مقالات

تأثيث الهوية والذاكرة بواسطة اللغة والمكان في الفن الفلسطيني النسوي المعاصر

عايدة نصرالله

ملخص

يتناول المقال موضوع تأثيث[1] الهوية والذاكرة بواسطة اللغة والمكان، وذلك من خلال نماذج فنية متنوعة التقنيات لستّ فنانات معاصرات، متقاربات في الجيل، وهن حسب ترتيبهن في المقال: رنا بشارة (ترشيحا 1971) أحلام شبلي (عرب الشبلي 1970) إيمان أبو حميد (عكا 1976) رائدة سعادة (أم الفحم 1977) أنيسة أشقر (منطقة بربور ،عكا 1979) وحنان أبو حسين (أم الفحم 1971). معظمهن تعلمن في مؤسسات فنية إسرائيلية، وتأثرن بمدارس فنية غربية أكسبتهن تقنيات حديثة، وظفنها في أعمالهن اعتمادا على مرجعيتهن الفلسطينية.

سيعرض المقال نماذج من الأمكنة الفلسطينية لأعمال الفنانات المذكورات أعلاه. بعض الأمكنة غابت ومُحِيَت من الخريطة الفلسطينية بعد تهجير أهلها، ويعاد استحضارها عن طريق الصورة، الأعمال الموضعية (Installation)، وعن طريق الفن الأدائي (Performance

1 كلمة تأثيث تقال عادة لما يخص البيت الفارغ، وقد رأيت أن الفراغ الذي يتم تأثيثه بالأغراض، أو المرموزات المختلفة التي سأتطرق لها لاحقا، هي عبارة عن تأثيث ينطبع بطابع تأثيث الفراغ وله ارتباط وثيق بالبيت الكبير – الوطن. واعتبار الذاكرة خزانا يحمل مرموزات هذا الوطن. فمن الطبيعي ان ما ينطبق على تأثيث الفراغ ينطبق على تأثيث الذاكرة، وهو ما يرتبط وعنوان هذا المقال. ونجد ارتباط البيت والمكان والذاكرة جليا في ادعاء نظام ماردیني بقوله "لا بد أن تحتفي الذاكرة على نحو دائم بتشكّلها الفردي وهي تستعيد علاقتها مع المكان عبر استعادة حوادث آفلة. الذاكرة استعادة حاضر مضمر، فنحن لا نتذكر إلا ما هو حاضر في بيت الماضي. ما يتسلل خارج هذا البيت يذوب وينتهي في نهر الزمان العظيم وما يبقى دائماً في حيّز الذاكرة وطوع يدها " مقتبس في (مرديني 2009، ص، 20).

sample2012final.indd 49 8/30/12 10:07 AM

Art). استحضار الأمكنة يحمل معنى التخليد وكنوع من ذاكرة المستقبل. هذا التخليد يظهر في الأعمال التي سيتم استعراضها بواسطة عنونة الأعمال بأسماء أماكن فلسطينية، أو بكتابة أسماء لعوائل سكنت تلك الأماكن وشُردت وبعضها توفي وغاب عن الذاكرة، أو من خلال الذاكرة الشفوية التي اختزنتها الفنانات والمصاغة كمرجعية لبعض الأعمال.

كلمات مفتاحيه: لغة، مكان، هوية، ذاكرة.

1. مقدمـة

اللغة والمكان، هما عنصران أساسيان في تعريف الهوية الشخصية (الذاتية) ثم بلورتها. فاللغة تمنح صفات خاصة للذات (Deaux, 1992). وتعتبر "كأداة تواصل مع الآخرين " (Amara & Mar'i, 2002, p. iv.). وتكتسب اللغة العربية أهمية خاصة لدى الفنانات اللواتي يعشن في إسرائيل، كونها أحد أوجه القوة، من منطلق الموقع الصراعي ما بين اللغة المهيمنة العبرية واللغة المهيمن عليها، اللغة العربية (أمارة ومرعي، 2008). أما "المكان" كمصطلح فهو وجود حيز يحوي "فئة من الناس" يتشاركون التجارب والحضارة، ما يصطلح عليه الوطن. (Relph, 1976). كذلك يرتبط المكان بالهوية بتكوين الألفة تجاه الأمكنة التي نسكنها (Altman & Low, 1992; Gifford,2002; Giuliani, 2003). بهذه المفاهيم نبني في ذاكرتنا المتخيلة والواقعية ما نسميه وطنا.

أما الهوية فهي لا تنحصر في تعريف مطلق، بل كما يدعي جون حلقة (Halaka, 2008)

> الهوية ليست وجودا أحاديا ولكنها وجود نفسي مركب يسكننا ونسكنه بذات الوقت. داخل هذا الوجود هناك هويات متعددة متداخلة تتعايش على المستوى المرئي وغير المرئي التي تتصارع وتسير بشكل دائم. بعض هذه المستويات تتشكل بشكل إبداعي، وتدعم الواحد الآخر، ولكن بعضها يوجد بشكل مضطهد مزدوج من التعالي، وإن الهوية الذاتية - إلى حد ما – هي الهوية القومية، والتي تتشكل على المستوى الشخصي المتوارث - عبر العائلة - والقوى التربوية والرغبات (p.83)

ما يدعيه حلقه (Halaka) بالنسبة للهوية ينطبق إلى حد ما على الفنانات اللواتي يعشن في إسرائيل، من حيث تركيب تعريف الهوية وتعقيدها نظرا للواقع الصراعي الذي يعيشه الفلسطينيون في إسرائيل. ولهذا فمسميات الهوية متعددة ومختلفة. وقد تطرق مؤخرا أمارة ومرعي إلى تعدد السياقات بتعريف الهوية بشكل موسع واستنتجا بأن "مسميات الهوية التي أطلقت على الفلسطينيين في إسرائيل، كانت نتاج تفكير تبادلي بين المؤسسة الإسرائيلية وبين الفلسطينيين أنفسهم. وقد اختار كل طرف معايير خاصة فيه في تحديد

sample2012final.indd 50 8/30/12 10:07 AM

مسميات الهوية بما يتلاءم مع روايته" (أمارة ومرعي 2011، ص.59). وعرض الباحثان مسميات كثيرة لتعريف الهوية الفلسطينية للسكان الفلسطينيين الذين يعيشون في إسرائيل (ن.م. 59-81)

إن استحضار المكان كتأثيث للذاكرة ليس بجديد عند الأفراد، أو الجماعات بعد الشعور بالفقدان، وهو تعبير عن القلق من انمحاء الماضي "قلق عام يصيب الإنسان من الموت والنسيان، وعلى هذا حاول الإنسان عبر السنين تخليد نفسه ليشعر بالحياة بعد موته. ولهذا نقوم بتصوير وتخليد أحباءنا لكي يبقون في الذاكرة" (Benjamin, 2003, p. 47.) لكن عندما يكون الماضي حيا في الذاكرة وغائبا في الواقع فالهاجس يلح علينا في استرجاع الماضي وربطه مع الحاضر كنوع من التصالح مع الماضي من ناحية، وكباب جديد للتفكير المستقبلي من ناحية أخرى. بنفس المعنى حاول الفلسطينيون، وما زالوا، تأثيث الذاكرة الفلسطينية من الذاكرة الشفوية الذاتية، ومن جمع الصور القديمة لفلسطينيين (Sa`di, A & Abu –Loghud, 2007, Sa`di 2002) من جميع المناطق الفلسطينية.[2]

هذه الذاكرة الماضية تُستدعى عن طريق التخيل لتصقل من جديد، وإن لم تشبه الواقع. وفي هذا السياق يدعي بيير نورا :

> يتمثل الهدف الأكبر لمكان في الذاكرة في وقف عجلة الزمن، لسد الطريق على وظيفة النسيان، ولخلق نظام من الأشياء، ولتخليد الموت، وتحويل الأشياء غير المادية إلى أشياء مادية ملموسة، يحدث ذلك كله للقبض على قليل من العلامات3 ومن الواضح أيضا أن أماكن في الذاكرة تُخلق بسبب استعدادها القوي للتشويه والاندثار، وإمكانية التلاعب بمعانيها إلى ما لانهاية، وبفضل التفرعات غير المتوقعة لتوالدها (Nora,1989, p. 7)

استنادا على إدعاء نورا أعلاه، فإن تحويل الأشياء غير المادية –كالذاكرة- إلى أشياء مادية تتمثل في الفن الفلسطيني كتشكيل مادي، بدءا من التوثيق لأسماء فنانين بمبادرة إسماعيل شموط في كتابه الفن التشكيلي في فلسطين حيث كان من الطلائعيين، الذي جمع ووثق أسماء فنانين فلسطينيين منذ 1948 حتى سنوات الثمانينات (شموط 1989). وكمال بلاطة في كتابه استحضار المكان (2000)، وعز الدين مناصرة في الموسوعة الفلسطينية

2 من المبادرات القيمة في تسجيل ذاكرة المكان الفوتوغرافية قامت غاليريا أم الفحم بمعرض يرافقه كتالوج يضم صورا من منطقة وادي عاره المناطق، وكذا صور من أعراس مع تسجيل أسماء لمن عرفت اسماءهم. لمزيد من المعلومات أنظر: كبها، م، .وراز، ج. (محرران) (2008). ذاكرة المكان: التاريخ المصور لوادي عاره 1903-2008، القدس، جمعية الصبار و صالة العرض أم الفحم.

3 يقصد بالعلامات أي أثر يدل على هوية، مكان، رموز طبيعية، مثل الكوفية هي علامة، الصبار علامة، اماكن مهجورة، صور فوتوغرافية هي علامات الخ. وهناك علم خاص بالعلامات يدعى سيميولوجيا (أوعلم السيميائيات).

sample2012final.indd 51 8/30/12 10:07 AM

التي ضمت 360 اسما.[4] تلك الكتب بمئات صفحاتها أخذت الجانب التوثيقي لأكبر قدر ممكن لفنانات وفنانين من فترات زمنية وبلدان مختلفة. وكانت إحدى التقنيات لاستدعاء الذاكرة هي عنونة اللوحات بأسماء البلدان أو المعارك، أو اسماء أشخاص فلسطينيين، كما بدا عند شموط الذي سجل الذاكرة البصرية لفلسطين منذ 1950 حتى وفاته (2006). وثق شموط بصريا تاريخ شعبه بأفراحه وأتراحه، طبيعة فلسطين بزيتونها وبرتقالها: من لوحاته مثلا: الشيخ حسين أبو ستيته (1950)، تل الزعتر (1976)، في القدس 1997، عاشقو البرتقال (1984) الخ.[5] كذلك عرضت أعمال فلسطينية كثيرة منذ السبعينات إلى اليوم المكان الفلسطيني من خلال رموزه المجسدة في الحياة الفلسطينية كمجتمع فلاحي. (Swedenberg 1990)، أو بمرموزات الطبيعة كأداة لتأثيث الهوية (Bardenstien,1998, 1999) فشملت أعمال فنية كثيرة مرموزات الطبيعة مثل أشجار الزيتون، العنب، الصبار، كما برز عند وليد أبو شقرة وعاصم أبو شقرة وآخرون (بلاطة، 2000، نصرالله 1997، נסראללה, 2003، نصرالله، 2000، Halaby 2000). بالإضافة لاعتماد البورتريه الشخصي للمرأة بزيها الفلسطيني كمشير للهوية، (Tamari and Penny Johnson 1995)، او استعمال التطريز الذي يعكس الطبيعة المجردة لفلسطين (נסראללה 2003)

2. اللغة والمكان

في الفن الفلسطيني النسوي المعاصر:

تأثيث الهوية والذاكرة

يتناول المقال الحالي موضوع تأثيث الهوية والذاكرة بواسطة عنصري اللغة والمكان من خلال نماذج لأعمال الفنانات الفلسطينيات المعاصرات اللواتي يعشن في إسرائيل خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة. تتعامل الفنانات المذكورات بتقنيات مختلفة مثل النحت، التصوير، الأعمال الموضعية (installation) والأعمال الأدائية (Performance Art) الفنانات حسب ترتيبهن في المقال هن: رنا بشارة (ترشيحا 1971)، إيمان أبو حميد (عكا 1976)، رائدة سعادة (أم الفحم 1977)، أنيسة أشقر (حي بربور: عكا 1979)، وحنان أبو حسين (أم الفحم 1971). جميع الفنانات ولدن ما بعد ال 1967، وهو الجيل الذي بإمكاننا أن ندعي بأنه عاش واقع التخبط الهوياتي أكثر من غيره؛ فبالإضافة لمعايشتهن الهوية المركبة والتصارع الدائم مع الذات، ومع المجتمع، فقد تلقين الدراسة الفنية في مدارس

4 تدرج وقد اعتمد على اربع قوائم : قائمة عز الدين المناصرة في الطبعة الأولى من الفن التشكيلي الفلسطيني (1975)، قائمة إسماعيل شموط في كتابه العام 1989 وقائمة محمد خير محظية (1997) في كتابه التشكيل الفلسطيني المعاصر، ثم قائمة كمال بلاطة الصادرة (2000).

5 للإطلاع على مسيرة شموط الإبداعية، أنظروا موقع الفنان اسماعيل شموط وزوجته تمام الأكحل http://tamamalakhal.com/exhibit.htm

sample2012final.indd 52 8/30/12 10:07 AM

إسرائيلية (مثل بتسلئيل، همدرشاه –بيت بيرل، جامعة حيفا)،[6] هذه المؤسسات اتخذت الفن الأمريكي نموذجا وبشكل خاص مدرسة الدادائية (Dadaism) –العبثية[7] والرمزية (Conceptualism)[8] وفن السبعينات والثمانينات وخاصة فن الجسد (Body Art) الأمريكي والأوروبي. بالإضافة لمراكز القوى التي تتبنى نشر الأعمال الفنية وتسويقها وعرضها. وهي في غالبيتها مراكز "الآخر" (الإسرائيلية)، مثل المعارض التي تتبناها صالات عرض ومتاحف إسرائيلية، نظرا لكون معظم خازني المعارض هم من اليهود. رغم كل تلك المؤثرات والظروف، فإن الفنانات - قيد الدراسة - فهمن ثقافة الآخر ووسائله الفنية، ووظفنها لصالح المرجعية الفلسطينية، واستطعن اختراق ما يطلق عليه "ثقافة المهمش" (Hooks, 2000) وفرض وجودهن الفني على الخارطة الفنية المحلية والعالمية.

سيتم عرض الأعمال التي أتطرق إليها عبر نماذج تشكيلية، تعرض تنوع تقني حسب التقسيم الآتي:

1. أعمال موضعية وتتمثل في أعمال الفنانة رنا بشارة.
2. فوتوغرافيا وتتمثل في أعمال أحلام شبلي.
3. أعمال برفورمنس (performance Art) وتتمثل من خلال نماذج للفنانة رائدة سعادة، إيمان أبو حميد، أنيسة أشقر وحنان أبو حسين.

6 رنا بشارة تلقت تعليمها للقب الأول في الدراسات النسائية والفلسفة في جامعة حيفا، وأكملت اللقب الثاني MFA في الفنون في كلية سافانا (Savannah College of Art and Design). في الولايات المتحدة.. إيمان أبو حميد تعلمت في كلية الفنون في موشاف رجبا، قرب نهاريا وأكملت لقبها الثاني في جامعة جون موريس (John Moors University) في ليفربول.

7 الدادائية (Dadaism) حركة فنية وأدبية تأسست بعد الحرب العالمية الأولى على أثر مخلفات الحرب التي اثرت على الفنانين والكتاب الذين اعتقدوا بعبثية الأشياء. انطلقت الحركة الدادائية من زيوريخ في ألمانيا، باريس في فرنسا، ثم تمت هجرة الكثير من الفنانين والأدباء إلى نيويورك بحثا عن حرية التعبير، وهربا من الأوضاع المزرية التي خلفتها الحرب. بلغت الدادائية أوجها في نيويورك. كان على رأس الحركة مارسيل دوشامب Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray وآخرون. اعتقدت الحركة الدادائية الفنية بخلخلة قوانين الفن التي كانت متبعة حتى ذلك الوقت، وبأنه لا يوجد قانون في الفن. وبذلك فتحت الآفاق أمام جميع التيارات الفنية التي جاءت بعدها في الجرأة على اقتحام أساليب لم تكن متبعة ورغم مرور ما يقارب قرن على الفن الدادائي إلا أن تأثيره ما زال حتى اليوم، وخاصة أعمال دوشامب التي اثرت على الفنانة رائدة سعادة بشكل خاص في أعمال لا تظهر في هذا المقال. حول تأثير دوشامب على الفن الحديث انظروا:

W. Benjamin (2003). "Extracts from The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". in *The Photography Reader.* Ed. Liz Wells.(pp. 41–52). London: Rutledge.

8 وهو اتجاه فني يضع الفكرة (المفهوم) في المركز، والمادة وتخطيط العمل كله يدور في خدمة فكرة العمل. عن تعريف المصطلح والفنانين المشهورين الذين اتبعوا الفن المفاهيمي انظروا:

Meyer, U. (1972), ed., *Conceptual Art,* New York: Dutton

sample2012final.indd 53 8/30/12 10:07 AM

2.1 أعمال موضعية (Installations)
الفنانة رنا بشارة

الفنانة رنا بشارة (ترشيحا 1970)، فنانة متعددة التقنيات تعتمد على تقنية العمل الموضعي (installation) بشكل خاص رغم انشغالها أيضا بأعمال أدائية (Performance Art) ولكني سأركز على أعمالها الموضعية كونها الغالبة في أعمالها. تستعمل بشارةُ الصبارَ[9] كمادة مسيطرة في أعمالها، بالإضافة لمواد هشة قابلة للانكسار والذوبان، مثل الشكولاطة، الزجاج، مواد توابل مطبخيه، هذه المواد قابلة لتفسيرات متناقضة بين الثبات والزوال، الحلو والشائك، فمثلا صبار رنا بشارة الجاف منه، والأخضر بمرجعيته الفلسطينية[10]، يرمز للرسوخ في الأرض معاندا الاندثار. ويعتبر الصبار كأحد النباتات المهمة التي وظفت في تأسيس ذاكرة جمعية لدى الفلسطينيين. ما يسمى بمصطلح باردينستين (Bardenstein) "بالهوية النباتية" – علما بأن باردينستين يحاول مقابلة القيمة النباتية الفلسطينية بالإسرائيلية –الصهيونية- إلا أنه يعترف بأن النباتات كانت وسيلة لصنع ذاكرة جمعية (Bardenstein, 1999, p.1).

بشارة تلعب بالصبار بأشكال سريالية ورمزية أحيانا، وأحيانا أخرى بشكل واقعي حتى يختلط الواقع بالخيال، كاختلاط الذاكرة بالواقع. ففي عمل موضعي (Installation) بعنوان صرخة وادي النسناس (1997)،[11] تعلق بشارة ألواح الصبار الأخضر على بقايا جدران عتيقة ومهدمة لبيت من البيوت التي هُجر أصحابها من حيفا؛ بهذه الطريقة تحيي بشارة المكان المهجور عن طريق الصبار الأخضر، كذاكرة للمستقبل (Halaby, 2000, p.60). كذلك في عمل هدية لفلسطين (1989)، نرى ألواح الصبار الخضراء في داخل مرطبان زجاجي محكم الإغلاق، وكأن الفنانة تحفظ الصبار كما تُحفظ المخللات لكي تحافظ عليه من الخراب.[12] أما الصبار الجاف الذي تنشره في عمل موضعي بعنوان من يشتري خارطة الطريق للسلام (2005)[13] فهو مكوّن من عشرات من ورق الصبار الجاف، تخيطها الفنانة على شكل ستائر تنزل من السقف وكأنها "أشباحًا محلقة في الفضاء

9 موتيف الصبار مستوحى من الفنان عاصم أبو شقرة (أم الفحم 1990-1961). عاصم أبو شقرة استعمل الصبار كموتيف رئيسي في أعماله. للمزيد أنظر: الين غنتون (محرر) (1994)، كتالوج عاصم ابو شقرة، تل أبيب: متحف تل أبيب، ونصرالله، ع. (1999). البورتريه الذاتي والجماعي . أم الفحم: غاليريا أم الفحم، نصرالله، ع (2000) حياة أبو شقرة، تسفيون: كفار سابا.

10 جدير بالذكر أن اللصبار استغل كرمز صهيوني للصباريم צברים كإحالة لليهود الأصليين.

11 الصورة موجودة على الرابط:
http://virtualgallery.birzeit.edu/community_artist_of_the_month?mart_id=94627

12 الصورة موجودة على الرابط:
http://virtualgallery.birzeit.edu/community_artist_of_the_month?mart_id=94627

13 الصورة موجودة على الرابط:
http://virtualgallery.birzeit.edu/community_artist_of_the_month?mart_id=94627

sample2012final.indd 54 8/30/12 10:07 AM

وهذه الأشباح ـ ألواح الصبر- تشير إلى القرى الفلسطينية التي احتلت وطَرَدت يدُ الاحتلال الإسرائيلي سكانها سنة 1948" (Halka, 2008, p.95). في هذه الأعمال التي تطرقنا إليها حتى الآن، تتموضع أوراق الصبار على شكل البناء المسرحي الذي يطغى على أعمال بشارة الميناميليستية (Minimalistic)[14] والتعبيرية على حد سواء. التعليق هو دلالة مبطنة على عدم الثبات؛ فتلك المخلوقات العبثية المعلقة، لا هي بالمغادرة، ولاهي بالثابتة على الأرض، كحال الفلسطيني الذي لا يشعر بالثبات في وطنه. تعرض بشارة فكرة مشابهة في عملها الموضعي المعنون حاضر غائب (2007) الذي عرض في صالة عرض البلدية في طمرة، في هذا العمل تكتب بشارة بخط يدها وبلون أزرق، أسماء عائلات ترشيحا الذين هجروا وتشتتوا في أماكن مختلفة من العالم، على ألواح الصبر. ومن أسماء العوائل التي تظهر في هذا العمل: "القاضي" "أبو حسان"، "دباجة"، "أبو هاشم"، فراج"، عكاشة"، وغيرها. الكلمات المعلقة المشيرة للعائلات هي كحال تلك العائلات التي شردت، لكنها ما زالت معلقة في الذاكرة. وهكذا يكف الصبار عن دلالته الشيئية المحيلة إلى نبات جاف أو مجرد غرض- شيء، وتنتفي الشيئية عن ألواح الصبار "حين تُمنح أنسنة للأشياء غير الإنسانية مثل الجمادات" (Fried, 1998, p. 157)

في عمل موضعي آخر بعنوان: تخليدا لـ 512 قرية ومدينة تم هدمها، تكتب بشارة بالشوكولاطة المُرَّة على كتاب شكلت صفحاته من الزجاج. في كل صفحة سُجلت أسماء القرى التي شرد أهلها من سنة 1948– 2000 بحيث تبدو الأسماء ضبابية، وبصعوبة نرى الأسماء التي تنعكس من خلال الصفحات الشفافة، وبهذا تختلط الأماكن والأسماء ببعضها البعض. بعض أسماء القرى التي تم تدميرها، نقرأها بصعوبة على سطح الصفحات الزجاجية مثل: "الصفصاف، خبيزة، أم الشوف، الدمايرة، الطنطورة إلخ[15]. (انظر مقطع من العمل **صورة رقم 1**).

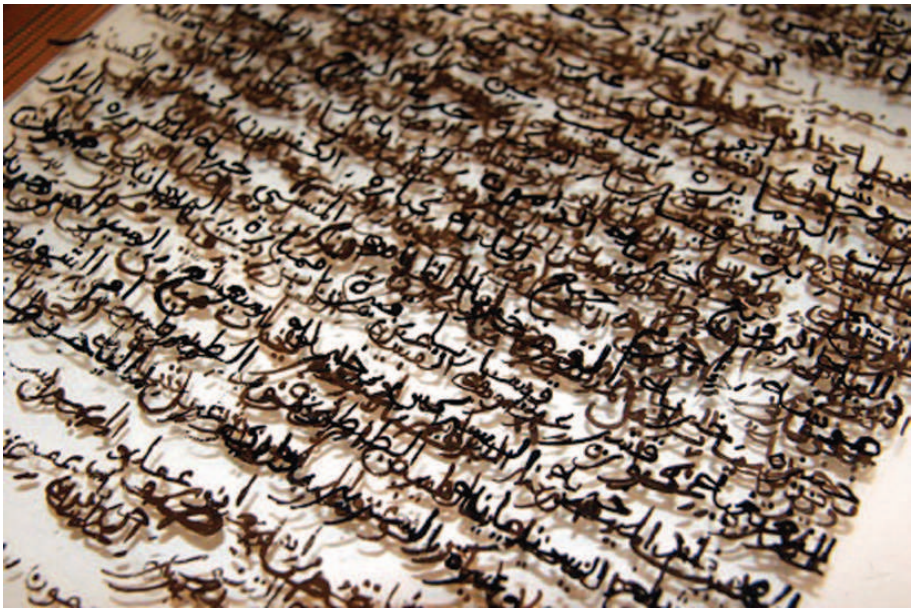
هذه التقنية تستدعي المشاهد للاقتراب بحذر ليُقلِب صفحات الكتاب الجارح الدال على الغياب الجارح والمؤلم. وبهذه الطريقة يتم تفاعُل المشاهد مع العمل بشكل يجعله جزءًا لا يتجزأ من العمل الذي ينقل له الشعور بالألم لهذا الغياب.

يظهر ترابط الكلمة مع المكان بشكل قوي في عمل موضعي ميناميلستي بعنوان: خبز وقهوة، وهو عبارة عن رغيف خبز. (**صورة رقم 2**) في هذا العمل كتبت بشارة كلمة "البروة" بلون أسود بارز على رغيف الخبز الملون بالقهوة، وبهذا فقد منحت الفنانة إشارات مباشرة لقصيدة الشاعر الفلسطيني محمود درويش "أمي" وتستعمل بشارة الخبز والقهوة

14 الميناميلستية: Minimalism هو اتجاه في الفن يعرض الفنان عمله بأقل ما يمكن من المعطيات سواء كانت مواد أو رموز.

15 انظروا صورة للعمل على الرابط:
http://virtualgallery.birzeit.edu/community_artist_of_the_month?mart_id=94627

sample2012final.indd 55 8/30/12 10:07 AM



صورة رقم 1. تخليدا لـ 512 قرية ومدينة تم هدمها حتى 2000

كمواد تحمل الإشارة لكلمات تسكن القصيدة مثل "أحن إلى خبز أمي وقهوة أمي"[16]، وأما كلمة"البروة" هي إشارة لقرية الشاعر. وبهذا فالفنانة لا توثق تداعيات القصيدة فقط، وإنما تشير إلى أصل الشاعر الذي يعود إلى قرية البروة التي مُحِيَت من الخريطة الفلسطينية. في هذا العمل، تستفيد الفنانة من كونها امرأة، إذ تستعمل مواد يتم صنعها في المطبخ لتعرضه على منصة الفن البصري، شاهدا على الشاعر والشعر والقرية معا. فالشاعر الآن غائب والقرية غائبة إلا أنهما وجدا لهما مكانًا في الذاكرة البصرية. هكذا تقوم اللغة المكتوبة، سواء بعنونة الأعمال أو بإدخالها الكلمات المكتوبة للأعمال نفسها، بالإشارة لأسماء عائلات وقرى، بمهمة استحضار لأماكن وأحداث ماضية، ويقوم النبات والمواد كإشارات مكانية لشعب فلسطين.

الأعمال الموضعية عند بشارة، تخرج عن صنميتها[17] الثابتة في المعارض، كونها ترتبط بشكل العرض ومكانه (Suderburg, 2000). فالصبار عند بشارة تارة يتموضع على الأرض، وتارة معلق في الهواء، والأمر ينطبق على الكلمات التي نراها بشكل مشابه لألواح

16 درويش، م. (1988). "أمي" داخل ديوان محمود درويش. (ص 99-98) عكا: دار السوار.

17 صنمية: (Fetish) وهو مصطلح يستعمل كدال على الأعمال الفنية التي لا تتحرك مثل الأعمال الموضعية والصور الفوتوغرافية. وتكتسب المعنى من خلال التفسير. لمعلومات أكثر أنظر:
(Metz, C. 1985). "Photography and Fetish." October 34: 81–90.

sample2012final.indd 56 8/30/12 10:07 AM

صورة رقم 2. خبز وقهوة 2009

الصبار، تارة نراها معلقة، وتارة تظهر ضبابية من وراء الألواح الزجاجية كذخائر غالية الثمن كما يظهر في عملها: تخليدا لـ 512 قرية ومدينة تم هدمها، بحيث تمتزج بساطة الأدوات الفنية والمادة مع عمق الفكرة وقيمتها لترتفع بها إلى مستوى الشيء الذي نجله؛ فالأعمال الموضعية بطبيعتها تجمع ما بين الفن الراقي والفن "ألعادي" وهو ما يصطلح عليه: "Law Art". فما يميز العمل الموضعي أنه يتيح إمكانية الاشتغال بمواد فنية (كالألوان وغيرها من المواد الفنية المقننة) مع مواد عادية –وحتى أشياء مهملة- وإكسابها معنى ذو قيمة عالية. (Krauss, 2000, p. 6. p. 33. p. 56). إن التناقض في معنى المواد يمنح معنى التناقض على مستوى الإعمال نفسها كما ظهر عند بشارة. التناقض بين الصلابة والشفافية، هو نفس التناقض الذي يجمع الألم والأمل، ألم شعب هجر، لكنه ما زال يصبو للإبداع وتخليد الأيدي الفاعلة.

sample2012final.indd 57 8/30/12 10:07 AM

2.2 فوتوغرافيا
أحلام شبلي

عنونة الأعمال تلعب دورا مهما في أعمال فنانة فلسطينية أخرى بتقنية فنية مختلفة وهي الفوتوغرافيا. فلو جمعنا معارضها منذ 1999 إلى اليوم سنجد سجلا تفصيليا لحياة الفلسطينيين اليومية. ويظهر ذلك في مشروعها التصويري من 1999-2009 مثل: سفر لجبل الطابور (1998)، وادي صليب في تسعة أبواب، (1996-1998) نهر غير مقطع، حيفا (1996)، سباق الخيل في أريحا (1997)، غير معترف بها- قرية عرب النعيم (1999-2000)، خمس مشاهد من عكا (2002)، الجليل، المأساة، وادي الحليصة: حيفا، (2006)، الوادي عرب الشبلي (2008-2009).

شبلي كفنانة تصوير، استغلت الصورة باعتبارها حاملة لمعنى التخليد والاستذكار. وبتعبير سوزان سونتاج "الصورة تمكننا من الشعور بأن العالم ملكنا أكثر مما هو عليه في الواقع" (Sontag 1977, p,24)

سجلت شبلي في مشاريعها التصويرية الحياة الفلسطينية اليومية، مدنا وقرى بأحيائها، نساءها وأطفالها، الصفيح في البيوت المهملة، أغراض قد نسيها أهلها في وهلة التشريد. استنطقت كاميرا شبلي الماضي بكل حيثياته. ففي سلسلة تسعة كتب: تسعة أبواب من وادي الصليب (1998-1996) وثّقت الفنانة المكان وعلاقته مع الزمن من خلال سفر شخصي في الزمن، حيث التقطت عدستها المكان بشكل متكرر في أوقات مختلفة، منها نرى بيوتا آيلة للسقوط، أمكنة فارغة من أناسها، لعبة مهملة بين الركام، آثار خزانة مهدمة، كرسي مهترئة تركن في الزاوية، طابعة قديمة، إناء قد لفه الغبار، بقايا قماش مهمل، جدار أحاله العطب بكل ما يحمله من عتق وحزن وذكريات للوحة جميلة بفضل عين المصورة الماهرة.

لم تهمل كاميرا شبلي فتحات أبواب مظلمة يكتنفها الغموض، صورة شخصية تطل من الخارج للداخل، محبة للاستطلاع، لا نعرف من هي الشخصية التي قد تمثل عين الفنانة.[18] ولكنها تجسد الولوج في العالم الداخلي الغامض لنقله للخارج، ما يتماثل ودور الكاميرا- الصورة.

18 الصور لهذا المعرض موجودة على موقع الفنانة. عند فتح الرابط هناك خانة على اليسار لكل معرض. في تلك الخانة مكتوب؛ Next – previous، لكي تتمكنوا من رؤية جميع الصور التابعة لنفس المعرض، عليكم الضغط على next، وهذا ينطبق على باقي الروابط الخاصة بمعارض شبلي. انظروا الرابط الخاص بتسعة ابواب لوادي الصليب: http://www.ahlamshibli.com/Work/wadi.htm

sample2012final.indd 58 8/30/12 10:07 AM

وادي الصليب الذي هُجِّر سكانه منه سنة 1948، وسكنه مهاجرون جدد من شمال أفريقيا في ظروف مريعة، ما لبثوا أن أخلوه بعد حادثة انفجار في 8 حزيران 1958. تعيد شبلي حكاية التهجير لأصولها. وتصر على أن الأغراض التي تركت هي فلسطينية (بن تسفي، 1999، ص 36). بكل ما تحمله صور وادي الصليب من مشاهد قاسية؛ فإن الفنانة تحافظ على جمالية الصورة، حيث تحرص الفنانة على موضعة الصورة وتقسيمها بشكل مدروس، وتتقن اللعب بالظل والضوء لصالح الصورة. ورغم أن شبلي بنظر جون بيرجر (John Berger) "هي فنانة الإخفاء" (Berger, 2003) نظرا لكثير من الصور التي لا نرى فيها سوى ظلال أو إخفاء لما هو في الداخل، إلا أن الإخفاء يلعب دورا لإثارة المشاهد وحثه على المعرفة. وكما تصرح الفنانة شبلي في هذا السياق:

> إن الحطام والآثار المتروكة بالنسبة لي هي شواهد على حدث حميمي؛ فقد القيت الضوء على مساحات مظلمة وضعتها في المركز وفرضت وجودها في حقل الرؤية البصرية (النظر). هذه الصور، هي بمثابة إيقاظ للذاكرة، وترتكز على المكان ورائحته. هذه الصور تختزن فيها حب، لمسات، شعر كان جُدِّل، اغراض تعاد صياغتها من خلال العلاقة ما بين الواقع والخيال (شبلي 1999)

فالغياب يصبح ناطقا من خلال الأغراض المنسية في وادي الصليب، تخرج الذاكرة من السبات. الأمر نفسه يندرج في معرضها بعنوان: غير معترف به-قرية عرب النعيم.[19] نرى صورًا لقرية عرب النعيم المهملة، صور أطفال يلعبون في الساحات، نساء على ركام الحجارة يمارسن حياتهن اليومية، يخبزن، غسيل منشور على حبال، جدران وبيوت من الصفيح. في إحدى الصور، نرى غرفة من الداخل، نستطيع أن نستشف ضيق الغرفة من ركام الأثاث. أثاث مركون على جدران من الصفيح، تلفزيون، صور معلقة، وفراش ملون في زاوية من زوايا الغرفة، هناك رجل مضطجع على الأرض، ملامحه مغيبة في الظل. صورة تعبر عن وضع مشحون بالبؤس.

أما في معرض غوطر (Goter 2002- 2003) وهي كلمة غير عربية بل مختزلة من الكلمة الإنكليزية (Go There) "غوطر" كلمة شائعة في النقب، وتستعمل حينما يطلب البدوي من آخر أن يذهب إلى مكان ما فيقول له "غوطر" بمعنى اذهب. هذه الكلمة سمعها البدو من الجنود الإنجليز الذين حكموا البلاد سنوات 1917- 1948 من القرن الماضي، ولعل هذا التعبير هو من آثار تاريخ السيطرة والرقابة والتهجير الذي تعرض له الأهالي (Ulrich Loock, 2003[20], Sara Khinski 2006: P. 406)

19 لرؤية صور معرض شبلي بعنوان غير معترف بها- قرية عرب النعيم ، انظرا الرابط التالي:
http://www.ahlamshibli.com/Work/unrecognised.htm

20 لا توجد إشارة للصفحة لأن المقال موجود على الرابط:
http://www.ahlamshibli.com/texts/goter.htm

sample2012final.indd 59 8/30/12 10:07 AM

تلتقط شبلي الصور خلال زياراتها المتعاقبة ما بين تشرين الأول 2002 تشرين الثاني 2003، لأماكن مختلفة في النقب، وتبين هذه الصور مناظر لمجموعات من القرى، مناطق مأهولة، مناظر داخلية وخارجية، مقابر، أماكن الأحياء والأموات. مناظر لأطفال في طريق عودتهم من المدارس في طرق غير معبدة[21]. في غوطر نرى التناقض ما بين الخارج من بيوت الصفيح، والعلاقة الحميمة لعوائل تعيش داخل بيوتها المزينة رغم الظروف المزرية. على هذا فإن تصوير شبلي " يقف على الحد ما بين الجمالي والسياسي، بين الواضح والضبابي، التوثيقي والناراتيفي" (Demos, 2008. p.123)

هؤلاء البدو وسكان المناطق غير المعترف بها[22] التي أرادت لهم السياسة الصهيونية أن يكونوا ذوي حياة عارية (Bare Life) بتعبير جورجيو أغامبين (Goergo Agambin, 1989) الذي يعني مجرد الوجود البيولوجي للجسد، يُقصد بهم أناس مخلوقون لكي يعيشوا مثلهم مثل الحيوانات أو أي مخلوقات حية، وليس كأناس يعيشون بخصائصهم الذاتية. لكن شبلي تنزع هؤلاء الناس من حياتهم العارية (وإن كانت حياتهم بائسة) لتكون لهم صوتا من خلال الصور؛ فتخرجهم من الصمت ليشهدوا على بؤس السياسة الصهيونية، وليس هذا فقط، بل تعيد هذه الأماكن والناس للذاكرة وتنبه "الآخر" – اليهودي - وتضعه في موقف محرج مع نفسه.[23] فالصور عند شبلي تتعدى ما يسمى بمصطلح رولان بارت الستوديوم" (Studium) وهو ما يقصد به الصورة التي تثير بالمشاهد مشاعر سريعة بتعبير "جميل أو غير جميل لتعبر بالمشاهد لوضع يثيره حتى وخزه، والتسبب له بالصدمة "بانكتيوم" (Barthes, 1980, p 25) [Panctum]. لإدراكه مدى الألم الذي يسكن ما وراء هذه الصور؛ فالصور لا تعرض مشاهد عن الصحراء، أو القبائل من وجهة نظر كولونيالية: حين كان الغرب يرسم المشاهد الشرقية كمشاهد لشعوب "متخلفة" أو مثيرة، بل تحاول الفنانة وخز المشاهد إزاء نوع جديد من الكولونيالية الإسرائيلية التي تسلب سكان القرى البدوية حرية القرار في العيش كما يشاءون. وحيث لا يمكن استعادة الصورة باعتبارها تسجيل لحظيّ- ماضيّ "لحظة موت" (Barthes, 1981, p .79) فإنها ستعيش ب"التخليد والتفسير" (Phelan, 1997, p.3).

21 انظروا مثلا الرابط التالي: بما يخص معرض غوطر http://www.ahlamshibli.com/Work/goter.htm

22 معرفة تفاصيل عن خطة الهدم والتشريد لقرى النقب انظر:

Human Rights Watch. (2008) "Off the Map: Land and Housing Rights Violations in Israel's Unrecognized Bedouin Villages" Human Rights Watch. March vol 20, 5 (E), 1-123 http://www.hrw.org/sites/default/files/reports/iopt0308_1.pdf

23 ففي معرض غوتر الذي عرض في تل ابيب لم يجرؤ مردخاي عومر خازن المعرض بإرفاق النص الذي كتبه Ulrich Loock للمعرض بحجة ان الفن يقول نفسه ولا داعي للنص، وذلك خوفا من مواجهة ما فعله ساسته بالعرب الفلسطينيين.(أحلام شبلي مقتبسة في (Khinski, 2006, p 406).. كل صورة تتخذ معنى آخر في غياب المرجعية التاريخية، لهذا فإن صور شبلي بغياب المرجعية التاريخية لهذه الصور ستبدو صورا مثيرة عن البدو المتخلف وليس نتاج اضطهاد وحرمان.

sample2012final.indd 60 8/30/12 10:07 AM

تلعب العناوين عند شبلي دورًا أساسيا؛ لأن الصور لا تشي بالموقع الواقعي للمكان، مثلما في بعض الصور لميناء حيفا[24]، فالفنانة قد أخذت مقاطع من السفن، أو مشاهد صغيرة من البحر، بحيث لا يمكن نسبها لمكان محدد لولا التسمية. لهذا لعبت العناوين العربية دورا أساسيا في معرفة المناطق وتخليدها. هكذا تتخذ شبلي العناوين لقرى فلسطين وأحيائها لتبقى في الذاكرة. أمكنة تسجلها خوفا من ضياع تاريخها حتى وإن آلت إلى ضياع. وتجعل "ما كان غير مرئي في الحيز الإسرائيلي مرئيا" (Boullata 2003)، وليس فقط على منصة الرؤية الإسرائيلية بل والعالمية لتكون أعمالها جدلية في مواقع الصراع أينما كانت.

2.3 اللغة والمكان في البرفورمنس (performance Art):
إيمان أبو حميد، رائدة سعادة، أنيسة أشقر وحنان أبو حسين

لم تقتصر اللغة والمكان كوسيطين لتأثيث الذاكرة على أعمال الفوتوغرافيا (الخارج ذاتية)[25] والنحت والرسم بل تعداه إلى فن جديد نسبيا وهو فن البرفورمنس آرت والفيديو آرت.[26] إن فن البرفورمنس آرت متعلق بالأساس بظهور جسد الفنان في عمله الفني مما يجعله الناظر والمنظور (في الصورة الشخصية) والذات والموضوع. إن فنان الأداء (برفورمنس) باستعماله لأدوات مولتيميدية- (وسائل متعددة: كالحركة، الصورة، موسيقى، أعمال موضعية الخ) يملك فضاء للتعبير أكثر فاعلية حيث بإمكانه إثارة مواضيع بشكل متداخل وأحيانا بشكل تمويهيي ما بين الواقع والمتخيل بحيث يُمَكِن الفنان من استحضار مواضيع من واقعه اليومي ونسجه مع المتخيل أو تذكير المشاهد بما تم محوه وإعادة بنائه كحلم مستقبلي وكنوع من التفريغ بذات الوقت (Elwes, 1985, Synnott, 1993, Jones 1998, 2002)

سأبدأ هذا النوع من الأعمال بالفنانة إيمان أبو حميد (عكا 1976) التي لم يلق عليها الضوء كثيرا في الأبحاث عدا فقرة صغيرة كتبتها عنها طال بن تسفي في كاتالوج: بورتريه شخصي: الفن النسوي الفلسطيني (2001). أبو حميد من أكثر الفنانات انشغالا

24 الصور موجودة على الرابط: http://www.ahlamshibli.com/Work/River.htm

25 اعتمدت الإيضاح بمصطلح الخارج ذاتي، واقصد بها الصور التي لا يكون الفنان داخلها، لأن تصوير الفنان لشخصه سواء بآلة تصويره الخاصة أو بآلة تصوير لمصور آخر تدخل مجال الفن الادائي (برفورمنس آرت performance Art)

26 الفن الأدائي ظهر في السبعينات وكان امتدادا لفن الجسد، وقد مُنح بداية مصطلحات عديدة كالفن الحي، الفن البيئي، حتى استقر المصطلح على "برفورمنس آرت" بالعربية هناك ترجمات عديدة مثل فن إنشائي، أو فن أدائي. وحيث ان الفن الانشائي يمكن نسبه للأعمال الموضعية فإن المصطلح العربي يثير البلبلة، لهذا آثرت استعمال المصطلح المتفق عليه عالميا. وحتى بالعبرية رغم ترجمته מופע – מיצג فكثيرا ما يُستعمل المصطلح الانكليزي.

sample2012final.indd 61 8/30/12 10:07 AM

صورة رقم 3. بدون عنوان 2006

بالذاكرة واستحضارها من خلال ذكريات: طفولتها، بيتها، ألعابها صور اقاربها الخ. ففي كولاجات[27] من سنة 2000-2011، تستغل أبو حميد ألبوم صور عائلتها القديمة وصورها الشخصية القديمة والجديدة، وتعمل منها أعمال كولاج مشغولة بتقنيات مختلفة، كالألوان، الكتابة، الكرتون، ومواد أخرى. تعبر الصور مسارا تركيبيا عن طريق القص واللصق ثم تصوير، وإعادة العملية مرة أخرى وبشكل مستمر مما ينتج عنه كولاجات تتكرر فيها بعض الصور عشرات المرات، في كل مرة تكتسب نفس الصورة سياقات مختلفة. في أحد الأعمال الأولى لأبو حميد: دون عنوان (2000) تظهر صورة أبو حميد وهي طفلة تلعب بساحة بيتها القديم في عكا القديمة، قبل أن يُرحلوا منه وتشتريه شركة عميدار. في ساحة البيت، نرى ثيابا معلقة على حبال الغسيل. هذه الصور تخرج عن صنمتيها، لتعيد الطفلة من الماضي إلى حاضر ترسيخها في المكان المرتبط بذكريات الطفولة. استعادة الصورة التي قبعت في ألبومها كصورة بورتريه عاديّ تمنح بعدا مع امتزاجها بالمكان، وهو عكا القديمة. هذه الصورة بالذات تتكرر في كولاجات عديدة للفنانة.

إن سبب الشعور الإلحاحي لأبو حميد في اللجوء إلى صور العائلة كمرجعية لأعمالها الفنية هو تهجير العائلة في الـ 48 حين رحلت العائلة قسرا إلى لبنان. الوالد عبد الرحمن أبو حميد وهو والد الفنانة، وجدته آمون حابو. بعضهم عاد إلى عكا في سنة 1957

27 في أعمال ابو حميد الكولاج يدخل في الفن الأدائي كون الفنانة موجودة في كل تلك الإعمال بصورتها الشخصية.

sample2012final.indd 62 8/30/12 10:07 AM

الجدة الكبيرة آمون حابو، جدة عبد الرحمن أبو حميد والد الفنانة، ، أما العم عبد الله فقد هاجر إلى كندا وهو مسكون بذكرياته وحنينه لعكا. تجمع أبو حميد بين الذاكرة الشفوية التي تحولها إلى ذاكرة مكتوبة، إذ تحكي الحكاية الأساسية بأقوال مكتوبة بعضها شعرا، وبعضها نصا باللغة العامية وبلهجتها العكاوية. وقد رأيت أن أسجل أحد النصوص كجزء من هدف هذا المقال. تقول أبو حميد:

> لمَّا اعلنوا ان مدينتي عَمْ بِجْتاحها حدود الاحمر او تسقط. تيتا خافت لَمْلَمَتْ بُقْجة اواعي[28] وريحة البحر. بايدها التانية أولادها وبابا. نعم رحلوا لبيروت لأ لأ. لجئوا بال 48. عمي بَعْدو بتزكر[29] اشياء كْثيري عنه. عمي بَعْدُو هناك وبَتزَكَر اشياء كتيري عن مَدينتو، عن مدينتي عكا. الشمس بْتُغرب كل يوم وعمي بْيِرْجَع كل يوم، برجع مع بقجة وخيمة ومَخَدِّة برْميها على الشط وبنام. انا الغريبة بمدينتي، والغريبة برحيلي الغربة من حافة العتبة لحافَة العتبة عمي عبد الله مات، مات بكندا،عمي مات انا كنت مْسافْري لما عمي عبد الله كان بعكا، كان يلعب مع بابا طاولة زَهرْ. اسْمعْتْ إنُنْ[30] كانوا يُعُدُوا[31] بالساعات من دون حكي. لشو بدُنْ بحكوا؟ يمكن كانوا يحكوا وما حدا بسْمَعْهُنْ. حكي ما بين اخ واخو، اوقات كتيرة ما بتَنْسَمَعْ، وبصراحة بَخْجَلْ اسال بابا شو كانوا يحْكوا وهُن ساكتين لإنو هادا بخصوا، بَسْ هُوي واخو. هاي كانت اخر زيارة لعمي عبد الله لعكا كان مريض وبْسَفرْتُو لكندا مرضْ اكتر، عمي عبد الله كتير تعب وفات بغيبوبة وسمعت إنُو كان يحْكي عن عكا وَكَأنو بعكا عمي مات يمكن وهُوي عَمْ بمشي بْشَوارعْ عكا او بعَشِّبْ البيارة يمكن بلمْ المندلينا عند البركة عمي عبد الله مات وقلبوَا وروحوا بقْيوا بعكا" (أبو حميد، 2011.2.2).

صورة العم، والوالد، وأصدقاء غير معروفين، تظهر في أعمال أبو حميد، بغير معزل عن صورها الشخصية وهي طفلة، وكذلك صورة شخصية لها وهي في الرابعة والعشرين، التقطها الفنان ستيف سبيلا[32] لها في عام 2000، نفس الصورة تلبس ثياب الجدة، ونفس الصورة تنسخ أكثر من مرة في وضعيات عديدة بحيث تمتزج مع خارطة فلسطين أحيانا، وأحيانا أخرى مع صور بقية العائلة وآثار البيت القديم في عكا. مثلا في كولاج: بدون عنوان (2006) على شكل ديبتيخ[33] (diptych) (**صورة رقم 3**) تضع الفنانة في القسم العلوي من الجانب الأيسر للكولاج، ورقة شهادة مدرسية ومكتوب عليها "هذه شهادة للطالب عبد الرحمن أبو حميد، في الصف الثالث من مدرسة برج البراجنة 1949"، في الجانب الأيسر

28 تيتا معناها جدتي، أواعي باللهجة العامية تعني ملابس.
29 بتْزَكَر بلهجة الفنانة المحلية تعني يتذكر.
30 اَسمعت انن- سمعت بأنهم.
31 يعدوا، يقعدون- يجلسون
32 ستيف سابيلا هو فنان تشكيلي ومصور فلسطيني، ولد في القدس 1975، يعيش ويعمل في لندن. (Boulatta 2004, p 77)
33 ديبتيخ : (diptych) هو عمل فني، رسم على ورق او قماش، خشب، او صورة، مقسمة لجزئين متساويين في الحجم ولكنهما تابعان لنفس الموضوع. وترجمت بالقاموس للوح مزدوج.

sample2012final.indd 63 8/30/12 10:07 AM

للشهادة المدرسية توقيع مدير المدرسة الذي لا يظهر بوضوح نتيجة لقدم الشهادة، تحت الشهادة تظهر نفس الصورة التي استعملتها الفنانة في عدة كولاجات، وهي صورة للطفلة أبو حميد ابنة أربع سنوات وهي تلعب في ساحة بيتها القديم، وكذلك رسم بالألوان لخريطة ضبابية، وتصوير ملصق لمرطبان زجاجي بداخله بيضة كتب عليها 48. على يسار الصورة الكلية (الديبتيخ) تلصق الفنانة نسخا لنفس صورتها الموجودة على يمين الكولاج بشكل مكبر، بحيث تتساوى مع الجزء الأيمن للديبتيخ.

والد أبو حميد يبلغ اليوم من العمر 76 عاما. الشهادة المدرسية لطفل هي شهادة على التهجير الذي حصل في سنة 1948. أما وجود رقم 48 على بيضة فيحمل دلالة مزدوجة، الدلالة الأولى تدل على تشظّي الفلسطينيين منذ ذلك التاريخ، كسهولة انكسار البيضة. والدلالة الثانية هي إشارة البيضة على الإخصاب وتوالد الشعب الفلسطيني عن طريق الإنجاب وحفظ الذاكرة من النسيان، ولهذا "تختزن" الفنانة تلك البيضة داخل المرطبان لكي لا يذهب ذلك الرقم للغياب.

تشغل الجدة الكبيرة آمون حابو حيزا كبيرا في أعمال أبو حميد الموضعية، أعمال الكولاج والبرفورمنس التي تتخذ عنوان آمون حابو. آمون حابو يتحول إلى مشروع فني مستمر (2004-2011)[34] يحكي قصة الجدة التي هُجرت إلى مخيم البراجنة في لبنان سنة 1948، وماتت في الشتات 1956، وقبل أن تموت الجدة أرسلت وصيتها تطالب فيها الأهل بلملمة عظامها ودفن رفاتها في عكا موطنها الأصلي.

في عمل برفورمنس، عرض في حولون بعنوان: آمون حابو (2008)[35] يدخل المشاهد صالة العرض فيرى ثوبًا أبيض عُلّق على الحائط، وقد غطت الكلمات المكتوبة بخط يد الفنانة الثوب، الكلمات عبارة عن قصيدة كاملة للفنانة عن الموت والحياة[36]. وسط صالة العرض وُضِع غطاء أبيض على الأرض، وعلى الغطاء وُضع لجن قديم مملوء بتراب مأخوذ من تراب عكا، داخل اللجن وُضع إناء زجاجي شفاف مملوء بالماء. يبدأ البرفورمنس بظهور الفنانة وهي تلبس ثياب الجدة القديمة، وتحمل في يدها حجرًا. وقبل أن تدخل مكان العرض تبدأ بالدق على الحائط مرددة جملة "تنفسي يا ذاكرتي المعتوهة" (أبو حميد، 2008). ثم تتجه الفنانة لمكان العرض. وبصمت تام تطوف الفنانة حول "اللجن" ثلاث

34 ما زال المشروع بالنسبة لإيمان ابو حميد مستمرا حتى اليوم.

35 آمون حابو عُرض عدة مرات وفي مناسبات مختلفة: قدمته الفنانة في قاعة مؤسسة عبد المحسن القطان، ضمن فعاليات مهرجان "سين" لفن الفيديو والأداء (2009) وفي مسرح اللاز في عكا، (2008) كذلك شارك العمل في مهرجان المسرح الآخر في عكا وعرض في البوسطة (2010).

36 من الكلمات التي كتبت على الثوب الأبيض (الكفن) "كيف أبني بيتاً من رمل وأسكن فيه؟ أجلس على خاصرة التاريخ.. محمود درويش نحن جيران الحياة، سدّت في حلقي مرارة غربتنا يا خال، بات فرسانك من جوف خيمتنا النازفة في تاريخ الإنسانية يا ابن آدم" القصيدة الكاملة أرسلتها لي الفنانة بالبريد الإلكتروني بتاريخ 2/11/ 2011

sample2012final.indd 64 8/30/12 10:07 AM

مرات، ثم تجلس وتخرج صورة جدتها القديمة من صدرها، وتدفنها في التراب. بعد ذلك تقوم بخلع ملابس الجدة، ثم تتوضأ بالماء وتكبر "الله أكبر الله أكبر أشهد أن لا إله الا الله". تقف بصمت، وينتهي البرفورمنس.[37]

إن دق الحائط بالحجر يحيل على جملة "لماذا لم تدقوا الخزان؟ (كنفاني 1981، ص 63)، وهنا يحمل الدَّق حثّ الذاكرة بالحضور والتنفس. التنفس هو الانبثاق من الموت إلى الحياة، منح تلك الذاكرة المعتوهة في الاستيقاظ. أما دفن الصورة فهي إشارة رمزية لإعادة الجدة لتقبر في بلادها. والتي تمثل حلم كثير من المهجرين الفلسطينيين بالعودة إلى وطنهم.

في هذا البرفورمنس تمزج الفنانة بين اللغة المكتوبة، القصيدة التي تعلقها أبو حميد على ثوب أبيض كرمز للكفن، وكذا بالنص الديني الذي يحيل على مرجعية طقسية دينية توظفها الفنانة كنص هوياتي وتراثي في طقس الموت.

وفي هذا السياق تصرح الفنانة أبو حميد بأن "الجدة هي أنا، الشعور بالغربة والنفي هو أيضا يخصني ولا يخص فقط جدتي التي ماتت، ولهذا، ففي كل مرة أشتغل على موضوع آمون حابو، اشعر جدتي تعود من خلالي لأمنحها صوتا تقول بواسطته رسالة جديدة" (أبو حميد 2011).[38]

في أعمال جديدة لم تعرضها الفنانة بعد،[39] تسجل أبو حميد أسماء الذين ماتوا من عائلتها؛ فتذهب للمقبرة وتصور قبرا للحاجة ملكة سعيد أبو حميد، وهي ابنة الجدة الكبيرة آمون حابو. في المقبرة تحافظ الفنانة على ظلها الحاضر في الصورة وتترك حقيبتها بين القبور. تطبع الفنانة الصورة أكثر من مرة ثم تقص الصور، وتلصقها من جديد، ثم تصورها ثانية، ما يسمى في لغة الفن "نسخ النسخ" (Reproduction of the reproduction) لتبدو الصورة نفسها مكررة عشرات المرات. وجود الفنانة في تلك الصور، هو شاهد واقعي لوجود مقبرة قد تزول كما زالت مقابر فلسطينية كثيرة بهدف محو معالم الشعب الفلسطيني. بالإضافة لميل الفنانة الميتافيزيقي الذي يجمع الحياة والموت، فأبو حميد تقتفي آثار الموتى الذين ذهبوا، كنوع من استحضارهم، وهو على المستوى الرمزي حث لتسجيل أسماء من ماتوا، وفي جعبتهم قصص عن ماضيهم الفلسطيني. في هذه السلسلة التي تصور المقبرة، لم تكتب الفنانة اللغة بخط يدها، ولكن اللغة مكتوبة على القبر، ونُقِلت بتصوير القبر للجدة ملكة. على القبر هناك إشارة لتاريخ موت المرأة المتداخلة وتاريخ تلك العائلة المشتتة.

37 الصورة مأخوذة من العرض الذي كان في مسرح اللاز.

38 بالإمكان رؤية عرض مختلف لآمون حابو، حيث تعلق الفنانة الكفن على كرسي فارغ. أنظر http://www.alasl.net/print.php?ID=6355

39 الأعمال ارسلت لي في البريد الإلكتروني بتتابع من 2011/2/20 -2011/2/26

sample2012final.indd 65 8/30/12 10:07 AM

جميع أعمال أبو حميد تتمحور حول عائلتها. وبشكل عام فإن صور أي عائلة (ألبوم العائلة) حسب ادعاء سوزان سونتاج:

> تأتي الصورة كي تخلد، وتشهد -رمزيا-، على التواصل المعلق على اللاشيء، وعلى قوة التشبث المتراخية لحياة العائلة الموسعة، فالصور هي بقايا اشباح، تلك الصور الفوتوغرافية تمثل بشكل رمزي حضور أقرباء العائلة الذين انتشروا في كل اتجاه. يتناول ألبوم الصور العائلي عادة العائلة الموسعة، وقد يكون هو نفسه (ألبوم الصور) في أحيان كثيرة كل ما تبقى من تلك ألعائلة (Sontag, 1977, p.8)

قصة عائلة أبو حميد الصغيرة هي قصة شعب بأكمله، قصة شعب تجزأ ما بين الداخل والخارج، قصة النفي الداخلي، نفي داخل الوطن؛ فأبو حميد واعية بأن ما هو شخصي هو مطابق للحيز العام الفلسطيني.

إذًا، وكما هو متاح في البرفورمنس آرت كما تدعي روزلي (Roselee) "فإن بعض الفنانين أنتجوا مواضيع من حياتهم الشخصية ووظفوها كمادة في سلسلة أعمال أدائية (برفورمنس) أفلام، فيديو صوت ومونولوج" (Goldberg,1988, p.62)

وكما وظفت أبو حميد صورتها الشخصية في أعمالها بالكولاجات المختلفة، فإن الفنانة رائدة سعادة (أم الفحم 1972) تتخذ من صورتها الشخصية مادة وموضوع لأعمالها. تقوم سعادة في سنة 2007 بأربعة أعمال فوتوغرافية للبورتريه الشخصي الذي "يشكل علامة واضحة للتعبير عن الذات قبل أية علامة أخرى" (Maynard 2007, P. 111) مقلدة فيها أعمال الماسترز، وهن على التوالي: من سيجعلني حقيقية؟ المعتمدة على رسم فينوس لـ تيتيان (Titian) ، موناليزا بناء على رسم ليوناردو دي فنشي، ديانا بناء على رسم مارك نارتير (Jean-Marc Nattier) ، وبائعة الحليب بناء على رسم فرمير (Vermeer).[40] تقوم سعادة بتصوير نفسها مكان تلك الموديلات الغربية، بحيث تكون هي ذاتها فينوس، ديانا، الموناليزا، وبائعة الحليب.

40 الأعمال الأصلية التي قلدتها الفنانة سعادة بالإمكان مشاهدتها عبر المواقع المشار اليها تحت اسم اللوحات:

Titian. Venus of Urbino. Oil on canvas, 119 x 165 cm. Uffizi, Florence. 1538.

Vermeer. De Melkmeidc. Oil on canvas, 45.5 x 41 cm. The Rijksmuseum, Amsterdam. 1658–1661.

Leonardo da Vinci. Mona Lisa. Oil on poplar, 77 x 53 cm. Musée du Louvre, Paris. 1503–1506.

Jean-Marc Nattier. Marie Adelaide of France as Diana. Galleria degli Uffizi – Florence, Italy. 1745.

sample2012final.indd 66 8/30/12 10:07 AM

صورة رقم 4. من سيجعلني حقيقية؟ 2007

في الصورة المعنونة بـ "من سيجعلني حقيقية"؟ التي تقلد فيها فينوس تيتيان من حيث شكل الاضطجاع على الفراش وشكل وضع الأيدي وشكل النظرة باتجاه المشاهد، إلا أن فينوسها ليست "فينوس النموذج الجمالي كيفما قنن في الغرب" (Korsmeyer, 2004, p 28)؛ فهي فينوس فلسطينية ولباسها مكون من الصحف التي تنقل لنا أخبارا سياسية واجتماعية عن فلسطين، مثلا نرى عبر الصحف المقطعة الجمل التالية: "حملة لدعم الطلبة المحتاجين"، "كلية العلوم والتكنولوجيا في خان يونس"، "التماس العليا ضد معتقل"، "ورشة تدريبية في رام الله حول إدارة المؤسسات الأهلية "، "فلسطين تفوز بالجائزة الذهبية في مهرجان القاهرة الدولي للسينما"، "مناقشة التحضيرات المقررة لتوسيع القراءة الوطنية في طولكرم" "تصوير كافة أنواع المناسبات والأفراح "بريستيج"، "الأردن يضغط لمطالب"، "شجب واستنكار .."، "نعي فاضل"، "عاشق يهدد والد عشيقته"، "تنزيلات حقيقية"، "استشهاد الشاب" (صورة رقم 4)

هذه الأخبار المكتوبة عن طريق الجرائد توحي بكون المرأة ساحة معركة وكفضاء استهلاكي (Calak 2008).، ولكن بنفس الوقت فإن الفنانة تجلس على بساط فلسطيني وفي غرفة عادية مؤثثة بأثاث محلي فلسطيني، تختلف عن الرسم الأصلي لفينوس تيتيان التي تعرض المرأة "عارية كموقع لشهوة الرجل" (Bernheimer ,1989 p. 258; Al-Ghudhami, 2006. p. 86). سعادة تتمرد على ثيمة تقنين جسد المرأة كموقع للشهوة - من جهة، وتنفي

sample2012final.indd 67 8/30/12 10:07 AM

المكان الأوروبي وتبدله بمكانها الفلسطيني - من جهة أخرى. وما يدل على المكان هو اللغة العربية المكتوبة على الصحف والأخبار الفلسطينية. وكذا اعتمادها على علامات من التراث. وحسب تصريح الفنانة "أنا أجلس في غرفة محلية مزينة بالأثاث الفلسطيني، وهكذا أمنح العمل علامات من مجتمعي وعالمي" (سعادة أكتوبر 2007). إن تصريح سعادة يرتبط باعتقاد فولتر بنجامين إذ يدعي:

> إن تفرد أي عمل فني لا ينفصل عن كونه مدمجا تشكيل التراث. هذا التراث نفسه هو بالأساس حي، وكذلك متغير بشكل متطرف. فقد يكون تمثال أو نصب لفينوس مثلا يأتي في سياقات مختلفة عن سياقها الإغريقي الذي حولها كشيء تبجيلي عالي القيمة، عن نظرة الرهبان في القرون لوسطى الذين رأوا فيها فال شر كإلهة. كلا النموذجين مع ذلك يسعيان للتفرد وهنا تكمن خاصية نقل عمل من فترة تاريخية إلى أخرى، بأن كل نموذج ينقل تراث وحضارة ألفترة (Benjamin, 2003, p 45)

هكذا الأمر بالنسبة لفنانة فلسطينية عندما تنقل فينوس من سياقها الغربي إلى سياق فلسطيني مؤثث بأثاث فلسطيني وصحف فلسطينية؛ فهو إنتاج وخلخلة للنموذج الفينوسي بتشكيل جديد. وقد تطرق بنجامين لاستنساخ النماذج الفوتوغرافية لتصوير أعمال معروفة مثل استنساخ الموناليزا، ولم ينف أنه حتى في نسخ النسخ[41] هناك تفعيل لهذه الصور وكذلك هناك بعض من مرجعية الفنان الثقافية (Benjamin 2003: 44).

سعادة لا تنسخ الصور، وإنما تجسد بنفسها الأعمال واضعة مرجعيتها الفلسطينية التي تتمثل بالمكان وبهويتها الذاتية كفلسطينية. تقوم سعادة بتصوير نفسها مكان تلك الموديلات الغربية، بحيث تكون هي ذاتها ديانا، والموناليزا في هذه الأعمال. كل صورة من هذه الصور تأخذها سعادة في قرى فلسطينية قد هجرت. فالموناليزا تصورها في قطعة بور من أرض أبو غوش، وصورة ديانا تلتقطها في "عين كارم"[42] وصورة بائعة الحليب تصورها سعادة في مغارة مهدمة في قرية البرج.

ومن هنا، يتأكد أن هندسة المكان في صور البورتريه عند سعادة، هو نقل المكان من الأجواء الأوروبية- الحُلمية كونها أجواء تخيلية لدى فنانين غربيين- إلى أمكنة فلسطينية واقعية وتوثيقها إلى ما بعد زمن الصورة. كامرأة فلسطينية تتحدى ما قد تمأسس من قبل الفكر الذكوري في النقد الغربي، ونظرته للفن "الجميل، العبقري، والذوق الرفيع"

41 القصد بنسخ النسخ بهذا السياق مثل نسخ صورة عن الأصل ثم نسخ الصورة المنسوخة، مثلما يحصل في نسخ مئات النسخ عن صورة واحدة في عصر المطابع وماكينات التصوير.

42 عين كارم قرية في شرقي القدس. بعد تدمير قرية دير ياسين التي تبعد عنها 2 كيلومتر من الشمال. القرية ابيدت جزئيا في أبريل 1948، بعد تهجير سكانها بتاريخ 10-11 حزيران وكذا بتاريخ 14-16 حزيران وبعد معاناة السكان من العطش والجوع أنظر Masalha 2009: 64, (2004) p 436
Benny, Morris. (2004).The Birth of the Palestinian Refugee problem Revisited, Cambridge University Press.

sample2012final.indd 68 8/30/12 10:07 AM

(Korsmeyer, 2004 Also see Korsmeyer, 2002, p. 220) وتؤسس ثيمة خاصة بها. فبإعادتها الأعمال، هي سعت لعرض تفسيرها الخاص لما يسمى فن راقٍ بقولها "أنا أيضا أستطيع أن أكون ماستر"، تصريح سعادة يثير مسألة سلطة الفنان وملكيته لأعماله، والعلاقة بين الماضي والحاضر وبهذا فهي تفسر الماضي بمرجعيتها التربوية والمكانية وتربط المكان في زمن آخر، فتتعدى الأعمال الفنية مسألة الخلود أو توقف الزمن. إن إعادة الذاكرة من الماضي وإنتاجها من جديد عبر الحاضر يحيل على تفسير كاجا سيلفرمان (Kaja Silverman) بإحالته لفيلم وثائقي من إخراج كريس ماركر (Chris Marker) بعنوان: "سان سولي (Sans Soleil)[43] إذ يدعي سيلفرمان "التذكر بشكل كامل للماضي قد ينقل نفس الحضارة، ولكن التذكر لأشياء جزئية من الماضي هو بأن ننقل صورة من الماضي وربطها بشكل ديناميكي جديد ذي علاقة بالحاضر. فنحن لا ننقل ماضينا فقط، وإنما ننقل معه تجربتنا الشخصية وحضارتنا التي نعيشها في زمننا الحاضر" (Silverman, 1996,p.189) هكذا تفعل سعادة بإعادة تلك النماذج النسوية من تاريخ الفن عندما منحت تلك الصور مرجعية فلسطينية تاريخية مندمجة بتراثها وبحاضرها.

أما موضوع استحضار المكان لتأثيث الذاكرة فقد ظهر بالتنظيف والتطهير والمحو العملي بمادة تطهيرية واستعمالها بالأعمال الفنية كأداة لاستحضار أماكن قد مُحِيت عن الخريطة أو بتجذير أماكن موجودة كإنذار بإمكانية محوها مستقبلا. فيظهر لدى فنانات البرفورمنس الفلسطينيات، وسأكتفي بعرض ثلاثة أعمال تحمل مفهوم التنظيف والمحو العملي كأدوات مدروسة باعتبار التطهير المكاني (Space Annihilation)، كأحد الاستراتيجيات الصهيونية للتطهير العرقي وجعل الحيز اليهودي يسيطر على البلاد سكانا وأرضا.[44]

في عمل فيديو لسعادة بعنوان: "فراغ"، العنوان بحد ذاته عبثي، إذ لا يوجد فراغ مطلق. وعندما ننظر إلى الفراغ نرى وجودا واقعيًا. لكن العنوان مستمد من مرجعية سياسية "فالأرض الفارغة من سكانها هي أرض بور، وفراغ حضاري" (Hallaj,1982, p. 2) في هذا الفراغ تضع الفنانة آلَتَيْ تصويرٍ من بعدين مختلفين. الكاميرا الأولى تأخذ الفنانة من بعيد بحيث تبدو كنقطة سوداء في المساحات الجبلية الشاسعة لأريحا. الكاميرا الثانية تأخذ الفنانة عن قرب فتظهر وهي تقوم بتنظيف الجبل الفارغ بآلة تنظيف كهربائي. لقد احتاجت الفنانة خيطا كهربائيا بطول ثلاثة كيلومتر لكي توصل المنظف الكهربائي،

43 سان سولي هو فيلم وثائقي يتحدث عن الذاكرة الشفوية من خلال شخصيات من عدة بلاد.

44 استعرت المصطلح من كينيث هيويت (Kenneth Hewitt)، وإن كان هويت يستعرض استراتيجية الإبادة الجماعية التي انتهجت في ا لحربين العالميتين في أوروبا، لكن أسلوب التطهير المكاني وأهدافه لا تبعد كثيرا عن السياسة الصهيونية وان اختلفت الأماكن. للمزيد أنظر:

Hewitt ,K.. (1983). "Place Annihilation: Area Bombing and the Fate of Urban Places ", Annals of the Association of American Geographers, Vol. 73:2, pp. 257-284

sample2012final.indd 69 8/30/12 10:07 AM

بحيث لا يتمكن المشاهد رؤية مصدر الكهرباء المزود للآلة، مما يعمق سريالية المشهد أثناء تشغيل المنظف. عدا عن ذلك؛ فإن هذا العمل يثير أسئلة عديدة: ترى ما الذي تنظفه الفنانة؟ هل هي الحجارة، وهل حجارة الجبل بإمكانها أن تختفي؟ وما ذلك التناقض بين الطبيعة الراسخة وآلة التنظيف الكهربائية العصرية؟ هذا الحوار ما بين آلة صغيرة كهربائية وذلك الجبل القوي يجعل الإنسان مهما كان قويا يضعف أمام الطبيعة، وخاصة أمام الجبال بمرجعيتها الدينية والميتافيزيقية كأمكنة راسخة، وكأمكنة توحي بالغموض. الفنانة لم تختر الجبال اختيارا عشوائيا وإنما متعمدا، إذ أن أريحا هي المدينة الأقدم في العالم، كما أن للجبال مرجعيات أسطورية عند الشعوب كونها أماكن للآلهة، فاللاولمبوس مثلا سكنه آلهة الإغريق، (Al-Sawah 2002: 80, 183)

وفي عودة لنا بتأثيث المنطقة بالجسد الذاتي للفنانة، فإن هذا العمل هو رد على النظرية الصهيونية التي تقول بتنظيف البلاد. فبن غوريون في يومياته 5 حزيران 1948 يقول "نحن بدأنا عملية تنظيف الخرابات، وتحضير القرى لتطويرها ولبناء المستوطنات وبعض تلك الأراضي ستتحول لمنتزهات. (David Ben-Gurion, 5 June 1948, qtd. in Pappe, 2010, p.6)

لكن هذا الفراغ لم يعد فراغا إذ احتلت الفنانة بجسدها المكان وبآلة تنظيف كهربائية، مما يجعل الجبل كبيت لها. عمل يجمع بين تناقض الطبيعة وقوتها وبين الآلة التكنولوجية التي تمثل القوة والجبروت. كلا القوتين: الطبيعة والآلة يتم تطويعهما على يد امرأة فلسطينية لتدحض تلك المقولة الصهيونية القديمة "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض" (مقتبس من Khalidi,1997, p, 101) وتصبح هذه الأرض الفارغة مؤثثة من جديد بالجسد الفلسطيني لئلا تنتزع ذات يوم. هذا الفيديو شهادة تاريخية مستقبلية لوجود فلسطيني وهو محاولة جريئة لتوثيق ما قد يحصل مستقبلا في ظل سياسة قد تحول هذه الأرض لمستعمرة.

يتخذ المحو شكلا آخر عند الفنانة أنيسة أشقر (عكا 1979) عَبْراللغة، وبواسطة الإشارة للأمكنة المقولة. وحيث إن الكلمة هي بمثابة فعل أيضا، من منطلق "أن تقول شيئا هو أن تفعل شيئا" (Austin 1976, 12)، ما يجعل اللغة تدخل فن الأداء؛ فإن أشقر تستعمل اللغة العربية على منصات عبرية وأجنبية لتفرضها على "حيز" الآخر. منذ أن كانت أشقر طالبة في "المدراشاة" – كلية الفنون في بيت برل، كتبت أشقر على وجهها باللغة العربية بدافع فرض لغتها العربية في حيز جغرافي وثقافي تسود فيه اللغة العبرية.[45]

45 فقي كتاباتها مثل "أنا عربية حرة"، "أنا وبحر عكا متشابهان كلانا مالحان ومتساويان "سجل أنا امرأة عربية حرة" "الأرض لمن يحترمها" فإنها تستدعي تناصا مع تراثها الشعري حيث الإشارة لقصيدة محمود درويش "بطاقة هوية " التي يبدأها بـ "سجل انا عربي" كذلك جملة "أنا وبحر عكا متشابهان كلانا مالحان ومتساويان" تحمل إشارة للمكان الذي ولدت فيه –عكا- وباستعمال استعارة الملح كرمز للصمود وعدم التلف عبر السنين. عدا عن خوضها بهويتها الأنثوية كامرأة. إن اللغة العربية عندما تكتب في حيز ثقافي تسود فيه اللغة العبرية تشكل استفزازا للآخر والتصريح علانية بهذا الوجود فهنا المحو

sample2012final.indd 70 8/30/12 10:07 AM

في أعمال أشقر الأدائية مثل بربور أسود (2003)، بربور "2400" (2004) فانيلات بيت جالا (2004)، سفر لتجميل الجلد (2006) الأدهم، الأصبح.[46] في كل هذه الأعمال تستعمل الفنانة مادة الحليب الأبيض[47] لتطهير ما هو قائم من أفكار مسبقة سواء كانت سياسية أم اجتماعية، ثم تأسيس شيء جديد عبر نصها المقول باللغة العربية. وأخصص الحديث عن عملها الأدائي: سفر لتجميل الجلد (2006) الذي عملته في ستراسبورغ في فرنسا (صورة رقم 5). العنوان نفسه هو عنوان مشحون، فباريس كما هو شائع في ذهن الفتيات هي بلد التجميل. ولكن الوجه الآخر للتجميل هو صنع واقع مزيف. فباسم التجميل، التثقيف والتربية للشعوب، جملت فرنسا وجهها باستعمار فلسطين.

تستعمل الفنانة رجلا فرنسيا وتقوم بحلاقة ذقنه وجسده وتحت إبطه، قائلة للشاب الفرنسي "ما أصعب الحلاقة"، تقول جملتها بينما تشير إلى جسده كخريطة "هنا وهناك، كل واحد عنده خريطة" "أنا حلفت يمين أني أنظفك شوي شوي، كل منطقة ومنطقة، هنا حيفا، يافا، عكا الخ"

الكتابة على الجلد، وجعل الخريطة مكتوبة على الجلد، تعود إلى مقولة فاليري: "سطح الجلد هو الأكثر عمقا" (Valery In Deleuze)[48] مقولة فاليري تتعلق بارتسام خبراتنا الحياتية على سطح الجلد، وبهذا فإن الفنانة تكتب على سطح جلدها ما تريده، وتمحو عن سطح جلد الآخرين ما لا تريده أن يكون. فذكر البلاد بمرجعية الاحتلال الإسرائيلي يشكل نوعا من التذكير بأن الاستعمار لم يدم، وكذلك كل هيمنة لن تدوم.

فالحلاقة هنا تتعدى المفهوم العادي لتنظيف البشرة كي تحيل إلى مصطلحات سياسية مثل سياسة التطهير، بإشارة أن التنظيف صعب بدليل: أن يافا، وعكا، والقدس لم يزلن رغم سلطة نابليون. كذلك الفنانة تستعمل أغاني فلسطينية، تقال للعريس في حفلة الحمام: "إحلق له يا حلاق بالموسى الذهبية، إحلِقْ له يا حلاق تاييجو الأهلية". اللغة تلعب دورا تأثيثيا على منصة غربية، وتتحدى المستعمر (الذي كان كولونياليا) ومقارعته في عقر داره. فاللغة هنا لها دلالة مزدوجة المعنى. بينما، محا الاستعمار الفرنسي لغة المستعمَر، فإن المشاهد الفرنسي يجبر على سماع لغة لا يفهمها، ويضطر لسماعها. كما أن الكلمات تقال بلهجتها المحلية الفلسطينية. وأما الحليب الذي يستعمل كمادة تطهيرية،

يتشكل على المستوى الرمزي في تغيير أفكار مسبقة لدى الآخر بالنسبة للمرأة العربية والفلسطينية تقوم اشقر بخلخلة تلك المفاهيم، فها هي المرأة الفلسطينية تكتب تصريحاتها بقوة على وجهها وتتحدى المقننات الثابتة بالنسبة لمكان العرض ومشرفي المعارض وتتحول بذاتها لمعرض متنقل متمردة على ثبات المكان وهيمنته، محاولة تأثيث للغة غير قائمة في حيز ثقافي عبري حيث فيه تعرض أعمالها.

46 للإطلاع على نماذج من أعمال الفنانة انظروا موقعها: http://anisaashkar.wordpress.com

47 ما عدا في برفورمنس بربور أسود تخلط الحليب بالزفت تبعا لسياق الموضوع المطروق.

48 دولوز، ج. فلسفة، ترجمة توفيق رشد على الرابط:
http://aslimnet.free.fr/ress/t_rochd/rochd1.htm

sample2012final.indd 71 8/30/12 10:07 AM

صورة رقم5. سفر لتجميل الجلد (2006)

فهو بالإضافة لكونه مادة ذات مرموز أنثوي ودلالة الطهر والإخصاب،[49] فإن اللون الأبيض مسح خريطة الماضي كما كانت في ذهن الكولونيالي، ورسمت بأقوالها وبالحليب خريطة جديدة. إذ تقول: "ومْنِرجع وبنقول أبيض على ابيض"[50]. وهنا كلمة "منرجع"، تعود لنفس الجملة التي قالتها في برفورمنس سابق لها بعنوان: بربور 24000، تأكيدا على البياض، "أبيض على ابيض" تقصد به الأبيض الحليب، وجسد الشاب الفرنسي. البياض يعيد

49 وفي مخيلتنا فإن الماء والحليب متطابقان. إذ نرى أن كل سائل هو ماء وكل ماء يرتبط باللا وعي بالحليب. للمزيد عن العلاقة بين الماء وبين الحليب، انظروا غاستون باشلار
Gaston Bachelard : L'eau et les rêves livre de poche, (1942)
النص مترجم بعنوان غاستون باشلار.(2005) "الماء وعوالم الأنوثة" ترجمة عبد العلي اليزمي علامات، (24): 124-130

50 الكلمات بلهجة الفنانة العامية وهي منقولة كما قالتها في البرفورمنس.

sample2012final.indd 72 8/30/12 10:07 AM

لأذهاننا مقولة هومي بابا:

> إن اللون الأبيض يسمح باستعمال متكرر، نستطيع أن نكتب كل شيء عليه مرارا وتكراراً. إن البياض هو بمثابة شاشة تعكس أشباح سياسة الماضي على السطح الفارغ للحاضر ولكن بنفس الوقت هذا شبيه بما يطلق عليه دهانو البيوت باللون الأساسي الذي يضبط كل الألوان الأخرى، نهج ومقياس يتماسس في الخفاء أو ببراعة ليؤكد القيم الاجتماعية للقوة (Bhabha, 1998, p.23)

فهنا البياض له مرجعية مبطنة لما اعتقدته الحركة الصهيونية من أن البلاد الفلسطينية وأن المجتمعات العربية عامة هي" قطع بيضاء"، ما عرف في الذهنية الصهيونية بـ "White Batches–terra icognita" (Benvenist, qtd in Julie Beteet, 2005, p.40)

إذًا، بالعودة إلى مصطلح"الحياة العارية" فإن البياض هو لون عار، يتيح تأسيس سياسات وتوطين قيم أو منظومات جديدة، كالاستعمار، إلا أن أشقر وبمعادلة معاكسة للاستعمار (كرمز مبطن للكولونيالية الصهيونية) استعملت البياض كتطهير ضدي لمسح الآراء المسبقة، وبيدها رسمت معالم خريطة جديدة لواقع متخيل.

أما الوجه الآخر للبرفورمنس فهو محو النظرة المسبقة في الذهن الغربي الكولونيالي عن المرأة العربية التي وضعتها بين قطبين: إما ضحية أو مثيرة. فها هي المرأة العربية والفلسطينية خاصة، تملك أدواتها الفنية وتملك القدرة على أخذ زمام الأمور بيدها ضد الفكر الذكوري الغربي، متمردة على تلك المفاهيم التي وضعت المرأة العربية عامة في خانة المرأة الضعيفة، كما عومل جسدها ضمن المناطق التي يجوز استحواذها. كما يبين ذلك الباحث جورج طرابيشي بادعائه "إن العلاقات الكولونيالية تستتبع بطبيعتها انفلاتا للمشاعر الجنسية: فإن الرجل الأبيض يعتقد ويتصرف على أساس أن جميع نساء المستعمرة مباحة له" (طرابيشي 1997، ص 1-10)، ويبين طرابيشي انتشار الأدبيات الأوروبية في زمن الاستعمار التي ركزت على المرأة كموقع إثارة وتمَلُك فيقول: "ليس من قبيل الصدف أن أطلق على الرجل المستعمر بالرجل "الأبيض" (ن.م. ص. 8)، والمصطلح "الرجل الأبيض" يكتسب عمقا ومعالجة عكسية في برفورمنس أنيسة اشقر.

يلعب البياض بمادة أخرى وبشكل مختلف وتوظيف مشابه لدى الفنانة حنان أبو حسين (أم الفحم، 1971) وهي فنانة نحتٍ بالأساس، ومع هذا فهي فنانة متعددة المجالات كأعمال فيديو، وبرفورمنس. في عمل برفورمنس بعنوان: محو- تنظيف (2006)[51]، تشارك الفنانة أبو حسين فنانتين يهوديتين وهما آريان ليطمان (אריאן ליטמן) والراقصة مايا يوغول (מאיה יוגל)، باستحضار خريطة الشيخ بدر القديمة وهي خريطة المنطقة منذ 1947 وقد صورها مركز الأبحاث الفلسطيني، وتعتبر اليوم المكان الذي تقوم عليه معظم المؤسسات

51 بالإمكان رؤية البرفورمنس على الرابط: http://www.youtube.com/watch?v=aF7qlSlv0iw

sample2012final.indd 73 8/30/12 10:07 AM

الحكومية الإسرائيلية. خلال البرفورمنس تعكس الخريطة (عن طريق عاكس ضوئي) على أرضية المعرض المغطى بالطحين، بينما تقوم أبو حسين بعمل كرات من العجين تقذفها لآريان التي تلبس ثوبا أبيض. على البياض تنعكس الخريطة لتغطي جسد ليطمان والأرض معا. فتبدو ليطمان وكأنها تلبس خريطة الشيخ بدر القديمة. على مدار 7 ساعات، تقوم أبو حسين بعجن الطحين وتكويره دوائر، وترميها لليطمان التي تنهك نفسها في محاولة المحو دون فائدة؛ فالخريطة كلما محيت أكثر كلما ازدادت الخريطة وضوحا. وإن حاولت ليطمان محوها فإن الخريطة منعكسة على جسدها وثيابها. هذا المحو الذي يعيد للأذهان محو قرى بشكل جماعي عن الأرض وتحويلها للا- هوية وتغييبها عن الوجود، ترسخ في الذاكرة وتعاد من جديد في هذا العمل. كذلك إن فكرة قيام ليطمان بالمحو هي فكرة ثاقبة من الفنانة أبو حسين؛ فإن ليطمان اليهودية هي من تلبس الخريطة حتى لو محتها من المكان؛ وبهذه الطريقة فهي لا تتخلص من الماضي المحفور في الذاكرة، كما أنها محاولة لجعل الآخر يعترف بفظائعه. العمل بالنسبة لليطمان محاولة للتصالح مع الذات عن طريق الاعتراف كيهودية بما فعله ساسة "شعبها". أما على المستوى الدلالي للمادة فإن تشكيل الممحاة من العجين ونقلها للفضاء الفني يشكل طقسا نسويًا يأخذ أبعادًا سياسية، فالمرأة التي تعجن العجين هي المرأة نفسها التي تؤثث البيت والذاكرة.

3. نقـاش وخلاصـة

عَبْر استعراضنا لأعمال الفنانات اللواتي تطرق لهن المقال، تبين أن النكبة وإسقاطاتها النفسية، قد شكلت مرجعية قوية لأعمالهن الفنية. رغم أن الفنانات لم يعشن النكبة، إلا أنهن تأثرن بالحكايات الشفوية التي سمعنها من أقربائهن، أو من بحثهن الشخصي بالعودة للماضي ودراسته، نظرا لكون نكبة 1948 محركًا للتاريخ الفلسطيني المعاصر ومكانا للذاكرة الجمعية (Sanbar 2001; Ahmad Sa`d &Abu-Loghud 2007; Saidi 2002 ;Masalha, 2009). وقد ظهر من المقال استعمال الفنانات لرموز ذات مرجعية للنكبة بشكل مباشر أو بشكل يحيل إليها بواسطة اللغة والمكان كعنصرين أساسيين في تأثيث الهوية والذاكرة.

كما تبين لنا، كيف حاولت الفنانات - رغم وجودهن في حيز فني ثقافي إسرائيلي - فرض وجودهن الفني -الثقافي، رغم محاولة استعمار الحيز الثقافي الفلسطيني، ومحاولة استملاك الفن التشكيلي الفلسطيني منذ الهجرات الأولى، بدءا من تأسيس كلية بتسلئيل على جبال القدس، وكذلك استملاك عين حوض وتحويلها لمركز فنون بطابع غربي، ورغم سياسة الانفتاح ما بعد أوسلو، ببناء صالات عرض مثل "غاليري" هاجر وغيرها،

sample2012final.indd 74 8/30/12 10:07 AM

حيث حاولت كثيرا تجميل الوجه السياسي الإسرائيلي، إلا أن الفنانات لم ينتهجن سياسة التجميل للآخر، وبذات الوقت لم ينتهجن النفي الذاتي من الحيز الثقافي المحلي، بل فرضن أنفسهن على المنصات الإسرائيلية كصالات العرض والمتاحف، ليقلن مقولتهن - كفلسطينيات - باستعمالهن اللغة كدليل الهوية العربية –الفلسطينية واستعمال المكان (المنفى والمهجر) كعنصرين من أجل تمرير الرسالة الرئيسية التي دار حولها المقال وهو تأثيث الهوية والذاكرة الفلسطينية.

على المستوى الفني تميزت الفنانات اللواتي تطرقت إليهن في هذا المقال باستعمال مواد غير مألوفة، مثل الحليب، الماء، النباتات المحلية، القهوة، الطحين، الصبار، الزجاج. بعض هذه المواد مستعملة يوميا، محملة بدلالات غير قابلة للانغلاق في معنى محدد. بعض المواد لها علاقة مباشرة بالمرأة، بالإضافة لتقنية العمل التي كانت نسوية أيضا، مثل التقطيب بالخيط الذي برز في أعمال بشارة، والعجن عند أبو حسين، كما التنظيف بالمكنسة الكهربائية عند سعادة، وكذا مرموزات الغسيل المنشور عند أبو حميد، فالمواد والتقنية تحتمل التأويل الجندري أيضا.[52] كما حملت المواد التناقض ما بين الناعم/ الجارح / الخفيف/ الصلب/ الخيط/ الكتلة/ الفوضى/ الترتيب ووضعت جنبا إلى جانب، بقصد التضاد إلي ما يبرز سمة الحضور والغياب، الحياة/ الموت، العلاقة المكانية الثابتة مقابل العلاقة المتخيلة للمكان المعلق كما في أعمال بشارة. أو في تلك الأماكن –المقطوعة – من سياقها لولا عنونتها، كما الحال عند شبلي، أو الحضور والغياب الذي يظهر في العمل الأدائي عند أبو حسين وزميلتها آريان.

كما تميزت كل فنانة بأسلوب مغاير عن زميلاتها، مما أتاح لها التفرد في مجالها، هذا التميز نابع من دراسة معمقة ومعرفة بآلية العرض ومعنى المواد وكيفية توظيفها، وليس مجرد تفريغ شعوري عفوي. فكل مشروع من مشاريع الفنانات اللواتي تطرقت إليهن في هذا المقال، يعبر عن تسلسل فكري، مدروس، كل عمل له علاقة بالعمل الذي قبله، كسلسلة تسير في بحث منهجي وليس عفوي. فتنظيف جبال أريحا عند سعادة مثلا كان مدروسا بما يفي بمقولة: "تأثيث المكان كذاكرة مستقبلية. كذلك الأمر، الاستناد للذاكرة الشفوية المنعكسة في التصوير العائلي عند أبو حميد، يستحيل لموضوع خاص بها. كل فنانة من الفنانات الست استطاعت خلق أسلوب خاص بها، فرنا بشارة ارتبط اسمها بألواح الصبر، وأنيسة أشقر بالكتابة والغسل بالحليب، رائدة سعادة ارتبط اسمها بالتصوير والبرفورمنس باعتبارها أول فنانة تؤدي البرفورمنس على مستوى النساء الفلسطينيات. ورغم ارتباط الفنانة حنان أبو حسين بالنحت إلا أنها استطاعت بعملها أن تثبت قدرتها على الوجود كنحاتة بشكل حي وهي تكور العجين لكرات منحوتة أمام المشاهد، وبذلك ربطت البرفورمنس بأعمالها الأخرى.[53]

52 نفس الإعمال فسرتها في سياق تمثلات الجسد في الفن الفلسطيني في دراسة الدكتوراه 2012.

53 رغم أن أبو حسين في جميع أعمالها تبدأ فكرة وتكملها كأسلوب مماثل لبشارة من حيث تناول الثيمة

sample2012final.indd 75 8/30/12 10:07 AM

حملت جميع أعمال الفنانات العودة على نفس المرموز، سواء كان استعمال نفس المادة كما ظهر عند بشارة، أو تكرارية الصورة الشخصية في أعمال الكولاج عند أبو حميد، أو تكرارية موتيف صور الأماكن المهجرة عند شبلي، أو تكرارية الحركة كما ظهر في أعمال البرفورمنس لكل من سعادة، أبو حسين، أبو حميد[54] وأشقر. التكرارية في السيرورة الفنية، هي فحص لنفس "العلامة" سواء كانت حركة أو مادة، في معطيات زمنية وتشكيلية مختلفة، وقد أدرجت مثال الصبار في عروضه المختلفة عند بشارة، فإن عرض العمل على لوح منفرد، يختلف بدلالته عن عرضه بشكل ألواح محلقة في الفراغ. فالتكرار هو سيرورة استكشافية فيما يستجد من تغيير على المادة، بسياق زمكاني (المكان والزمان). وأقصد بالسياق المكاني، شكل العرض ومكان العرض. أما السياق الزمني، فيرتبط كثيرا بصمود المادة أمام الزمن، أو تلفها. كذلك يحمل عنصر التكرارية استنزاف المادة والموضوع إلى أقصى درجة من الاستعمالات حتى نصل إلى صيرورة –نتاج، وهنا ترتبط علاقة التكرار مع الاختلاف. في كل عمل فني من الأعمال التي عرضناها، اكتسب التكرار اختلافًا في المعنى. فمثلا تكرار الحركة في الفنون الأدائية كما بدا عند سعادة، وأشقر، وأبو حسين، كل حركة اختلفت عن الأخرى في نفس العمل. فمثلا في برفورمنس محو-تنظيف لأبو حسين وزميلاتها في العمل، تكررت الحركات والأفعال لمدة سبع ساعات من العمل، خلالها تغير وجه الفنانة أبو حسين وليطمان بسبب رشات الطحين التي أكسبت الوجه والجسد في كل حركه سمة جديدة : اختلاف.

عدا عن السياق الفني للتكرار والاختلاف، فإن له سياق إلحاحي شعوري مرتبط بالأمكنة وبتلك المواد، يؤدي إلى استنزاف المادة والعبور منها إلى موضوع آخر بعد أن تصل الفنانة إلى أقصى درجة من استنزاف المادة أو الفكرة. هذه التكرارية التي تنتج اختلافا هي بالواقع صيرورة للتعلم (Deleuze, 1994.).

أستطيع الادعاء بأن الفنانات تعلمن أثناء الاشتغال الفني، حيث تطورن من فكرة لأخرى بشكل متسلسل، إلا أن كل عمل نستطيع اعتباره مستقلا ولكنه يخلق من داخله عملا آخر. الأعمال الفنية التي عرضت في هذا المقال هي عبارة عن تشكيل جذموري (Rhizomatic).

واستنزافها بشكل إلحاحي، أبو حسين في معظم أعمالها تشتغل على ثيمة الجسد في سياق اجتماعي-سياسي. انظر:

Nasrallah, A. (14 January, 2012)." Review about Hanan Abu Hussein Art Work." in. This Week in Palestine, retrieved online
http://www.artschoolpalestine.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=764

54 التكرارية عند ابو حميد تحتاج لمقال خاص.

sample2012final.indd 76 8/30/12 10:07 AM

كل عمل وكأنه فرع من فروع شجرة الجذمور "Rhizome"[55] إلا أنها تابعة لنفس الجذر رغم تفرعاته، وهو الموضوع الأساسي : تأثيث الهوية الفلسطينية والذاكرة المستقبلية.

حاولت في هذا المقال تبيان كيف استطاعت فنانات فلسطينيات معاصرات يعشن في إسرائيل استعمال اللغة والمكان كأدوات لتأثيث الذاكرة والهوية الفلسطينية. وكنموذج، أدرجْت بعض أعمال الفنانات، رنا بشارة، أحلام شبلي رائدة سعادة إيمان أبو حميد، أنيسة أشقر وحنان أبو حسين. جميع الفنانات عملن على دحض السياسة الصهيونية التي أرادت أن تغيب الوجود الفلسطيني من ذاكرتنا، بل وتحدَّين تلك السياسة بمقولات ضدية بما في ذلك المقولة الحضارية، فهن من خلال أعمالهن أثبتن أن للشعب الفلسطيني كيانا وحضارة (مكانية- وفكرية)، ليس على مستوى حقل الرؤيا المحلي- الإسرائيلي فقط، بل وعلى مستوى الحيز العالمي[56]. هذه الفنانات هن نموذج للنساء المتداخلات في صنع الثقافة العامة لمجتمعهن، وليس كما تمثلت المرأة في عيون الفنانين الفلسطينيين الذكور[57] كالوطن الأم (Malhi,2001a, 2001b) دون سماع صوتها الذاتي. برأيي، إننا أمام فنانات مفكرات، واعيات تماما لما يقمن به، مبشرات بقفزة نوعية مهمة في الفن الفلسطيني عامة والنسوي خاصة. نجحت الفنانات في خلق موضوعات خاصة بهن وبصوتهن وبأدواتهن بغير معزل عن القضية العامة المطروحة في تأثيث الذاكرة والهوية الفلسطينية.

55 الجذمور: Rhizome هو فصل في كتاب لجيل دولوز وفليكس غوتاري وهو على اسم شجرة نباتية تتفرع من الساق، وكل ساق يتفرع بدوره إلى سيقان وهو يقصد بذلك الى سيرورات لا نهائية من الأفكار التي تنبع من فكرة وتتفرع لعدة أفكار.بشكل سيرورة لا نهائية. لمعلومات إضافية أنظروا:

Deleuze. G& Guattari. F. (1987). A Thousand Plateaus University of Minnesota Press.

56 الفنانة أنيسة اشقر عرضت أعمالها في فرنسا، ألمانيا، ليفربول، بلجيكا، إيمان أبو حميد عرضت أعمالها في ليفربول، رائدة سعادة اشتركت في عدة مهرجانات دولية : سيدني في استراليا، ألمانيا، ليتوانيا، هولندا، دبي، لندن، حنان أبو حسين، أعمالها عرضت في جميع متاحف اسرائيل، بالإضافة لألمانيا، فرنسا، أحلام شبلي، عرضت أعمالها في باريس، اليابان.

57 وكذلك الفنانات (الإناث) من جيل الرعيل الأول من سنوات السبعينات والثمانينات اللواتي اتخذن النموذج الفني الذكوري نموذجا لأعمالهن. انظروا: (نصرالله، 2003)

sample2012final.indd 77 8/30/12 10:07 AM

المراجـع

أمارة، م. ومرعي، ع.أ (2008). *اللغة فـي الصراع: قراءة تحليلية حول الصراع العربي – الإسرائيلي*. كفر قرع وعمان: دار الهدى ودار الفكر.

أمارة، م. ومرعي، ع. (2011). مسميات هوية العربي- الفلسطيني وتأطيرها فـي الواقع الإسرائيلي. *الحصاد* (1): 81-59

بلاطة، ك. (2000). *استحضار المكان, دراسة فـي الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر*. القدس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم

باشلار، غ. (2005) الماء وعوالم الأنوثة. ترجمة عبد العلي اليزمي، *علامات*، 24: 124-130

بن تسفـي، ط. (1999). أحلام شبلي: وادي الصليب فـي تسعة أبواب. *شرق أوسط جديد: أحد عشر معرضا 1998-1998*، (ص ص 36-41)، تل أبيب: صندوق هاينرخ بل: وجمعية هاجر.

دولوز، ج ، *فلسفة*، ترجمة توفـيق رشد على الرابط:
http://aslimnet.free.fr/ress/t_rochd/rochd1.htm

طرابيشي ج. (1997) . *غرب شرق رجولة وأنوثة: دراسة فـي أزمة الجنس فـي الرواية العربية*. بيروت: دار الفكر

سعدي، أ. الذاكرة والهوية. *الكرمل* (شباط: 2003): 25-27

السواح، ف.(2008). *لغز عشتار*. دمشق: دار علاء للنشر والتوزيع والترجمة

شبلي، أ. (1999) على الرابط
http://www.ahlamshibli.com/texts/wadi.htm

sample2012final.indd 78 8/30/12 10:07 AM

كنفاني، غ. (1998). *رجال في الشمس*، ط2، بيروت: دار المثلث.

الكيلاني، ع. (1990). *تاريخ فلسطين الحديث*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

مرديني، ن. (2009). الهوية في حاضرة المكان. *المستقبل*، (تموز): 21-20

مزراحي، ر. 2008. كيف يَسْتملك الفنُّ التشكيلي الإسرائيلي التراثَ الفلسطيني؟
http://www.adabmag.com/node/69

معهد الدراسات التطبيقية (2009). *دليل قرية البرج، أثر إجراءات الاحتلال الإسرائيلي، دراسات التجمعات السكانية*، القدس: معهد الأبحاث التطبيقية – القدس. للإطلاع على الرابط: http://vprofile.arij.org/hebron/ar/pdfs/alburj_pro_ar.pdf

المناصرة، ع. (2003). *الفن التشكيلي الفلسطيني في القرن العشرين*. عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

نصرالله، ع. (2000). أبو شقرة عين تطل من داخل الدائرة. *حياة*، عرعرة: مطبعة السلام، 19-15

نصرالله، ع (1999). *عاصم ابو شقرة : بورتريه الفردي والجماعي*. أم الفحم: عرعرة: مطبعة السلام.

נסראללה, ע. (2003). *אמניות מאזור וואדי ערה: מפעלן האמנותי כמשקף תפישות חברתיות ואישיות*, מסמך לקבלת תואר שני, בהדרכת פרופסור נורית כנען- קדה, אוניברסיטת תל-אביב.

مصادر أجنبية

Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life.* Translated by Daniel Heller. Stnf ord: Stanford University Press.

Altman, I., & Low, S. (1992). *Place Attachment.* New York: Plenum.

Austin, J. (1976). *How to Do Things with Words?* Cambridge, Mass.: Harvard University Press

Bardenstein, C. B. (1999). Trees, Forests and the Shaping of Palestinian and Israeli Collective Memory. In ieke Bal, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer (eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* (pp. 148-168). Hanover and London: University Press of New England.

----------. (1998). Threads of Memory in Discourses of Rootedness: Of Trees,

sample2012final.indd 79 8/30/12 10:07 AM

Oranges and the Prickly-Pear Cactus in Israel/Palestine. *Edebiyat* 8 (1):1-36.

Benjamin, W. (2006). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In Joanne Morra, M. S. (ed.), *Visual Culture: Experiences in visual culture* (pp114-133).New York: Rutledge.

Berger.J. (2003). A Nomadic Discretion. In Ahlam Shibli, Lost Time. Ikon Gallery (eds.), *Birmingham*, [exh. cat.] Retrieved online http://www.ahlamshibli.com/texts/nomadic.htm

Bhabha, H. K. (1998). The White Stuff (The Political Aspect of Whiteness). *Artforum International* 36 (9), 21–23

Boullata, K. (2003). Cassandra and the Photography of the Invisible", Retrieved online http://www.ahlamshibli.com/texts/cassandra.htm

Butler, J. (1990). Per formative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In Sue-Ellen Case (ed.), *Performing Feminism*[s].(pp. 518-31). Baltimore: Johns Hopkins UP.

Boullata, K. (2004). Under the Siege. *Journal of Palestine Studies* 33 (4), 70–84

Calak, K. (2008). Barbara Kruger, Your Body IS a Battleground" http://dspace.sunyconnect.suny.edu/bitstream/handle/1951/43953/Barbara_Kruger_Your_Body_Is_a_Battleground.pdf?sequence=1

Deleuze, G.(1994). *Difference and Repetition.* Translated by Paui Patton New York :Columbia University press., The Athlone Press Limited.

Deaux, K. (1992). Personalizing identity and socializing self. In G. Breakwell (Ed.) *Social Psychology of Identity and the Self Concept* (pp 9-33). London: Academic Press.

Elwes, C. (1985). Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women. In Sarah Kent and Jacqueline Moreau Clonda (eds.), *Women's Image of men.*, Writers and Readers Publishing.

Fried, M. (2005). Barthes's Punctum. *Critical Inquiry* 31(3), 539–74

Gifford, R. (2002). *Environmental Psychology: Principles and Practice* (3rd ed.). Toronto, Canada: Optimal Books.

Giuliani, M. V. (2003). Theory of attachment and place attachment. In M. Bonnes, T. Lee & M. Bonaiuto (Eds.), *Psychological Theories for Environmental Issues* (pp. 137-170). Aldershot, England: Ashgate.

Goldberg, R. L. (1988). *Performance Art: from Futurism to the Present.* London: Thames and Hudson.

sample2012final.indd 80 8/30/12 10:07 AM

Graumann, C. F. (1983). On multiple identities. *International Social Science Journal,* 35, 309-321.

Halaka, J. (2008). *Outsiders on the Inside.* Nebula 5 (3), 83–110.

Halaby, S. (2001). *Liberation Art of Palestine: Palestinian Painting and Sculpture in the Second Half of the 20th Century.* Jerusalem: Al-Wasiti Art Center

——— 1999. Rana Bishara in Tarsheeha. http://www.art.net/~samia/pal/palart/rana/rana.html

Hallaj, M. (1982). Palestine-The Suppression of an Idea. *American for Middle East Understanding* 15, Issue 1, Page 2.

Hewit, K. (1983). Place Annihilation: Area Bombing and the Fate of Urban Places. *Annals of the Association of American Geographers* 73(2), 257-284.

Hooks, B. (2000). *Feminist Theory: From Margin to Center.* London: Pluto Press.

Jones,A. (2002). The 'Eternal Return': Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment. *Signs,* 27 (4), 947–78.

Khalidi, R. (1997). *Palestinian Identity: The Construction of Modern National Consciousness.* New York: Columbia UP.

Khinski, S. (2006). The Politics of 'Goter' The Poetics of Protest in National Israeli Art. *Text* 20, Issue 3/4,(May/July): 405–416

Korsmeyer, C. (2004). *Gender and Aesthetics: An Introduction.* New York: Routledge.

M.S, Tina (2001a). Bodies in Representation: Contemporary Arab Women's Art. In Fran Lloyd (ed.), *Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present* (pp 58-70). London: Saffron Books.

———.(2001b). Imaging Palestine in the Motherland. In Tal Ben Zvi & Yael Lerer (eds.), *Self-Portrait: Palestinian Women's Art* (pp 160-6). Tel Aviv: Andalus.

Masalha, N. (2009). *60 Years after the Nakba: Historical Truth, Collective Memory and Ethical Obligations.* Kyoto Bulletin of Islamic Area Studies 3(1), 37–88

Maynard, P (2007). Portraits as displays. *Philos Stud* 135, 111–12

Morris, B. (2004) "Introduction" in *The Birth of the Palestinian refugee problem* Revisited Cambridge: Cambridge University Press.

Nasrallah, A. (2012). From Victim to the Saviour. In Rose Issa (ed.), Raeda Saadeh, *Reframing Palestine*, (pp. 54-55), London: Beyond Art Productions and Rose Issa Projects.

sample2012final.indd 81 8/30/12 10:07 AM

Pappe, I. (2010). Introduction. In Colonizing Palestine since 1901. In Mortaza Sahibzada (ed.). *Edinburgh: Scottish Palestine Solidarity Campaign.* 3–9. E-book. Retrieved online: http://www.israeli-occupation.org/docs/jnf-ebook-vol1.pdf.

Phelan, P. (1997). *Mourning Sex.* New York: Routledge.

Said, E. (2003). *Orientalism* (1978), with a New Introduction. Pantheon Books, a Division of Random House Inc.

Sa'di, A & Abu –Loghud, L. (2007) *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory.* New York: Colombia university Press .

Sa'di, A. H. (2002). Catastrophe, Memory and Identity: Al-Nakbah as a Component of Palestinian Identity. *Israel Studies* 7(2), 175–98.

Sanbar, E. (2001). Out of Place, Out of Time. *Mediterranean Historical Review* 16(1), 87–94.

Silverman, K. (1996). *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.

Sontag, S. (1977). *On Photography.* New York: Farrar, Straus and Giroux

Synnott, A. (1933). *The Body Social: Symbolism Self and Society.* London and N.Y: Routledge.

Swedenberg, T. (1990). The Palestinian Peasant as National Signifier. *Anthropological Quarterly* 63, 18–30.

Demos, T. J. (2008). Recognizing the Unrecognized: The Photographs of Ahlam Shibli. In Hilde Van Gelder and Helen Westgeest (eds.), *Photography: Between Poetry and Politics, the Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art* (pp. 123-141). Leuven: Leuven University Press.

روابـط رقميـة:

Bishara, R.
http://virtualgallery.birzeit.edu/community_artist_of_the_month?mart_id=94627

Abu Hussien , H. Litttman, A, and Yogal.M
http://www.youtube.com/watch?v=aF7qlSlv0iw

Shibli, Ahlam
http://www.ahlamshibli.com/Work/Work.htm

sample2012final.indd 82 8/30/12 10:07 AM

سيرة ذاتية موجزة

د. عايدة نصرالله محاضرة في كلية بيت بيرل. حصلت على اللقب الأول من جامعة حيفا باللغة العربية والفنون. ونالت اللقب الثاني من قسم فن متعدد الاتجاهات من جامعة تل أبيب، وكذلك الدكتوراه بعنوان تمثلات الجسد في الفن والفن الأدائي النسوي الفلسطيني المعاصر: 1998-2010 .

تُدرس في مجالات مختلفة مرتبطة بالفن المتعدد الاتجاهات وعلاقته بالتعليم والتربية. كاتبة قصة ومسرح وشعر، ناقدة فنية، كل هذه المجالات تصب في مهمتها التدريسية. عضو في اتحاد الكتاب العالمي. عضو في مسرح "الهيبريدي (Hybrid Theatre) والذي مقره في نيويورك. أحد المشرفين على المعرض العالمي الدوري " ذاكرة المستقبل" Avenir de L'Mémoire الذي يقام في باريس في شهر حزيران من كل سنة. قدمت وحررت كتالوجات عديدة لفنانين فلسطينين. كما شاركت في كتابة مقالات في كتالوجات عالمية صدرت في استراليا، ليفربول. ومن محرري مجلة أجراس الأدبية الصادرة في الرباط عن إتحاد الكتاب المغاربة. ترجمت كتاباتها للإنكليزية والألمانية والعبرية.

تشتغل على أبحاث خاصة بالفن الفلسطيني وكذلك أبحاث في المسرح والأدب.

sample2012final.indd 83 8/30/12 10:07 AM

sample2012final.indd 84 8/30/12 10:07 AM