות הלאומית, יצרה את המעבר מהגדרת הזהות **ערבים־ישראלים**, הגדרה העושה שימוש במצבי תרבות ממוקפים (hyphenated) להגדרת הזהות **פלסטינים אזרחי ישראל**, המתרחקת מתפיסת הזהות הרב־תרבותית וממקמת את ההגדרה במרחב של זהות לאומית.

בהגדרת הזהות הלאומית הפלסטינית ממלאים הקמפוסים האוניברסיטאיים בישראל תפקיד מרכזי. אולם הפעילות הקולקטיבית של הסטודנטים הפלסטינים אזרחי ישראל, המאפיינת את הקמפוסים בחיפה, בירושלים ובתל אביב, מהווה ניגוד גמור לפעילות היחידים שניכרת במוסדות הלימוד לאמנות בישראל, שם לומדים בכל שנה לא יותר משלושה סטודנטים פלסטינים.

למרות מיעוט הסטודנטים הפלסטינים המסיימים את לימודי האמנות מדי שנה, נוכחותם העקבית, שראשיתה בשנות התשעים, מייצרת ייצוג מצטבר של אמנים פלסטינים הן בשדה האמנות הישראלי והן בשדה האמנות הפלסטיני. מעבר לכך, בתווך שבין שני שדות תרבותיים אלה – ישראלי ופלסטיני – יוצרים לימודיהם של אותם אמנים פלסטינים הלומדים במוסד אקדמי ישראלי תהליך חִבְרוּת (סוציאליזציה) בעל כמה מאפיינים פוסט־קולוניאליים ייחודיים:

ראשית, האמן נאלץ לפתח את דרכי הביטוי היצירתיות שלו בשפה שאיננה שפת האם שלו, לרוב שפה זרה לו, שכן שפת הלימוד היא עברית, לא ערבית, שנית, התרבות של האמן – ערבית או פלסטינית – איננה חלק ממערכת הלימוד, שכן ה"הביטוס" (habitus) של המערכת, כלומר ההקשרים התרבותיים והאמנותיים, מעוגנים במרחב שבין שדה האמנות המערבי לבין זה הישראלי; שלישית, המערכת לא רק שאינה מייצגת את האמן הפלסטיני, אלא היא מדירה ובכך מוחקת את התרבות הפלסטינית־הערבית שמתוכה הוא בא; ולבסוף, מאחר ששדה האמנות הישראלי כשדה לאומי תופס לרוב את האמן הערבי הפלסטיני כ"אחר", כלומר כזר לתרבות המקומית, הוא אף מונע בסופו של דבר את ייצוגו כחלק אימננטי של השדה.

מבנה ייחודי זה של שדה האמנות הפלסטיני, כשדה תרבותי של קבוצת מיעוט לאומי, הופך אותו חלק מהשיח הפוסט־קולוניאלי על כל מאפייניו. אדוארד סעיד במאמרו "המסע פנימה והופעתה של ההתנגדות"¹¹ מתאר את פעולת התרבות במסגרת הכתיבה הפוסט־קולוניאלית **כמסע פנימה** – מעין עבודת כלאיים תרבותית של אנשי הרוח, בני העולם השלישי, הכותבים מתוך דחיפות פוליטית או אנושית שמושפעת מהמצב הפוליטי הלא־פתור הקרוב מאוד לפני השטח. כתיבתם, לדבריו, נעשית ללא ספק מתוך עמדה של ידע ובקיאיות בת סמכא, אך גם מתוך עמדה של אנשים שמסר ההתנגדות והערעור שלהם הוא תוצר היסטורי של השעבוד. סעיד מתאר את "המסע פנימה" כמהלך של פירוק. לגבי עבודותיהם של חוקרים אלה בני העולם השלישי (כגון גוהא ואלאטס) הוא טוען כי הם בחרו:

להתמקד ברטוריקה, ברעיונות ובשפה במקום בהיסטוריה חד וחלק, בהעדיפם לנתח את התסמינים המילוליים של הכוח, את התהליכים והטקטיקות שלו, ואת השיטות האינטלקטואליות ואת הטכניקות

ההבעתיות שלו – במקום לנתח את הפעלתו הגסה של הכוח, את מקורותיו ואת מוסריותו. בקצרה, הם מעדיפים לפרק במקום להרוס. לחבר שוב חוויה ותרבות משמע, כמובן, לקרוא טקסטים מתוך המרכז המטרופוליני ומתוך הפריפריות בצורה קונטרפונקטית, בלי לייחס את זכות "האובייקטיביות" ל"צד שלנו" ובלו להטיל את משא ה"סובייקטיביות" על ה"צד שלהם". הנקודה היא לדעת **איך** לקרוא [...] בלי להפריד זאת מן הידיעה **מה** לקרוא. טקסטים אינם חפצים מוגמרים [...] טקסטים הם הערות ופרקטיקות תרבותיות. טקסטים יוצרים לא רק את תקדימיהם-שלהם, כפי שאמר בורחס על קפקא, אלא גם את ירשיהם.¹²

במידה רבה ניתן לתאר באופן דומה את המהלך האמנותי/הטקסטואלי של האמנים המציגים בקטלוג זה, מהלך המבוסס יותר מכול על הקשר שבין "חוויה ותרבות", כלומר, על ניסיון החיים של האמנים, על יחסי הכוח הייחודיים שבתוכם ושכנגדם הם פועלים, על נקודת המבט והפרשנות שלהם את עבודתם, ועל הדחיפות הפוליטית והאנושית שאותה הם מבטאים.

עבודות האמנות שנבחרו לקטלוג הוצגו בתערוכות יחיד של אמנים הפועלים בנפרד, ובמידה רבה אינם מקיימים ביניהם כל קשר. קריאה פרשנית זו, המציגה את התערוכות כרצף, מטרתה להצביע על כמה אסטרטגיות ויזואליות ונרטיביות המשקפות את מרחב הקיום של האמנים, מרחב שבו האמן משמש בו זמנית הן כסובייקט של שדות תרבות שונים והן כסובייקט של מרחבים פרטיים-ציבוריים, פוליטיים בעיקרם, שבהם נצברים ונצרכים ניסיון וידע כמו גם כניוים, סימונים וחוויות שונות הנספגות בגוף.

שלושה צירי התייחסות נראים בעבודות: **המרחב הגיאוגרפי וגבולותיו, השפה הערבית כמרחב פנים-פלסטיני והגוף המגדרי**. שלושת הצירים פורשים במגוון הצלבות מערכת מורכבת של הקשרים ומרחבי פעולה הנתועים במציאות הקיום הפלסטינית, ומייצרים ביקורת שחורגת מגבולות התייחסות הפנים-אמנותית ושמרחיבה אותם להתייחסויות תרבותיות, חברתיות ופוליטיות רחבות היקף.

המרחב הגיאוגרפי וגבולותיו

ייצוגי המרחב הגיאוגרפי באמנות פלסטינית עכשווית הם ברובם ייצוגים ריאליסטיים הנובעים בעיקר מהבחירה בצילום ישיר ותיעודי באופיו לצורך ייצוג ושיקוף מרחב הפעולה של האמנים.¹³ ייצוג ריאליסטי זה מתקיים בעבודות באופן ביקורתי בהקשרים של **השיח הפוסט-קולוניאלי** ושל המושג **אתנוקרטיה** כצורת משטר.

במסגרת השיח הפוסט-קולוניאלי מתואר המרחב הגיאוגרפי, ההיסטורי, החברתי והתרבותי ככזה המקיים דיון נוקב עם "עבר" קולוניאליסטי ועם "הווה" הנשוא עמו עדיין את חותמת יחסי הכוח הקולוניאליים; יחסים שבבסיסם מושגים של הגמוניה ומוכפפות, יחסי "עולם ראשון" ו"עולם שלישי", קטגוריות של "מזרח" ו"מערב", של מיעוטים וילידי הארץ, ושל מהגרים, פליטים וגולים. בעוד השיח הפוסט-קולוניאלי מתייחס אל מעבר לגבולותיו של המרחב הגיאוגרפי המקומי, מתפקד המרחב הכפוף למשטר אתנוקרטי כמרחב מקומי מובהק.

אורן יפתחאל ואלכסנדר קדר¹⁴ מגדירים משטר אתנוקרטי:

סוג מובחן של משטר המסייע להתפשטותה של קבוצה אתנו־לאומית בטריטוריה רב־אתנית השנויה במחלוקת. משטר זה מקדם את מטרותיו המרחביות, הכלכליות, הפוליטיות והתרבותיות של הלאום האתני הדומיננטי. במדינה האתנוקרטית, השיוך האתני, ולא האזרחי, מהווה את המפתח לחלוקת המשאבים והכוח.

האתנוקרטיה היא אסטרטגיית הכוח של הרוב המבסס את שלטונו, ולא של המיעוט המוחלש. אולם המרחב הנתון לצורת משטר זו אינו משקף באופן ישיר ופסיבי את יחסי הכוח האתנוקרטיים, אלא כולל אפשרויות פעולה ביקורתיות כנגד יחסי כוח אלה.

פער זה שבין ההגמוניה היהודית־ישראלית לאפשרויות הפעולה במרחב הגיאוגרפי עצמו מתקיים הן בבתי הספר לאמנות, הן במערכת התצוגה (מוזיאונים וגלריות) והן במציאות החיים של כל האוכלוסייה הפלסטינית בישראל, וביתר שאת בזו שבערים המעורבות יפו, עכו, חיפה וירושלים, שבהן מתגוררים האמנים שעבודתם במרכז קטלוג זה.

שתי תערוכות שונות פורשות את טווח מרחב הפעולה של הזהות הפלסטינית: תערוכתה של **אחלאם שיבלי**, המתעדת לפני הצופה מרחב של עולם שלישי המגדיר זהויות והזדהויות, ותערוכתו של **סאמי בוכארי**, המתעדת את העיר יפו כעיר המסומנת כולה בעקבות המשטר האתנוקרטי היהודי־ישראלי, בנקודת זמן של לפני ואחרי 1948.

אחלאם שיבלי | Positioning

מיפוי המרחב הגיאוגרפי ביחס לשיח הפוסט־קולוניאלי עומד במרכז עבודתה של אחלאם שיבלי. בתערוכה *Positioning* (מיקום) הציגה תצלומים שצילמה לאורך שנים אחדות בפלסטין ובמקומות רבים אחרים ברחבי העולם.

הצילומים בתערוכה כוללים את המקומות הבאים: ערב אל־שיבלי בגליל, ואדי סאליב בחיפה; שדות תעופה וצילומים ממתוסיס; כפר דייגים צרפתי ליד מרסי, הפגנות נגד הגלובליזציה בברזיל, צילומי הפגנות נגד גזענות בדרבן במהלך כינוס הוועידה הבינלאומית נגד גזענות בדרום אפריקה, צילומים בחתונה במג'ידל שמש ברמת הגולן הסורי, צילומים בכנסיית המולד בבית לחם בגדה המערבית; צילומים בבריסל, מירוצי סוסים ביריחו; צילומים בסיני, בהר תבור, בכפר איקרית; שבגליל, בכפר ערב אל־נעים בגליל, בנצרת, באוניברסיטת תל אביב, בחיפה ועוד.

שם הפועל positioning מעיד על עבודה אינסופית של מיקום העצמי, ייצור הביוגרפי והאישי אל מול מספר רב של טריטוריות, מצבים, ותפקידים, וביחס לפוליטיקה של הזהות בשיח הפוסט־קולוניאלי ושל העולם השלישי.

בכמה תצלומים מתועדות הפגנות **מועידת דרבן, אוגוסט 2001** – הוועידה נגד גזענות בדרום אפריקה. בצילומים מתחדד המתח בין שפת הגוף של השוטרים הנטועים במקומם לזו

של המפגינים המצולמים בנפרד, כך שנוצר מעין חלל אוטונומי השומר על עמדתם. בתצלומים אחרים בסדרה נראית דמותו של קסטרו בזמן נאום שנשא באצטדיון כדורגל מול קהל רב, ולצדו דגלים של קובה ודגלים פלסטיניים היוצרים סולידריות של מוחלשים, מודרים, מקופחים ומדוכאים. בצילום אחר נראית דמותו של גנדי על גבי שלט שעליו כתוב "קול העם", וממיקומה זה היא משקיפה על באי הכנס, לרבות אלה ממדינות העולם השלישי (אסיה ואפריקה).

סימונו של הקונפליקט הישראלי-פלסטיני כעניין בינלאומי גלובלי ביחסי הכוח שבין המערב לבין מדינות שחוו את הקולוניאליזם המערבי הישיר – מדינות העולם השלישי – נראה בסדרת תצלומים שצולמו במהלך כנס של "הסוציאליזם נגד הגלובליזציה" ב**ברזיל, פברואר 2001**. אחלום שיבלי הוזמנה להרצות בכנס במסגרת פורום "ידידי כדור הארץ", שהתקיים בו דיונים שעסקו גם במזרח התיכון. בצילום מאחת ההפגנות נראית כרזה המוצגת במהופך ולרוחב, ובה כתוב בפורטוגזית "למעלה אנתיפאדה למטה ישראל". את הכרזה מניפות שתי ידיים, אולם הן אינן ידי הדמות הנוכחת במרכז התמונה. זו עומדת בגבה למצלמה וחובשת כובע קסקט אדום. פני המפגינים מופנים לכיוון עומק התמונה, בעוד הכרזה מופנית כלפי המצלמה ולא לכיוון שאליו מתקדם הקהל, כך שהקומפוזיציה המנתקת את הכרזה מהמרחב הפנימי המקומי שבו נע הקהל מעוררת שאלה לגבי קהל היעד של הכרזה ולגבי תפקידה במרחב המתואר.

מרחב פנימי מקומי נראה גם בתצלום שצולם ב**מגידל שמש, 2000**, במהלך מסיבת חתונה של ידידה ממשפחה ערבית סורית דרוזית. בתצלומים נראית ילדה בשמלה צהובה עומדת וצופה בגברים שרוקדים דבקה בשורה. המבט של הילדה, שגבה אל המצלמה, מהווה המשך לנקודת המבט הביוגרפית של הצלמת, והליכתה במרחב הפנים-קהילתי שנוצר בינה לבין שורת הגברים מעבירה תחושה של נחישות.

השיקוף הריאליסטי הן של האינטימיות והן של המצוקה מתקיים בעבודותיה של אחלום שיבלי ברצף של נקודות מבט. המצלמה אינה מתקבעת על מבט אחד אלא להפך, וריבוי המצבים מייצר מערכת מקודדת שהמשמעות בה נובעת מהרצף, מהריבוי, מהתחביר. כך יוצרת אחלום שיבלי נטורליזציה של התרבותי תוך שהיא נמנעת מלכוון מציאות סכמתית, סטריאוטיפית ורדוקטיבית בעיקרה.

באחת מהעבודות בשחור-לבן שצולמו ב**מירוץ סוסים ביריחו, 1997**, נראה שוטר פלסטיני מביט במירוץ, ידיו על מותניו, ואילו הרוכב נראה מאיץ בסוסו לגמוא את המרחק. צילום אחר מתעד שני ילדים העומדים חבוקים וצופים במירוץ, ובצילום נוסף נראה הקהל הרב יושב, עומד, יוצר חומה צפופה – מהמר על הסוסים, והמתח רב. מסדרת הצילומים עולה תחושה של מרחב: פעילות ספורטיבית במרחב פתוח, חסר גבולות, המבוסס על גידול סוסים גזעיים – מרחב תרבותי קדום.

באחד מתצלומי השחור-לבן **מאוניברסיטת תל אביב, 2001**, נראים ספריית וינר ובניין מקסיקו, שבו אחלום שיבלי לומדת לתואר שני בקולנוע. המקום בתצלום נתפס רז ומאיים, השיחים נראים קוצים, והשמים הקודרים והמעוננים משדרים מעין התכתבות עם אקספרסיוניזם גרמני ועם אסתטיקה ריאליסטית אמנותית. במובן מסוים ניתן לומר כי הבניין מסומן באמצעות תפקידו – לאפשר ביטוי אמנותי, זאת ביחס למגוון המצבים האנושיים המתוארים בהרחבה בשבעים ושלושה התצלומים שבתערוכה.

במרחב שבין תצלום "הנוף" באוניברסיטה לבין מגוון תצלומי "המצבים האנושיים" שצולמו ברחבי העולם, בולט זוג תצלומי צבע שצולמו בבית הצלמת בחיפה: גבר עירום שפניו אינם נראים, וקווי המתאר של גופו בולטים על רקע הקיר הלבן והופכים בעצמם למעין מרחב פנימי, ביתי ומקודד.

בקטלוג "גוטר" שליווה את תערוכתה של אחלם שיבלי במוזיאון תל אביב, מציין אולריך לוק¹⁵ כי ההחלטה החשובה ביותר של אחלם שיבלי היא הבחירה לצלם מצבים, כלומר את האופן שבו האובייקט ממוקם במרחב ביחס למה שסביבו. לוק מוסיף כי באופן ספציפי ניתן להגדיר את המצבים שאחלם שיבלי מצלמת "מקומות שנמצאים בהם", ו"הווייתם של אנשים". קשר זה בין "מקום" לבין "הוויה" מתאר רולאן בארת¹⁶ בספר *מחשבות על צילום* כתשוקה אונטולוגית החורגת מגישה אתנוגרפית וחותרת אחר המהות, אחר ה"יש". האובייקט נמסר לנו כחטיבה אחת וראייתנו אותו ודאית, ומכאן כוחו כעדות. "ואף על פי כן," אומר בארת, "מאחר שהצילום (וזו מהותו) מעיד על קיומה של הוויה מסוימת, אני מבקש לגלות הוויה זו במלואה." ההוויה שאותה מבקש לחשוף בארת מתקיימת במלואה בסדרת הצילומים של אחלם שיבלי כשהיא קשורה קשר הדוק למיקומו של הסובייקט – אל מול מערכות כוח תרבותיות, חברתיות ופוליטיות, וכסובייקט **במעבר** בין הלאומי, האתני, המעמדי והמגדרי.

אחלם שיבלי מייצרת את עצמה כבעלת "תודעה כפולה" המאפשרת לה בו בזמן מבט מן ה"שוליים" ומן ה"מרכז" כמיקומים זמניים ומשתנים. אולם הגדרת הזהות ביחס לתרבות גבול זו אינה יכולה שלא להגיב למחיר האישי שכל סובייקט משלם כאגרת מעבר, מטפורית וממשית, חוזרת ונשנית, ביחס למיקומו במרחבי גבול אלה. במובן זה עבודתה של אחלם שיבלי שואבת מהשיח הרב-תרבותי הביקורתי. עמדה זו עושה דה־קולוניזציה לא רק לייצוגים תרבותיים ואמנותיים, אלא גם ליחסי הכוח בין קהיליות שונות, ומעמידה במרכז תפיסה מערכתית חברתית המעניינת בשינוי רדיקלי של פני החברה ושל יחסי הכוח המתוארים כאן בהרחבה.

סאמי בוכארי | פנורמה

בתערוכה *פנורמה* מבקש סאמי בוכארי למפות, לסמן ולתעד את גבולותיה של "יפו הערבייה" על גבי ציר הזמן של לפני ואחרי 1948.¹⁷ בוכארי עולה לגג הבניין הגבוה ביותר ביפו, בניין שהוא בית אבות – דיור מוגן לקשישים יהודים של חברת "מישען" הנמצא ברחוב יפת, ואת הצילומים לוקח מכל ארבעת הכיוונים: צפון – דרום – מזרח – מערב. נקודת מבט זו, שהיא כאמור הגבוהה ביותר ביפו, היא נקודת תצפית מרכזית המרחיבה את הידע שנחשף בעקבות הצילום, ומצביעה הן על שליטה מרחבית והן על כוח, כך שאין זה מקרה שהיא משמשת גם את המשטרה לצילום הפגנות לרשותו של בוכארי עמדו חמש־עשרה דקות בלבד שבהן הורשה להישאר על גג הבניין לבדו. הצילום חושף את גגות הבניינים, את היחסים שבין הבנייה הישנה לבנייה החדשה ביפו, וכן את השטחים הפתוחים שנראים כפצע ברצף בתי המגורים בשכונה.¹⁸ השטחים הפתוחים הופכים בחלקם לשדה בור או למגרשי חנייה אקראיים, ומסמלים יותר מכול את ההרס והחורבן שעברו על יפו לאחר 1948.

לצד המגרשים הריקים, בסדרת תצלומים נוספת מתעד בוכארי את בית הקברות המוסלמי הישן "אל־זקאנה" שביפו. בתצלום נראות מצבות האבן המשמרות מוטיבים ארכיטקטוניים השכיחים בבתי המגורים: קשתות, עמודים, כותרות. בבית הקברות ניכרת ארזיה: מצוק החוף, המהווה את חלקו המערבי של בית הקברות, נשחק על ידי הגלים, ובית הקברות עצמו נראה על סף גלישה לים. הצילום, כך נדמה, משהה את הקטסטרופה העומדת בשער, וחושף תמונה שלווה – מצבות אבן על רקע ים כחול. אולם התחושה שמעוררת הסדרה היא נוכחות של עבר היסטורי מפואר הנגלה בשבריו, ואווירת מוות המועצמת מארעיות המצבות והתפוררותן. שתי הסדרות הפנורמיות יחדיו, זו לצד זו, יוצרות אנלוגיה בין המוות השורר בצילום בית הקברות לבין יפו שלאחר אסון הנכבה של 48', והמוות התרבותי והחברתי שבעקבותיו.

ההרס והעזובה אינם רק ייצוג; הם נראים בבירור בבנין שבו ממוקמת הגלריה הגר ביפו ובסביבותיה. על קיר הבניין ברחוב יפת 99, שבו נמצאת הגלריה, נפרש תצלום פנורמי רחב ממדים שצולם ממרפסת הגלריה המשקיפה על רחוב יפת ושכונת עג'מי. במרכז התצלום בית האבות והמרכז המסחרי הקטן שלמרגלותיו. התצלום פונה לרחוב, לעוברי האורח היושבים במרכז המסחרי, כתמונת ראי, וכך ממקם את הצופים בטריטוריה רחבה בעלת עומק שדה ואפשרויות תנועה. הצופה נמצא במרכזה של במה דמיונית בעלת פרספקטיבה ציורית, והתצלום מרחיב את נקודת המבט שלו שכן הוא מספק אינפורמציה שאיננה נגישה ממפלט הרחוב. בצילום פנורמי הצופה נמצא במרכז. הוא לא זז; העולם סובב אותו, והוא מאבד תחושת שיפוט (חוש מידה) של מרחק וחלל. הגוף הפיזי שאינו יכול למקם את עצמו בנקודת הצפייה או לשחזר לעצמו מניסיון הראייה הממשי תמונת שדה רחבה כל כך, מתייחס בפקפוק לידע הנוצר בעקבות הצפייה, והתחושה המתקבלת דומה לצפייה בהצגה או במופע קסמים.

במחשבות על צילום מתאר רולאן בארת¹⁹ את הצילום כסוג של תיאטרון פרימיטיבי, מעין תמונה חיה, עיצוב הפנים הקפואים והמאופרים שמתחתם נשקפים לעינינו המתים. באופן פרדוקסלי, הצילום הפנורמי, שמטרתו לשחזר את שדה הראייה האפשרי, להחיות את המרחב הגיאוגרפי באופן שמאפשר שליטה במרחב, ולפענח את הממצאים על פני השטח, מייצר את דימויה של יפו כגוף מת־חי המתעתע בכל הבאים לתעדו ולהחיותו.

בסדרת חזיר הבר מתחدد הקשר שבין מעשה הצילום לייצוג המוות. בוכארי מצלם חזיר בר לאחר ציד, ומתעד בסדרה מהלך שבו הוא פוקח את עינו של החזיר המת. עדשת המצלמה מתעכבת על חדות הזיפים ועל חיוניות העין המחזירה מבט וכמו מעוררת לחיים את הגוף המת. בצילום אחר נראה ראש החזיר מונח על צלחת הגשה, ונוצר קשר לדימוי הבאת ראש המנהיג המובס על ידי המנצח כדי להוכיח את תבוסתו הסופית.

באופן פרדוקסלי, המהלך הגברי (הצייד הגבר מביא את גופת החזיר כהוכחה לגבריותו ולמנהיגותו) מקבל תפנית כאשר הגשת ראש החזיר נעשית כחלק ממסורת הגשת האוכל הביתית הנשית. את התפנית לכיוון הנשי מחזקות שתי עבודות נוספות בתערוכה: האחת כוללת פח צבוע בשפתו אדום הנראה כמו מטרה ותחתיו שפתונים בצבע אדום המסודרים בשורה, והאחרת היא לוח עץ שמרכזו מראה כפולה התוחמת את המסתכל בה בעיגול, גם כאן כמטרה, ותחתיה מסודרים בשורה כדורי רובה אדומים וזהובים הנראים כמעט כמו שרשרת של אישה.

בוכארי יוצר קשר מטפורי בין דימוי החזיר כייצוג של חטא (בחברה המוסלמית והיהודית), כמשהו מנודה, לבין דמותה של יפו במציאות הישראלית. בהקשר הזה הוא תופס את יפו שלאחר 1948 כתזכורת לחטא. יפו נשארת מנודה, לא רצויה, מחוץ למחנה, אולם בו בזמן יפו הערבייה, יפו היפה, המאופרת, יפו המתקשטת כמעט כל יום בכדורי רובה זהובים – זו נמצאת במרכז התערוכה כהאנשה, כדמות אישה, ככלת הים (ערוס אל־בחר) בספרות ובתרבות הפלסטינית.

השפה הערבית כמרחב פנים פלסטיני

הגדרת השפה הערבית כמסמנת את גבולות המרחב הפנים־פלסטיני היא למעשה הגדרתה כשפה של מיעוט לאומי.²⁰ השפה הערבית היא אמנם השפה הרשמית השנייה בישראל, אולם היא נעדרת כמעט לחלוטין מהמרחב הציבורי האזרחי על כל מופעיו: שלטי פרסום, שמות רחובות, שילוט עירוני ובין עירוני, טפסים ממשלתיים, בתי חולים ועוד. השפה העברית, לעומת זאת, שולטת על **הנוף הלשוני** (linguistic landscape), ומזוהה עם יחסי הכוח של הרוב הישראלי, על כל המשתמע מכך.

בעבודות שיידונו בפרק זה, נוכחת השפה הערבית בלבד – כתובה (בדפוס ובכתב יד) ודבורה (מדוברת) – והיא איננה מתורגמת לעברית או אנגלית. כשהוצגו התערוכות, הודפס תרגום הכותרות על דפים נפרדים, והונח מחוץ לחדרי התצוגה של גלריה הגר לאמנות. בעבודותיה של **ראידה אדון** מופעים טקסטים בערבית בהקשרים של זיכרון והיסטוריה פלסטינית, בעבודותיה של **אשרף פואחרי** בהקשרים של יחסי כוח תרבותיים ומגדריים, ובעבודותיה של **אחלאם ג'ומעה** כמערכת תרבות ערבית־פלסטינית מקודדת.

ראידה אדון | פסאטין

בדומה לעבודתו של בוכארי, דמות האישה כמטפורה למרחב הגיאוגרפי שלאחר 1948 חוזרת גם בעבודתה של ראידה אדון. אולם בעוד בוכארי עושה שימוש במטפורה בלבד והדמות עצמה נעדרת מהמרחב המתואר, אדון ממקמת דמות זו על רקע מערכת טקסטואלית דבורה וכתובה המייצרת את השפה הערבית כגבולותיו של מרחב הזיכרון הפנים־פלסטיני. במיצב הווידאו־ארט **פסאטין** (שמלות) מציבה ראידה אדון זו לצד זו בשני חדרי הגלריה שתי עבודות וידאו היוצרות יחדיו מערכת נרטיבית משלימה: בחדר האחד נראות שמונה שמלות שחורות וזקורות המרחפות בין הכתלים הריקים של בתי האבן העזובים בכפר ליפתא שבכניסה לירושלים, ובחדר האחר מופיעה האמנית בדמותה של עאישה מהמחזה "פסאטין", ומסכמת את חייה מאירוע הנכבה ב-1948 עד היום.²¹

ליפתא שבמבואות ירושלים הוא אחד הכפרים הבודדים שלא נהרסו כליל לאחר 1948. בעבודת הווידאו נראות השמלות בין חמישים וחמישה בתי אבן מקוריים שעומדים על תלם עד עצם היום הזה. במעבר בין בתי האבן עוברת המצלמה לשמים הכחולים, שעליהם כותבת האמנית בכתב ידה בערבית:

רציתי שהם ידברו, אבל כנראה שהם פחדו על המילים שלהם, מהקור משהו היה מחזיק בהם 28
בדצמבר, הם ישמרו על התשובות כדי שיזרקו לי אותן בבת אחת, דצמבר-ינואר 1947, בלי קול
בשתיקה (פברואר) 1948.

את התאריכים היא שואלת ישירות מהספר כי לא ננסא (כדי שלא נשכח), ספרו הנודע של
ההיסטוריון וליד אל-ח'אלדי.²²

לעומת השתיקה המלווה ברוח הנושבת בין בתי האבן, בעבודת הוויזואל השנייה נראית ראייה
אדון בדמותה של עאישה המספרת את סיפורה בערבית. עאישה אל-סנג'ראויה המתגוררת מאז
1948 בכפר של פליטים פלסטיניים בדמשק, מונעת את גופה מבעלה אחמד אבו אל-עבד,
ומתנה את התמסרותה בחזרה לכפר מגוריה סג'רה שבפלסטין – התניה שיש בה ממד רדיקלי
עצמאי על הרקע הפטריארכלי שבו דמותה של עאישה פועלת. למרד המיני ידועים תקדימים
אחדים שהמפורסם בהם הוא "ליסיסטרטה" של אריסטופנס. אולם בניגוד ל"ליסיסטרטה", שם
כובשות הנשים את האקרופוליס והרעב המיני כופה על הגברים להיענות לרצונן, כך, שכמיטב
המסורת, הקומדיה מסתיימת בהתפיסות ובשלום, המקרה של עאישה שונה. היא מסכמת:

אבו אל-עבד נעלב וקם, ומאותו יום לא התקרב אלי. עברו שנים, ואנחנו חיים בדמשק. גופי התקרר
ומת, והפסקתי לחשוב עליו [...] וכך עברו שנים, ובן דודי נפטר כשהוא נמוע ממני ומסג'רה.

מותו של הגוף המיני והתקררותו, שהם תוצאה של ההתניה הנשית הרדיקלית, מועצמים בעבודת
הוויזואל האחרת, שם נמחק הגוף הנשי והופך להיות רוח רפאים הנעה במרחב באמצעות רוח
הזיכרון הנושבת בשמלות השחורות הריקות, בין בתי האבן הנטושים של ליפאת ובברכת
הגשמים שמימיה מניעים את אחת השמלות הצפה בהם. הגוף המחוק מיוצג בעמדת הסובייקט
הטקסטואלית "רציתי", והדמות הופכת לסובייקט ממשי רק כשהיא תובעת מקום ותפקיד
ביזכרון הקולקטיבי הלאומי.²³

זיכרון הנכבה בהקשרים של תרבות פלסטינית הוא תוצאה ישירה של היעדר מדינת לאום.
במילים אחרות, העקירה מחיי הכפר למחנות הפליטים והעובדה שלפיה רובה של החברה
הפלסטינית מתגוררת מחוץ לתחומי פלסטין ההיסטורית קיבעו את אירוע הנכבה כֶּאֱסוֹן
הלאומי – הטרגדיה הלאומית הפלסטינית.²⁴ זיכרון זה נבנה בהדרגה כזיכרון קולקטיבי לאומי
באמצעות סיפורים לאומיים, בשירה, בפרוזה ובאמנות.

כמהתה של אדון "רציתי שהם ידברו" היא כמיהה של "האני הזוכר" לארגן את העבר, את
ההווה ואת העתיד ברצף שיש לו משמעות פסיכולוגית, תרבותית ומוסרית. שושנה פלמן²⁵ טוענת
כי כאשר לזיכרון (או לעדות) יש תפקיד במרחב הציבורי הפוליטי בהגדרת הזהות המובחנת של
הקבוצה, הוא מוגדר באופן חברתי ותרבותי כזיכרון קולקטיבי. פלמן אף מדגישה כי ייחודיותה
של העדות נובעת מפעולת הצפייה של העד כמי שצפה באירוע במו עיניו.²⁶

באופן פרדוקסלי, על רקע היעדרם של הנוכחים הנפקדים²⁷ מקבלת על עצמה דמות
האישה/רוח הרפאים את תפקיד העד שצפה באירוע במו עיניו. דימוי המת החי קיים בכמה

תרבויות הנתונות בתהליך של עיצוב לאומיות. אחת הדוגמאות לכך מופיעה בספר סראיא, בת השד הרע של הסופר הפלסטיני אמיל חביבי.²⁸ אולם הקשר בין עבודות הווידאו של ראידה אדון לבין ספרו של חביבי אינו מסתכם רק בדמות הרוח כמת חי, כי אם גם בפנייה הישירה לאותם "נוכחים נפקדים" שבתי האבן של ליפתא הפכו לאחד מסמליהם המובהקים ביותר.²⁹ העמדה הדיאלקטית הפוזיטיביטינגיטיבית של הנוכח־נפקד מגולמת הן בדמותה של האישה כרוח רפאים חיה־מתה, והן בדמותה של האישה שמיניתה אסורה בחייה. עמדה דיאלקטית זו מחברת בין הגוף המיני לבין המושג "גוף ידע", המבטא את הדחף לזכור, לשמר את הזיכרון, ולייצר טקסט שאין לו תחליף בהבניה של הזיכרון הקולקטיבי. הטקסט בערבית אינו רק זיכרון אלא סמן גבול ממשי בין המרחב הפנים־פלסטיני בעבודות לבין הקהל הישראלי שאינו מבין את הנאמר (הן בהצגה בפסטיבל עכו והן בגלריית הגר לאמנות). בביקורת מיום 11.10.2001 שכתב איתן בר יוסף על ההצגה שהוצגה בפסטיבל עכו,³⁰ הוא מתאר את הסצנה שבה מתורגמן ערבי מתרגם לצופים את דברי השחקנית ראידה אדון מערבית לעברית:

ניכר היה שניזיל הטוב איננו רוצה לתרגם לנו מה בדיוק נאמר שם, ברחבה, אלא מסתפק בהתרשמות כללית בלבד כדי לגונן עלינו היהודים עגולי המשקפיים שהגיעו כל כך מרחוק מפני ההשתגעות הלאומית החדשה של ראידה. גם כאן דומה שהצופים הצייתנים שהריעו בהתלהבות לא ממש שאלו את עצמם: רגע אחד, מה בעצם אמרו לנו כאן? האם אנחנו מוחאים את עצמנו לדעת? הדמיון מפליג אחורה, אל ימיה האחרונים של ממלכת הצלבנים שנדחקה אל עכו לפני שנמחקה כליל. אולי גם אז, באולם הקריפטה העצום, התקיים פסטיבל ססגוני, והשכנים המוסלמים הזומנו לשחק ולזמר, והצלבנים שלא הבינו ערבית, הרימו את כדי הבירה שלהם והריעו לערבייה היפה שניבאה, בלשון גרונית ולא מובנת, את הסתלקותם הקרבה.

הביקורת של בר יוסף יוצרת הקבלה בין הישראלים לצלבנים ובין הפלסטינים למוסלמים, ומבטאת למעשה את הפחד הקמאי מהמזרח. חוסר השליטה בשפה מתורגם באופן מעשי לשליטה בשטח ולמאבק בין הכובש לנכבש על עצם האפשרות לייצר את הטקסט ואת התרגום והמשמעויות הנלוות לו. במובן זה דמותה של "הערבייה היפה" כדוברת המרכזית של הטקסט מסמנת את הגבול שבין המרחב הפנים־פלסטיני/ערבי לבין יחסי הכיבוש שבו היא מתנהלת.

אשרף פואחירי | איחיתילאל

התערוכה *איחיתילאל* (אי־איון)³¹ של אשרף פואחירי פורשת לפני הצופה מגוון ייצוגים של יחסי כוח מגדריים. בריאיון שהתפרסם בעיתון "הארץ"³² מסביר פואחירי כי נוצר שיבוש לשוני בין המילה "איחיתילאל", שפירושה "אי־איון" (נכתבת באות הערבית ح, ונהגית בכ"ף רפה) לבין המילה "איחיתילאל" שפירושה "כיבוש" (נכתבת באות הערבית ح, ונהגית בח"ית גרונית). מכיוון שרוב היהודים

אינם יכולים להגות כיום את האות הגרנית חי"ת, היא נשמעת המילה כאילו היתה כתובה בכ"ף רפה, וכך כאשר חלקם אף על פי שרוצים לומר "כיבוש", מבטאים למעשה מילה שפירושה "אי-אזון". במילון מופיע הערך איחיתילאל כמקור של הפועל אחיתל: התקלקל, הזדעזע, נחלש, התרופף, ואילו הערך איחיתילאל מופיע לא רק כשם העצם כיבוש, אלא אף כמקור של הפועל אחתל: כבש את-, תפס מקום, מילא חלל. ההבחנה הסמנטית בין הלשון העברית לבין הלשון הערבית מייצרת גם התאמה בין פעולה אקטיבית לפעולה פסיבית לכאורה המתורגמת לאפשרויות פעולה דקונסטרוקטיביות בעיקרן.

התערוכה איחיתילאל שהוצגה בגלריה הגר לאמנות, התפרשה על שלושת חדרים. באחד מהם הוצגה סדרת תצלומים שנדגמו באופן דיגיטלי מסרט קולנוע שבמרכזו קרב אגרוף בין שתי נשים. בתצלומים חוזרת ונראית תנועת האגרוף – מחוות גוף אקספרסיבית שאינה רק תנוחה, אלא גם פעולה החוזרת על עצמה כקוד חברתי-תרבותי שמשמעו **אלימות בפקוח**. צילום הדור ממד של סרט הקולנוע ההופך מטבעו את הדינמי לסטטי, מנציח את התנועה ומקפיא אותה, עוקר ממנה את פוטנציאל האלימות, וסופו שהוא מקבע אותה ברגע אחד המגדיר את יחסי הכוח בין הדמויות שבתצלום.

האלימות שנשקפת מהתצלום מקורה בראש ובראשונה בפענוח ובפרשנות של הסצנה הנראית לעין. בעניין **מנגנוני הקריאה של הצילום** מדגיש רולאן בארת³³ כי התצלום נתפס רק כאשר הוא ממומש מילולית, ושהוא מתקיים חברתית רק כאשר הוא שקוע לכל הפחות בתוך הקונטציה הראשונית של הלשון. הקריאה במובן זה תלויה תרבות, והקונטציה הנובעת מהידע היא תמיד כוח מאשר.

כוח מאשר זה מיוצג בשתי רמות קריאה שונות במהלך הקריאה: האחת ממקמת את הסצנה בעולם האגרוף ומזהה את הנשים כנשים "אתניות" אל מול המאמן הלבן הנראה בתצלום. קריאה נוספת מבוססת על השפה הערבית, כאשר באחד התצלומים שבהם נראה תקריב פנים של אחת המתאגרפות, מופיעה בתחתית המסך כתובית בערבית. הטקסט בערבית, שתרגומו "חוצפנית, את תפסיד", מהווה מעין קוד כניסה ליחסי הכוח הנראים בתצלום. פואחירי דוגם את הדימוי ממערכת של תרבות פופולרית מערבית, ממקם אותו במערכת טקסטואלית ערבית חיצונית לו, ומייצר ביטוי אירוני של קרבה מדומיינת למערכת רבת-תרבותית המזוהה עם אחרות אתנית שהיא חלק משיח רחב היקף של שוויון הזדמנויות וזכויות אזרח החורג מתחריכות האגרוף ומייצגן בתרבות הפופולרית.

ציטוט נוסף של דימוי מתרבות פופולרית ומיקומו במערכת תרבותית ערבית מופיע בעבודת רקמה על לוח עץ שנעשתה על ידי האמן וקבוצת חברים גברים: חוטים צבעוניים המלופפים סביב אלפי מסמרים קטנים שנעוצים בכוח רב בלוח עץ ויוצרים שבלונות של צמחים ופרחים. במרכז הלוח מופיע בדיו שחורה ציור שנראות בו שתי זרועות גבריות בתנוחה של הורדת ידיים, ציור שהשראה לו היא פרסומת לבושם של ז'אן פול גוטייה, שבה נראים גם כן בתנוחה של הורדת ידיים שני מלחים יפי תואר, דומים מאד זה לזה.

במבט ראשון, שבלונת הפרחים מעוררת קונטציה לאורנמנטיקה אסלאמית המבוססת על קישויות החוזרת על עצמה והמבטאת את מחזוריות החיים האינסופית. אולם הקשר לערבסק

כדימוי צמחי מפותל הוא קשר ויזואלי ראשוני נראה לעין בלבד, שכן פואח'רי מעמיד במרכז העבודה דימוי אלים שזרותו ניכרת לא רק בהיותו מערבי, אלא גם ובעיקר בעובדה שהוא שובר את הדגם והרצף שבתוכם הוא ממוקם.

ממערכת תרבות מקודדת המחייבת בקיאות והבנה פנים-תרבותית, פואח'רי נע למערכת של תרבות פופולרית: לצד עבודת הרקמה, במרכז מעגל נע של סוסים הממוקם על הקיר, נמצאת בובת כלה. בידה היא אוחזת חוט זהב המחובר לפקעת חוטים, והתנועה המעגלית של האובייקט כורכת סביבה את החוט עד לחנק. ה"אלימות בפיקוח" והבינאריות הגלומה באובייקט מובנות לכול, ונראה כי פואח'רי מאשר באמצעותן את גורלה הידוע מראש של הכלה השבייה במסגרת חברתית פטריארכלית, מערבית ומזרחית כאחד.

התייחסות למערכת חברתית פטריארכלית ולגורלה של הכלה נראית אף במיצב וידאו בחדר אחר בגלריה. בחדר מוצב על הרצפה מוניטור, ומעליו מהבהב פנס משטרה אדום וצובע את חלל החדר באותות סכנה. במוניטור מוצגת בלופ שורה של גברים הרוקדים את ריקוד החתונה המסורתי "חדאוי". החבורה נעה בשורה, כתף אל כתף, אולם פס שחור מסתיר את פניהם, והמצלמה מתמקדת בחלקו התחתון של הגוף. במהלך הריקוד נכנסות אל הפריים דמויות נשים, וחולפות בצעדי ריקוד על פני שורת הגברים.

הפסקול שמלווה את הווידאו הוא שירת הגברים. הם שרים: "סוסנו דרוך אל המוות, והמשך הלאה, צעירי מזרעה נטפי יופי כמו האריות שמתהלכים בגאווה באחו." על רקע שירה זו נראה כי הפיקוח והסכנה שעליהם מרמז פנס המשטרה אינם מכוונים דווקא לגורלה של האישה בליל כלולותיה, אלא לקבוצת הגברים ערופי הראש המהלכים (על פי השיר) באופן חופשי במרחב המחיה הטבעי שלהם. פרק הזמן שחולף בין שמיעת השירה הערבית עד קריאת התרגום לעברית (החיצוני לעבודה), מוביל לקריאות שונות לחלוטין של המרחב המגדרי בהתאמה לשליטה בשפות התרגום, ובהתאמה למערכת תרבותית מקודדת רחבת היקף.

ברצף הדימויים שבתערוכה נראה כי המוטיב "אלימות בפיקוח", כמושג בעל סתירה פנימית מובהקת, מתאר למעשה הן את המרחב הציבורי הישראלי והן את המרחב הפנים-פלסטיני ואת מרחבי הביניים שביניהם, וכל אלה מאופיינים על ידי פואח'רי כמצב אנושי וקיומי של אי-איזון – של איחיתילאל.

אחלאם ג'ומעה | טומימה

בתערוכה *טומימה* (מחבואים) מציגה אחלאם ג'ומעה שני חדרי תצוגה שבכל אחד מהם סדרת עבודות שהמושג להן הוא העובדה כי הן נשענות על מקור קודם של מוצרי דפוס: בסדרת הציור (והצגתו ברפרודוקציות) מקור מוצרי הדפוס הוא ציור על פי צילום דיוקנאות כפי שהתפרסמו בעיתונות הכתובה בעולם הערבי, ואילו בסדרת הרישום המקור הוא רישום על פי צילום עיתונאי כפי שהתפרסם בעיתונות הכתובה הפלסטינית.

בחדר אחד מציגה ג'ומעה גיליונות נייר שעליהם מקווקוות בנקודות שחורות דמויות נשים פלסטיניות בהבעה של כאב וצער. הנקודות השחורות יוצרות הבעה מרוככת שכמו נספגת אל

תוך הנייר. הצעקה היא אילמת ואינה מזוהה עם דמות ספציפית או עם אירוע קונקרטי, כך שהיא מאבדת את הקשר הדוקומנטרי הנובע מהצילום העיתונאי שמתוכו שאובות הדמויות. העתקה מצילום לרישום בנקודות אינו רק מרחיקה עדות ספציפית מהמציאות הפלסטינית, אלא היא אף מציעה חלל אבל קולקטיבי וציבורי.

בחדר האחר, על מדף, מוצגים כרכי *האנציקלופדיה הערבית המאוירת לנוער*, מהדורת 1995. בכפולות הפרושות לרווחה נראים ברפרודוקציות, מעשה ידיה של ג'ומעה, גיבורי תרבות פלסטינים וערבים, גברים ונשים.³⁴ הדמויות מצוירות בסגנון ריאליסטי צבעוני כדוגמת הציורים שעל שלטי הבד הענקיים של הקולנוע המצרי, ומופיעות גם בדיסקיות משחק לילדים שמסודרות בזו אחר זו לאורך החדר.

השימוש בתרבות ויזואלית המבוססת על מוצרי דפוס ותפוצתם הוא נקודה מרכזית בתפיסת שדה האמנות הפלסטיני כשדה תרבותי לאומי. במסגרת תפיסתו של בנדיקט אנדרסון³⁵ את האומה כ"קהילייה מדומינת" ואת חשיבותה של השפה המדוברת והכתובה בעיצוב לאומיות, אנדרסון מדגיש את יכולת ההפצה של מוצרי דפוס המשעתקים באופן רחב היקף מוצרים תרבותיים לאומיים. השימוש במוצרי דפוס הופך משמעותי ביותר כשהוא נוגע לקבוצות לאומיות שתהליכי החברות המשותפים להן מוחלשים כתוצאה מפיזור גיאוגרפי, כלומר כאשר מדובר בקבוצות לאומיות של פליטים, גולים ומהגרים.

בשדה האמנות הפלסטיני רפרודוקציות אלה הן המשך לפוסטרים, לגלויות וללוחות השנה הכוללים יצירות אמנות של אמנים פלסטינים קנונים, בהם איסמעיל שמוט, נביל ענני וסלימאן מנסור, שהופצו החל בשנות השבעים בתחומי הגדה המערבית, עזה ומחנות הפליטים במדינות ערב.³⁶

בהמשך לתפיסה זו, הרואה ברפרודוקציות "מוצרים תרבותיים" בעלי תפקיד בהבניה של הזהות הלאומית, מציעה עבודתה של ג'ומעה קריאה מגדרית: אף על פי שבכל אנציקלופדיה מופיעות 7 דמויות של נשים לעומת 71 דמויות של גברים, האמנית מרכזת על המדף שלוש דמויות נשים המהוות דמויות מפתח בהיסטוריה של הפמיניזם בעולם הערבי.

הדמות הראשונה היא **הודא שערואוי** (1879-1947), מנהיגה פמיניסטית מצרית, שבשנת 1923 ייסדה את "האגודה הפמיניסטית של הנשים המצריות". גוף זה גיבש סדר יום חברתי, ובמסגרתו עסקה שערואוי בשאלות שעניינן הרעלה ומעמדן של הנשים במרחב הציבורי ובחוקי המעמד האישי. שערואוי פעלה בתוך הפמיניזם האסלאמי המוגדר כפמיניזם שמקורותיו באסלאם ובשריעה (מערכת החוק האסלאמית), אך פרשנותו לחוקים החברתיים, לכלכלה ולמערכת הפוליטית היא פמיניסטית, שכן הוא שם דגש על שיפור מעמדם של נשים במסגרת סדר היום הלאומי.³⁷ פמיניזם מתון זה הפך למודל הפעולה של ארגוני הנשים בעולם הערבי, ומאוחר יותר, החל ב-1945, עמדה שערואוי בראש הארגון הפמיניסטי הערבי (The Arab Feminist Union), והשפיעה רבות אף על ארגוני נשים אחרים שנוסדו בזה אחר זה בעולם הערבי.

הדמות השנייה היא **מאי זיאדה** (1886-1941), משוררת וסופרת ילידת נצרת, בוגרת קולג' עין טורה בלבנון, שהיה ידוע באוריינטציה התרבותית הצרפתית שלו. ב-1907 היגרה עם הוריה למצרים, וב-1913 פתחה בביתה סלון ספרותי שהפך מרכז החיים האינטלקטואליים במצרים,

ושבמסגרתו נדונו נושאים הקשורים בזהות לאומית ובסוגיות תרבותיות, וכן התנהלו דיונים שעניינם מעמד האישה הערבייה.³⁸

הדמות השלישית היא **אום כלתום** (1904-1975), שבהקשרים של לאום ומגדר מהווה המשך לשתי דמויות הנשים שלפניה. אום כלתום החלה את הקריירה האמנותית שלה כשהיא מחופשת לנער, ובהמשך פרצה דרך לשירה הנשית הערבית כששרה טקסטים דתיים המיועדים לגברים בלבד. ב-1952 היא אומצה על ידי נשיא מצרים נאצר כזמרת הלאומית, וכונתה "קולה של מצרים" ו"כוכב המזרח".

בנקודה זו, ברצף דמויות הנשים הפמיניסטיות ובעלות המעמד שעבודתן משקפת את הקשר שבין לאום למגדר, נוצר חיבור בין הנשים לבין שם התערוכה. שם התערוכה – *טומימה* (מחבואים) – מרמז על מרחבים נפרדים ועל אסטרטגיית ההסתרה הדיאלקטית הפועלת בהם. מרחב ההסתרה הראשון הוא האנציקלופדיה המאירת היוצרת הסתרה/הפרדה ממרחב התצוגה הישראלי על ידי בניית מרחב פנים-ערבי מקודד שבבסיסו הן השפה הערבית והן היכולת לזהות דמויות ולהבין את הקשר ביניהן.

מרחב ההסתרה השני הוא מגדרי באופן מובהק, ובא לידי ביטוי בתוך תיחום הגבולות של המרחב הפנים-ערבי. עמדה מגדרית ביקורתית זו מבוססת בראש ובראשונה על אופן ייצוג דמויות הנשים, ולאחר מכן אף על עצם הבחירה בהן. וכך יוצא שבעוד תבנית הייצוג של דמות האישה באמנות פלסטינית קנונית היא בדרך כלל דמות של אישה צעירה, חסרת שם וזיהוי ספציפי, המוצגת באופן מטפורי על רקע נוף/אדמת המולדת,³⁹ ג'ומעה מציינת את הנשים בתקריב פנים ריאליסטי המציג אותן דווקא בבגרותן, מכנה אותן בשם, ומעגנת אותן בהקשר טקסטואלי קנוני, תרבותי ופמיניסטי. בנוסף היא בוחרת להציג דמויות נשים שזוהו עם ביקורת ציבורית (בעיקר הודא שערואוי ומאי זיאדה) שטענה כי למרות תרומתן של נשים למאבק הלאומי, ולמרות ההכרה בתודעה הפמיניסטית שלהן וההבטחות לממש את דרישתן לשינוי חברתי לאחר השחרור, הרי שבסופו של דבר נשכחו ההבטחות שניתנו על ידי המוסדות הלאומיים, והמאבק החברתי התמקד דווקא בהחזרת הנשים לתפקידיהן המסורתיים.⁴⁰

למרות העמדה המגדרית המביאה לקדמת הבמה קבוצת נשים פמיניסטיות ופורצות דרך, ג'ומעה מציגה אותן במסגרת טקסטואלית ידועה מראש. הבחירה להציג את הדמויות כרפרודוקציות ולא כציורי ההכנה על נייר כבמסורת הצגת אויביקטים של שדה האמנות, בחירה זו שומרת את הנשים בהקשר קנוני, ומחזקת את הטקסט האנציקלופדי כמקור ראשוני של סמכות.

הגוף המגדרי

הגוף המגדרי כפי שהוא בא לידי ביטוי בקטלוג זה הוא מונח שמטרתו לזהות את מסמני המגדר (בלאום, בחברה, בתרבות ובאמנות) המעצבים את תהליכי החברות של נשים וגברים, והמקבעים דפוסים היררכיים פטריארכליים במהותם. ההבנה כי ההבדלים בין המינים "נכתבים" לתוך התרבות בכלל ולתוך הגוף עצמו בפרט, מחייבת מיפוי ופירוק טקסטים קנוניים מרכזיים שמבנים,

מסמנים ואף ממשטרים את הגוף המגדרי על כל מרכביו. טקסטים אלה הם כוח חברתי הפועל על הגוף ואל תוך הגוף דרך ידע וטכנולוגיה, איסורים והגבלות חוקיות, מילים ומחוות. ייצוגי הגוף בעבודותיהן של ג'ומאנה אמיל עבוד ואניסה אשקר יוצרים קשר ברור לתפיסת המגדר של ג'ודית באטלר⁴¹ המבוססת על האופי הביצועי של הזהות, על חזרתיות ועל אפשרות עמדה דקונסטרוקטיבית אל מול הסדר הלשוני הקיים. בעבודותיה של אמיל עבוד המערכת הטקסטואלית מבוססת בחלקה על איקונוגרפיה נוצרית, והחזרתיות מעוגנת בשם התערוכה *Déjà vu* (כלומר: נאמר כבר, נראה כבר) המדגיש את העמדה הרפלקסיבית אך בו בזמן החזרתית ביחס לייצוגי הגוף בעבודות. בעבודותיה של אשקר המערכת הטקסטואלית היא מוסלמית חברתית ודתית, והחזרתיות מבוססת ראשית על עצם הפרפורמנס – המיצג החוזר על עצמו בתערוכה, ושנית על מאפייניו של המיצג כטקס חברתי – דתי ומגדרי כאחד.

ג'ומאנה אמיל עבוד | *Déjà vu*

הסימון הגופני, סימון המורכב מאקטים, ממחוות ומטקסטים הפועלים על הגוף ואל תוך הגוף, הוא הנושא המרכזי של עבודותיה של ג'ומאנה אמיל עבוד. אמיל עבוד מציגה את הגוף כדמות נחדרת, כְּכָר לפעולה שבה נראות בבירור מערכות התרבות והאיקונוגרפיה המבנות אותן⁴² בסדרת איורים וכתמי צבע שהיא מוסיפה על דפי ספר מקצועי לגידול אורכידיאות (סחלבים). מטרתו של הספר המקצועי הוא לתרבת את מערכת הגדילה הרגישה של הצמח ולשלוט בה עד לשגשוגו כצמח נדיר ויפהפה. בעמוד הראשון מופיעה כותרת הספר באותיות דפוס גדולות: ORCHIDEEN, ותחתיה רישום פנים סכמתי ובו, על המצת, האות P. קעקוע האות כסימן זהות מרכזי פורש לפני הצופה מערכת קודים אפשרית לכניסה לעבודות: Person, ואולי גם Phalaenopsis, המין הנפוץ בין הסחלבים.

על גבי דפי הספר, השטופים בצבע נזולי, מופיעות בקווי מתאר בלבד דמויות אחדות החוזרות על עצמן. ברישום אחד ממוקמות הדמויות פנים מול פנים, ומהעין דרך הפה של האחת אל הפה שמנגד ואל הלב זורם כתם צבע. באחר זורם כתם צבע מהלב אל הפה שמנגד, ברישום נוסף נראית יד חובקת בחמלה קווי מתאר של ראש, וברישום אחר נראית יד החוזרת דרך חתך לתוך גוף. הגוף שבעבודות אינו תחום בקווי מתאר. הוא מתמזג עם הדמות שכנגד ועם הרקע, כך שנתפס כחסר גבולות, ומסומן כגוף נחדר, דיפוזי ושברירי. הגוף השברירי מתפרק למעשה על רקע המערכת הטקסטואלית שמהותה שליטה (לגדל ולתרבת את פרח האורכידיאה כפרח נדיר וקשה ביותר לגידול). שבריריות זו מועצמת מתחושת המוות ומההתכלות הנלווית לה על הרקע הממשי של דפי הנייר התלושים, העומדים בניגוד לפרחים, לצמיחה ולטבע. העובדה שהדמויות חסרות סימון מיני ספציפי משאירה את הדימוי בטרטוריה של גוף ונפש אוניברסליים, כעדות למצב אנושי שהוא מעבר לטרטוריות של מרחב, זמן ומגדר. בעבודות אחרות, לעומת זאת, נטענת הדמות הנחדרת שיוצרת אמיל עבוד במיניות מפורשת.⁴³ ברישום על נייר מופיע גוף אישה עירום ששתי ידיו אוחזות חוט רקמה התופר את איבר המין. על ראש הדמות כיסוי ראש מחוק, וסביבו עיגול המקיף אותו כהילה של קדושה.⁴⁴

חוט הרקמה המוביל מאיבר המין לכף היד מעורר קונטציה לידו השותפת דם של ישו. באופן פרדוקסלי, נראה כי האישה רוקמת בגופה את האייקונוגרפיה המעצימה אותה. ואמנם, עבודת הרקמה בהקשר זה מהווה כוח המופעל על הגוף ומגביל את מרחב הפעולה שלו. כך למשל, ברישום על נייר מתוארת דמות אישה הלובשת שמלה שמבעד לה ניתן לראות את גופה העירום והחשוף. ידי האישה מוצלבות מעל ראשה, והיא אוחזת חוט רקמה שתופר זה אל זה את מפרקי ידיה. בעבודה נוספת נראה גוף בחלקו העליון כשבין שדיה של האישה נעוצים שלושה חצים החודרים אל גופה, בעוד כפות ידיה קטועות וכמותן גם פלג גופה התחתון. בעבודות אלה נוצר מתח בין קווי המתאר המשרטטים מחוות גוף מאופקות, נשלטות ושוקות, לבין פעולות המתרחשות על הבשר, חודרות לתוכו, והופכות את הגוף לשדה פעולה, למאבק דיאלקטי בין כיסוי וגילוי, מיניות וצניעות, פגיעות ופגיעה עצמית.

הפגיעה בבשר החי בעבודותיה של אמיל עבוד עומדת אל מול התרוקנותו של הבשר מחומריותו. התפיסה כי בשר הגוף, ובייחוד בשר האישה, הוא גורם המאיים על השלמות הרוחנית, היא מוטיב שניתן לתפוס אותו כמרכזי בכל הדתות המונותיאיסטיות והפטריארכליות. בתיאולוגיה הנוצרית מתואר הגוף הנשי בעיקר במסגרת חזיון יום הדין האחרון. בחלק העוסק בגיהינום של היצירה מתוארים כשני החטאים המרכזים תאוות הבשרים הנשית, והרכושנות והחמדנות הגברית. העונש על חטא תאוות הבשרים הנשית מתואר לעתים קרובות באמצעות נשים בעלות שדיים גלויים, ולפעמים אפילו כרותים, כלומר, אברי הגוף ששימשו במעשה החטא – השדיים והערווה.⁴⁵ סימני הפגיעה בגוף המיני מבטאים למעשה את מחיקתה של התשוקה והמרתה בכוח עליון – דתי ורוחני. מוטיב ה"קדושה" – בתולה, אישה שמיניתה נעדרת, מושעת או מוכשפת, וההקרבה הרוחניות שלה, שמלווה בפגיעה בבשר החי, מעוררת הערצה וסגידה – הוא המודל האידיאלי להתנהגות נשית, והוא למעשה נרטיב־על בתרבות המערבית כמו גם בתרבות הערבית־נוצרית, ומשמש מיתוס מכונן וסוכן תרבות מרכזי.

בקריאת עבודתה של אמיל עבוד מעניין האופן שבו באטלר⁴⁶ יוצרת קשר בין קווי המתאר של הגוף לבין היותו נחדר. במאמר "צרות של מגדר" מצטטת באטלר שתי הבחנות של מרי דאגלס:⁴⁷ על פי ההבחנה הראשונה, קווי המתאר של הגוף מיוצרים על ידי סימונים ומבקשים לקבוע קודים ספציפיים של לכידות תרבותית, וכל שיח המייצר את קווי התיחום של הגוף מנהיג בסופו של דבר מיני טאבו מסוימים, ומשמש לנטרליזציה שלהם. במילים אחרות, בדיון על הגוף הופכים קווי המתאר של הגוף לגבולות של החברתי עצמו. על פי ההבחנה השנייה, הגוף הוא דגם שעשוי לייצג מערכת תחומה, אולם מאחר שהמערכות החברתיות פגיעות בשוליהן, הרי שכל סוגי השוליים נחשבים מסוכנים באופן זה או אחר, ולכן כל סוג של חדירות בלתי מוסדרת מהווה מוקד של זיהום וסכנה. ואמנם, בכל העבודות שנסקרו רושמת אמיל עבוד דמות חסרת בשר, תחומה בקווי מתאר ובנויה מצבע המשטח שעליו היא נרשמת; דמות המסומנת כנחדרת, וכמו קוראת תיגר על תחומי ההגמוניה החברתית וקטגוריות הטאבו הנלוות לה. בהקשר זה נראה כי גוף האישה המיני אינו אמור להימחק כלל, אלא להפך; אופי ייצוגו וריבוי העבודות מראה בבירור כי לאמיל עבוד חשוב להנכיח את הדרך שבה מקבלים מערכי הכוח ביטוי ממשי על גבי הגוף, שכן הגוף מובנה, מכונן ומיוצג במסגרת יחסי כוח אלה.

אניסה אשקר | ברבור אסווד

התערוכה ברבור אסווד היתה למעשה זו שסיימה את פעילות גלריה הגר. התערוכה נפתחה ביולי 2003, ובספטמבר 2003 נסגרה הגלריה והוסבה שוב לדירת מגורים ברחוב יפת בשכונת עגימי שביפו. ברבור אסווד הוצג בגלריה בשלושה חלקים השונים באופני התצוגה (מיצג, מיצב וצילום), ולמעשה קשר אלה לאלה את הנושאים העיקריים שעלו בתערוכות שקדמו לו: זיהוי המרחב הגיאוגרפי במסגרת השיח הפוסט-קולוניאלי ובהקשרים של המשטר האתנוקרטי, השפה הערבית כמשקפת מרחב פנים-פלסטיני, והגוף המגדרי.

החלק הראשון, המיצג, פתח את התערוכה ב-17 ביולי 2003 בשעות הערב על מרפסת הגלריה. במיצג שני משתתפים: אניסה אשקר, הלבושה שמלה שחורה, וגבר שזהותו אינה ידועה לקהל,⁴⁸ לבוש מכנסיים, חזהו עירום, וראשו ופניו מכוסים בכובע גרב שחור. הגבר יושב באמבטיה, והוא מקריא בערבית את הטקסט "אומאה בת אלחארתי" מייעצת לבתה ביום הכלולות שלה – הצוואה כתזכורת ואזהרה והנישואים כצורך" מתוך הספר לקט מנאומי הערבים בתקופת הזוהר. על רקע קולו הסמכותי של הגבר, גוזרת האמנית שקיות חלב לסיר, ומבשלת את החלב עם דיו שחורה. אחר כך היא טובלת ספוג רחצה בנוזל חלב-הדיו השחור, ומתחילה לשפשף באגרסיביות את גופו של הגבר. לאורכו של המיצג רוחצת האמנית את הגבר תוך שהיא פוקדת עליו בשפה הערבית. למשל: הרם ידיים, סובב את הגב, התכופף וכו'. הטקס האלים מלווה מתחילתו עד סופו בקולו של הגבר המקריא את עצות האם לבתה, ואלה מתערבבים בקולות של שכונת עגימי ביפו העולים מהרחוב. בתום טקס הרחצה מתרומם הגבר מהאמבטיה, ופונה לעבר אחד מסורגי המרפסת. אשקר יושבת לפניו על ברכיה שפופת ראש, והוא מניח את ידו על ראשה ונושא את התפילה "אללה אכבר" – אלוהים גדול.

החלק השני, המיצב, כלל את המרפסת עצמה התחומה בסורגי הברזל של ציבי גבע, שנשארו כסורגי קבע מאז שהוצגה במקום התערוכה "סבכה". בין הסורגים, בדגמים גיאומטריים ומודרניים החוזרים לאורכה של המרפסת, ציירה האמנית בזפת דגם ערבסק שחור. על העמודים כתבה בכתב יד בערבית את הטקסט שאותו קרא הגבר במיצג הקודם. החלק השלישי היה סדרת תצלומים שבהם נראית אשקר שעל פניה, סביב העיניים, משפטים שכתבה בערבית, חלקם בכתב רגיל וחלקם בכתב ראי.

במרכז התערוכה הטקסט הקנוני הכתוב "אומאה בת אלחארתי" מייעצת לבתה ביום הכלולות שלה – הצוואה כתזכורת ואזהרה והנישואים כצורך", שהקול הדובר בו הוא אישה (האם), אולם הסמכות המגולמת בו היא פטריארכלית בעיקרה.

באמנות פלסטינית עכשווית, יוצרות כמה אמניות בעבודתן קשר בין הסמכות הטקסטואלית המכוננת והמפקחת על הגוף המיני לבין דמות האם. אחת הדוגמאות המפורסמות לכך היא עבודת הווידאו של מונה חאטום, "מדדים של מרחק"⁴⁹ (1998) הכוללת שיחות וחליפת מכתבים בין אם לבת בערבית ובאנגלית. טקסטים דו-לשוניים אלה, טוען חמיד נאפסי, מייצגים דיאלוג שהוא תוצאה של קונפליקט שמתעורר בין בנות לאמהות בשל הפער בין עולמות דוריים, תרבותיים, מעמדיים, לשוניים ודמויניים שונים.⁵⁰

במסגרת יחסי אִם ובת נראה כי אשקר, בדומה לאחלאל ג'ומעה, מייחסת כבוד רב לטקסט

הקננו: למרות מופעיו הרבים (הגבר האוחז בספר ומקריא ממנו כמקור; הטקסט הכתוב בערבית בכתב יד על הקירות במרפסת, והטקסט המודפס בערבית על הדפים ומתורגם לעברית ולאנגלית), אשקר איננה משנה בו אף לא מילה אחת, כך שמראשיתו ועד סופו הוא מופיע כמערכת יציבה של סמכות.

אל מול השפה היציבה והסמכותית במיצג, מציבה אשקר הופעה תיאטרונית המבוססת על תנועות גוף אקספרסיביות, פקודות החוזרות על עצמן, והתזת חלב שחור לכל עבר. הפרשנויות הנלוות לחלב נעות משלל מטפורות הקשורות לאימהות, חלב שד והנקה, ועד לדימוי חלב השד, שבכתיבתן של תאורטיקניות המזוהות עם הפמיניזם הרדיקלי של שנות ה-80 מתואר ככלי ביטוי לארזיות המרובה של הגוף, ותפיסת השדיים המשפריצים חלב כביטוי לחופש ולשחרור.⁵¹ לאורכו של המיצג הופכת פעולת ההשפצה (המתחילה בזמן פתיחת שקיות החלב ונמשכת בעת טקס הרחצה של הגבר) אלימה יותר ויותר, בעוד הנזל עצמו הופך שחור, זאת על רקע הטקסט המדגיש את הדיכוי הטקסטואלי של הארזיות ואת מנגנון הפיקוח המובנה בו. כותרת המשנה של הטקסט "הצוואה כתזכורת ואזהרה והנישואים כצורך" מדגישה את אלמנט ההזהרה ואת מערך המובנים שכבר זכו למיסוד החברתי שבמסגרתו מתקיים טקס עצותיה האוהבות של האם:

הוי בתי, אמצ'י לך עשר תכונות שיהיו לך כאוצר [...] אל תחשפי את סודותי, ואל תפרי את הוראותי, כי אם תחשפי סודותי הוא יתנקם בך, ואם תפרי את הוראותי תעוררי את כעסו וזעמו. אם הוא באל הזניחי את השמחה, ואם הוא עצוב השליכי מעלייך את השמחה. הדבר הראשון מראה על מחדל וחוסר מילוי חובה, והשני מקלקל מצבי רוח. הרבי לשבח אותו ולהגדיל מערכו, כך יהיה איתך נדיב מאוד. וככל שתסכימי איתו יאריכו ימיך איתו. ודעי לך שאת לא יכולה להשיג את מבוקשך אלא אם תעדיפי את שביעות רצונו על זו שלך, ואת העדפותי על שלך בכל אשר תאהבי או תשנאי. אלוהים יהיה לך לעזר.

רוני הלפרין מצינת⁵² כי "אשקר מסמנת את האם כסוכנת תרבות. הבחירה בגבר לקריאת הטקסט חושפת את הקול האמיתי שמאחורי הטקסט האימהי ואת המהות הפטריארכלית המשוקעת בו". לגבי טקס שפשוף הדיו המהול בחלב אל תוך הגוף הלפרין מדגישה:

אשקר חושפת את הדיו כנזל שנכתב אל תוך הגוף. לא מקועקע על הגוף, אלא מוטמע ומוספג לתוכו בטקסט סמוי המבקש להיטבע כטבעי. הדיו נמסכת אל תוך החלב, ויחד עם המזון הראשוני הבסיסי, אנחנו נחדרות בטקסטים הללו. צבעה השחור של הדיו וכוחה המחתיים/מכתים מפקיע את הזיהוי האוטומטי של החלב האימהי כמשהו טהור, וחושף את הפוטנציאל המרעיל של הטקסט שהוא כותב, כמו גם את קול האב המכתיב אותו.

במסגרת הדיאלוג שבין אם לבת, נראה כי תשובתה של אשקר לעצותיה של האם היא דיאלקטית: שומרת על הטקסט בשלמותו, אך חושפת את עמדות הדובר ואת השפעתו של הטקסט על חייה.

בנוסף מתנגדת אשקר לזיהויו של הטקסט במרחב חסר זמן או במרחב חסר זיהוי גיאוגרפי. באמצעות שם התערוכה – ברבור אסווד – היא ממקמת אותו במרחב גיאוגרפי קונקרטי. "ברבור"⁵³ הוא שמה של שכונת מגוריה של האמנית בעכו, שם עברי שניתן לה לאחר שהוקם בה, סמוך לבתי המגורים, מפעל למוצרי קרמיקה בשם "ברבור" – מפגע חמור לסביבה ולתושביה. בתערוכה מצמידה אשקר לשם הפסטורלי "ברבור" את המילה "אסווד" – "שחור" בערבית.

אשקר מתנגדת למערך הדו־לשוניות שהשתרש במקום מגוריה. לתפיסתה הברבור הופך שחור, והשחורות הופכת חזות הכול כאשר היא צובעת את הגוף ה"כהה" והמסומן באחרות (פלסטינית־ערבית) בשחורות המתפקדת כסמן סטריאוטיפי מידי להבדלים אתניים ותרבותיים.⁵⁴ בחירה זו מייצרת קווי גבול מוחלטים בין מערכת של שפה וזהות המסומנת כשחורה, לבין תרבות שלמה שבחרה לקרוא לעצמה "לבנה", וממקמת את אשקר במושגים של זהות והזדהות עם תרבות של מיעוטים אתניים לאומיים.⁵⁵

בחלק האחר של התערוכה כותבת אשקר על פניה משפטים המהווים חזרה על תקדימים לשוניים, חלקם היסטוריים ותרבותיים הלוקחים מהקיים, וחלקם פרי עטה: המשפטים – **החירות מובילה את העם; בגדת במולדת, במה עוד?; אני וים עכו שויים, שנינו מלוחים; אני אישה, למה?; תרשום: אני ערבייה חופשייה; תשמרי על עצמך; האדמה למי שמכבד אותה** – מייצרים רצף בין המגדרי ללאומי ולאיש, וניתנים לקריאה חלקית בלבד, וזאת במסגרת מה שניתן לתאר כאמנות בין־טקסטואלית.

נאפיסי⁵⁶ מגדיר אמנות בין־טקסטואלית כריבוי טקסטואלי השולל את מעמדו של הטקסט כטקסט יחיד, טבעי, מאחר שבשל כך נאלצים הצופים לעסוק בו זמנית בכמה פעילויות: התבוננות, תרגום וקריאה. יחד עם זאת, מאחר שטכניקות אלה אינן תומכות בהכרח אלה באלה בגלל חוסר הסינכרוניזציה שלהן והעובדה שהן מוצבות בסמיכות ביקורתית, פעילויותיו של הצופה אינן מתמזגות לפרשנות עקבית אחת.

האמנית כותבת על פניה בערבית, ריטואל יומיומי שהיא מבצעת מדי בוקר לפני צאתה ללימודי האמנות במכללת בית ברל, מדרשה ישראלית לאמנות שבה מתקיימים הלימודים בעברית בלבד. הצופה הישראלי הפוגש באשקר במרחב הציבורי (בהליכה ברחוב, בתחנת האוטובוס ובבית הספר לאמנות), מזהה ומסמן אותה בעת ובעונה אחת כערבייה וכ"אחרת", אך לרוב אינו יודע מה כתוב על פניה. לעומת זאת, הצופה הפלסטיני הפוגש את אשקר באותו מרחב מזהה ואף קורא את הטקסט הערבי שעל פניה, אולם מכיוון שחלקו כתוב בכתב ראי, אף הוא אינו מפענח את הטקסט במלואו.

בדידותו של הטקסט הניצב בסופו של דבר כקוד שאינו מפורש אך בו בזמן מסמן ומזהה את כותבו במערכת מורכבת של אחרות במרחב ציבורי אתנוקרטי באופיו, מבטא למעשה את אופני הפעולה של האמנים הפלסטינים העכשוויים הפועלים בנפרד זה מזה, אמנים שמסעם האישי פנימה עומד במרכז קטלוג זה.

1 על עבודותיהם של ציבי גבע, חן שיש, גסטון צבי איצקוביץ דוד עדיקא, ראו: טל בן צבי, 2006. *ביוגרפיות*, שש תערוכות יחיד בגלריה הגר לאמנות.

2 ב-1998 מציון עאדל מנאע כי מספר הפלסטינים ברחבי העולם נאמד ב-7.5 מיליון נפש. תושבי הגדה המערבית ועזה (כולל מזרח ירושלים) הם הקהילה הפלסטינית המשמעותית ביותר מבחינה פוליטית, ומבחינה דמוגרפית הם מהווים קרוב ל-36% מהעם הפלסטיני (2.7 מיליון מתוך 7.5 מיליון); בישראל חיים 900,000 פלסטינים המהווים 12% מהעם הפלסטיני; בפזורה הפלסטינית שבירדן, בלבנון ובסוריה חיים שלושה מיליון פלסטינים המהווים 40% מהעם הפלסטיני; בפזורה הפלסטינית בסעודיה ובנסיכויות המפרץ, במצרים, בצפון אפריקה ובעיראק חיים חצי מיליון פלסטינים המהווים 6.7% מהעם הפלסטיני; באירופה, בארצות הברית ובדרום אמריקה חיים 400,000 פלסטינים המהווים 5.3% מהעם הפלסטיני. ראו: עאדל מנאע, 1999. "מבוא: הפלסטינים במאה העשרים", *הפלסטינים במאה העשרים, מבט מבפנים*, הוצאת קו התפר, עמ' 14.

3 פעילות סדירה הכוללת תערוכות יחיד ותערוכות קבוצתיות של אמנים פלסטינים ברשי"פ מתקיימת בעיקר במרכזים עירוניים באוניברסיטאות: במזרח ירושלים: גלריה "אנדל" (הוקמה ב-1992) מרכז תרבות "אל ממל" (הוקם ב-1997), מרכז האמנות "חליל סכאכני" (הוקם ב-1994); ברמאללה: מרכז לאמנות "חליל סכאכני" (הוקם ב-1996), גלריה "זריאב" (הוקמה ב-1998), Al Qattan Center (הוקם ב-1998); בבית לחם: גלריה "אל-כהף" בימרכז לאמנות הבינלאומי בבית לחם" (הוקמה ב-1995); תערוכות מתקיימות אף באוניברסיטת אל-נג'יאח בשכם, באוניברסיטת ביר זית במחלקה למדיה שנפתחה ב-1996, וכן באוניברסיטת חברון ובבית לחם.

4 דוגמה לכך היא התערוכה "פלסטינה) – אמנות נשים מפלסטיין" (אוצרת: טל בן צבי) שהוצגה ב-1998 במקביל הן בעמי שטייניץ – אמנות עכשווית, תל אביב, והן במרכז אל-וויטי לאמנות במזרח ירושלים. בתערוכות הציגו יחדיו אמניות פלסטיניות משני עברי הקו הירוק: עזה אל-חסן, דינה ראזל, פאתן נאסאטס, ג'ומאנה אמיל עבוד, נדאא חורי, נואל ג'בור, רנה ברשר, סוהיר איסמעיל פרג'. לצפייה בעבודות שהוצגו בתערוכה ראו אתר גלריה הגר: www.hagar-gallery.com

5 אמנים מעטים מציגים בגלריות ובמוזאונים ישראלים מרכזיים, לכן לפעילות האמנותית בגלריות ובמרכזי תרבות ערביים משמעות רבה בהתפתחותה של האמנות

הפלסטינית בישראל. ב-1994 הוקמה בכפר ג'וליס שבגליל עמותת האמנים הערבים "איבדאע" לקידום האמנות במגזר הערבי. ב-1996 הוקמה "הגלריה לאמנות אום אל-פחם"; מאז 1996 קיימים ב"בית הגפן" שבחיפה פרויקטים רב-שנתיים ביניהם תערוכת חודש התרבות הערבית, תערוכת החג של החגים ופרויקט פיסול חוצות בוואדי ניסנאס. בנוסף מתקיימת פעילות רחבת היקף של אמנות פלסטינית במרכזי תרבות כגון: גלריה עירונית בנצרת, גלריה במרכז צרפת בנצרת, גלריה תמרה, גלריית מעלות תרשיחא, גלריית המתנ"ס בירכא וגלריית המתנ"ס בפקיעין, אשכול פיס מג'אר, מרכז תרבות כפר קרע, מכון אמנות בערערה, מרכז תרבות כפר יסף.

6 בתחומי הרשות הפלסטינית מתקיימים לימודי אמנות מסודרים רק באוניברסיטת אל-נג'יאח שבשכם. אולם שם ניתן ללמוד רק פיסול, ציור, קרמיקה ואמנות שימושית. באוניברסיטאות בעולם הערבי – בקהיר, באלכסנדריה, בבגדד ובבירות – שנינו כולן במסורת אקדמית מערבית, ישנם כמובן לימודי אמנות בשפה הערבית, אולם לימודים אלה אינם כוללים תרבות ואמנות פלסטינית. אמנים פלסטינים בפזורה באירופה ובארצות הברית הם בוגרי אקדמיות לאמנות במערב, ואילו בישראל אין כלל מוסדות אקדמיים לאמנות בשפה הערבית.

7 סקירה היסטורית רחבה יותר של תולדות האמנות הפלסטינית ראו בהרחבה:

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 Women's Art", *Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present*. Ed. Fran Lloyd, WAL, London.

גנית אנקורי, 1990. "מעבר לחומה, על נקודות השקה אחדות בין אמנות פלסטינית וציור ארץ ישראלי מוקדם", קו 10, עמ' 163-169.

כאמל בולאטה, 1990. "אמנים ישראלים ופלסטינים: מול היערות", קו 10, עמ' 170-175.

כאמל בולאטה, 2001. "העולם, העצמיות והגוף: נשים חלוצות באמנות הפלסטינית", *דיוקן עצמי – אמנות נשים פלסטינית*, טל בן צבי ויעל לרר (עורכות), הוצאת אנדלוס, עמ' 9-48.

- 8 עזמי בשארה, 1993. "על המיעוט הפלסטיני", *תיאוריה וביקורת*, 3, עמ' 7.
- 9 דני רבינוביץ, ח'אלה אבו בקר, 2002. *הדור הזקוף*, הוצאת כתר, עמ' 20.
- 10 במרכז האירועים עמדה דמותו של אסיל עאסלה, תלמיד י"ב שנורה במהלך אירועי אוקטובר בכפרו עראבה שבגליל. היותו של עאסלה פעיל שלום בארגונים של דו-קיום ונסיבות מותו (הוא נורה ממוטו קצר שעה ששכב על הקרקע) גרמו עזזוע ברחבי הארץ הן בקרב האוכלוסייה הפלסטינית והן בקרב מחנה השלום הישראלי. בתערוכה "13 כדורים חיים" שהוצגה במהלך 2001 בתל אביב, הציגה האוצרת והאמנית שולה קשת מדפים ועליהם תמונות של 13 החללים, ימנים אישים ועבודת וידאו "ארבע האמהות" הכוללת את עדותן של ארבע מאמהות הרואי אוקטובר. ראו בקטלוג: טל בן צבי, 2003. *שחרחרות – 16 תערוכות יחיד בגלריה קרן היינריך בל*, הוצאת בבל, עמ' 102-107.
- 11 אזוארד סעיד, 2004. "המסע פנימה והופעתה של ההתנגדות", בתוך: *קולוניאליות והמצב הפוסט קולוניאלי*, עורך: יהודה שנהב, עמ' 83-106.
- 12 שם, עמ' 103.
- 13 ייצוג ריאליסטי זה, המבוסס על צילום ישיר ותיעודי, מהווה שינוי משמעותי בייצוג המרחב הגיאוגרפי בעבודותיהם של אמנים פלסטינים מרכזיים. למעשה ניתן לומר כי עד שנות התשעים ייצוג המרחב הגיאוגרפי באמנות פלסטינית התבסס על ייצוג המרחב הגיאוגרפי כמרחב אוטופי מדומיין המעמיד את הכפר הפלסטיני כמטפורה מרכזית למרחב זה. טינה שרול מציינת כי ההתמקדות בדימויים של כפרים פלסטיניים התרחשה בעת ובעונה אחת עם תחיית המורשת והפולקלור הפלסטיניים, שראשיתה בשלהי שנות השבעים. מאחר שצורות מפורשות יותר של ביטוי לאומי נאסרו, שימש כפר מטפורה נאותה לזהות הפלסטינית. בייחוד את הכפר למסמן הלאום, נקבע מתאך הכפר הפלסטיני כסטריאוטיפ כללי. הייצוג לא התמקד כל כך בכפרים ספציפיים, אלא בשילוב של פרטים אופייניים של הכפר, שיחדיו הרכיבו את הטיפוס האידיאלי. לעתים קרובות כללו אלה נוף במלוא פריחת האביב, כמה בתים מסורתיים, ואישה הלבושה בתלבושת הפלסטינית המסורתית, מוקפת ילדים ועוסקת בפעילות ביתית כמו אפיית לחם, טחינת חיטה או קציר יבולי השדה. ראו: טינה שרול, 2001. "לדמות את פלסטין כאמא-מולדת", *דיוקן עצמי אמנות נשים פלסטינית*, טל בן צבי ועל לרר (עורכות), הוצאת אנדלוס, עמ' 49-66.
- 14 אורן יפתחאל ואלכסנדר קדר, 2000. "על עוצמה ואדמה", *תיאוריה וביקורת*, 16, עמ' 69.
- 15 אולריך לוק, 2003. *אחלאם שובלי, גוטר*, הוצאת מוזיאון תל אביב, עמוד שני.
- 16 רולאן בارت, 1988 [1980]. *מחשבות על צילום*, כתר, עמ' 109.
- 17 סקירה היסטורית מפורטת על העיר יפו במהלך שנת 1948 ראו: שרון רוטברד, 2005. "רצח עיר", *עיר לבנה, עיר שחורה*, הוצאת בבל, עמ' 174-198.
- 18 השטחים הפתוחים הם למעשה מגרשים של בתי מגורים שנהרסו. הרס הבתים הוא תוצאה של המדיניות העירונית כלפי שכונות אלה, מדיניות שביקשה להכשיר את הקרקע לתוכנית בנייה מחדש שתקלוט אוכלוסייה יהודית תחת הערבית הנוכחית. למטרה זו ביצעו חברות עמידר וחלמיש הרס שיטתי רחב ממדים של יחידות דיור ביפו בכלל ובשכונות עגימי וג'בליה בפרט. בתקופה שבין 1975-1985 נהרסו ברחבי יפו המנדטורית 2,515 יחידות דיור ללא קשר הכרחי למצבן הפיזי. ראו: דן יהב, 2004. *יפו, כלת היס, מעיר ראשה לשכונות עוני – דגם לאי שוויון מרחבי*, הוצאת תמוז, עמ' 317.
- 19 רולאן בارت, 1988 [1980]. *מחשבות על צילום*, כתר, עמ' 36.
- 20 לדיון נוסף על השפה הערבית כשפת מיעוט בישראל ראו בהרחבה: גיליון "עדאלה" האלקטרוני, 14, יוני 2005.
- 21 מיצב זה נוצר כהמשך לעבודתה ולמעורבותה של האמנית כשחקנית בהצגת התיאטרון "פסאטין" שהוצגה בפסטיבל עכו באוקטובר 2001. טקסט המחזה נכתב על ידי מוחמד עלי טאהא.
- 22 ספרו של אלי-חאלדי, מן הראשונים שעסקו בפרויקט התייעוד של ההיסטוריה הפלסטינית, מתעד בפירוט את 418 הכפרים הפלסטיניים שנהרסו במהלך 1948. בספר מתואר כיצד ב-28 בדצמבר 1947 התחילה ההתקפה על ליפתא, וכיצד בפברואר 1948 נכנסה ההגנה לביתו של המוכתר. הציטוט המפורסם בהקשר זה הוא משפט שאמר בן גוריון: "תעברו דרך ליפתא ולא תראו אף ערבי אחד". ראו: Walid Khalidi, ed., 1992. *All That Remains: The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948*, Institute for Palestinian Studies, Washington.

27 האוכלוסייה הפלסטינית שנותרה בגבולות ישראל לאחר 1948 מנתה כ-150,000 איש. ביפו, שמספר תושביה המקוריים נאמד ב-70,000-80,000 נפש, נותרו לאחר 1948 4,000-5,000 תושבים. ברוך קימרינג ויואל שמואל מגדל מציינים כי "ערבים אזרחי ישראל שנמנע מהם לשוב לבתיהם, למרות שנותרו בשטח המדינה בזמן הקרבות, סווגו רשמית כינפקדים נוכחים". כך יכלה המדינה להעביר לרשותה את אדמותיהם הניטושות באמצעות חוק נכסי נפקדים משנת 1950. על פי אחד מהאומדנים הופקעו באמצעות חוק זה עד 40% מאדמות הערבים (2,000,000 דונם). ראו: ברוך קימרינג ויואל שמואל מגדל, 1999. *פלסטינים עם ברויוצרותו*, הוצאת כתר, עמ' 147.

לדיון היסטורי מפורט בנושא ראו: בני מוריס, 1991. *לידתה של בעיית הפליטים הפלסטינים 1947-1949*. הוצאת עם עובד.

28 סראיא היא דמות העולה בדמינון של חביבי כדי להזכיר ולשחזר בעבורו את ילדותו האבודה במורדות הכרמל וחיפה לפני 1948. "זה יעדן ועידנים, יא סראיא. עמדתי על הסלע, אחרי היעדרות שנמשכה כמחצית המאה, ובכיתי בשנית. התזכרי את עצי האורן שנראו כנווה, בכניסה למקדש הבהאי? שם היית יושבת וממתנה, על מצע מחטי האורן [...] הייתי מוצא אותך עומדת שם, ועל לשונך אימרה שלא השתנתה: 'המעין המתגעגע על בניו' [...] עד מתי תבקשו ממני, יקירי הנוכחים והנפקדים, שלא להיחפז בהשלמת החיראפיה? [...] הואו שב להכות כף בכף, קורא בקול תוכחה לתוך החלל: 'למה נעלמת, דודי, וסראיא נעלמה איתך? שכן ההיעלמות המכאיבה ביותר היא זו שאתה יודע עמוק בתוכך כי אין שום פגישה אחריה. האם נכון הוא שלא אפגוש את סראיא עוד? 'יאמא!'. ראו: אמיל חביבי, 1993. *סראיא בת השד הרע*, הוצאת הספריה החדשה, עמ' 90-92.

29 רוחות רפאים החוזרות לבתי הנוכחים הנפקדים נראות גם בתערוכה של אחלאל שיבלי: "ואדי סאליב בתשעה פרקים" (אוצרת: טל בן צבי). ראו טקסט תערוכה בקטלוג: טל בן צבי, 2000. *מזרח תיכון חדש – 11 תערוכות יחיד בגלריה קרן היינריך בל*.

30 איתן בר יוסף, הארץ, 11.10.2001.

31 התערוכה הוצגה לראשונה בינואר 2003, גלריית קיבוץ כברי (אוצרת דרורה דקל).

32 דנה גילרמן, הארץ, מוסף גלריה, 20.5.2003.

33 רולאן בארת, 2002. "המסר הצילומי", *צילום/טקסט/אמנות*, המדרשה 5. הוצאת בית הספר לאמנות, מכללת בית ברל, עמ' 30.

23 נירה יובל דיוויס מתארת את הבניית הזיכרון הקולקטיבי כ"שתעוק התרבותי – ההעברה הבינ-דורית", וזאת במסגרת תפקידי המגדר בתרבות הלאום. לעתים קרובות נשים הן אלה שמקבלות את התפקיד החברתי להעביר מדור לדור את המסורות התרבותיות: מנהגים, שירים, מאכלים וכמובן שפת האם. במילים אחרות, נשים אחראיות להעברה של היסטוריה לאומית המבוססת על זיכרונות וסיפורים לאומיים. ראו: 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 זיכרון הנכבה הוא נושא מרכזי באמנות הפלסטינית. לנושא זה מערכת איקונוגרפית רחבה המבוססת על שני צירים מרכזיים – הפצע הפלסטיני ואידיאל הגאולה והשיבה. במסגרת הפצע הפלסטיני ממוקמת הדמות הפלסטינית על אם הדרך ובמחנות הפליטים כשפניה מביעות סבל, פליטות ואובדן ללא מיקום גיאוגרפי או היסטורי ספציפי. במסגרת אידיאל השיבה והגאולה היא ממוקמת באופן מטפורי בנף מולדת, בכפר הפלסטיני ובעבר היסטורי הארכיאולוגי. ראו בהרחבה (בערבית):

Kamal Boullata, 2000. *Istihdar al-Macan: Dirasat fi al-Fan al-Tashkili al-Filastini al-Muasir (The Recovery of Place: A Study of Palestinian Contemporary Painting)*, Tunis, ALECSO. Ismail Shammut, 1989. *Al-Fann fi Filastin (Art in Palestine)*. Kuwait City: Qabas.

25 שושנה פלמן, 1991. "בעידן העדות 'שואה' של קלוד לנצמן", *זמנים* 39/40, עמ' 6.

26 סרט דוקומנטרי המעמיד במרכזו את עדות הראייה הוא הסרט "אוסטוריה" (ישראל 1998), ניזאר חסן. "אוסטוריה" (אגדה או משל בערבית), הופק בשנת החמישים לנכבה, והוא עוסק בזיכרון הקולקטיבי הפלסטיני של מאורעות 1948 באמצעות קורות משפחה אחת – משפחת ניג'ים בעיירה ספוריה (ציפורי כיום). ציר מרכזי בסרט הוא סצנה שבה יושבים שלושת בניה של אום סלים ולצדם הבימאי, ומקשיבים לסיפורה של אום סלים כעדת ראייה, וכמקור ראשון להיסטוריה המשפחתית המפותלת. ראו: טל בן צבי, 1999. "אבל אני, ורק אני אספר את הסיפור שלי", ריאיון עם ניזאר חסן, *פלסטיקה* (3), עמ' 75-81. ג'רג ח'ליפי, 2001. "כרוניקה של קולנוע פלסטיני", *תיאוריה וביקורת* 18, עמ' 177-192.

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

- 34 מבין דמויות הגברים: מוחמד עבד אלוהאב (1910), זמר ומלחין; עלי מחמוד טהה (1902-1949), משורר; זאכי מובארק (1895-1952), סופר ומשורר וחוקר ספרות; אחמד ראמי (1918-1982), משורר ומלחין; מחמוד מהדי אלג'אוואהרי (1903) משורר ועיתונאי. מבין דמויות הנשים: הודא שעראווי (1879-1947), מנהיגה פמיניסטית מצרית; מאי זיאדה (1886-1941), משוררת וסופרת; אום כלתום (1904-1975) זמרת.
- 35 בנדיקט אנדרסון, 2000. 1983 *קהליות מדומיינות*, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 36.
- 36 על אמנות הפוסטרים ראו בהרחבה ריאיון שערכו חיים מאור וטולי באומן עם האמנים סלימאן מנסור, נביל ענני, תייסיר בריקאת ואברהים מוזאיין. חיים מאור, טולי באומן, 1990. "פרח אדום עם עלים ירוקים", *סטודיו כתב עת לאמנות* 11, עמ' 6-13.
- 37 Kandiyoti Deniz, 1991, *Women, Islam and the State*, London: Macmilla.
- 38 על כתיבתה הפמיניסטית של מרים זיאדה ראו: מירה צורף, 2001. "כבוד האשה וכבוד האומה – בחינה מחדש של הסוגיה בהגותה של האינטלקטואלית המצרית מרים זיאדה", *זמנים* 74, עמ' 56-71.
- 39 תמרי וג'ונסון מציגות כי גוף האישה הצעירה והמטפורית מסומן בצירורים רבים של אמנים פלסטינים בסימנים מיניים כגון גבעות עגולות ופירות עגולים המסמנים את חזה האישה ומינותה. זיהוי גוף האישה כגוף מולדת/אמא אדמה אויפני לתפיסות לאומיות המתמקדות בדמות הנשית של האומה והמולדת הזקוקות להגנה או לשחרור. במקרים אלה נתפסת המולדת כגוף שיש להגן על כבודו מפני חילול, ממש כשם שיש להגן על גופה של האישה. גוף המולדת שייך לאנשיה בלבד, דהיינו, לחברי האום, ולכן פלישה של קבוצות אחרות נתפסת כחילול כבוד בעליה של האדמה, וכפגיעה בבעלותם עליה, ממש כשם שחילול כבודה לכאורה הוא למעשה חילול כבודו של הבעל (או בטרם הנישואים – של המשפחה). תפיסת המולדת כאישה היא דוגמה לחיבור בין הגוף הנשי לגוף לאומי. תבנית זו, הקושרת את מושג האדמה (אל ארד) במושג הכבוד (אל ערד) חוזרת בתרבות פלסטינית על כל מרכיבי החל ב-1948 עד היום. ראו: Vera Tamari and Penny Johnson, 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 ביחס לקשר שבין מגדר לבין מאבק לאומי, שואלת נחלה עבדו "איזו ערובה יש לכך ששחרורן של הנשים הפלסטיניות יהיה חלק מהאג'נדה העיקרית של תנועת השחרור הלאומית לאחר קבלת העצמאות?" זאת מתוך הבנה כי תהליך השחרור, והדינמיקה של התנועה מתחילים לאתגר את הקונספציה המונוליתית של האומה. השתתפותן הפעילה של נשים בתנועה חייבת לחשוף ולאתגר את בסיס ההיררכיה המדומה של האומה, ביחוד סביב נושא יחסי המינים. ראו: Nahla Abdo, 1991. "Women of the Intifada: Gender and National Liberation", *Race and Class*, 34 (4): pp. 19-34.
- Judith Butler, 1990, *Gender Trouble*, New York, Routledge, pp. 128-149.
- 42 טקסטים הפועלים על הגוף ואל תוך הגוף נראים בבירור בעבודותיה הקודמות של אמיל עבדו. ראו: טל בן צבי, 2001. "דיוקן עצמי אמנות נשים פלסטינית", *דיוקן עצמי אמנות נשים פלסטינית*, טל בן צבי ויעל לרר (עורכות), הוצאת אנדרלוס, עמ' 67-84.
- 43 מיניות זו אף היא קשורה לפרח, שכן פירוש המילה אוריכדיאה ביוונית הוא "אשכים", זאת בהשראת צורת פקעותיו של הפרח. גורם זה שיווה לפרח מיתוסים הקשורים לפוריות ולזוגיות.
- 44 איקונוגרפיה נוצרית ביחס לייצוגי הגוף הנשי היתה נושא מרכזי בתערוכה של אמיל עבדו "קדושה ושפיות" (שיעודה לגלריה קרן היינריך בל, אך הוצגה לבסוף בגלריה הגר בדצמבר 2001). ראו תיעוד וטקסט התערוכה בקטלוג: טל בן צבי, 2003. *שחרורות – 16 תערוכות יחיד בגלריה קרן היינריך בל*, הוצאת בבל, עמ' 88-93.
- G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 45 London, 1972.
- Judith Butler, 1990, *Gender Trouble*, New York, Routledge, pp. 128-149.
- Mary Douglas, 1969. *Purity and Danger*, 47 London, Boston & Henley, pp. 4-115.
- 48 דוראר בכרי, סטודנט לאמנות בבצלאל, האקדמיה לאמנות, ירושלים.

- 49 מונה חאטום (1952), "מדדים של מרחק" משנת 1988. בעבודת הווידאו (15 דקות) מוקרנים 12 צילומי סטילס של אמה מתקלחת בחדר האמבטיה בבית המשפחה בלבנון. על גבי גופה העירום של האם מוקרנים חלקים מהמכתבים שכתבה האם, בכתב ידה (בערבית), בעוד שבפסקול קוראת בתה את המכתבים (בترגום לאנגלית). נוסף לכך, על רקע הקריינות של המכתבים נשמעות שיחות ספונטניות בערבית בין אם ובת המדברות על מיניות, על יחסים במשפחה ועל חוויות ילדות. תמונות העירום של האם והשיחות בין האם לבת צולמו והוקלטו בביירות, בהיעדרו של האב. לקריאה נוספת: Michael Archer, *Mona Hatoum*, Phaidon Press Limited 1997.
- 50 Hamid Naficy, 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, p. 127.
- 51 הלן סיקסו בטקסט "לבוא אל הכתיבה" משנת 1976, מזהה את זרמי חלב האם הפורצים מהשדיים עם דיו לבנה המאפשרת כתיבה נגד הזרם, כתיבה לא-לינארית, כתיבה החוגגת את אחרותה הלשונית. ראו: Cixous, Helene, 1991. *Coming to Writing and Other Essays*, Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- 52 מתוך שיחה שנערכה עם רוני הלפרין ביום 26.10.05.
- 53 בשכונת ברבור בעיר עכו 130 תושבים ערבים פלסטיניים המתגוררים במקום עוד לפני 1948. השכונה "איננה מוכרת", ותושבי השכונה אינם מקבלים שירותים עירוניים מעיריית עכו. רק ב-2003, לאחר מאבק ממושך,
- חיברה העירייה את השכונה לחשמל. הרקע להזנחת שכונת ברבור הוא מאבק מתמשך בתושבי השכונה לצורך פינוים והפיכת שטח השכונה לשטח ירוק ולמקום שיעברו בו פסי הרכבת. על ההתנגדות לתוכנית המתאר העירונית המוצעת לשכונה ראו באתר "מחסום" מאמר מערכת מחסום, www.mahsom.com, 26.5.2005
- 54 שחורות כקטגוריה ויזואלית היתה נושא מרכזי בתערוכה "שפת אם" שהתיימה במוזיאון עין חרוד, 2002 (אוצרת: טל בן צבי). התערוכה "שפת אם" עסקה בייצוגים של זהויות יהודיות מזרחיות בעבודותיהם של עשרים ושניים אמנים, ברובם ילידי ישראל, שנסיון ההגירה של מי מהוריהם ממדינות ערביות-מוסלמיות הוא רכיב משמעותי בהגדרת זהותם. הפרק "שחורות: קידוד מחדש של המזרחיות" עסק בהתייחסויות לזהות שחורה בכלל ולזהות אפרו-אמריקנית בפרט – מפרספקטיבות מזרחיות בעבודותיהם של זמיר שץ, נטע הררי, טל מצליח, אלי פטל ומרים כבסה. ראו: טל בן צבי, 2004. "השהיית השפה כעניין בעבודות של אמנים מזרחיים", בתוך: *חזות מזרחית, הווה הנע בסבך עברו הערבי*, עורך: יגאל נזרי, הוצאת בבל, עמ' 107-128.
- 55 לדיון נוסף על קווי הגבול ואזורי הביניים של תרבות לבנה/תרבות שחורה, ראו: טוני מוריסון, 1997. *משחקים באפלה: לזכר עור והדמיון הספרותי*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- פרנץ פנון, 2004 [1952]. *עור שחור, מסיכות לבנות*, הוצאת מעריב.
- 56 Hamid Naficy, 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, pp. 124-125.

קורות חיים

טל בן צבי

1966 נולדה בישראל; מתגוררת בתל אביב. **1998–2001** אוצרת גלריה קרן היינריך בל, תל אביב. **2001–2003** אוצרת גלריה הגר לאמנות, יפו.

מרצה בבית הספר לאמנות "קמרה אובסקורה", תל אביב וב"בצלאל" – אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים; בעלת תואר שני מאוניברסיטת תל אביב (עבודת תזה: "בין לאום ומגדר: ייצוגי גוף האישה באמנות פלסטינית"); בימים אלה משלימה עבודת מחקר לתואר שלישי באוניברסיטת תל אביב בנושא "ייצוגי הנכבה באמנות פלסטינית עכשווית".

פרסומים: **2006** טל בן צבי (עורכת) **ביוגרפיות: שש תערוכות יחיד בגלריה הגר לאמנות** (יפו: עמותת הגר). **2005** טל בן צבי (עורכת), קט. **חיילווה: סמירה והבי**, גלריה קמרה אובסקורה, תל אביב (יפו: עמותת הגר). **2004** טל בן צבי, קט. **"שפת אם"**, בתוך: יגאל נזרי (עורך), **חזות מזרחית/שפת אם: הווה הנע בסבך עברו הערבי** (תל אביב: בבל). **2003** טל בן צבי ומורן שוב (עורכות), **שחרחרות: שש-עשרה תערוכות יחיד בגלריה קרן היינריך בל**, תל אביב (תל אביב: בבל). **2001** טל בן צבי ויעל לרר (עורכות), **דיוקן עצמי: אמנות נשים פלסטינית** (תל אביב: אנדלוס). **2000** טל בן צבי (עורכת), **מזרח תיכון חדש: אחת עשרה תערוכות יחיד, 1999–1998**, בגלריה קרן היינריך בל, תל אביב (יפו: עמותת הגר). **1999** טל בן צבי, **"אבל אני, ורק אני אספר את הסיפור שלי"**, ריאיון עם ניזאר חסן, **פלסטיקה 3**, עמ' 75–81; טל בן צבי, **"גלי צה"ל משרדים מהשטח"**, **סטודיו 100** (ינואר-פברואר), עמ' 26. **1998** טל בן צבי, **"זכות השיבה"**, **פלסטיקה 2**, עמ' 102–112; טל בן צבי, **"פלסטינה(ה): אמנות נשים מפלסטיין, מעריב, מוסף ראש השנה תשנ"ט**, עמ' 35.

אשרף פואחירי

1974 נולד בכפר מזרעה; מתגורר ועובד בחיפה. **1992–1996** לימודי אמנות, האקדמיה לעיצוב ולחינוך יוצן, חיפה. לימודי אמנות, המכללה האקדמית גליל מערבי.

תערוכות יחיד: **2003 איחיתילאל**, הגר גלריה לאמנות, יפו; **איחיתילאל**, הגלריה לאמנות, קיבוץ כברי. **2001 קו 13**, מוזיאון חיפה לאמנות. **Made in Palestine 2000**, גלריה אליכאהף, בית לחם. **Made in Palestine 1999**, כפר האמנויות, עזה. **1998 אנא חמאר**, International Art Space, חיפה; **אנא חמאר**, מרכז לאמנות אל-וואסטי, ירושלים. **1997 אנא חמאר**, הגלריה לאמנות, קיבוץ כברי.

תערוכות קבוצתיות: **Made in Palestine 2005**, מרכז תרבות SomArts, סן פרנסיסקו; **בושה**, הגלריה העירונית, טמרה. **2004 בושה**, Espace Culture, מרסיי, צרפת; **בושה**, המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון. **Made in Palestine 2003**, מוזיאון התחנה, יוסטון, טקסס; **שחור/לבן**, בית הגפן, המרכז הערבייהודי, חיפה. **2002 מרשים**, הגלריה הלאומית, בודפשט, הונגריה; **קול ישמעאל**, הגלריה העירונית, רחובות; **AwAw**, AM Qattan Foundation, רמאללה. **2001 קו 13**, סינמטק תל אביב; **כלולות**, בית הגפן, המרכז הערבייהודי, חיפה. **2000 בין ההר ליס**, מוזיאון העיר חיפה; **ילדות**, בית הגפן, המרכז הערבייהודי, חיפה; **אמנות בצד**, גלריה לימבוס, תל אביב; **אמנות בצד**, הגלריה לאמנות, קיבוץ כברי; **ניתוח לב**, AM Qattan Foundation, רמאללה. **1999 תום 2000**, בית הגפן, המרכז הערבייהודי, חיפה; **שעת סיפור**, ליברפול, אנגליה.

סאמי בוכארי

1964 נולד ביפו; מתגורר ועובד ביפו. **1986-1990** לימודי צילום, המחלקה לתקשורת חזותית, בית הספר הגבוה לאמנות פלסטית, מרסיי, צרפת. **1990-1992** לימודי פיסול, המחלקה לאמנות פלסטית, בית הספר הגבוה לאמנות, מרסיי, צרפת.

תערוכות יחיד: 2003 בית ביפו, בית האדריכל, יפו. **2002 דם דומם**, המכון הצרפתי, תל אביב; **פנורמה**, הגר גלריה לאמנות, יפו. **1996** תערוכת צילום ופיסול, גלריה טובה אוסמן, תל אביב. **1995 סיטואציות בהישג יד**, תערוכת צילום, גלריית המחלקה לצילום, המדרשה לאמנות, רמת השרון. **1993 טבע דומם**, תערוכת צילום, גלריית תיאטרון לה'מינוטי, מרסיי, צרפת.

תערוכות קבוצתיות: 2005 אדמה, אדם וזהות, גלריה אליכאהף, בית לחם. **2001 תחבולות מכאניות לבלית הרוח**, הגלריה העירונית, כפר סבא. **2000 תמונת מצב**, הסדנה החדשה לאמנות, רמת אליהו, ראשון לציון; **למראית עין**, גלריית הסדנה לאמנות, יבנה; **תערוכת האמנים הערביים הארצית, 2000**, בית הגפן, המרכז הערבייהודי, חיפה. **1999 תום 2000**, בית הגפן, המרכז הערבייהודי, חיפה; **חורשי אדם וחורשי אדמה**, הגלריה לאמנות, אום אל-פחם; **ארבעה ביהמומחה**, גלריה המומחה, נווה צדק, תל אביב; **אות ועוד**, בית הגפן, המרכז הערבייהודי, חיפה; **זהות, הרהורים וחזון**, תערוכה נודדת, ארצות הברית. **1998** תערוכת צילום, גלריה טובה אוסמן, תל אביב; **אמנות הכתב הערבי**, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב. **1997 זהות, הרהורים וחזון**, גלריה סטודיו אמן, חדרה. **1996 רקמה אחרת**, הגלריה לאמנות, אום אל-פחם.

אניסה אשקר

1979 נולדה בעכו; מתגוררת ועובדת בעכו. **1998-2000** לימודי אמנות, מכללת הגליל המערבי. **2001** BFA, המדרשה לאמנות, מכללת בית ברל, קלמניה.

תערוכות יחיד: 2004 אני וקלה מציירים, מכללת בית ברל, קלמניה; **אומי, סראיה**, תיאטרון יהודי-ערבי, יפו; **אשת הצפרדע**, במת מיצג, תל אביב; **ללא כותרת (ברבור 24000)**, תיאטרון עכו. **2003 ברבור אסוואד**, גלריה הגר לאמנות, יפו. **תערוכות קבוצתיות: 2005 קודרה**, סלוניקי, יוון; **X טריטוריה**, הגלריה העירונית, רחובות; **זירת משחק**, בית הגפן, המרכז הערבייהודי, חיפה. **2004 אור וצל**, בית הגפן, המרכז הערבייהודי, חיפה; **כלים שלובים**, פסטיבל עכו לתיאטרון ישראלי אחר; **מחול אחרון**, במסגרת "אמנות הארץ", מתחם רדינג, תל אביב.

ראידה אדון

1973 נולדה בעכו; מתגוררת ועובדת בירושלים. **2000** האקדמיה למוזיקה ומחול ע"ש רובין, ירושלים. **2001** MFA, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים. **2002-2003** פיתוח קול, בית הספר לאמנות, ירושלים.

מבחר תערוכות: 2003 בית, עבודת וידיאו, במסגרת פרויקט "קו גבול" של קבוצת סלמנקה, מוזיאון מגדל דוד, ירושלים; **n House**, גלריה לאמנות, אום אל-פחם; **ארטיק 5: תערוכת זוכי מלגת שרת לאמנים צעירים**, המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן. **2002 פסאטיין**, הגר גלריה לאמנות, יפו. **2001 פסאטיין**, הצגת יחיד, פסטיבל עכו לתיאטרון אחר. **2000 יצירה יהודית-ערבית ישראלית בעת הזאת**, הויליה – מרכז לאמנות עכשווית, תל אביב. **1998 חמסה**, גלריה עמליה ארבל, תל אביב. **1996 מראה דורצדדית**, בית האמנים, תל אביב.

גיזמאנה אמיל עבוד

1971 נולדה בשפרעם שבגליל; מתגוררת ועובדת בירושלים. 1996 תואר ראשון (BFA), בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים. 1997-1999 לימודי המשך בתכנית לאמנים צעירים, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים.

תערוכות יחיד: 2004 *If I Could Stitch Your Tongue to My Bed*, מיצג, תל אביב. 2002 *Something to Confuse a Thief in the Dark*, Forum Schlossplatz Aarau, שוויץ; *Déjà Vu*, הגר גלריה לאמנות, יפו. 2001 **קדושה ושפיות**, הגר גלריה לאמנות, יפו. 1999 **שבעה ימים**, מוזיאון הרצליה לאמנות. 1998 **ריפונזלינה**, קרן היינריך בל, תל אביב.

מבחר תערוכות קבוצתיות: 2005 הביאנלה הבינלאומית השביעית של שרזה, איחוד נסיכויות המפרץ. 2004 **בושה**, המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון; *Unscene*, גלריה סטפן לורנס, אוניברסיטת גריניץ', לונדון. 2003 **דיסאורינטציה**, Haus der Kulturen der Welt, ברלין. 2000 **הרישום האחרון של המאה**, מרכז לאמנות עכשווית זרינתיה, רומא; **הביאנלה לאמנות**, הוואנה, קובה. 1999 **הביאנלה היס-תיכונת לאמנים צעירים**, רומא; **שערים**, המוזיאון הלאומי לאמנות, עמאן, ירדן; **אמנים פלסטיניים עכשוויים**, מוזיאון דרמנס, נורבגיה; **עבודות קיר**, פסטיבל החורף, יריחו. 1998 **אלנכבה**, מרכז התרבות, נצרת; **פלסטינה**, מרכז אלווטי לאמנות, ירושלים; גלריה עמי שטייניץ, תל אביב.

אחלאם גיזמנה

1965 נולדה בטייבה; מתגוררת ועובדת בטייבה. 2002 BFA, המדרשה לאמנות, מכללת בית ברל, קלמניה.

מבחר תערוכות: 2005 **אמנות ביצירה**, אשכול פיס, טמרה; **תערוכת זוכי פרס ראש העיר**, גלריה על הצוק, נתניה (תערוכת יחיד). 2004 **ונסו בהיכל**, גלריית היכל התרבות, נתניה; **חומות ויצרות**, גלריית היכל התרבות, נתניה; **בחזרה לעתיד**, גלריה על הצוק, נתניה; **שברים: פסיפס ואקטואליה**, זמן לאמנות, מרכז לאמנות ישראלית, תל אביב. 2003 **In House**, גלריה לאמנות, אום אל-פחם; **טומימה**, הגר גלריה לאמנות, יפו (תערוכת יחיד); **מורים יוצרים**, גלריה על הצוק, נתניה.

אחלאם שיבלי נולדה בשנת 1970 בכפר ערב אל-שיבלי, פלסטין, וכיום מתגוררת בעיר חיפה. אחלאם שיבלי יוצרת את עבודותיה ממקום שבו מצטלבת הביוגרפיה האישית שלה עם תולדות העם הפלסטיני החי תחת שלטון ישראלי מאז 1948. היא עוסקת בנושאים ובמצבים בעלי נגיעה אישית עמוקה עבורה, נושאים שבעינינו היא כמבפנים מתמצאת באופן מהימן.

בין השנים 1999-2005 יצרה אחלאם שיבלי מספר סדרות תצלומים חשובות: "ואדי סאליב בתשעה שערים", "מרוץ סוסים ביריחו", "מטע בהר תבור", "לא מוכר", "דיוקן עצמי", "Positioning" (מיקום), "חמשת החושים", "גוטרי", "מקלט בכפור" ו"גשמים". סדרות אלו הוצגו במוזיאונים ובגלריות ברחבי אירופה ואסיה. לאחרונה השתתפה אחלאם שיבלי, בין השאר, בתערוכות: *Non-Sect/Radical: Contemporary Photography III*, מוזיאון יוקוהאמה לאמנות, יפו; **זמן אבוד**, גלריה איקון, בירמינגהם, אנגליה; **להישאר או לעזוב**, ביתן האמנות Umjetni kom Paviljonu, זגרב, קרואטיה, וקמרה אוסטריה, גראץ, אוסטריה; הביאנלה התשיעית של איסטנבול, טורקיה; הטריאנלה של טורינו, *Threemuseums*, T1 - The Pantagruel Syndrome, איטליה; **גשמים**, קונסטאהלה באזל, שוויץ.

רשימת העבודות

אחלאם שיבלי עמ' 60-69

- עמ' 60** ללא כותרת, מתוך הסדרה "מיקום (דרבן, דרום אפריקה)", 2001, תצלום צבע, 50x70 ס"מ
- עמ' 61** ללא כותרת, מתוך הסדרה "מיקום (דרבן, דרום אפריקה)", 2001, תצלום צבע, 50x70 ס"מ
- עמ' 62** ללא כותרת, מתוך הסדרה "מרוץ סוסים ביריחו", 1997, תצלום ש/ל, 50x70 ס"מ
- עמ' 63** ללא כותרת, מתוך הסדרה "מרוץ סוסים ביריחו", 1997, תצלום ש/ל, 50x70 ס"מ
- עמ' 64** ללא כותרת, מתוך הסדרה "מיקום (מג'דל שמש, רמת הגולן הכבושה)", 2001, תצלום צבע, 50x70 ס"מ
- עמ' 65** ללא כותרת, מתוך הסדרה "מיקום (ברזיל)", 2001, תצלום צבע, 50x70 ס"מ
- עמ' 66** ללא כותרת, מתוך הסדרה "מיקום (אוניברסיטת תל אביב)", 2001, תצלום ש/ל, 50x70 ס"מ
- עמ' 67** ללא כותרת, מתוך הסדרה "מיקום (ערב אל-שיבלי)", 2001, תצלום ש/ל, 50x70 ס"מ
- עמ' 68** ללא כותרת, מתוך הסדרה "מיקום (חיפה)", 1996, תצלום צבע, 30x40 ס"מ
- עמ' 69** ללא כותרת, מתוך הסדרה "מיקום (חיפה)", 1996, תצלום צבע, 30x40 ס"מ

סאמי בוכארי עמ' 72-79

- עמ' 72-73** פנורמה (חזירי בר), 2002, תצלומי צבע, 60x90 ס"מ
- עמ' 75-74** פנורמה (סדרת בת 13 תצלומי צבע, מבט-על על העיר יפו ב-360 מעלות), 2002, 15x22 ס"מ
- עמ' 76-77** פנורמה (רחוב יפת, שכונת אל-עג'מי ושכונת ג'בליה), 2002, הדפס צבע על שמשונית, 1.5x10 מ'
- עמ' 78-79** פנורמה (סדרה בת 14 תצלומי צבע, בית הקברות המוסלמי הישן אל-קזכאנה), 2002, 15x22 ס"מ

ריאדה אדון עמ' 82-88

- עמ' 82-83, 88** פסאתין, 2002, וידיאו, 12 דק', לופ
- עמ' 84-87** פסאתין-ליפתא, 2002, וידיאו, 8 דק', לופ

אשרף פואחירי עמ' 94-101

- עמ' 94-97** איחיתילאל (אי איזון), 2002, מיצב וידיאו, 1 דק', לופ
- עמ' 98** איחיתילאל (אי איזון), 2002, טכניקה מעורבת
- עמ' 99** איחיתילאל (אי איזון), 2002, טכניקה מעורבת על דיקט
- עמ' 100-101** איחיתילאל (אי איזון), 2002, תצלומי ש/ל

אחלאם ג'ומעה עמ' 104-109

- עמ' 104** טונימה (מחבואים), 2003, מראה כללי
- עמ' 105** זאכי מובארק 1895-1952, סופר, משורר וחוקר ספרות, 1995, רפרודוקציה מתוך "האנציקלופדיה הערבית לנוער"
- עמ' 105** אום כלתום 1898-1975, זמרת, 1995, רפרודוקציה מתוך "האנציקלופדיה הערבית לנוער"
- עמ' 106-107** טונימה (מחבואים), 2003, טוש שחור על נייר, 43x30 ס"מ
- עמ' 108** הודא שראווי 1879-1947, מנהיגה פמיניסטית מצרית, 1995, רפרודוקציה מתוך "האנציקלופדיה הערבית לנוער"
- עמ' 108** מחמד מהדי אלג'אוואהרי 1903, משורר ועיתונאי, 1995, רפרודוקציה מתוך "האנציקלופדיה הערבית לנוער"
- עמ' 109** אחמד ראמי 1892-1981, משורר ומלחין, 1995, רפרודוקציה מתוך "האנציקלופדיה הערבית לנוער"
- עמ' 109** מאי זיאדה 1886-1941, משוררת וסופרת, 1995, רפרודוקציה מתוך "האנציקלופדיה הערבית לנוער"

ג'ומאנה אמיל עבוד עמ' 111-119

- ללא כותרת, 2002, מתוך התערוכה "D'Éjà Vu 2002", טכניקה מעורבת על נייר

אניסה אשקר עמ' 122-123

- עמ' 122-123** ברבור אסווד, 2003, מיצב, עבודות קיר במרפסת גלריה הגר לאמנות, יפו
- עמ' 124-127** ברבור אסווד, 2003, מיצב, בהשתתפות דוראר בכרי
- עמ' 128** ברבור אסווד (אני אישה, למה?), 2003, תצלום צבע
- עמ' 129** ברבור אסווד (תשמרי על עצמך), 2003, תצלום צבע
- עמ' 130** ברבור אסווד (האדמה למי שמכבד אותה), 2003, תצלום צבע
- עמ' 131** ברבור אסווד (תרשום: אני ערבייה חופשייה), 2003, תצלום צבע

- צילום אניסה אשקר: רון עמיר
מיצב: דוראר בכרי
צילום וידיאו: אליאב ליליטי
עריכת וידיאו: זמיר שץ