كيانات أرضية:

عشرون عامًا

من اليايا

كيانات أرضية
عشرون عامًا من اليابا

سَنَكُونُ وُحُوشًا
مسابقة الفنان الشاب (اليابا) للعام ٢٠١٨
جائزة حسن الحوراني

المعرض

قيّمة المعرض: أملي جاسر
مَساعدة قيمة المعرض: سري باتنيك
إدارة المشروع: نسرين نفّاع
فريق الإنتاج: نسرين نفاع، ليس شلالدة، إدريس خالدي
إشراف تقني وتركيب أعمال: ضياء الجعبة
تقني مساعد: معتز عياد، نديم حصري، عبادة غيظان
بناء ودهان: صالح لطفي
أعمال النجارة: منجرة المستقبل/عبد الرحمن لحام
تنسيق: ليس شلالدة
مكان العرض: المركز الثقافي لمؤسسة عبد المحسن القطان، الطيرة، رام الله
تاريخ العرض: ٦ تشرين الثاني – ٢٧ كانون الأول ٢٠١٨

الكتالوج

تحرير: آلاء يونس
نصوص: محمود أبو هشهش، خالد حوراني، أملي جاسر، عدنية شبلي، حنان طوقان، آلاء يونس
تصميم: آلاء يونس
تنسيق: شادي بكر
تصوير: رؤوف حاج يحيى (ما لم يذكر غير ذلك)
ترجمة: دالية طه، دعاء علي، علي ياس
تدقيق لغوي (عربي): عبد الرحمن أبو شمّالة
تدقيق لغوي (إنجليزي): نيكولا جري، مارغريت دباعي

أنتج في فلسطين
الطبعة الأولى ٢٠١٩
© مؤسسة عبد المحسن القطان

ISBN 978-9950-313-87-3

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة اصدار هذا الكتاب أو زي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

مؤسسة عبد المحسن القطان
٢٧ شارع جمعية النهضة النسائية
الطيرة – رام الله، فلسطين
ص . ب .٢٢٧٦ / الرمز البريدي ٩٠٦٠٦
هاتف: ٠٠٩٧٠٢٢٩٦٠٥٤٤

www.qattanfoundation.org
info@qattanfoundation.org

المحتويات

٧ ماذا تعني النسخة العاشرة من «اليابا»
محمود أبو هشهش

١ كيانات أرضية

١٣ أمور لا تصدق
خالد حوراني

٢١ فلسطنة
آلاء يونس

٣٦ خط زمني

٤١ بأدنى قدر من القوة
عدنية شبلي

٤٩ أسئلة للفنانين/ات
حنان طوقان

٢ سنكون وحوشًا
مسابقة الفنان الشاب للعام ٢٠١٨

٥٩ سنكون وحوشاً
أملي جاسر

٦٦ حلقات بحث اليايا

٦٩ بيان لجنة التحكيم

٧٢ السير لذاتية

٨٦ تنخر
علا زيتون

٩٤ محتال بيتكوين
يوسف عودة

١٠٢ قنصلية فلسطين غير الرسمية
وليد الواوي

١١٠ تمرد الضفائر
صفاء خطيب

١١٨ مولود ميت
ليلى عبد الرزاق

١٢٦ الطراز الجديد
هيثم حداد

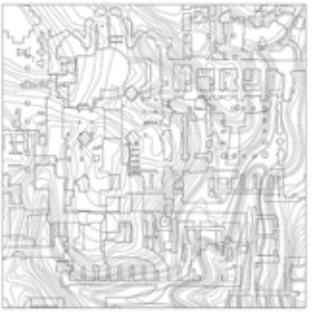
١٣٤ لا ذكريات رائعة هنا
فراس شحادة

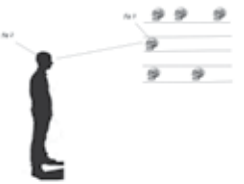
١٤٢ طرق التكلم مع الموت
دينا الميمي

١٥٠ قانون تعاقب الطبقات
ديمة سروجي

١٥٨ مشمش قلبي
علاء أبو أسعد

BTCOIN HUSTLER





الصفحتان السابقتان: بعض من تخطيطات للفنانين المشاركين في مسابقة الفنان الشاب للعام ٢٠١٨

ماذا تعني النسخة العاشرة من «اليايا»

محمود أبو هشهش

تعني تسعة عشر عاماً من العمل المتواصل، ورحلة طويلة من التأمل والحوار، ومساءلة التجربة من أجل أخذها أماماً. تعني مسيرة ثرية من البناء والشراكات العريضة والممتدة والمثمرة مع أعضاء لجان تحكيم ومحاضرين وقيمي معارض من فلسطين وبلدان مختلفة حول العالم، ساهموا جميعاً في بناء هذه التجربة بما آلت إليه الآن، وفي تكريس مكانتها كحدث فني مهم في فلسطين والمنطقة، وكتجربة فارقة في مسار الفنانين المشاركين فيها.

ولعل الأمر الأكثر أهمية أنها مغامرة شيقة وممتعة من الاكتشاف والاستكشاف مع جيل جديد من الفنانين الشباب، ساعدته هذه المسابقة على أن يطور لغته وأدواته، وحفّزته على الانخراط في أشكال وممارسات جديدة، وإنجاز مشاريع في صلب أسئلته واهتمامه، ولاسيما أن إطلاقها أتي إيذاناً بمرحلة جديدة شهدت اهتماماً مؤسساتياً غير مسبوق بدعم المبدعين الشباب ورعايتهم، واحتفاءً بأعمالهم ومشاريعهم الإبداعية.

قبل أن تكون معرضاً نهائياً وجوائز، فـ«اليايا» مشوار من التعلم والبحث والإنتاج، لا تنتهي لدى إعلان أسماء الفائزين في حفل بهيج، بل ما ذلك إلا خطوة أولى تعقبها خطوات من الشراكة الطويلة مع هؤلاء الفنانين والفنانات، سواء في نشر أعمالهم وترويجها، أو دعم التحاقهم ببرامج إقامات فنية، ودعم إنتاجات جديدة لهم، حتى أن بعضهم تتم لاحقاً دعوته لعضوية لجنة تحكيم المسابقة.

وحيث لا يتسع هذا المقام، للتطرق بالتفصيل لمنجز هذه المسابقة في دوراتها السابقة، ولاسيما أنها استطاعت أن تستقطب شخصيات مهمة جداً في حقل الفنون البصرية على مستوى العالم في لجان تحكيمها، وأمدّت المشهد الفني بمجموعة من أهم الفنانين الشباب، وعززت كثيراً من الأشكال والممارسات الفنية البصرية الجديدة، وأثرت المشهد بعشرات المشاريع الفنية المثيرة، يمكن للغة الأرقام المقتضبة أن تساعد على إعطاء مقاربة ما لهذا المنجز. فعدد الفنانين الشباب الذين تقدموا للمشاركة في الدورات المتعاقبة للمسابقة كان ٤٠٤ فنانين فلسطينيين، ومن الجولان السوري المحتل، شارك منهم ٨٧ فناناً مختلفاً في المرحلة النهائية من المسابقة، منتجين في إطارها ٩٩ مشروعاً فنياً جديداً، تم عرضها للجمهور في فلسطين، وعرض جزء منها في قاعات الموزاييك في لندن، وفي أماكن مختلفة حول العالم، هذا فضلاً عن إصدار ٩ كتالوجات فنية توثق المسابقة بمركباتها كافة في دوراتها التسع الماضية. وقد شارك في لجان تحكيم «اليايا» ٦٢ عضواً ما بين فنان، وناقد، وقيّم فني، ومثقف من فلسطين والعالم، هذا عوضاً عن انخراط مجموعة واسعة من الفنانين والمحاضرين الذين ساهموا في إثراء البرنامج التعلّمي للمسابقة في نسخها الأربع الأخيرة.

نشعر بكثير من الفخر والاعتزاز بشراكتنا مع جميع هؤلاء، وكل واحد وواحدة منهم يستحق كل الشكر والتقدير، لأنهم أثروا هذه التجربة، وكانوا جزءاً مهماً في مسيرة بنائها وتطورها، حتى أولئك المتقدمون الذين لم يحالفهم الحظ مرة للمشاركة في المسابقة،

فقد كان لتواصلنا معهم آثار إيجابية، كما أن البرنامج قد عمل مع الكثير منهم خارج المسابقة، وفي إطار ما يقدمه من أشكال دعم مختلفة.

تحمل هذه الدورة، غير كونها العاشرة، عدداً آخر من الميزات ما يجعلها محط احتفاء أكبر من سابقاتها. فهي ستكون الأولى التي ستعرض في جاليري المبنى الثقافي لمؤسسة عبد المحسن القطان، وبهذا ستكون المرة الأولى التي سيتم فيها عرض كافة أعمال معرضها النهائي في صالة عرض مهنية واحدة، بعد أن درجت العادة على أن يتوزع عرض أعمال دوراتها السابقة في أماكن شديدة التنوع ما بين فضاءات ثقافية، وبنايات تجارية تغص بالمتسوقين، وأخرى فارغة قيد الإنشاء، وفي الحيز المفتوح العام ... وغيرها. وربما على امتداد سنوات هذه المسابقة، تم عرض معارضها النهائية في كافة المؤسسات الثقافية التي كانت، أو لا تزال فاعلة، من مركز خليل السكاكيني الثقافي، إلى جاليري المحطة (سابقاً)، والأكاديمية الدولية للفنون–فلسطين (سابقاً)، ومركز بلدنا (سابقاً)، والمسرح البلدي، والمحكمة العثمانية، وبيت الصاع، وفضاءات عامة إضافة إلى مقر المؤسسة. وما يجعل هذه الدورة مختلفة، أيضاً، هي دعوة ١٠ فنانين وفنانات من دورات سابقة لاختيار القائمة القصيرة لهذه الدورة، وتم التشبيك بين هؤلاء الفنانين العشرين من أجل خلق فرص إضافية للتعلم والبحث والحوار. كما تأتي هذه الدورة في ظل وجود البرنامج العام في المؤسسة، الذي يتشارك معنا في تنظيم معرض المسابقة.

ومنذ انطلاق قلنديا الدولي في العام ٢٠١٢، دأبت المسابقة أن تكون جزءاً من تلك الاحتفالية الدولية للفنون البصرية في فلسطين، ما دفعنا إلى ربطها بالثيمة العامة لقلنديا الدولي خلال النسخ الماضية، لكن هذه النسخة، وباقتراح من قيمتها الفنانة أملي جاسر، التي نسعد ونفخر بقيادتها لها بكل كفاءة وإخلاص، قد قررنا إعادة «اليايا» إلى سابق عهدها، وتحريرها من قيد الثيمة، وإعادتها مسابقة حرة تفسح المجال والفضاء أمام الفنانين الشباب المشاركين لأن يعبروا عن أسئلتهم الأصيلة وانشغالاتهم الفنية، دون أي انزياح أو مراوغة. ونظراً لتنوع الخلفيات والجغرافيات التي يجيء منها المشاركون، والتي يتعذر معها جمع شتاتهم أو معظمه في فلسطين، فقد عقدنا لقاءً جامعاً لهم بإشراف القيمة في جامعة الأفكار في مؤسسة بوستيليتو في بييلا في إيطاليا، حيث التقى بعضهم بعضاً، وعملت معهم القيمة وجهاً لوجه بعد تواصل افتراضي منتظم.

هذا وتأتي هذه النسخة من «اليايا» في سياق عملية تقييم مسيرة برنامج الثقافة والفنون على مدى السنوات العشر الماضية، التي يجري في سياقها تقييم تدخلات البرنامج في حقل الفنون البصرية، ومن ضمنها المسابقة، ما يجعل هذه النسخة محطة مهمة للتأمل في «اليايا»، وفي إرثها، وآفاقها، وفي الكيفية التي يمكن أن تكمل فيها مسيرتها إن كان ذلك لا يزال ضرورياً.

وختاماً، لا بد من تقديم كثير الشكر لكل الذين كانوا جزءاً من تحقق «اليايا ٢٠١٨»، وأبدأ بالفنانين المشاركين: ديمة سروجي، دينا الميمي، صفاء خطيب، علا زيتون، علاء أبو أسعد، فراس شحادة، ليلى عبد الرزاق، هيثم حداد، وليد الواوي، يوسف عودة.

كما أشكر جزيلاً قيمة المسابقة الفنانة أملي جاسر، التي قادت هذه النسخة بشغف وجدارة. وأشكر أعضاء لجنة التحكيم للمرحلة الأولى الفنانين: أحلام شبلي، إيناس

حلبي، جمانة مناع، شذى الصفدي، ضرار كلش، عمر يوسف بن دينا، مجد عبد الحميد، محمد جحا، نور عابد، هاني زعرب، الذين لم يترددوا لحظة واحدة، في قبول دعوة المؤسسة لهم، وقدموا وقتهم بكرم واهتمام، وأشكر أعضاء لجنة تحكيم المرحلة الثانية أحلام شبلي، إيفا شارير، خورخه تاكلا، ديكلان لونغ، ساندي هلال متمنياً لهم، ولاسيما للأعضاء الضيوف، أن يجدوا في مهمتهم هذه، تجربة مثيرة ومثرية، وأنها أتاحت لهم بناء وثائق وصلات أكثر متانة بفلسطين، وبحياتها الثقافية والفنية.

ولم يكن للمسابقة أن تتحقق لولا الجهود الكبيرة التي وضعها الزملاء في البرنامج والمؤسسة، ولاسيما الزميلتين نسرين نفاع، وليس شلالدة، والزميل يزيد عناني مدير البرنامج العام وكافة الزملاء والزميلات في البرنامج العام، ودائرة الاتصال والعلاقات العامة، والدائرة المالية، والإدارة، وكل من ساهم ولو بالنزر اليسير، في إنجاز هذه النسخة العاشرة، فدعمهم ومساندتهم جميعاً جعل منها مسيرة تعاون مثيرة ومجزية.

محمود أبو هشهش كاتب وشاعر ومدير برنامج الثقافة والفنون في مؤسسة عبد المحسن القطان. حصل على ماجستير في النقد والإدارة الفنية من جامعة سيتي في لندن، وبكالوريوس أدب إنجليزي من جامعة بيرزيت.

١

كيانات أرضية

أمور لا تصدق

خالد حوراني

الكتابة عن مسابقة الفنان الشاب، تستدعي العودة إلى الماضي والنظر إلى الوراء لرصد حياة هذه المسابقة، كما تستدعي النظر إلى الأمام أيضاً، وإلى الممارسات الفنية المعاصرة التي تأثرت وأثرت بها منذ البدايات، والنظر إلى الإنتاجات الفنية التي ما زال الكثير من الفنانين الذين ارتبطوا بهذه المسابقة يقدمونها تباعاً.

تحفظ مدونة الفن في فلسطين في الذاكرة معرض الربيع ومعرض الفنانين المؤازرين. تلك المعارض السنوية التي كانت تقيمها رابطة التشكيليين الفلسطينيين حتى الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، ثم انقطعت بعد ذلك. كان لهذه المعارض أثرٌ لا تخطئه العين، وهي تقدم، إلى جانب المعارض الفردية الأخرى والندوات وورش العمل، أعمال الفنانين في عرض جماعي يتبارز فيه الفنانون على تقديم جديدهم دون أن يكون للمعرض نكهة المسابقة المعلنة، مع أنه جرى، وفي أكثر من دورة من معرض الربيع، تقديم جائزة أو اثنتين على أقل تقدير.

كثير ما يترك حدث فني ما —معرض دوري، أو مسابقة، أو برنامج للمواهب— أثراً في المشهد الفني، يفوق تصوراتنا عنه وقت حدوثه. ماذا تستطيع ذاكرتنا أن تفعل؟ وهي ليست قادرة على الاحتفاظ إلا بالجزء اليسير من الماضي. فقلما نجد في فلسطين حدثاً فنياً دورياً استمر لسنوات وصمد وأثمر مثلما دأبت مسابقة الفنان الشاب أن تفعل. من منا لا يتذكر برنامج استوديو الفن في بيروت، والأصوات التي قدمها للجمهور دون ابتذال، وأثر ذلك على الأغنية والموسيقى التي صرنا نسمعها بعد ذلك، وكذا دور الإذاعة المصرية وبرامجها المتنوعة في تقديم المواهب في المحيط القريب من فلسطين الواقعة تحت الاحتلال المباشر، التي تعاني صعوبة وحساسية العمل الثقافي نتيجة هذا الاحتلال، ونتيجة غياب المؤسسة الوطنية عن المشهد الفني. وكانت المبادرات الفردية، والنشاطات التطوعية التي يقوم بها بعض الفنانين والمهتمين هي البديل الذي سرعان ما يتبدد أمام عراقيل الاحتلال، ومنعه للمعارض الفنية، ومصادرة الأعمال، وحتى اعتقال الفنانين.

على هذا الإرث من الصعود والهبوط، جاءت مبادرة مؤسسة عبد المحسن القطان، بإطلاق مسابقة الفنان الشاب في العام ٢٠٠٠ ضمن برنامجها للثقافة والعلوم آنذاك، كحدث فني مكرّس ومستمر ليس للفنانين الشباب أصحاب حق المشاركة في المعارض فحسب، وإنما لعموم الفاعلين في المشهد الفني، وعلى وجه التحديد في الفنون البصرية. أطلقت «القطان» على كتالوج الدورة الأولى من هذه المسابقة اسماً واعداً وحصيفاً، «نحو أفق تشكيلي جديد في فلسطين»، وقد كان لي شرف العمل منسقاً لمعرض المسابقة في دورتيها الأولى والثانية.

أطلقت المسابقة على شكل إعلان في الصحف والمجلات نهاية العام ١٩٩٩. هناك شيء إبداعي يجري هنا من صيغة الإعلان، وحتى إعلان النتائج بداية العام ٢٠٠٠، مروراً بالمعارض وحوارات لجنة التحكيم، إلى كتاب المعرض أو الكتالوج. بدا الأمر في

غاية المهنية، وأن هناك ما هو جديد، وحتماً سيؤسس لتقليد سيستمر. أثبتت العملية والآليات أنها إنجاز ونقطة تحول من البداية، لم تكن تجربة في الهواء تتعثر ثم تجد طريقها مع الوقت. بدأت قوية واستمرت كذلك، مع تعديلات طفيفة على كل دورة. والكتب التي توثق كل معرض دليل على ذلك، وهي تتنافس بالأناقة والنصوص المرافقة والصور. اللافت هنا، أنه لا يمكننا الحديث عن تطور من نوع أن تكون الدورة التالية أفضل من سابقتها، ما كان يختلف هو مستوى أعمال الفنانين المشاركين، وحيوية كل معرض، وظروف إنتاجه. هذا ما يشاهده الجمهور ويلاحظه عند التفاعل مع الأعمال الفنية المعروضة، بينما ما لا يشاهد في الغالب هو ما يحدث في الكواليس: عمليات إنتاج المعرض، المشاركون في كل دورة، جميع المتقدمين للمسابقة، طريقة عرض مشاريعهم وأفكارهم، دراسة الطلبات، مناقشات لجنة التحكيم وقراراتها، دور المنسق «الكيوريتر»، ثيمة الأعمال ومفهومها، التعلم، القائمة القصيرة للمشاركين في المعرض، أماكن العرض، تصويت الجمهور وتفاعله، حفل الإطلاق، توتر المتنافسين، إعلان النتائج. طريقة العمل هذه والظروف السياسية والاجتماعية الخاصة التي رافقت كل دورة، لا تقل أهمية عن المعارض ذاتها، بل يمكن النظر إليها على أنها تفصيلة مهمة ضمن عملية كبيرة، ولم تنتهِ عند نهاية كل دورة. يمكننا، أيضاً، رصد تطور الفنانين المشاركين، كلٌ على حدة، بعد ذلك، والنقلة التي أحدثتها المسابقة في حياتهم الفنية، أين هم الآن؟ وماذاً حل بهم؟ هذا جزء أساسي للنظر فيه وفحصه ونحن نراقب حيوية وتطور المشهد الفني في فلسطين برمته.

ظهرت المسابقة في وقت كانت لغة الخطاب السائدة في الفن الفلسطيني تتسم بطابع الوطنية المطلقة، وبتقديم القضية السياسة على القضايا الخاصة الأخرى. وقد شكلت المسابقة في دوراتها المتعاقبة منصة لخطاب جديد، يحتاج إلى أن يقفٍ على أرض صلبة. تجددت لغة الفن وأدواته بشكل لافت. وقدم الفنانون المشاركون أعمالاً متنوعة ومتصلة بلغة الفن في عالم اليوم. تجاور الرسم والتصوير مع أعمال الفيديو، والتركيب في فراغ، والنحت، وبناء المفهوم. وكانت مرافعة الفنان وبحثه وتفسيره جزءاً من العمل. لم تكن المهارة فقط، وإنما التفكير السديد والذكاء والموهبة المتقدة هو ما يتقدم. غيّرت هذه المسابقة —إلى جانب مبادرات أخرى، بالطبع، حدثت وتحدث— من ممارسة الفن كهواية، إلى مجال الفن كمعرفة، وأداة نقد ذاتي ومجتمعي، ودعوة إلى التفكير، وليس استعراضاً لقدرات فحسب.

ربما يكون الفن الناتج عن المسابقة على مدار الوقت واختلاف الدورات أرضاً خصبة لقراءة الأثر الذي أحدثته على المشهد وارتباط نتاجه بالواقع. عبر الفنانون، بأساليب متعددة عن القضايا التي تشغلهم كالقلق، وسؤال الهوية، والأرض، والحرية، والسخرية، بطرق جديدة تنتمي إلى روح العصر، وتحاور الفن في كل مكان. صحيح أن الأعمال غير متجانسة، لكن الهم الإنساني المشترك كان يطبع هذه المشاركات. انفتح فيها للمشاركين أفق جديد لم يكن متاحاً من قبل. وتجرأ البعض على مواضيع لم يُتطرق إليها في السابق؛ نقد الذات ومعالجة قضايا اجتماعية، تقدم العادي والساخر على التجهم والجدية، إثارة الأسئلة بدل الأجوبة الجاهزة، تراجع الشعارات لصالح المقاومة الفعلية.

إن استعراض كتالوجات المسابقة في جردة واحدة يدلل على كل ذلك وأكثر، من نوع متى بدأ الانقطاع مع مدونة الفن التي كانت سائدة في فلسطين؛ الرسم، اللوحة على حامل، القضية الوطنية أولاً. ومتى بدأ الرجوع إلى الحوار والمراجعة للتجارب السابقة، استحضر بشار خلف أعمال سليمان منصور وحاورها من منطق اللحظة. كما فعلت نور أبو عرفة في عملها الذي سجلت فيه لتجارب ومواقف فنانين من الجيل السابق، كنوع من إعادة النظر في التمثل الذي اقترحه الوقت واجتهادات الفنانين والظروف المحيطة.

تلبية لنداء الواقع، كانت مجهودات الفنانين ظاهرة في استدعاء الأدوات اللازمة والتقنية ووسائط التعبير وزوايا النظر المختلفة إلى الأشياء حولهم؛ حضور المشهد الطبيعي، العمارة، الصورة الفوتوغرافية كوسيط كما في أعمال ستيف سابيلا، إعادة التدوير كما في أعمال محمد الحواجري ومحمد أبو سل، الرسم بحرفية كما في أعمال ميشيل حلاق، تعدد الوسائط كما في أعمال رائدة سعادة ومنال محاميد ورنا بشارة وهاني زعرب، السخرية كما في أعمال أشرف فواخري، الفيلم القصير في عمل روزاليند النشاشيبي، النحت والأنيميشن في عمل شادي حبيب الله. حضور الفيديو، والتجريد، والطباعة، واستخدام الفراغ، وتوظيف الصوت، ممارسات ومفردات جديدة طفت على السطح، حتى تنوع مساحات العرض واختلافها ساهم في تنوع التجربة وإثرائها، والتكيف، وتوظيف كل ذلك في أعمال الفنانين الذين وسموا هذه المسابقة بمزايا غنية. كسر المألوف احتجاجاً مرات ومرات من باب الفحص، تعددت المواقع، عرضت أعمال شروق حرب في بئر، وتم الصعود إلى السطح، وحضر الأداء الحي، واستخدمت الأرض والبستان والمر والسماء كما في أعمال إيمان أبو حميد، والقائمة تطول. تراجع الوقوف على الأطلال، والاستغاثة، والبكاء، وتقدم الاكتشاف والندّية.

ضمت لجنة التحكيم في الدورة الأولى ثلاثة فنانين وكاتب واحد هو حسين البرغوثي، الشاعر الراحل وأستاذ الأدب المقارن في جامعة بيرزيت، وهو من خارج حقل الفنون البصرية بالمعنى التقليدي. أضفت مشاركته على الحوارات والمسابقة بعداً جديداً. كانت المسابقة بمثابة جسر يعبر فيه الناقد والمفكر إلى جهة الفن، والفنان يعبر من خلاله إلى جهة النقد والأدب. وهكذا صارت المسابقة منصة للحوار وتلاقي الأفكار وتكريس لمبدأ الفن كمعرفة. وهذا المبدأ تكرس في تنويع لجان التحكيم وخلفيات أعضائها. لقد أنتجت تلك الحوارات المعمقة أجواء لم تكن موجودة بهذا المعنى حول فكرة الفن وطبيعته واتصاله بالحقول المعرفية الأخرى. تحاور حسين البرغوثي مع الفنانة منى حاطوم، للمرة الأولى ربما، وتحاور آخرون. فيما لم يكن هذا النوع من الحوار قائماً بالشكل الكافي من قبل.

هناك على الدوام الأعمال التي يتم استبعادها، فمن مجموع ٤٨ طلباً، تم اختيار عشر مشارَكَات للمسابقة النهائية، فماذا عن المشاريع الأخرى وهؤلاء الفنانين ومصيرهم؟ ماذاَ عن الإصرار والتقدم لدورة قادمة؟ صار، إلى حين، همُ الفنانين الشباب الانضمامَ إلى المسابقة والمشاركة كخطوة أساسية ومرجعية اعتراف في حضورهم الفني قبل أن يشقوا طريقهم في الحياة. ويمكن الجزم أن غالبية الفنانين الشباب المرتبطين بالممارسات الفنية

المعاصرة، إن لم يكن كلهم، قد انخرطوا، بطريقة أو بأخرى، في هذا الحدث، وتعلموا وشاركوا أفكارهم وغيّروا وتغيّروا، وهذا شرط أساسي لتطور الفن وحيويته في أي بلد في العالم. قال لي أحد المشاركين مرة، إنه يحرص على المشاركة في المسابقة، لا من أجل الفوز فحسب، وإنما من أجل أن يتعلم أيضاً.

ليس الفن ماراثوناً أصلاً. فعلى الرغم من الجدل القائم حول فكرة التسابق في الفن وضرورتها من أصله، فإن هذه المسابقة، على نحو خاص، كانت مقبولة جداً، ليس لأنها تجاوزت فكرة المنافسة غير المستساغة في الفنون إجمالاً فحسب، وإنما لأن القائمين عليها ولجان التحكيم وقيمي المعارض أخذوا ذلك بعين الاعتبار، ولأنها بما تمثله من حدث يفوق الفوز والفخر أو حتى الاستبعاد، شكلت حافزاً في بلد يحتاج الفن فيه إلى الكثير لينطلق وينتعش ويتطور. كانت ضرورة مرحلة ولا تزال ربما.

نعم. لقد راكمت تجربة المسابقة خبرة ومعاني جديرة بالرصد كواحدة من أبرز الفعاليات في مجال تطور مشهد الفنون البصرية في فلسطين. وعلى الرغم من التحفظ على فكرة التسابق في مجال الفنون، فإن هذه التجربة حملت مسوغات نادرة، وجعلت من التسابق أمراً حيوياً ومشروعاً بخلاف ما جرت عليه العادة في كثير من بلدان العالم والحقول. أثّرت هذه المسابقة، بشكل ملحوظ، في تاريخ الممارسات الفنية في فلسطين، ورفدت المشهد الفني بأسماء جديدة على الدوام، وكانت إحدى المرجعيات المعترف بها داخلياً وخارجياً، وأثّرت، ليس في الفنانين الشباب المشاركين بها فحسب، بل أثّرت في ما تمثله من حدث ثقافي بشكل عام، كعملية تتجاوز فكرة المسابقة إلى التعليم والكيوريتينج، والتحكيم، والعرض، والتوثيق، والإعلام ... إلخ.

عشت مع هذه التجربة منسقاً لدورتين، ومشاهداً ومتابعاً لمعظم الدورات، وعضو لجنة تحكيم في دورة واحدة، ومهتماً وناشطاً في حقل الفنون البصرية، موضوع المسابقة. تعلمت واستطعت أن أرصد حيوية وجودها كمرجعية وحافز في بلاد قلّت بها المرجعيات والحوافز. فهل يكون ذلك مناسباً في بلد معين وغير مناسب في بلد آخر؟ مع أن التسابق في حقل الفنون والجوائز موجود هنا وهناك في العالم، وفي وعي الفنانين، وإن بشكل مبطن. صحيح أن الفن يتكامل، ولا يعيبه أبداً التنافس إذا ما كان مكرساً للجودة وعمق البحث والإضافة المعرفية التي يقدمها في إطار من الحرية في اختيار الخامة، والأسلوب، والموضوع أيضاً.

في الدورة الأولى من المسابقة، كان أحد المشاركين أخي حسن الحوراني، الذي حملت الجائزة اسمه بعد وفاته المأساوية في حادث غرق مع ابن أخته الفنان الشاب جداً في حينه سامر أبو عجمية في البحر الأبيض المتوسط. كنت منسقاً لهذه الدورة، وكان عليّ أن أقف على مسافة واحدة من جميع المشاركين ليس كحكَم، وإنما كميسّر ومساعد لإنتاج أعمالهم وعرضها. ما الحل إذن في حال تعارض المصالح؟ لم يكن ممكناً عدم التعامل معه كأخ لي بالطبع، وأنا معجب بأعماله وطريقة تفكيره ومتحمس لجيله بشدة، ولا ينبغي أن أظلمه. الحل قلته للمشاركين حينها في تلك الدورة؛ سوف أتعامل معكم وكأنكم جميعاً إخوتي.

في عمر تلك المسابقة، لم يكن حسن العزيز هو الراحل الوحيد للأسف، وإنما كان قد رحل أيضاً الكاتب حسين البرغوثي؛ الأخ والمعلم لجيل كامل من المبدعين الفلسطينيين، ورحلت عن الدنيا أيضاً بعد ذلك الفنانة ليان شوابكة، التي شاركت في المسابقة بقوة في أعمال جاءت من القلب مباشرة، ورحل الفنان سمير سلامة عضو لجنة التحكيم؛ شيخ الفنانين الطيب والمعلم الكريم، ليكتمل الفقد الكبير برحيل الفنان كمال بلاطة. لكل من هؤلاء مساهمته الخاصة والفريدة جداً في المسابقة بشكل خاص، وفي مشهد الفن الفلسطيني بشكل عام. حياة كاملة مرت من هنا وتقاطعت مع بعضها، وتخللتها حوارات وقصص وتعارف واهتمام. طبع مرورهم العزيز هذه المسابقة بختم مميز، لا بل مدونة الفن التشكيلي في فلسطين، بهذه الحساسية والرؤى النادرة. وهم الذين لم تكن السياسة المباشرة همهم الأول، وإنما الحياة وأفقها الواسع. هذا للصدفة هو الجامع والملاحظة التي يمكن رصدها بوضوح في نتاجهم. حسن، وحسين، وليان، وسمير، وكمال، أصحاب رؤى خاصة وشاعرية قل نظيرها لا جدال في ذلك.

لا أغبط هؤلاء الراحلين عن المسابقة والحياة لأنهم رحلوا فقط، إنني أغبط الحياة والمسابقة على حد سواء والمشاركين الذين ما زال إبداعهم يذكرنا بإمكانات الفن وحدوده التي تلطف الدنيا.

قصص كثيرة عاشتها هذه المسابقة وهي جديرة بأن تروى، لا أن تبقى في الكواليس فحسب. ليس لأنها جزء أصيل من تاريخ هذه المسابقة وأجواء عملها، وإنما للدلالات الكبيرة التي تحملها قصص إنتاج الفن على الدوام، التي تضفي على الفن ألقه ومعانيه الجديدة أيضاً. في الدورة الثانية لمسابقة الفنان الشاب ٢٠٠٢، التي حملت عنوان «الأمل واللحظة الجمالية»، وقد عملت فيها قيماً للمعرض، حدث أن كانت التحضيرات للمسابقة تتم وسط أجواء أمنية صعبة تعيشها البلاد والعباد جراء السياسات الإسرائيلية التعسفية المتكررة؛ منع تجوال، إطلاق نار، اقتحامات، حصار، هدم بيوت، تفجيرات. كان استلام الأعمال قد أزف وموعد التركيب وتنظيم المعرض صار على الأبواب، فيما كانت الظروف تتعقد؛ اجتياحات متكررة لمدينة رام الله والبيرة، وحتى فرض منع التجول، وحوصر مقر المقاطعة؛ مكان إقامة الرئيس ياسر عرفات. وكان القرار أن نتابع العمل ما أمكن لكسب الوقت، ولضمان التحضيرات للافتتاح، فمتى كانت فلسطين لا تعيش ظروفاً غير استثنائية؟

تدبرنا أمر سيارة شحن ذات لوحة ترخيص إسرائيلية صفراء لجمع الأعمال وإحضارها إلى رام الله. كان الاتفاق مع السائق النزق أن يدخل إلى المدينة قادماً من عكا وحيفا أثناء فترة رفع منع التجول التي تستمر لثلاث ساعات. وقد أعطي عناوين وأرقام الفنانين للاتصال بهم، وترتيب عملية التحميل والنقل قبل ذلك. كان يصارع الوقت وهو يعتقد أن ما سينقله لوحات وبراويز صور على رأيه، لكنه فوجئ بأشياء أخرى: مجسمات غريبة، طائرات ورقية، فرشة إسفنجية حمراء طولها خمسة أمتار بعرض متر ونصف، عدة بناء وصور وبعض اللوحات وأقمشة وحبال ... إلخ. استغرب السائق من أمر هذه الحاجيات وما علاقتها بمعرض. لا بل قل تعاطفه وتفهمه للأمر برمته، وقال

عبر الهاتف وهو في الطريق قادماً إلى رام الله المحاصرة: «أحضرت هذه الكراكيب الغريبة وفرشة ملاكمة لا أعرف لماذا، وأريد بسرعة أن أنزل الحمولة وأعود إلى القدس قبل المنع».

وصلت شاحنة الفن إلى شارع السهل في رام الله لحظات قبل انتشار الجيش وإعلان استئناف منع التجوال. لنقوم بتخزينها في بيت العجلوني نسيب وعم السيد زياد خلف المدير التنفيذي لمؤسسة عبد المحسن القطان في حينه. كان زياد ومهيب البرغوثي ومتطوعون آخرون وأنا بانتظار الشاحنة. على عجل يريد السائق أن ننزل الحمولة ليتمكن من الفرار خارج المنع، ونحن نريد أن ننزلها بسرعة، ولكن بعناية، لأنها أعمال فنية ... وهكذا. قال السائق «فن ماذا؟ والله هذه النقلة ما تستأهل المشوار من أصله. وهذه الفرشة الحمراء الضخمة لشو بالزبط؟ لم نعلق وبدأنا بإنزال الأعمال تباعاً بمساعدته». بينما كنا أربعة أشخاص نحمل هذه الفرشة والسائق واحد منا، مرت دورية على المفرق المقابل، تعلن منع التجوال، وأن كل من يخالف يعاقب. لم يكن بمقدورنا أن نهرب، وضعنا جسم الفرشة وخلفيتها الخشبية إلى الشارع واختبأنا خلفها. حمتنا نحن الأربعة تلك القطعة من عيون الجنود ورصاصهم ربما للحظة. قال مهيب ما يشبه الشعر للسائق المتعوس معنا: «هذا هو الجواب عزيزي السائق، هذه الفرشة، العمل الفني هي لحمايتنا من الوحوش». وانتهى الجدال عند هذا الحد، لكن اليوم لم ينتهِ.

عملنا في ظروف منع التجوال وأثناء ساعات رفع المنع المحدودة، كانت بناية أبراج الوطنية الجديدة، والفارغة بعض طوابقها في تلك الفترة، مكان العرض الرئيس الذي يجري التحضير له بوجود بعض الفنانين المشاركين والمساعدين التقنيين. كنا ننتقل إلى هناك سراً وفي ظروف منع التجوال، ننتقل أحياناً مستعينين بسيارات الإسعاف، أو مشياً على الأقدام بين الحواكير، أو في سيارة تابعة لمؤسسة عبد المحسن القطان. عند ذكر سيارة الإسعاف ودورها في تجهيز معرض فني وتركيبه، أتذكر بعض الأعمال الفنية المعاصرة المرتبطة، وقد خطر في بالي عمل الفنان جوزيف بويز «أنا أحب أمريكا وأمريكا تحبني»، وكيف تم انتقاله إلى صالة المعرض وعودته إلى المطار بسيارة إسعاف مخصصة، في واحدة من أبرز أعمال الفنون البصرية المعاصرة، لا لأنه كان مريضاً مثلاً، أو لم يكن في مدينة نيويورك منع تجوال أو ما شابه، وكيف يأتي الكثير من الأعمال الفنية المفاهيمية من مفارقات الواقع الذي ينافس مرة بسخرية الفن بدون هوادة ... وهكذا. وللربط بين ما نقوم به في فلسطين وما حدث ويحدث في العالم، يتم ربط هذه الممارسات والقصص بذاكرة الفن العالمي ما أمكن.

أثناء التحضيرات في بناية أبراج الوطنية، وفي ظرف منع تجوال محكم، وحصار المقاطعة ومقر الرئيس الراحل ياسر عرفات، حضر إلى البناية الشهير ميغيل موراتينوس المبعوث الأممي لعملية السلام، الذي كان وقتها في زيارة لياسر عبد ربه عضو اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية، الذي يقع مكتبه في الطابق الرابع من البناية.

لاحظ مستغرباً السيد موراتينوس ومرافقوه ما يحدث في الطوابق السفلية؛ تحضيرات لمعرض فني، تعليق لوحات، تجهيز فيديو، وتركيبات فنية. جال الرجل سريعاً في

المكان دون أن يعي ما الذي يحدث بالضبط ليعود بعد ساعة تقريباً ومعه ياسر عبد ربه بعد انتهاء اجتماعهما ليقوما بجولة رسمية هذه المرة. جال مبعوث السلام بين الأعمال التي كانت في طور التركيب، وسأل ما الذي يحدث بالضبط؟ قلنا له، إن ما يجري هو تحضيرات لمعرض فني في إطار مسابقة الفنان الشاب، وإن الافتتاح يوم كذا الساعة كذا، إذا ما رفع منع التجوال، وإن المعرض يضم ١٢ فناناً وفنانة، وإن هنا بعض الفنانين والفنانات يمكنه التحدث إليهم. وقد تحدثوا بالفعل. وكان من بينهم الفنانة منال محاميد التي كانت حاملاً في شهرها السابع. كانت نظرات موراتينوس مبعوث عملية السلام وضيف المعرض في غير أوانه، تنم عن استغراب أكثر من أي شيء آخر، ودهشة لم يستطع أن يخفيها ... علق قائلاً بكلمات قليلة قبل أن يذهب إلى متابعة عمله: هذه أمور لا تصدق. وكرر، أمور لا تصدق. ما كان عادياً بالنسبة لمنظمي المعرض والفنانين المشاركين، بدا ضرباً من الجنون للزائر الدولي.

أثناء افتتاح المعرض كان حظر التجوال قد رفع بالفعل يا محاسن الصدف. لكن المدينة كانت لا تزال تحت صدمة الاجتياح والاقتحامات المتكررة. حضر الجمهور الكريم والفنانون المشاركون وأهلهم وأصدقاؤهم هذه المناسبة، وبدأ الحفل في حديقة مؤسسة عبد المحسن القطان بالنشيد الوطني الفلسطيني، ووقوف دقيقة صمت وحداد على أرواح الشهداء. وقبل إعلان النتائج، وتلاوة بيان لجنة التحكيم، والناس والمتسابقون على أعصابهم، وبينما كان السيد عمر القطان يلقي كلمته ويتحدث عن الظروف التي نظمت فيها هذه الدورة من المسابقة، وعن منع التجوال، وسياسات الاحتلال، وقمعه، وإذا بأصوات إطلاق نار وقنابل في الجهة المقابلة للمؤسسة، وكأنها تقدم الدليل على ما قيل، أو شهد شاهد من أهله. ترك الجمهور والصحافيون المتحدثين عن الاحتلال وفن العيش في هذه البلاد والتحرر، وركض بعضهم إلى الشرفة المطلة على الأحداث المعاصرة، ليشاهدوا بأم العين تلك المهزلة.

قد لا يكون ممكناً رصد أثر هذه المسابقة على الحياة في فلسطين، وشبابها على نحو خاص، مثلما يمكن رصدها على الفنانين المرتبطين بها بالطبع، ولكن الفن إجمالاً هو استثمار في المستقبل، وليس شيئاً لحظياً، هذا على الأقل ما حفظته ذاكرة الفن وتاريخه في العالم. إنه استثمار طويل الأجل. يزرع الآن ليحصد بعد جيل وليس غداً بالضرورة. أقول ذلك وأنا أراقب التزعزع أحياناً في جدوى المسابقات والفن إجمالاً. وكأن الشك بات يتسلل إلى المعنى والهدف من فعل ذلك. هذه دعوة إلى أن تستمر المسابقة، لأن محفزات وجودها لا تزال قائمة، ولأنه لا يمكن تخيل مشهد الفن في فلسطين بدون هذه المسابقة وإنجازاتها. لا ضير في التطوير وإعادة النظر في الآليات طبعاً، ولكن الصبر هو إحدى أدوات رسم المستقبل، والنظر إلى الأمام بعين الأمل.

خالد حوراني فنان وقيّم وناقد فني.له معارض شخصية ومشاركات في معارض جماعية عالمية. أسس وأدار الأكاديمية الدولية للفن في فلسطين. من مشاريعه «بيكاسو في فلسطين» و«البحث عن جمل المحامل».

«في هذا السياق الصراعي حول إعادة تعريف نظام الفضاء البصري وأشكال تعبيريته الجديدة، قامت مؤسسة عبد المحسن القطان بدعوة الفنانين الفلسطينيين الشباب إلى تقديم أعمال فنية للمسابقة. إن ما نتج من أعمال فنية هو مجموعة من الأعراض التي تحتفل بالعابر والانتقالي والمادة غير الثابتة. هذه الاحتفالية، في جانب منها على الأقل، هي «ملنكوليا» نشوتها شمس سوداء، تحديداً «فلسطين»، التي تفشل دائماً في تحقيق ذاتها».[1]

ينظر هذا النص في تعريف فلسطين كأرض، ملموسة، ذات حدود متحركة، وذات نظام من السلطة الذاتية التي لا يسمح لها، بعدُ، أن تكون دولة، فيما تنتج أعمالاً فنية ضمن إطار مسابقة مستقرة داخل هذا الواقع. كيف تنعكس على الأعمال الفنية (وتأويلها) صناعة الإدارة المركزية وتدخلات الاحتلال والتحولات الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية لهذه السلطة؟ هل على الأعمال أن تعكس سياق هذه الأحداث بدقة؟ كم يتبقى من إرث المنفى في هذا السياق؟ وكم تتأثر تأويلات قرارات الفنانين ومعاني أعمالهم بعدما تخوض الأعمال في مراحل متراكبة من التقييم والتحكيم؟

تأسست السلطة الوطنية الفلسطينية العام ١٩٩٤، بينما كان ٦٠٪ من سكان فلسطين عمرهم أقل من عشرين عاماً (أي مولودين بعد العام ١٩٧٤). كان لها أن تبدأ ما بين غزة وأريحا، وترى عودة قيادات منظمة التحرير الفلسطينية وعائلاتهم من المنفى. كذلك شهدت نقش مشهد يستوعب قدامى الفنانين والمثقفين والواصلين الجدد والمواهب الشابة ما بينهم، وربما فترة تجارب مقتضبة من التطبيع الثقافي، وظهور المؤسسات الثقافية المحلية. تأسست مؤسسة عبد المحسن القطان كمؤسسة خيرية في المملكة المتحدة العام ١٩٩٣ وكمؤسسة غير ربحية في فلسطين العام ١٩٩٨. وانطلقت من مقر لها في رام الله، تلاه افتتاح مركز القطان للطفل في غزة.

أطلقت مؤسسة عبد المحسن القطان جائزة الفنان الشاب العام ٢٠٠٠، واستقبلت طلبات الفنانين الذين تراوحت أعمارهم آنذاك بين ٢٢ و٣٠ عاماً، أي إن المشاركة كانت مفتوحة لمواليد ما بين ١٩٧٠/١/١ و١٩٧٧/١٢/٣١. نظمت الجائزة لتكون مرة كل عامين، وبالتالي، بالمبدأ، تسنح خمس فرص لفنان شاب أن يقبل في القائمة القصيرة للجائزة التي تتضمن إتاحة الوقت لتطوير المشروع، والعمل مع قيّم فني، ألف دولار مساهمة في الإنتاج، مشاركة في المعرض النهائي، مقابلة مع لجنة تحكيم متخصصة، فرصة للتقدير أو ربح إحدى الجوائز المالية، وأخيراً نشر المشروع في مطبوعة المسابقة. لا يحق لمن ربح الجائزة الأولى في نسخة من الجائزة أن يتقدم للمشاركة مرة أخرى.

١ إسماعيل الناشف. «صورة المتشظّي»، تحولات: مسابقة الفنان الشاب للعام ٢٠٠٦ (جائزة حسن الحوراني)، رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان، ٢٥–٢٦.

عرفت عن المسابقة العام ٢٠٠٣ من مجموعة التقاء الفنانين الغزيين عندما زار بعضهم عمان للمشاركة في الأكاديمية الصيفية التي نظمتها دارة الفنون مع الفنان مروان قصاب باشي. حملوا معهم نسخة من كتالوج الدورة الأولى للمسابقة «نحو أفق تشكيلي جديد في فلسطين». تحدثوا يومها عن خسارة زميلهم حسن الحوراني الذي حاز على جائزة في المسابقة، ومن قبل شارك في الأكاديمية مع مروان وغرق قبل شهر في بحر يافا ولما يبلغ الثلاثين من العمر بعد (ولد الحوراني العام ١٩٧٤). كذلك تحدث الفنانون عن مشاريع مشاركين آخرين من المسابقة، وعن تاريخهم في الدارة من التنافس مع فنانين عرب على كيفية (وكمية) التعلم من مروان، وبان في أعمالهم تأثير أسلوبه التعليمي والفني. كان كل مشروع متسق بشكل ما بسياق موازٍ أو بمؤثر ولو بدون عمد. مثلاً، عندما كنا نتعرف على لوحات الصبار لمحمد أبو سل (مواليد ١٩٧٦، غزة) كنا، أيضاً، نتعرف على صبارات عاصم أبو شقرة (١٩٦١–١٩٩٠، أم الفحم) الذي عاش حياة قصيرة منفصلة عن المشهد الفني العربي بسبب نشأته في دولة الاحتلال. خاض النقاش في تاريخ تلك العزلة، وكيفية استعادة أعماله (وأقرانه) من «القبول» الذي حازته في المشهد الفني الإسرائيلي إلى تنوع وهجانة نتقبل اليوم ظهورها في الهوية الفلسطينية، وكيف هي نتيجة تفتت العلاقة مع الأرض والمنافي التي تشكل الهوية.

توفي أبو شقرة العام ١٩٩٠، شاباً لما يبلغ الثلاثين من العمر بعد. يرى كمال بلاطة أن فن أبو شقرة قام بإزاحة «تعريف التهجير الفلسطيني إلى أراضٍ جديدة»، من خلال اختياره رسم نبات الصبار الذي ينمو على أطلال القرية المهجرة مزروعاً في أصيص. بمعنى أن الأعمال تصور علاقة مدنية مخلوطة بتأثير الهوية الأصلية، رأى بلاطة أن نبات الصبار «يكشف عن أن الذاكرة التي غذت عاصم طوال حياته لم تكن مفصولة عن تأمله في الأهمية الأصلية للنبات المحلي، ولا الطريقة التي تحول فيها رمز التهجير هذا إلى عنصر تجميلي في وعاء بين جدران وأسقف إسمنتية. بالنسبة لعربي فلسطيني يعيش في إسرائيل، مثله كمثل الصبار الذي يشير إلى غياب قرية، وجود الصبار في أصيص يستدعي تذكر غيابه من الطبيعة».[٢]

كانت فلسطين في قصة أبو شقرة مكاناً متخيلاً هجيناً ما بين محور الذاكرة ومنزلة المواطنة في كيان يهاجم هذه الذاكرة ومنبهاتها، وعليه، فقد كان الفنان شاهداً على واقعين متضادين، فلسطينيته ناشئة في شريحة محاصرة، منقطع عن تاريخ الفن المعاصر في ثقافته، ومنهمك في الصور الشفهية في مجتمعه.[٣]

يثير استخدام كلمة شفهي في هذا السياق المواقع التي ظهرت فيها الكلمة كأرض غير ملموسة بديلة للإزاحة عن الأرض الحقيقية، أو عندما وصفت امتداد التراث ولحظة لقائه بالحداثة/المعاصرة. كان بلاطة أحد المحكمين في مسابقة الفنان الشاب العام

٢ نص كمال بلاطة عن عاصم أبو شقرة المنشور في مجلة الدراسات الفلسطينية العام ٢٠٠٠/٢٠٠١، المجلد ٣٠، العدد ٤:

Kamal Boullata, 'Asim Abu Shaqra: The Artist's Eye and The Cactus Tree, Journal of Palestine Studies, 1/2000, volume 30, issue 78 ,4.

٣ المصدر السابق، ٦٨.

٢٠٠٢، وكتب في مطبوعة المسابقة أنه رأى أن طبيعة الأعمال المشاركة في المسابقة، تكشف كيف أرسى الفنانون تقاليد ثقافة شفوية وإغراءات التعبير البصري في توكيد هجانة كيانات خاصة. رأى بلاطة أن «بواسطة المجاز الذي يماثل بين معنيين، أقدَم كلٌ من الفنانين على أولى الخطوات لتوكيد كيانه المستقل. وهنا نرى كيف تتوالد مكونات التشكيل الهجين في فضاء مغموس بالذاكرة والتمزق، بحيث تعكس الأعمال النامية بين فجوتين واقع حياة معيشة بين عالمين».[٤] يمكن لهذين العالمين أن يكونا سياق إنتاج الفن وعرضه، أو السياق السياسي لإنتاج الفن وعرضه، أو الجهوزية التي يراد لها أن تكون في إنتاج الفن وعرضه، ولكل معنى من هذه المعاني تاريخ وعالم معقد في فلسطين.

بالنسبة لبلّاطة، تكمن أهمية في ربط الأعمال الفنية بخط زمني يفصّل الأحداث السياسية المشتعلة في السنة التي طور فيها الفنانون مشاركتهم، والتي كانت بدورها سنة مشتعلة، حوصر فيها مقر رئاسة السلطة، وجرّفت مدارج مطارها، وهدمت مخيمات على رؤوس سكانها، كما حظر فيها التجول بما في ذلك يوم افتتاح معرض المسابقة. مثلاً، اعتبر بلاطة حضور الجمهور إلى حفل افتتاح معرض المسابقة، الذي وقع بين ساعات الحظر، مشاركة في «اللحظة الجمالية» التي تتعدى صناعة الفنان للعمل لتشمل ساعة اختباره. كان بلاطة يستعير مصطلح «اللحظة الجمالية» من الناقد جون برجر الذي زار رام الله في العام نفسه مع المصور جان مور بناء على دعوة من مؤسسة عبد المحسن القطان لعقد ورشة بعنوان «طريقة أخرى للرواية في فلسطين»، وكان، كما برجر وأعضاء من لجنة التحكيم، يحاول تأويل الأعمال باعتبارها شاهدة على غلبة العنف السياسي، وأثر هذا على حضور الأعمال الفنية وقراءتها، التي تظهر بدورها كجزء من سياق فلسطيني بنظام إدارة يختلف عن صور الكفاح الذي شكّل الرموز الثورية والسياسيات الفنية والشعارات الوطنية للثورة الفلسطينية ما بين ١٩٦٥ و١٩٩٣. فلسطين قد تولت إدارة أرض مستعادة إلى جانب كينونتها الأثيرية التي عاشتها عقوداً كسيل لا نهائي ليس فقط من سرديات الأرض المفقودة ومشاريع التعليم والتأريخ والتوريط، بل ومن محاولات المثقفين أن يعيدوا تحليل هذا السيل بعلاقة مع الأراضي التي نُفوا منها وإليها. يحاول إدوارد سعيد أن يصيغ الجانب الشفهي من الفلسطنة كعلاقة متساوية ما بين اللغة والمكان. يكتب أن جزءاً من عالمية التجربة الفلسطينية مرجعه خبرات العلاقة مع الأرض ومع المكان المتنازع عليه ومع الإزاحة. يستدعي هذا الأمر «أن تفعل أشياء معينة عندما لا يكون عندك فضاء أو مكان. صعب على المرء أن يستبدل مكاناً بآخر يوازيه عندما لا يملك مكاناً أصلاً. وهنا تصبح العلاقة بين اللغة والمكان شيئاً بحد ذاته».[٥] لحظة ظهور جائزة الفنان الشاب كانت ربما بقايا الشفهي الفلسطيني (الذي بني على خسارة الأرض) محاصراً بمفاوضات انسحابه لصالح وجود سلطة على الأرض، مفاوضات عليها أن تستمر بسبب

---

٤ كمال بلاطة. «الأمل واللحظة الجمالية». الأمل واللحظة الجمالية: مسابقة الفنان الشاب للعام ٢٠٠٢، رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان، ٢٠٠٣، ١٥.

٥ حوار إدوارد سعيد مع وليام جون توماس ميتشل:
Mitchell, W. J. T., and Edward W. Said. "The Panic of the Visual: A Conversation with Edward W. Said". Boundary 25 2, no. 26 :(1998) 2.

المواجهات مع سلطة الاحتلال التي تتحكم بحدود السلطة ومفاتيح الحدود وتُحركُها باستمرار، بل وتؤثر على استقرار الأمن الذي يعرقل، بدوره، استمرار مشاريع الإدارة.

إذا كان ماضيك تجربة، فاجعل الغد معنىً ورؤيا،
لنذهب إلى غدنا واثقين بصدق الخيال.[٦]

عبر جيراردو موسكيرا، عضو لجنة التحكيم العام ٢٠٠٢، عن شعوره بالذنب تجاه توقعاته المسبقة من الفنانين المشاركين في المسابقة. قال: «أعترف أنني فوجئت برؤية فن متحرر من مكونات البيان السياسي المباشر».[٧] رأى مؤسس محافل فن العالم الثالث أن الأعمال وظفت إمكانيات الفن المعاصر للتعامل مع سيطرة الحاضر على الفنانين وعلى علاقتهم بالتراث، ورأى كذلك أن الفنانين حملوا وعياً بأنهم الجيل الأول من فناني القرن الواحد والعشرين الذي شهد مدخله استعراضات القيم التاريخية والجمالية والاقتصادية التي يمكن لفلسطين أن تقدمها. كانت الفنادق والأبراج السكنية نجوم هذا الاستعراض، وبدأ يغيّر القلق نبرة التفاؤل عندما قصفت أبراج غزة الجديدة والعالية، مفتاح ما سيلي من أحداث أو خوف أو عزلة.

لم يصل كثير من الغزيين ولا أعمالهم إلى معارض مسابقة الفنان الشاب في رام الله بعد فرض الحصار على قطاع غزة. تحولت المشاركات إلى وساطات، تعزز الاحتياج إلى دور القيّم، والتواصل معه، وربما تأثرت المشاركات لتصبح اختيارات يسهل نقلها أو إعادة إنتاجها لو أمكن، وتحدث المشاركون مع لجنة التحكيم عن بعد، ... وهكذا. تحول الفنانون في غزة في مرات إلى مشاركين من «الخارج»، وتفعلت صورة الأرض المقسومة لتضيف العالم الفني إلى الانقسام الجغرافي والسياسي.

«خلال الانتفاضة الأولى لم تتوفر المدارس بسبب الإضرابات، وكانت الكتب المتوفرة هي الروايات (روايات الجيب ورجل المستحيل) تباع بمبلغ نص شيكل. كنت أرسم للأولاد صور أبو عمار وغيره. خلف المستشفى الأهلي، قرب مدرسة التمريض (المعمداني، كانت هناك صالة فيها ملصق كبير للوحة «جمل المحامل». شهقت عندما رأيتها لأنها كانت اللحظة التي استوعبت فيها أن هناك عملاً فلسطينياً، وكذلك رأيت عمل فتحي غبن عن الانتفاضة وشعرت بالغيرة، كنت أحب أن أكون أنا من رسم هذه اللوحة. عندما رأيته حامل الوطن وذاهب، تساءلت أين الصمود؟ كثيراً ما سألت، هل هذا منظر طبيعي أم هي علاقة متفردة بين الفنان والعمل الفني؟ كان أول معرض لي بجمعية الشبان المسيحية وحضر الفنانون من بينهم سليمان منصور. تذكرت قصة جدي يوم النكبة عندما تساءل ماذا يأخذ معه، وقال «لو قادر أحملك على كتفي يا أرضي»، وربطت القصتين ببعض، وفكرت ربما احتاج سليمان منصور أن يرسم الرجل بهذا الشكل».[٨]

٦ محمود درويش، مقتطف من قصيدة «طباق» في رثاء إدوارد سعيد.
٧ كمال بلاطة، «الأمل واللحظة الجمالية»، مصدر سبق ذكره، ١٥.
٨ مداخلة سهيل سالم ضمن نقاش جماعي ما بين فنانين من غزة وخالد حوراني حول مسودة كتابه

توضح كلمات سهيل سالم (مواليد ١٩٧٤، غزة) الغربة التي أحاطت بالفن الفلسطيني أثناء عملية «تشكيله» خارج فلسطين من جهة، ومن جهة أخرى خارج المدارس والمناهج وفي ظل ندرة المؤسسات الثقافية ما قبل ١٩٩٤. كيف تفاجأ بالتعرف على عمل سليمان منصور «جمل المحامل» في صورة ملصق قبل أن يكون عملاً أو أعمالاً في معارض تنظم داخل وخارج فلسطين التاريخية. وعليه، فإنه يقول إنه لا ينفصل عن واقعه في مجموعة لوحات «جدار»، التي شارك فيها سالم في دورة ٢٠٠٤ من المسابقة التي لا يتمكن فيها من أي يأتي هو ولا زملاؤه الأربعة إلى المعرض في رام الله نتيجة إغلاق قطاع غزة. العمل، إذاً، هو «فرصة لإنتاج مُنتَج له أرضية، أو حدود أرضية»، كما يقول إدوارد سعيد، عن «رواية روبنسون كروزو الذي يعرض في مجرى حديثه كيف يعيد زيارة وسكنى وتمثيل تحطم السفينة في الوقت نفسه الذي يحكي فيه عن تأسيس حياته على الجزيرة».[٩] ولد من حطام الإغلاق دور أكبر لقيّم المعرض يخفف من هواجس الفنان الذي بدوره سيقدم «رؤى واضحة معززة بمخططات وخطط توضح الكيفية التي يريد بها عرض عمله، ومدى توفر الإمكانية المتاحة لعرض العمل ضمن تلك الظروف التي غالباً ما تكون نموذجية على الورق، لكنها سرعان ما تبدأ، رويداً رويداً، بالمساومة على أرض الواقع».[١٠] أي إن على الفنان أن يتخيل شيئاً ينفذ بشكل ما. وعليه، فقد يبدأ المنسق (الفنان خليل رباح في دورة ٢٠٠٤، بعد خالد حوراني في ٢٠٠٠ و٢٠٠٢) بالبحث عن «كل ما يصلح لأن يكون فضاءً فنياً، وإن لم يبدُ كذلك، ولم يطأه قبلئذ أي عمل فني»[١١] لعرض العمل بأقرب ما يمكن لتخيل الفنان. وهنا بدأت تتسع رقعة العروض لتشمل حدائق المؤسسات وآبارها ومبانيها الأثرية وكراجات السيارات، ولاحقاً في المراكز التجارية ولوحات الإعلانات في المنارة وبلديات المدينة ... وغيرها.

ثمة علاقة أيضاً بين ما عكسته التجارب في أماكن العرض على الأعمال وبين خضم الأحداث والأحاديث التي أراد لها الفنانون أن تظهر في مشاريعهم المشاركة في المسابقة، الأمر الذي جعل لجنة تحكيم المسابقة للعام ٢٠٠٦ تشير إلى كثافة الموضوعات والمواد التي استخدمت في عمل كل فنان، وتثني على تجريب تقنيات جديدة، وتشير إلى نقص السيطرة على مكونات بعض المشاريع، قبل أن تحجب الجائزة الأولى، وتعطي جائزتين ثانيتين وجائزة ثالثة. كان الفنانون كلهم قد استخدموا وسائط متعددة من فيديو وتركيب وتصوير فوتوغرافي، إلا من واحد استخدم الرسم، وكذا لم يشارك من غزة سوى فنان واحد. يعزي إسماعيل الناشف، في نصه المدرج في كتاب المسابقة للعام ٢٠٠٦، أن «التوجه المنمّط من التعامل التقني مع الوسيط ناتج عن عدم وجود بنية تحتية مؤسساتية بالمستوى التربوي والتدريبي بفلسطين. في هذا الخصوص، فإن غياب النقد

«البحث عن جمل المحامل». عقدت على السكايب، تنظيم آلاء يونس، ٢٦ يناير/كانون الأول ٢٠١٩.

٩ حوار إدوارد سعيد مع وليام جون توماس ميتشل، ٢٦.

١٠ محمود أبو هشهش. «فضاءات متعددة وممارسات جمالية»، أفنية شاغلة: مسابقة الفنان الشاب للعام ٢٠٠٤ (جائزة حسن الحوراني)، رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان، ٢٠٠٥، ١٨.

١١ المصدر السابق.

المتمرس فكرياً هو عارض للسياق البنيوي ذاته. [... وأن] المأزق هنا يكمن في المحاولة لإعادة صياغة واقع تاريخي محدد بناء على نماذج خارجية – في هذه الحالة النموذج الغربي».[١٢] يريد الناشف أن تولد مادة العمل من «تراكماته المفاهيمية والتقنية التاريخية الثرية»، واستشف من شكل الأعمال حاجة السياق الفلسطيني إلى «نقطة تحول تحليلية وعملية، عميقة وشاملة: تحول يغوص في إشكال منطق الفن بما هو كذلك، وفي اللحظة نفسها تحول يتنفس الذات الجماعية بشرطيتها الاجتماعية التاريخية وينبثق منها، في محاولة منه لتفكيكها لأجزائها المركبة لها».[١٣]

مع ذلك، شهدت الجائزة تجديداً في شكل المشاركة ذلك العام، ظهور الثنائيات. تشارك يزن الخليلي (مواليد ١٩٨١، دمشق) ومهند اليعقوبي (مواليد ١٩٨١، الكويت) في تقديم عمل واحد، «حالة انتظار»، الذي يصف نصه القصير العلاقة الطبيعية بين الفنانين وهي أنهما «مسافران يجلسان في المحطة ذاتها، يحاولان تمضية الوقت في مكان لا تربطهما به أي علاقة».[١٤] ومكان التناقض هذا هو المساحة الآمنة التي أمكن لثنائيين آخرين، سلمى سمارة (مواليد ١٩٨١، الطيرة) وسليم شحادة (مواليد ١٩٧٧، يافا) أن يعرضا فيه «لا خلاص» وهو قصة علاقتهما المرفوضة في بيئتهما الاجتماعية، بينما يستطيعا التصريح بها في الضفة الغربية. تصبح الضفة الغربية فلسطين، الأرض التي لا يسمح لسكان من داخل الخط الأخضر (بمن فيهم عائلتا الفنانين) بدخولها. إن التعبير عن العلاقة مع الأرض يعكس أبعاداً مستجدة للأرض متعلقة بتفعيل الحدود التي يهدمها أو يقيمها ليس فقط الحكم الذاتي فيها. فيما يعتبر الثنائي الأول إقامتهما جزءاً من سفر متواصل؛ أي إن الحدود قائمة لكنها مفتوحة (وبخاصة أنهما كبرا في مدن خارج حدود فلسطين التاريخية)، يختار الثنائي الثاني تجاوزهما الحدود المغلقة (بين مناطق فلسطين التاريخية) واستخدامهما إقامة مؤقتة للكشف عن مشاعرهما والتعريف بها.

أنا المتعدد
في داخلي خارجي المتجدد
لكنني أنتمي لسؤال الضحية
لو لم أكن من هناك
لدربت قلبي على أن يربي غزال الكناية
فاحمل بلادك[١٥] أنّى ذهبت
وكن نرجسيَ السلوك
لكي يعرفوك إذا لزم الأمر[١٦]

١٢ إسماعيل الناشف. «صورة المتشظّي»، مصدر سبق ذكره، ٢٨.
١٣ المصدر السابق، ٢٨.
١٤ مهند اليعقوبي ويزن الخليلي، «حالة انتظار»، تحولات: مسابقة الفنان الشاب للعام ٢٠٠٦ (جائزة حسن الحوراني)، رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان، ٢٠٠٧، ٧٨.
١٥ مثلما فعل جمل *المحامل* وتمنّاها جد سهيل سالم.
١٦ محمود درويش، من قصيدة «طباق».

كانت أمكنة العرض أرض التقابل بين مجهود المسابقة والجمهور، الذي كانت غالبيته في هذه الدورة تدلف بدون تخطيط مسبق إلى مكان عرض اختير في مركز بلازا للتسوق. لم يسمع في فضاء العرض صوت الفنانين فقط، بل كان الجمهور يطلع على الأعمال، يقارنها بمعرفته وتقديراته وأحكامه على العلاقة بين ما يفعله الفن (فنانون، منظمون، مؤسسات) وبين الحالة العامة في المجتمع. مثلاً، كتبت سيدة من رام الله، تحت اسم مستعار، تؤكد على أن دعم الشباب يسهم في تطوير حياتهم، لكن توقيت المعرض «يجيء في وقت سيء، [...] إن الكثير من الموظفين، كما تعلم، لم يقبضوا معاشاتهم من شهور عدة. [...] وفي هذا السياق بدا لي أن المعرض غير واقعي، وغير ذي صلة بحاجات الناس وهمومهم ورغباتهم. [...] إن نشاطكم الأخير، بمرافقه المكلفة ومصاريفه العالية، والأناس الأنيقين والأغنياء الذين أداروا هذا الحدث، يبدو بعيداً عن واقع الفلسطيني العادي».[١٧] وقد نشرت الرسالة في كتاب المعرض ومعها أسئلة تشبهها وتختلف معها من مؤسسة عبد المحسن القطان نفسها، منظمة المسابقة.

– وهل خِفْتَ؟ ماذا أخافك؟
< لا أستطيع لقاء الخسارة وجهاً لوجهٍ.
[...]
ولكنه قارئ يتساءل عمّا
يقول لنا الشعرُ في زمن الكارثة؟
[...]
لا تَصفْ ما ترى الكاميرا من جروحك.
[...] أبتكرْ جهةً أو سراباً يُطيل الرجاءَ.[١٨]

تأتي الدورة الخامسة من المسابقة التي نظمت العام ٢٠٠٨ بتوسعات جديدة في الأرض، ودعوة الفنانين من الجولان المحتل إلى التقدم للمشاركة في المسابقة، وشارك خمسة فنانين من الجولان، ضمن اثني عشر مشاركاً، وانعقدت مقارنات بين التعليم الفني الذي تلقاه الفنانون إلى الآن. وكانت «الأكاديمية الدولية للفنون» قد بدأت تدريس الفنون من العام ٢٠٠٧، وتنظم، بدورها، دروساً متخصصة وتستضيف زواراً دوليين ومعارض سنوية لطلابها.[١٩] كذلك ولد في المشهد محاولات استقلال فني شبابي، تمثل في تأسيس فنانين لجاليري المحطة، الذي، بدوره، استضاف سبعة من المشاريع المشاركة. التمكين والإدارة

١٧ عمر القطان. «الثقافة في زمن الجوع»، تحولات: مسابقة الفنان الشاب للعام ٢٠٠٦ (جائزة حسن الحوراني)، رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان، ٢٠٠٧، ٢١.

١٨ محمود درويش، من قصيدة «طباق».

١٩ اتخذت الأكاديمية مقرها في بيت عارف العارف الذي كان جاليري فلسطينياً في الضفة الغربية أغلقته سلطات الاحتلال الإسرائيلي. أصبح مكاناً غير رسمي للفنانين. وبعد تشكيل السلطة، أصبح دائرة للفنون التشكيلية تابعة لوزارة الثقافة الفلسطينية، ثم أعطي للأكاديمية الدولية للفنون التي استمر مشروعها عشر سنوات.

الذاتية وعمل الفنانين مع الفنانين كان في جاليري المحطة برام الله، وفي مشاريع مجاميع التقاء وشبابيك في غزة.

في العام ٢٠١٠، تقدم ٦٢ فناناً بطلبات للمشاركة، وتقدموا بمشاريع اختير منها ١٠ مشاريع فنية، من ضمنها ثنائي واحد، وكلها من فنانين يعيشون في فلسطين، وأعطوا ستة أشهر للتنفيذ. قدمت المسابقة لأول مرة فن الأداء وهو مشاركة إبراهيم جوابرة (مواليد ١٩٨٥، العرّوب) بعمله «قلق». حبس الفنان جسمه في صندوق زجاجي بمقاسات ضيقة وتحرك في هذه المساحة المحاصرة بالزجاج، وفي فتحات في الأرضية الطينية كان يخفي جزءاً من جسمه أثناء الأداء. قدم كل العرض على منصة، أيضاً، مغطاة بالتراب، وكان عليه أن يختار أوقات العرض الحي للجمهور، لأن الأداء كان يستنفد طاقة الفنان الجسدية والنفسية. ولغاية استمرار المعرض، اختير عرض فيديو يسجل هذا الأداء، وتركت بقايا المواد الخاصة بالأداء في المكان. نفذ العرض مرتين في ليلة الافتتاح وأمام لجنة التحكيم. لكن هذه المركزية المتمحورة حول لحظة كشف الأعمال للجمهور، ولحظة اختيار إحداها لتفوز في المسابقة تفككت في الدورة نفسها، عندما استدعت حقيقة أن نصف المشاركين من قطاع غزة أن تمتد نسخة من المعرض فيها. قدم المشاركون بقية أعمالهم أو نسخاً منها في غزة، وحمل عبد الله الرزي (مواليد ١٩٨٣، غزة) الجمهور في غزة مسافة ٢٥ كم إلى عمل «جرثومة» المعروض في خزان ماء مهجور بخان يونس، بينما عرضت توثيقات العمل من الصور فوتوغرافية والفيديو في محترف شبابيك للفن المعاصر في غزة، وفي جاليري المحطة برام الله. وبينما أتيحت رؤية العمل في أكثر من مكان، وتفككت مركزية العرض، وسلطة عاصمة الثقافة، تقطعت في الوقت نفسه صورة الأرض إلى قطع تتناسب مع القدرة اللازمة للوصول للعرض. وتبدت هذه الشظايا عندما طلب من الناس الذين يصلون إلى البحر حمل ماء منه إلى رام الله لمشروع «بكجة بحر» الذي أراد فيه عايد عرفه (مواليد ١٩٨٣، القدس) أن يصل البحر بالضفة المعزولة عنه. وظهر من تقاسم هذا العمل الجائزة الثالثة مع مشروع جمانة مناع (مواليد ١٩٨٧، الولايات المتحدة)، أن فلسطين أرخبيل من الجزر (المكانية والشخصية)، وأن وصلها ما زال مسألة جمعية، ولو تحقق بشكل جزئي أو شخصي.

في عمل مناع، «فقد طُرحت بعيداً عن قبرك»، الذي أعادت فيه نحتاً بالبرونز لشواهد قبور مهملة حول قبر إبراهيم أبو لغد الذي عاد إلى رام الله بعد أن حقق العديد من النجاحات في العمل الأكاديمي في الولايات المتحدة وتوفي العام ٢٠٠١، ودفن كما أوصى في مقبرة الكزاخاني في يافا ليبطل لحظة التهجير التي أخرجته العام ١٩٤٨، رأت لجنة التحكيم قوة وأناقة في الشكل، وتعقيداً في التركيب. كذلك رأت أنه «ربما طغى على العمل التركيز على حكاية إبراهيم أبو لغد».[٢٠] وقدرت اللجنة أنه «في سياق تأمل المصاعب التي يجابهها الفلسطينيون في اختيار قبورهم، وتحقيق إبراهيم أبو لغد لحق العودة، تشعر اللجنة أن هذا العمل يمثل رواية مضادة».[٢١] عكس تقرير اللجنة كيف

٢٠ بيان لجنة التحكيم. مواجهات مقتضبة: مسابقة الفنان الشاب للعام ٢٠١٠ (جائزة حسن الحوراني)، رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان، ٢٠١١، ٣٠.

٢١ المصدر السابق.

رأت أهمية أكبر في أن يكون العمل مرآة «الواقع» بدلا من رؤية الفنانة أو حلاً شخصياً لشخصية أساسية في العمل. هل كان على العمل مثلاً أن يتضمن جملة اعتراضية توضح أن دفن الفلسطيني المغترب في يافا ليس من الحالة الجماعية؟ هل علينا أن نقبل طغيان صورة الأرض وأولويتها والحالة الجماعية على الرؤية الفنية؟ عزز هذا المعنى العلاقة التي أقامتها لجنة التحكيم بين العمل وبين «بكجة بحر» الذي يقدم عملاً «يتسم بدلالة جمعية»، وإن كان طرحه اعتمد الأسلوب نفسه، لكن من وجهة نظر سكان الضفة الغربية الذين، على خلاف سكان القدس والداخل وغزة، لا حدود بينهم وبين الساحل الفلسطيني. هنا، بينما تتخذ رام الله مركز الرؤية والرواية، ولو مؤقتاً، في العمل الفني وفي تقرير اللجنة، فإن صعوبة العودة (وربما استحالة الدفن) تنطبق على غالبية الفلسطينيين، وليس للاستثناءات أن تكون محور العمل.[٢٢] عزز هذا الأمر، استطراد اللجنة أن تعاون من لديهم علاقة بالبحر بمن ليس لهم علاقة به في «بكجة بحر»، يحمل إحساساً لطيفاً «بالفكاهة إزاء المساعدات الخارجية المقدمة للشعب الفلسطيني»،[٢٣] وفي هذا التعبير، أيضاً، توصيف للأرض بناء على وجود المساعدين في «خارج» ما، ووجود الشعب في «داخل» ما، وربما هنا القصد هو السلطة.

بيد أن مناع حازت على الجائزة الأولى في الدورة اللاحقة، العام ٢٠١٢ عن عملها «مدن متخيلة» الذي تقصّد تشتيت الحقيقة واستقراء عوالم محتملة باستخدام حيلة تأويل الصورة. العمل هو فيديو صورت فيه عائلة برجوازية فلسطينية في حفل تنكري العام ١٩٤٣، وظهر فيه كثير من العاملين بالمشهد الفني يرتدون أزياء تنكرية متنوعة لكنها موحدة الألوان (مقسومة بين أبيض وأسود). كتبت عضو من لجنة التحكيم، أن «ليس من الواضح ما إذا كانت القصة التي تدور حول الصورة حقيقية أم أنها مفبركة في الواقع، لم يبدُ ذلك مهماً».[٢٤] يوضع نص الفنانة كيف أن هذا العمل هو عن «الوهم المتصور لكل من مدينتي القدس ولوس أنجلوس، بوصفهما مثالين على الأرض الموعودة». وعلى الرغم من أن الحفل التنكري الذي تحرك صورته مناع كان ينظم في يافا، رأت في تحريك الصورة هذا، تطوراً في علاقة انتماء إلى القدس وتحويل «روح ما تمثله [الصورة الأرشيفية] إلى مواضيع ثلاثية الأبعاد، أو إلى تجارب مُعاشة في محاولة للعيش في المكان، وإحياء تلك الأرشيفات النائمة تقريباً، وتعطيل المنظور الخطي للزمن».[٢٥]

قام كل من ريم الشلة ويزن الخليلي بتنسيق هذه الدورة، وصدر الكتالوج تحت اسم «أن تحرّك الصمت» وفي نصهما «التأرجح بين حاضرين». حمل القيمان مهمة مساعدة القائمة القصيرة من الفنانين على إنتاج أعمالهم، وإيجاد بيئة عرض مناسبة، وبين تخوف يريد لأحداث المسابقة أن تكون ناجحة جعلهما يسألان عن معايير النجاح: عدد الزوار، أو الإنتاج

٢٢ توفي كمال بلاطة في برلين في آب ٢٠١٩، وبعد إجراءات مطولة، تمكنت عائلته إحضار جثمانه ودفنه في القدس تنفيذاً لوصيته.

٢٣ المصدر السابق.

٢٤ نيجار عظيمي. «فلسطين بعد بازوليني»، أن تحرّك الصمت: مسابقة الفنان الشاب للعام ٢٠١٢ (جائزة حسن الحوراني)، رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان، ٢٠١٣، ٢٤.

٢٥ جمانة مناع. «مدن متخيلة»، أن تحرّك الصمت: مسابقة الفنان الشاب للعام ٢٠١٢، ٦٠.

الجيد، أو فضاءات العرض المناسبة أو التغطية الإعلامية، أو «المعرفة والخبرة التي يحملها الفنانون الشباب معهم؟ أم لعلها التجربة التي تركت للمجتمع؟».[٢٦] تخوف المنسقان نتج من معرفتهما أن هذه محاولة لخلق سياق لكشف واكتشاف المعرفة الناتجة عن عملية إنتاج العمل الفني، الذي يمكن له –مثلاً– أن يفسر تطور عمل مناع وغيرها. أراد المنسقان أن يعرّفا بحالة الأعمال قبل إنهائها وعرضها، وبالتغيرات الطارئة عليها وأسبابها و«كيف تنحني المفاهيم أمام التحديات التقنية/الفراغية/الزمانية وبالعكس».[٢٧] كانا يقارنان بين ما تعلمه أحدهما من عرض حضره في بيروت عن انحدار هيمنة الأيديولوجيا الاشتراكية، والنزوع إلى العنف وأداء الجسد الجماعي في الفضاء العام، وبين غزو الاقتصاد الليبرالي لفلسطين (الأرض) بإنكار للأيديولوجيات، وكيف يقرأ اليوم في «حالة الإنكار» التي تستوجب قواعد عامة لاستخدام الجسد الجماعي في الفضاء العام برام الله. جربا الأسلوب نفسه الذي جربته مناع في تجربة المكان بشكل ثلاثي الأبعاد، وبشكل يعاش عن طريق ثلاثة مسارات تمر على محطات من الغرافيتي والأثاث وغيرها، وسجلا كيف مورس عنف على الأثاث (وهو ليس هنا بفن)، على الرغم من اتفاق مؤسسة عبد المحسن القطان مع البلدية، فأزيحت المقاعد التي وضعت في الشوارع كمحطات استراحة بحجة حماية الأخلاق العامة.

– «أليس الجميع في حالة إزاحة: الفنان، العمل الفني، المشاهد؟».[٢٨]
– «ربما نعم، ربما على كل معرض أن يتطرق إلى هذه القضايا كل مرة يتم إنجازه، بل يجب أن يكون قادرًا على جلب الجوانب المختلفة معًا من أجل النجاح في مهمته الرئيسية؛ خلق سياسة لوجوده. لكنني وجدت أن هذا الخطاب هو الخطاب المؤسسي السائد، وجدته تربويًا جدًا وخطابًا أبويًا. إن ما يجب أن يكون المعرض عليه، في حالة العرض المؤسسي، هو عرض المعرفة التي تحتويها هذه المؤسسة للجمهور، وضمان قوتها من خلال هذا العرض».[٢٩]
– «لا أعرف كيف نسيت أمر إزالة أخرى. لقد كنت غائبًا حين تم ذلك. كان عبارة عن بناء يشبه المظلة تم صنعه من القضبان الحديدية، وكان موضوعًا في صندوق شاحنة كبيرة جداً كان من المفروض أن تنمو فيه نباتات متسلقة توفر الظل للمارة الذين يودون الجلوس حولها. تم وضعه في ميدان دوار الساعة (وهو بالمناسبة يسمى الآن، ميدان ياسر عرفات). تلقينا مكالمة هاتفية من البلدية تطلب منا إزالة البناء في أسرع وقت ممكن من أجل إفساح الفضاء لتظاهرة الدعم «الشعبي» لمحاولة أبو مازن الحصول على اعتراف الأمم المتحدة بـ «فلسطين» «كدولة مراقب غير عضو». طلب منا إخلاء الساحة على الفور من أجل مسرحية ذات حضور واسع. عاد ذهني إلى أفكاري في سينما متروبوليس، وقواعد نشاط الأداء العام».[٣٠]

٢٦ ريم الشلة ويزن الخليلي. «التأرجح بين حاضرين»، أن تحرّك الصمت، ٢٠١٣، ١٦.
٢٧ المصدر السابق.
٢٨ المصدر السابق، ١٨.
٢٩ المصدر السابق، ١٩.
٣٠ المصدر السابق.

تزامنت وتزاحمت أداءات الإزاحة في هذه الدورة من تاريخ المسابقة؛ امتداد المعرض على مسارات تتطلب الحركة، إزاحة صورة الفن بإدراج عناصر ليست بفن ضمن مساراته، وإزاحة عناصر فنية وأثاث بهدف «إفساح الفضاء» العام لتظاهرة «الشعب» لدعم «الحصول على اعتراف الأمم المتحدة بفلسطين»، إزاحة في صورة فلسطين عبر صورها الأرشيفية وغير ذلك. حرّكت الإزاحات الأرشيف عندما قررته كثيمة لجنة منظمي قلنديا الدولي، ومن بينهم إدارة المسابقة. تفجّرت في فلسطين وما حولها مشاريع تستحضر الأرشيف وتفتحه على التوظيف الفني، وتسمح بخلطه وتشتيت خطوطه، وتوسعت دورة لتشمل محاضرات عبر الإنترنت شهدها المشاركون الذين عملوا حول دورهم وطرقهم في التأريخ الذاتي والأرشفة الشخصية. تدفقت الأعمال هياكل تكسوها حراشف متواترة من القصص الشخصية والوطنية، وتفكيك دقائق التاريخ وإعادة تأويله. أصبحت فلسطين عالماً رقراقاً من الصور والرسوم والأصوات والمجموعات الشخصية والأثرية والحداثية. في دورة العام ٢٠١٦، جرّبت الأعمال تقفي تشتت الرواية؛ يصوّر تركيب الفيديو لإيناس حلبي (مواليد ١٩٨٨، القدس) «نيموسين» التباين في روايات أفراد عائلة حول قصة ندبة على جبين جد الفنانة، فتختلف الروايات والسياقات وترتيب الأحداث وأبطالها بحسب علاقة الفرد بمصدر معرفته بالرواية، وزمن تلقي هذه المعرفة، واستحالة التدقيق في غياب المصدر. شاهد الجمهور الفيديو وهم يجلسون على كرسي الجد الذي يظهر في الفيديو مقر الشخصيات التي أدلت بنسختها من الرواية، بينما لمس بعضهم رأسه وهو يحاول أن يشرح قصة الندبة. في عرض الأداء الصوتي، «الوطن هو...»، الذي ارتجلته أسمى غانم (مواليد ١٩٩١، دمشق) مؤاخذة «للركود وخيبة الأمل التي رافقت اتفاقية أوسلو العام ١٩٩٣ [...]، والتي ظن الفلسطينيون أنها ستحقق لهم دولة مستقلة»، أرادت غانم أن تستعمل أصوات الصمت والخمود ومماطلة بناء الدولة، وجاورت نغمات الميلوديكا والموسيقى الإلكترونية بالضجيج وبالقصف وصفارات الإنذار وإطلاق النار، لتحفز مشاعر الارتباك والحيرة والحالة المعلقة. كانت إلى حد قريب، تعيش بين دمشق ورام الله قبل أن توقف الحرب في سوريا هذا المسار. ارتطام أصوات الوعود ببعضها، ولمس وجوهنا لنتحسس جروح الآخرين، هو ما تفعله معارض الفنان الشاب في تطوير العلاقة (كمشهد فني) بين الشفهي والأرضي.

«إن الأسود الأربعة المنحوتة على دوار المنارة في رام الله صنعت في الصين»،[٣١]

شهدت الدورة الأخيرة من المسابقة، «سنكون وحوشاً»، انفتاحاً أكبر على مشاركين من خارج فلسطين. وطلبت منسقة الدورة، أملي جاسر، من كل مشارك أن يختار هو ضيف ومواد اللقاء الذي سيجري على الإنترنت، ويساعده على تطوير عمله دون إنشاء غربة بينه وبين زملائه في المسابقة. كان هدف جاسر خلق منصة غير معتمدة على المركزية، سواء بعملية تطور المشروع عن الفنان، أو تنظيم المسابقة (التي اعتمدت إلى هذه اللحظة على الأقل على وجودها على الأرض في عرض واختبار منتجها النهائي في رام الله

٣١ نيجار عظيمي. «فلسطين بعد بازوليني»، مصدر سبق ذكره، ٢٥.

وغزة، وانتقال معرضها إلى لندن وغيرها). قامت هذه الدورة بتنظيم عملية الإنتاج وثيمة المعرض انطلاقاً من ممارسات الفنانين أنفسهم، وعلى المواضيع الثقافية والسياسية والاجتماعية التي بحثوا فيها، وعلى «استكشاف للأجساد وأطرافها المرتوقة والمكسورة والممزقة والمجروحة والمقطعة والمدفونة، حيث تركز كثير من الأعمال على موقع العين، وعلى انهيار وتبدل المناظير ووجهات النظر، في تداخل ما بين الشخصي والجمعي بشكل عميق».[٣٢]

الآه يونس

وقال: إذا متُّ قبلك
أوصيكَ بالمستحيلْ!
سألت: هل المستحيل بعيد؟
فقال: على بعد جيلْ[٣٣]

فلسطينة

يستعير علاء أبو أسعد (مواليد ١٩٨٩، الناصرة) من رواية «المسخ» (ميتامورفوسيس) لفرانز كافكا أحداث التحول الفيزيائي لإنسان تعجزه عن التعامل مع المجتمع، لكنها تمنحه القدرة على التنقل في المكان والزمان. يتعمد أبو أسعد في فيديو «مشمش قلبي» ألا تربط الحبكة أياً من الفصول الأربعة التي تشكل الفيديو الأساسي. يمكن لكل فيديو أن يكون عملاً قائماً بذاته، وفي مكان تجريبي من الصوت والصورة وأبطال الحدث. يمكن فهم العمل على أنه عشرون دقيقة من أربع حيوات على الأقل، متجاورة أو متلاحقة أو متدافعة ضمن كينونة واحدة، بينما تتراكب في كل حياة الصور المعقدة للوجود على الأرض وتفاصيل من الشخصيات والحيوانات والوثائق والخرائط، وصور للتحرك في الجغرافيا والأرشيف، وصور للقصف والتفجير، ومواجهات على الأرض، وأصوات أنفاس، وطائرات محلقة ... وغيرها. اختار الفنان أن يكون من الحاضر ما يشبه الطبقات الأركيولوجية التي تكشف تعاقب الزمن والمؤثرات على أرض ما، والتي اختارتها ديمة سروجي (مواليد ١٩٩٠، الناصرة) التي بنت تركيباً يعتمد ليس فقط على التنقيب في سجل عاطفي وشخصي لأرضية القدس، من خلال النظر إلى مستويات تحت سطح الأرض، ولكن، أيضاً، بتفعيل منظور جوي ينظر إلى ما عليها. يرد عمل سروجي، «قانون تعاقب الطبقات»، على ممارسات علم الآثار الإسرائيلي الذي يختار الطبقات والمناظير التي تدعم مشروعه الاستيطاني. بينما يعرض فيديو «طرق التكلم مع الموت» لدينا الميمي (مواليد القدس)، طريق جماجم الجزائريين التي حملها معه الجيش الفرنسي العام ١٨٤٩ كغنائم حرب، واستقرت في متحف التاريخ الطبيعي في باريس ضمن عرض عن تطور البشرية. يعقد الفيديو مستويات العلاقة مع هذه الجماجم بالنسبة لمجموعة متحف أولاً، ولجمهوره من الزائرين ثانيًا، ومن وجهة نظر الجمجمة نفسها التي تتبادل النظر مع الزائر بشكل أو آخر، وينشأ حوار لا بالكلمات، بل بعلاقتنا مع دقائق التاريخ

٣٢ أملي جاسر. «سنكون وحوشًا». سنكون وحوشًا: جائزة الفنان الشاب للعام ٢٠١٨ (جائزة حسن الحوراني)، رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان، ٨.

٣٣ محمود درويش، من قصيدة «طباق».

الذي يسرده العرض. تهتم الفنانة بالطريقة التي تتناول تفاوضات الجسد مع وجوده، بما في ذلك حالة الاحتجاج أو الانتحار أو الموت في الفضاء العام وما بعد الموت، لاسيما في فلسطين. يتخيل هيثم حداد (مواليد ١٩٨٩، الجليل) في «الطراز الجديد» تغيرات التصرفات والعادات الاجتماعية في فلسطين من خلال جولة في متحف للتطريز في رام الله العام ٢١٧٠. في الجولة، يتعرف زوار «فلسطين الجديدة» على الحياة التي كانت بين العامين ٢٠٥٠ و٢٠٧٨ في مناطق ذات تسميات تشي بتقسيم جغرافي وقعت تحت حصار كبير. «يتم إخفاء الوجوه وراء رموز حارسة ومعلقات تمنح الثوب الطمأنينة وتقيه من الشر. تزين بعض مواضع الجسد التي قبعت في الظل ولم ينصح باستخدامها سابقاً مثل باطن الفخذ، أو تحت الإبط، أو الأعضاء الداخلية. في ساعة الموت، تحظى هذه الأجزاء بنقوش تقليدية استخدمت عادة في تصميم الأقمشة. تغطى كفوف اليد والأقدام بنقوش الحنّاء باستخدام وشم الإبرة الرفيع أو تقنيات الحرق أو الخدش».[٣٤] يقدم العرض مساءلته الأخلاقية والأنثروبولوجية للتجارب التي تُعاش بشكل جماعي وتترك آثاراً على الجسد الفردي الذي، بدوره، يتحول إلى ساحة للمقاومة المتخفية عمداً على سطح الجسد، وكذلك يسائل الأفكار السائدة من تعريف العالم بالمقاومة والثورة وبالأجسام التي تتخذ نفسها موقعاً وأداة لهذه المقاومة. تحمل هذه المشاريع تأثرات بالعروض المتحفية والعلمية وبالأخبار والكتابات التقريرية التي ترسم، بدورها، تخيل المستقبل. في صور حداد تظهر هذه الآثار على شكل تطريزات نفذت على الجسد/الجلد نفسه، ووجدت في الآثار على شكل صور فيديو تركت في حديقة أو فضاء عام أثناء تنقيب غير متعمد حصل العام ٢٠٨٧، أو على شكل ملابس مطرزة تقدم قرب وثائق متحفية عن تاريخ هذه القطع واستخدامها.

نظر عمل «تنخر» لعلا زيتون في الموت المبكر للخلايا وانحلالها ضمن أنسجة حية كاستعارة عن التعطيل المتعمد للنساء بإعطائهن أدواراً محددة في المجتمع ترتكز على الخدمات والجماليات. تعطل كذلك الفنانة صفة الحياة والنفاذ في الرسوم التي تنفذها على الورق، من خلال بناء أقنعة ذهبية على وجوه النساء، «متيحةً للمتفرج أن يرى انعكاسه في اللوحات»، بينما تُسمع صفاء خطيب الجمهور «تمرد الضفائر» من خلال عمل سمعي يعيد إنتاج خمس وعشرين مشهداً متعلقاً بمعتقلات فلسطينيات تحت عمر ١٨ عاماً.
تتبرع الفتيات بضفائرهن لدعم مرضى السرطان عن طريق تهريبها خارج السجن، متخذات من ذلك طريقة لتجاوز الأسر والصمت وحدود الحركة. بينما استخدمت ليلى عبد الرزاق (مواليد شيكاغو) الرسوم المتحركة في «مولود ميت» لتعيد قراءة نص كتبته والدتها العام ٢٠٠٢ عن أمومة طفل ولد ميتاً، في علاقة مع أشكال النوستالجيا والخيال التي تسيطر على سياقات الحياة لفلسطينيي الشتات. لو اختف هذه الأشياء، هل يمكن تخيل المستقبل بحرية أكبر؟ تريد عبد الرزاق أن تجرب التفكير في تخيل المستقبل بدون علاقة مع إرث ثقيل يلون هذا التخيل.

وليد الواوي (مواليد ١٩٨٨، الشارقة) هو، أيضاً، فنان فلسطيني–أردني مهتم بهجانة الهوية الشرق–أوسطية وتداعيات «الضيق» الجغرافي للثقافة. اختار لمشاركته

٣٤ الموقع الإلكتروني لهيثم حداد https://mnjnk.com/The-new-mode

في المسابقة تجهيز «قنصلية فلسطين غير الرسمية» التي يعرفها على أنها صورة معمارية لمؤسسة غير رسمية توفر المساعدة للفلسطينيين الذين يعيشون خارج حدود سلطة منظمة التحرير أو الأونروا. في هذه القنصلية، يخدم الفلسطينيون الفلسطينيين بمشورات طبية وقانونية ونفسية وجمعات اجتماعية وغيرها من أشكال البناء المجتمعي. تقع القنصلية في مكان ما بين الخيال والواقع، واعتمد لعرض العمل على وثائق ومظلة قفز معلقة من مركزها لتشبه –بكثير من التجريد– قبة الصخرة. بعلاقة مع التكنولوجيا والعلاقات غير المتعمدة، يقدم يوسف عودة (مواليد ١٩٨٩، فلوريدا) عمله «محتال بيتكوين» الذي يقف على بوابة إلكترونية تسمح له بكسب المال عبر خدمة عملة البيتكوين الرقمية وغير المصرح بها دولياً. يستخدم مواد مختلفة وخبرته في الرسم بالزيت على كرت شاشة مذاب وبقصة متخيلة تقع أحداثها بين دبي وموسكو. يغرّب عودة عناصر المشروع ومواقعه ليوصل أسئلة تتعلق بالوجود الإنساني بدل تحديد مكان هذا الوجود؛ وكذلك مستويات من التعامل مع إغراءات الجمال وحب المال واختيارات كلمات المرور أو حتى الأنماط الشكلية التي تشي بأصل الفرد.

يستكشف فيديو فراس شحادة (مواليد ١٩٨٨، عمان) «لا ذكريات رائعة هنا» تركيبة مشاعر فلسطيني يعيش في فضاء هجين آخر؛ مدينة عمّان التي تزخز بقصص توارث الذاكرة المتخيلة والصدمة والنزوح والاغتراب. يحس شحادة بأن مشروع الدولة الفلسطينية وتبعات اتفاقية أوسلو هو «ضد أكثر من ثلثي الفلسطينيين؛ فهو يغيب الهوية/الكينونة الفلسطينية من خلال اختزالها في سردية «الدولة» [...] كل الفلسطينيين في الشتات معزولون ومهجورون وقاطنو حالة دائمة من الانتظار». كبر شحادة كجزء من مطالبة بدولة يرى نفسه خارج تفاصيل تكوينها. تظل تظهر صورة فلسطين إذا كأرض ممنوعة، ينظر إليها من «الضفة الشرقية»، بينما تتجاوز هذه الحدود طائرات استطلاع بلا طيّار (الدرونز). تستطيع الطائرات أن تعطي صوراً جوية للأرض وما عليها، بينما يستخدم الفنان عبوره في أراض أخرى (وضمن برامج فنية وتعليمية أخرى) ليصور مساراً في أرض لا تشبه سوى مخيلته. يقترح شحادة مواقع كثيرة للنظر إلى أرض فلسطين، ليس واحد منها على الأرض نفسها. «لا تحاول الهروب. انسَ البحر. توقف عن الحلم بالسفن. لا حاجة لأن تبحث أكثر. السماء تسكنها الدرونز. هذا جعلني أتساءل، ماذا يفعل الفلسطينيون عادة في عمان؟».[٣٥] تجيب الصورة بتحرك متخف وراء الأشجار لمنطقة مخيم النصر، الاحداثيات العاطفية والاجتماعية والسياسية لنشأة الفنان والتي تقع مقابل مدرسة وكالة الأونروا التي درس فيها بعمان.

شكلت سنوات الميلاد مجموعات أو دفعات الفنانين لكل دورة، تباينت أماكن ولادتهم وعيشهم ونشأتهم، ناهيك عن علاقتهم بفلسطين (أرض، أرض بعيدة، فكرة، هوية، الخ) وبالفن. وعن تعقيد اتخاذ هذه الاحداثيات كنقاط تعريف لأي شيء، كتب المفكر فيصل دراج عن الفلسطنة، عن الهوية التي تتعقد بسبب «خصوصية الوضع الفلسطيني [التي] تفرض تخصيص تعريف الإنسان الفلسطيني.» يرى دراج أن «لا الأصول ولا الجغرافيا ولا التاريخ، الذي هو ظل الجغرافيا، يمثل شيئاً غير ذي بال في تعريف

٣٥ فراس شحادة، لا ذكريات رائعة هنا، ٢٠١٨. فيديو ثنائي الصوت، ١٢ دقيقة و١٩ ثانية.

الانسان الفلسطيني، طالما أن فلسطين الفلسطينية القديمة قد دُمّرت ملامحها، وأن فلسطين الفلسطينية القادمة مشروع مستقبلي.» وعندما نعي أننا في حالة انتظار أو تحول أو صناعة، يعقّد دراج التعامل مع الجغرافيا في هذه المرحلة، ويذهب إلى ما «يفرض هذا التصور تأكيد [...] أن الفلسطيني هو الذي لا ينتمي إلى فلسطين، بالمعنى الجغرافي، بل إلى القضية الفلسطينية من حيث هي قضية ثقافية – سياسية».[٣٦] وهنا لا تعود الجغرافيا للتراجع لمصلحة القرار فحسب، بل تتعقد فكرة القرار الذاتي؛ من يقرر أنه فلسطيني ومتى وبمقابل من. ولو استبدلنا القصيدة بكلمة فن، فلـ«ربما تمنى المرء أن تصبح القصيدة منزلاً أو وطناً وأن ينتهي بها المنفى، لكن القصيدة ليست مكاناً وليست لها حدود تغلق عليها. إنه حل اخترع للغة».[٣٧] اللغة التي بدأ منها وعاد إليها كمال بلاطة عندما وصل إلى الدورة الثانية من هذه الجائزة، واختارها إدوارد سعيد ليسكن هذا المكان الكلامي ليقول جملة جماعية في حالة تستحيل من الحكم الذاتي، واستعملها كل مشاركو مسابقة الفنان الشاب لوصف مشاريعهم وطرق تنفيذها عندما لم تسمح لهم الحدود بدخول أرض تنظيم المعرض. وإذا ما تحدت الدورة العاشرة من مسابقة الفنان الشاب من شيء، فإنما تحدت مركزية «فن فلسطيني» يظهر كجزء من بناء أي شيء، دولة أو عاصمة أو مؤسسة أو مشهد أو مشروع فردي. تشاكس هذه الدورة إذا الكيانات ذات الحدود الأرضية.

---

٣٦ فيصل دراج. *الهوية، الثقافة، السياسة، قراءة في الحالة الفلسطينية*، عمان: دار أزمنة، ٢٠١٠.

٣٧ جوديث بتلر، "ماذا سنفعل من دون منفى؟": سعيد ودرويش عن المستقبل، التخيلي والوثائقي: دراسات ثقافية في الأدب والتاريخ والفنون، مجلة ألف، العدد ٥٤–٣٠، من عام ٢٠١٢:
Judith Butler, ""What Shall We Do Without Exile?": Said and Darwish Address the Future" Alif: Journal of Comparative Poetics, no. 54-30 :(2012) 32.

آلاء يونس فنانة تعنى مشاريعها بالبحث والتنسيق الفني والأفلام والنشر. تنظر أعمالها في تحول التجارب الجماعية إلى حالات فردية، وتعيد النظر في مراوغات الأرشيف وتأثيراته على الخيال. نسقت المشاركة الأولى لجناح الكويت في بينالي فينيسيا و«متحف أدوات ترد الغياب» وهو عن تاريخ الفلسطينيين في الكويت. هي عضو في أكاديمية فنون العالم (كولون)، ومؤسس شريك في مبادرة النشر المستقلة، «كيف تـ».

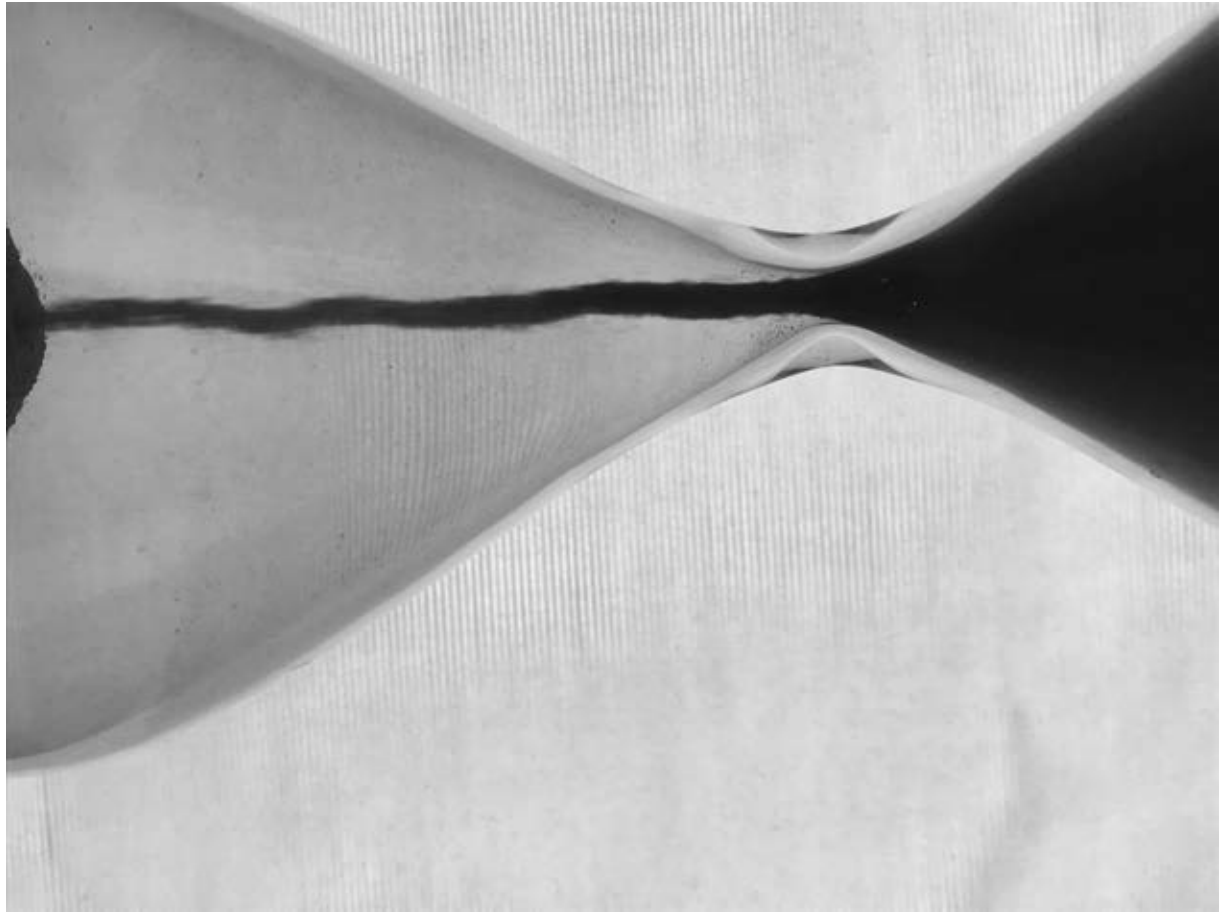
الدورة	٢٠٠٠	٢٠٠٢
العنوان	نحو أفق تشكيلي جديد في فلسطين	الأمل واللحظة الجمالية
القيّم	خالد حوراني	خالد حوراني
الفنانون	أحلام شبلي أشرف فواخري تينا شيرويل جواد المالحي حسن الحوراني رائدة سعادة رنا بشارة عيسى ديبي محمد الحواجري محمد مسلم ميسرة بارود نوال جبور	أشرف فواخري إيمان أبو حميد رائد عيسى روزاليند النشاشيبي ستيف سابيلا عبدالناصر عامر محمد الحواجري منال محاميد ميخائيل حلاق هاني زعرب
لجنة التحكيم	حسين البرغوثي سليمان منصور فيرا تماري منى حاطوم	جيراردو موسكيرا خليل رباح ريما حمامي كمال بلّاطة نبيل عناني
الفائزون	١. رائدة سعادة ٢. حسن الحوراني ٢. نوال جبور	١. إيمان أبو حميد ١. رائد عيسى ٣. روزاليند النشاشيبي ٣. ستيف سابيلا ٣. منال محاميد
التواريخ	صيف ٢٠٠٠	٩/٣٠ – ١٠/١٤ / ٢٠٠٢
أماكن العرض	مؤسسة عبد المحسن القطان مركز خليل السكاكيني الثقافي جاليري زرياب سينما تحت «المطل» مركز بلدنا الثقافي	مؤسسة عبد المحسن القطان مركز خليل السكاكيني الثقافي أبراج الوطنية

٢٠٠٤	٢٠٠٦	٢٠٠٨
أفنية شاغلة	تحولات	أجساد هشة
خليل رباح	نيكولا جري	محمود أبو هشهش
ألكساندرا حنضل ستيف سابيلا سهيل سالم شادي الزقزوق شادي حبيب الله شروق حرب محمد أبو سل محمد جحا محمد مسلم مهند اليعقوبي	أحمد مالكي أيمن الأزرق سلمى وسليم شادي الزقزوق شادي حبيب اللّه فؤاد إغبارية محمد فضل مهند اليعقوبي ويزن الخليلي وفا الحوراني وفاء ياسين	أكرم حلبي جاد سلمان جميل ضراغمة حازم حرب ديالا مداح حلبي رندة مداح شذى الصفدي سلامة الصفدي ليان شوابكة مجد عبد الحميد هاني عمرة وفاء ياسين
أوكوي إنفيزور حسني رضوان ساشا كرادوك سعاد العامري شريف واكد	تيسير مصرية سلوى المقدادي سمير سلامة عادلة العايدي–هنية كاثرين ديفيد	إبراهيم المزين إسماعيل الناشف تينا شيرويل جاك برسكيان مايكل أنجلو بوستيليتو
١. محمد جحا ٢. شادي حبيب الله ٣. مهند اليعقوبي تنويه: محمد أبو سَل	٢. محمد فضل ٢. شادي حبيب الله ٣. وفا الحوراني	١. ليان شوابكة ٢. وفاء ياسين ٣. شذى الصفدي
٢٠٠٤/٩/٣٠–٢٠	٢٠٠٦/١٠/٣–٩/١٩	٢٠٠٨/١٠/٣٠–١٥
مؤسسة عبد المحسن القطان مركز خليل السكاكيني الثقافي المحكمة العثمانية مدرسة الفرندز للبنين (البيرة) قاعة الحلاج في رابطة التشكيليين الفلسطينيين	مؤسسة عبد المحسن القطان قاعة الحلاج دوّار المنارة قاعة بلدية رام الله جمعية الإغاثة الطبية الفلسطينية مركز بلازا للتسوق (البيرة) الأكاديمية الدولية للفنون–فلسطين	مؤسسة عبد المحسن القطان مركز خليل السكاكيني الثقافي جاليري المحطة مبنى بلدية رام الله القديم الأكاديمية الدولية للفنون–فلسطين

الدورة	٢٠١٠	٢٠١٢
العنوان	مواجهات مقتضبة	أن تحرّك الصمت
القيّم	نيكولا جري	ريم الشلة يزن الخليلي محمد مسلم
الفنانون	إبراهيم جوابرة أحمد ومحمد أبو ناصر (طرزان وعرب) جمانة مناع دينا مطر سلمان النواتي عبد الله الرزي عايد عرفه عيسى عبد الله مجد عبد الحميد نور أبو عرفة	إيناس حلبي جمانة مناع ستيفاني سعادة شذى الصفدي ضرار كلش ضياء العزة عبد الله الرُّزّي عمر يوسف بن دينا مجد عبد الحميد ميرنا بامية
لجنة التحكيم	أملي جاسر جين فيشر حسن خضر رائدة سعادة راجي كوك	خالد حوراني رولا حلواني ماركو نيرو روتيلي نيجار عظيمي نيكولا جري بينوا تاديه
الفائزون	١. أحمد ومحمد أبو ناصر ٢. عبد الله الرزي ٣. عايد عرفه ٣. جمانة مناع	١. جمانة مناع ٢. ضرار كلش ٣. إيناس حلبي ٣. ميرنا بامية تنويه: عمر يوسف بن دينا، عبدالله الرُّزّي
التواريخ	١٨–٢٠١٠/١٠/٣١	٣–١١/١٥ / ٢٠١٢
أماكن العرض	مؤسسة عبد المحسن القطان مركز خليل السكاكيني الثقافي جاليري المحطّة المحكمة العثمانية مركز الفن الشعبي (البيرة) بيت التقاء الفنانين محترف شبابيك من غزة للفن المعاصر خزان مياه في منطقة المواصي (خان يونس)	مؤسسة عبد المحسن القطان مركز خليل السكاكيني الثقافي جاليري المحطّة إديمز فيلم المركز الثقافي الفرنسي الألماني جمعية الشبان المسيحية (غزة)

٢٠١٤	٢٠١٦	٢٠١٨
شهادات معلقة	تمييز الأنماط	سنكونُ وحوشًا
فيفيانا كيكيا	نات مولر	أملي جاسر
إيمان السيد آية أبو غزالة بشار خلف حمودة غنام فرح صالح مجدل نتيل نور عابد نور أبو عرفة هنادي عزمي	أسمى غانم آية قرّش إيناس حلبي ربى سلامة سومر سلام عبدالله عواد مجد مصري مجدل نتيل نور عابد	ديمة سروجي دينا الميمي صفاء خطيب علا زيتون علاء أبو أسعد فراس شحادة ليلى عبد الرزاق هيثم حداد وليد الواوي يوسف عودة
أسنسيون مولينوس جوردو سامية حلبي كمال الجعفري مايكل راكوفيتز نداء سنقرط	آلاء يونس سفين اوغستينيان كاترينا جريجوس عريب طوقان نادية كعبي–لنك	أحلام شبلي إيفا شارير خورخه تاكلا ديكلان لونغ ساندي هلال
١. بشار خلف ٢. نور أبو عرفة ٣. نور عابد ٣. فرح صالح تنويه: مجدل نتيل	١. إيناس حلبي ٢. سومر سلام ٣. أسمى غانم	١. صفاء خطيب ٢. فراس شحادة ٣. ديمة سروجي ٣. علا زيتون
٢٠١٤/١١/١٥–١٠/٢٣	٢٠١٦/١٠/٣١–٨	٢٠١٨/١٢/٢٧–١١/٦
مسرح بلدية رام الله	بيت الصاع	المركز الثقافي لمؤسسة عبد المحسن القطان

مجد عبد الحميد، *ساعة رملية*، ٢٠١٢. بإذن من الفنان



بأدنى قدرٍ من القوة

عدنية شبلي

مسرحية من فصل واحد
– مهند رجل نحيف في مطلع الثلاثينيات.
– نافذ رجل قصير في أواخر الأربعينيات.
– الفصل الأول –

يقترب مهند من سيارة جيب بيضاء، يجلس فيها نافذ خلف المقود.
مهند (مخاطباً نافذ): لا أستطيع الاحتمال. إنني أختنق. أريد أن ألعب.
– النهاية –

تتناول هذه المقالة بعض أشكال اللعب والمكر بوصفها طرقاً لمجابهة القمع السياسي ومناهضة الطغيان والاضطهاد واللامساواة المتجذرة. وبشكل أخص، تتتبع المقالة اعتماد كثير من الفنانين الفلسطينيين على اللعب والمكر كعناصر في فنّهم، في محاكاة للنزعات التي يلجأ إليها الفلسطينيون عامةً، لحماية وجودهم في مواجهة دولة الاستيطان الإسرائيلية، ومحاولاتها لمحاصرة هذا الوجود، وحتى محوه.[1] في هذا السياق الذي يطبعه القمع السياسي والاستعمار، يظهر المكر على نحو خاص حين يجد فلسطينيٌّ نفسه أمام مصطلحات «القانون»، و«التصاريح»، و«العناوين الصحيحة»، و«المناطق المحظورة»، وكلها مكونات لعمليات النفي والحرمان والتهجير الممتدة عبر عقود. لكن قبل الغوص في تأمل الظروف التي تنطلق منها مثل هذه الطروحات، من المهم التوقف قليلاً عند تاريخ مصطلحي «المكر» و«اللعب».

في مقالته الصادرة العام ١٩٣٤؛ «خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة»، يحاجج الكاتب المسرحي الألماني برتولت بريخت بأن علينا أن نتصرف بمكر شديد يحول دون أن يكتشف العدو –سواء أكان دولةً، أم حاكماً، أم طبقة– محاولاتنا لمقارَعَته ومن ثم يحبطها. ويطمئننا بريخت بأن «هنالك الكثير من أدوات المكر التي يمكن من خلالها خداع دولةٍ مرتابة».

يمكننا ملاحظة اعتماد بريخت على المكر كأداة لخداع الدولة في شهادته أمام لجنة مجلس النواب للأنشطة غير الأمريكية، التي استُدعي للمثول أمامها العام ١٩٤٧ للتحقيق في نشر الدعاية الشيوعية وتأثيرها في هوليوود. خلال هذه الشهادة، كما تؤكد المَحاضِر المسجلة، يعتمد بريخت اللغة الماكرة كما تتمثل في تعهده للّجنة: «سأحاول الإجابة عن أسئلتكم بأفضل ما أستطيع». لاحقاً، حين يتلو أحد الأعضاء إحدى قصائده في ترجمتها الإنجليزية التي رأت اللجنة أنها تحرّض على العنف ضد الدولة، يجيب بريخت: «أنا لم أكتب هذه القصيدة. كتبت قصيدة ألمانية».[2] استراتيجية لغوية أخرى يتبعها بريخت في سائر جلسة الاستماع هي التعليق على فعل الترجمة نفسه، بدلاً من فحوى ما تمت ترجمته، مجادلاً باستمرار أن الترجمة الإنجليزية إلى الألمانية غير دقيقة، والعكس

صحيح. وبذلك، يُبقي كل ما قيل داخل إطار الخطأ المحتمل في الترجمة. وفي أحيان أخرى، يلجأ ببساطة إلى اللّعب على الكلمات، كما يتضح في الحوار التالي:

عضو اللجنة: هل حضرت أي اجتماع للحزب الشيوعي؟
بريخت: لا، لا أظن ذلك.
عضو اللجنة: لا تظن ذلك ...
بريخت: لا، أنا متأكد أنني أظن ذلك.
عضو اللجنة: أنت متأكد من أنك لم تحضر قط ...
بريخت: آه، صحيح، أظن ذلك ...
عضو اللجنة: أنت متأكد؟
بريخت: أظن أنني متأكد.

على نحو شبيه، يرى عالم الاقتصاد الهندي أمارتيا سِن أن الألعاب واللعب والهزل قد تكون عناصر مهمة في محاولات الشعوب لمقارعة الطغيان والاستغلال واللامساواة.[٣] دعماً لهذه الحجة، يعود سِن أيضاً إلى لجنة مجلس النواب للأنشطة غير الأمريكية، إذ يذكر الفنان والناشط الأمريكي جيري روبن الذي اتُّهم، مثل بريخت، بأنه ذو ميول شيوعية. يوم استدعائه للمثول أمام اللجنة، دخل روبن الغرفة مرتدياً زياً نظامياً مستأجراً يعود إلى الثورة الأمريكية في القرن الثامن عشر، مصرحاً بفخر بأنه سليل جيفرسون وباين، مخاطباً اللجنة: «لا شيءَ أشدُّ أميركيةً من الثورة». دون إعارتهم أدنى اهتمام، راح روبن ينفخ فقاعات من الصابون، فيما استجوبه أعضاء الكونغرس حول انتمائه الشيوعي. لاحقاً، مَثَلَ أمام اللجنة في هيئة فدائي عاري الصدر، مرتدياً سروال الفييت كونغ، مموّهاً وجهه بطلاء الحرب، وحاملاً لعبة بندقية م–١٦. وفي جلسة لاحقة، جاء في لباس سانتا كلوز.

عودةً إلى السياق الفلسطيني والمسرحية القصيرة التي افتتحت بها هذه المقالة: يعلن مهند مخاطباً نافذ الجالس في سيارة الجيب: «لا أستطيع الاحتمال. إنني أختنق. أريد أن ألعب». مِمّ يختنق مهند، قد نتساءل، وما الذي يقصده بأنه يريد أن يلعب؟

فيديو قصير صُوّر في منطقة الخليل قد يقودنا إلى الجواب. في هذا الفيديو، تقطع مجموعة من سيارات الجيب بركة صغيرة وموحلة،[٤] لا لشيء إلا التسلية. تُستخدم مثل هذه البرك الموجودة في الجبال كأحد الأماكن الوحيدة التي يستطيع فيها بعض الرجال الفلسطينيين، مثل مهند، أن «يلعبوا» ويتسلّوا. هذه المناطق البعيدة، التي قلّما يتواجد فيها الجيش والمستوطنون الإسرائيليون، تتيح للشبان أن يمارسوا وجوداً بعيداً عن القمع الذي يعرفه جيداً أهل الخليل، وبخاصة سكان البلدة القديمة. ليس لأنهم ممنوعون من السواقة على بعض الطرق، الخاصة بالمستوطنين حصراً فحسب؛ بل، أيضاً، حتى إن ركب أطفال فلسطينيون درّاجاتهم على هذه الطرق، يصادر الجيش الإسرائيلي هذه الدرّاجات. يشهد على ذلك فيديو صوّره رائد أبو رميلة في ٢٥ تموز ٢٠١٦.

أبو رميلة هو جار أنوار برقان ذات الثمانية أعوام، التي استولى ضابط إسرائيلي على درّاجتها، ليخفيها بعد ذلك بين بعض الشجيرات.[٥] تعيش أنوار ووالداها وسبعة من أشقائها في بيت صغير، ما لا يترك للصغار مكاناً للّعب على درّاجاتهم سوى الشارع القريب الذي قلّما تمر به السيارات. لكن الضابط الإسرائيلي استولى على درّاجة أنوار لأن الطريق المعبّد مخصصٌ للمستوطنين الإسرائيليين وحدهم، في حين ترك الجيش الإسرائيلي للفلسطينيين زقاقاً قذراً ضيقاً جداً، وصغيراً ووعراً بما لا يسمح للأطفال بركوب الدراجات فوقه. أقام الجيش أيضاً سياجاً على طول الشارع في أيلول ٢٠١٢ لضمان ألا يستخدم الفلسطينيون الطريق المعبّد. إلا أن أنوار واثنين من أشقائها؛ أختها سجى ذات الأحد عشر عاماً، وأخوها إبراهيم ذو السبعة أعوام، تسللوا عبر ثغرة في السياج ليلعبوا على الطريق المعبّد.

مثل أنوار، فإن آلاف الأطفال الفلسطينيين مطوّقون في مساحات مكتظة نتيجةً لمصادرة الأراضي والقيود التي تفرضها الدولة الإسرائيلية. لكن، كثيراً ما تكون الأسيجة بلا ثغرات تتيح لهم الهرب عبرها، ولا يتبقى أمامهم سوى خيار وحيد هو الانخراط في أنشطة قدً تخفف من آثار القيود المفروضة. لكن، إن لم يكن ممكناً اللعب على الدراجة في زقاق ضيق وقذر، قد يكون ممكناً اللعب بالكرات الزجاجية (الجلول)، مثلاً.

كثيراً ما يمكن ملاحظة اللعب بالكرات الزجاجية في الأماكن المكتظة التي تفتقر لأبسط البنى التحتية. في فلسطين، تنتشر هذه الأماكن على نحو خاص في مخيمات اللاجئين، التي بنيت قبل عقود لإيواء الفلسطينيين الذين أبعدوا عن بيوتهم في أعقاب قيام دولة إسرائيل العام ١٩٤٨، وبعد ذلك، في أعقاب احتلال ما تبقى من الأرض الفلسطينية العام ١٩٦٧. منذ ذلك الحين، تضاعف عدد سكان هذه المخيمات ليصل في بعض الحالات إلى سبعة أضعافه. وفي الوقت نفسه، ظل حجم هذه المخيمات على حاله، كونها كانت ممنوعة من التوسع خارج الحدود التي وُضعت لها العام ١٩٤٨ أو العام ١٩٦٧. النتيجة هي أنه لم يكد يتبقى أمام السكان أي مساحة للمناورة سوى الأزقة الضيقة. مع ذلك، فهذه الأزقة مثالية للّعب بالكرات الزجاجية.

لاحظ الكاتب جون بيرجر اللعبة خلال إحدى زياراته إلى فلسطين وتأملها في مقالته «عن يأسٍ لا يُهزم» المكتوبة العام ٢٠٠٦:

> كثيراً ما ينسى المرء المدى الجغرافي للمأساة هنا؛ لقد أصبح مداها جزءاً من المأساة. اصغوا ...
> ثلاثة أولاد يقرفصون ويلعبون بالكرات الزجاجية في زقاق في مخيم للّاجئين. في هذا المخيم، كثير من اللاجئين أتوا أصلاً من حيفا. البراعة التي ينقف بها الأولاد الكرات الزجاجية بإبهام واحد، فيما بقية الجسد ساكن بلا حراك، ليست مفصولة عن ألفة الأماكن شديدة الاكتظاظ.[٦]

بالفعل، حين يديرون ظهورهم للجدران التي ترسم حدود الأزقة الضيقة وهم يلعبون،

يتحدى الأطفال قمعية بنية المخيم المفروضة عليهم إلى حد ما، ويحولونها إلى ضرورة يقوم نجاح اللعبة عليها. إن لعب الكرات الزجاجية، في هذه الحالة، يصبح الطريقة المثلى لمقارعة القمع في تمظهره المكاني.

لذا، كثيراً ما يجيد الفلسطينيون لعب الكرات الزجاجية بامتياز. والفنانة منى حاطوم هي إحدى لاعبات الكرات الزجاجية المحترفات هؤلاء. استخدمت حاطوم الكرات الزجاجية كمادة في عدد من أعمالها، من بينها: «اضطراب (أسود)» (٢٠١٤)، الذي يتألف من دائرة قطرها ٢٥٠ سم مكونة من كرات زجاجية سوداء، وخريطة (٢٠١٥)، الذي يصوّر خريطة للعالم باستخدام كرات زجاجية شفافة. إنها لعبة تغيير العالم بنقفة إبهام واحدة.

تستمر ممارسات الدولة الإسرائيلية بمصادرة الأراضي عبر أشكال عدة، ويستمر معها تقسيم الحيز الفلسطيني إلى مساحات مكتظة، يُحاصر فيها وجود الفلسطينيين وتقيّد فيها حركتهم. بالتالي، تشهد فلسطين تكوّن أشكال جديدة من اللجوء. ونتيجةً لذلك، يلعب الفلسطينيون ألعاباً مختلفة لمجابهة وسائل التهجير المتغيرة باستمرار:

كفر عقب، القدس، ٩ تشرين الأول. ٧:٣٨ مساءً. شقة في الطابق الخامس. إلى اليمين، ألعاب أطفال مرمية على السجادة، وفي الثلاجة زجاجة ماء وعلبة لبن وأقراص جبنة. السرير في غرفة النوم الرئيسية غير موضّب. على الطاولة حاسوب شخصي محمول انتصبت شاشته. يفترض أن تكون هذه شقة أحد الأصدقاء، لكنه في الواقع يسكن مكاناً آخر؛ حياً أقل ازدحاماً وإهمالاً في رام الله، أمامه ساحة واسعة. إنه، ببساطة، يلعب دور الساكن هنا، إذ يزور المكان كل يوم تقريباً لبضع ساعات قبل أن يغادر متجهاً إلى شقته الأخرى.

إنه يفعل ما يفعله الآلاف في هذا الحي: على الرغم من أنهم يسكنون بعنوان مختلف، فهم يستأجرون عقاراً في كفر عقب، التي لم تكن قبل سنوات قليلة سوى قرية صغيرة. بذلك، يمكنهم أن يؤمّنوا لأنفسهم عنواناً مقدسياً يسمح لهم بالاحتفاظ بهوياتهم المقدسية أو التقدم بطلب هوية لعضو جديد في العائلة. أن يجد المقدسيون شقة داخل مدينة القدس نفسها أمر مستحيل، فالسلطات الإسرائيلية لا تمنح الفلسطينيين في المدينة تصاريح لبناء بيوت جديدة. لكن الأمر مختلف في كفر عقب. فعلى الرغم من كونها تقنياً جزءاً من القدس، لكن عملياً محاذية لرام الله، قررت السلطات الإسرائيلية ألا تتحكم بإنشاءات المباني الجديدة هنا.

تجمع البلدية التي تسيطر عليها الحكومة الإسرائيلية الضرائب من السكان الفلسطينيين في هذا الحي، لكنها لا توفر لهم في المقابل أي خدمات، كالمياه، والكهرباء، وجمع النفايات، وهو ما يمكن رؤيته في الصور الفوتوغرافية للفنان يزن الخليلي. فضلاً عن كونها حارةً قذرةً تطفح بالمباني حديثة الإنشاء، لغياب الخدمات البلدية، تعاني كفر عقب، التي تغيب عنها كذلك أجهزة إنفاذ القانون، من معدلات

جريمة مرتفعة جداً، مرتبطة بشكل رئيس بالمخدرات والاستغلال الجنسي. بالتالي، بالنسبة لأي أسرة ترغب في الاحتفاظ بهوياتها المقدسية، توفر كفر عقب بيئة قاتمة للحياة العائلية ولتنشئة أسرة. لكن المقدسيين يستطيعون التملص من هذا الموقف عبر دفع ثمن باهظ، مادياً وعاطفياً، بالانخراط في لعبة «بيت بيوت». على الرغم من أنها عادةً لعبة أطفال، هنا، فالأهالي هم من يلعبونها. قد يجوز القول إن كفر عقب باتت أكبر حيّ مسرحي في العالم، تمثل فيه المباني الشاهقة المتكاثرة خشبات يعتليها الفلسطينيون المقدسيون لتقديم مسرحيات أمام جمهور قوامه وزارة الداخلية الإسرائيلية. معظم المباني في كفر عقب تحوي شقةً واحدةً على الأقل تنخرط في تقديم مسرحية الحياة العائلية الاعتيادية. من المهم الإشارة إلى أن الهوية المقدسية تمنح حامليها من الفلسطينيين حرية الحركة، التي يحرم منها أكثر من نصف الفلسطينيين في فلسطين.

يضطر الفلسطينيون لعبور عدد من الحواجز للتنقل بين أنحاء مختلفة من فلسطين، والقدرة على عبور الحاجز تتوقف على لون بطاقة الهوية. إن لم تحمل هوية زرقاء –وهو لون هوية القدس– سيعيدك الجيش الإسرائيلي من حيث أتيت؛ إلا في حال استطعت لعب لعبة أخرى، تدعى «الغميضة». في هذه الحالات، يختبئ الفلسطينيون حرفياً، في بعض الأحيان حتى تحت الأرض، حيث يعبرون أنفاقاً تستخدم للصرف الصحي وتصريف مياه الأمطار، للتواري عن أنظار الجنود الإسرائيليين المنتشرين في كل مكان. في عمله الفني، «الرحلة ١١٠» (٢٠٠٨)، يتتبع فيديو الفنان خالد جرار نفقاً طوله ١١٠ أمتار، يحاذي مقطعاً من الطريق بين رام الله والقدس، يستخدمه الفلسطينيون الساعون إلى وصول القدس دون الحاجة لتصريح.[٧]

أحياناً أخرى، يضطر الفلسطينيون، بسبب الحواجز، للسير عشرات الكيلومترات للوصول إلى وجهة ما. تُصور السلسلة الفوتوغرافية «هوية رقم ٩٢٥٥٩٦٦١١» (٢٠٠٣) لرائد بوايا رحلة عمال فلسطينيين أُجبروا على السير قرابة ٤٠ كيلومتراً على الأقدام لدخول تل أبيب، والعمل في الإنشاءات دون تصاريح إسرائيلية. كما أُجبروا على ألا يكونوا مرئيين أثناء عملهم، مختبئين من الجنود والشرطة الإسرائيليين حتى أثناء نومهم.

في غزة، تصل لعبة الغميضة مستويات أعلى، عبر نظام متكامل من الأنفاق التي حُفرت في أرجاء المحافظة بأكملها، لمجابهة الحصار الذي تفرضه السلطات الإسرائيلية على سكان غزة منذ أكثر من عقد. إلا أن الفنان محمد أبو سل قدّم، قبل سنوات، مخططاً لاستخدام هذه الأنفاق بعد تحرير غزة، كما يظهر في عمله الفني «مترو في غزة» (٢٠١١).

إن إعاقة حركة الفلسطينيين ومحاولاتهم لمجابهة هذا عبر إيجاد طرق بديلة، عادةً ما تكون أطول، قد أفضت، في النهاية، إلى إدراك مختلف للزمن. فالوقت الذي يحتاجه إسرائيلي للانتقال من النقطة (أ) إلى النقطة (ب) أقل بكثير من الوقت الذي يحتاجه الفلسطينيون لقطع المسافة ذاتها، مع أنه يمكن لبعض الفلسطينيين أن يكونوا أسرع من غيرهم، بناء على هويتهم. فالفلسطيني الذي يحمل هوية القدس يتحرك أسرع ممن يحمل هوية رام الله، الذي يتحرك بدوره أسرع ممن يحمل هوية غزة بالتأكيد.

تجربة الحركة بهذه الصور المتباينة، استلزمت اختراع أدوات مختلفة لقياس الزمن لكل فئة من الفلسطينيين. والعمل الفني التركيبي «ساعة رملية» (٢٠١٢)، للفنان مجد عبد الحميد، هو تجسيد دقيق لهذا.

لكن حلم عبور أي حاجز دون لعب الغميضة، أو سلوك طريق أطول وأقذر، لم يفارق أذهان بعض الفلسطينيين قط، فقد تمت مداعبة هذا الحلم في أعمال فنية عدة، عبر ما يزيد على عقد من الزمن. أحد أبرز هذه الأعمال هو الفيلم الفلسطيني «يد إلهية» (٢٠٠٢)، من إخراج إيليا سليمان. في أحد المشاهد، تعبر فلسطينية فاتنة الحاجز وتتمكن من تدميره بنظرة واحدة من عينيها.[٨] إن كانت الشياكة حلاً، لن يتردد الفلسطينيون في اعتماده، بل قد ينخرطون في لعبة تنكر إن كان ذلك يعني تجنب التفتيش الجسدي. يشهد على ذلك عمل الفيديو الفني «شيك بوينت» (٢٠٠٣) للفنان شريف واكد، وهو عبارة عن عرض لأزياء مخصصة لتسهيل عبور الحواجز الإسرائيلية. ويستعرض العمل أيضاً الإلهام الذي أوحى بكل زي منها. في المقابل، اقترح الفنان خليل رباح حلاً يبطل كل هذه الجهود. ففي عمله، «المزاد السنوي الثالث للجدار» (٢٠٠٤)، الذي أطلقَ عملاً فنياً آخر مستمراً للفنان نفسه بعنوان المتحف الفلسطيني للتاريخ الطبيعي والجنس البشري (بدءاً من ٢٠٠٤)، عرض رباح في المزاد مواد استخدمت في إنشاء الحواجز والجدار الفاصل، وأجزاءً من أجسام دُمرت نتيجة إنشائها، بما يشمل أكياس الإسمنت والأسلاك الشائكة، والتراب، وأشجار الزيتون. لكن من المهم الإشارة إلى أن رباح لم يتلاعب ببنى أنشأتها الدولة الإسرائيلية وجيشها فحسب، بل فعل الأمر ذاته بالمؤسسات الثقافية الفلسطينية. فقد كان قيّم مسابقة الفنان الشاب التي تنظمها مؤسسة عبد المحسن القطان العام ٢٠٠٤، وقيّم بينالي رواق الذي أطلق العام ٢٠٠٩ في بينالي البندقية،[٩] معتبراً كليهما أعمالاً فنية شخصية.

بناءً على هذه الشواهد، سواءً المستقاة من الحياة أم من مجال الفن، يمكن استنتاج أن المكر يمكنه أن يُوظّف كأفضل أداة لمخادعة جهاز قمعي، كما أدرك بريخت. وكما أشار سِن أيضاً، فإن الألعاب واللعب والتلاعب/الهزل قد تكون عناصر مهمة في محاولات الشعوب لمقارعة الطغيان والاستغلال واللامساواة.

يبدو أن المكر واللعب يفضحان قمع الدولة ويكشفان آثاره على الأرض. صحيحٌ أن اللعب والمكر لا يمحوان المخاطر التي تهدد حياة المرء، لكنهما على الأقل يخلقان إمكانيةً للحياة لم لتكن لتوجد لولاهما. إنهما متاحان للصغار والكبار، للفنانين ولغيرهم على حد سواء، ولا يتطلبان سوى أدنى قدرٍ من القوة. لكن الأهم هو أنهما يوفران للناس أدوات مقاومة لم تُشتق من منطق أجهزة الدولة القمعية.

١ غالبية الفنانين الفلسطينيين المذكورين في هذه المقالة شاركوا في إحدى دورات مسابقة الفنان الشاب (اليايا) التي تنظمها مؤسسة عبد المحسن القطان منذ العام ٢٠٠٠، وقد شاركوا إما كمتأهلين للمرحلة النهائية، وإما كقيّمين لمعرضها الختامي، وإما كأعضاء في لجنتها التحكيمية. يشمل ذلك كلًا من: منى حاطوم (عضو لجنة تحكيم، ٢٠٠٠)، ويزن الخليلي (قيّم، ٢٠١٢)، ومحمد أبو سل (متأهل للمرحلة النهائية، ٢٠٠٤)، ومجد عبد الحميد (متأهل للمرحلة النهائية، ٢٠٠٨، و٢٠١٠، و٢٠١٢)، وشريف واكد (عضو لجنة تحكيم، ٢٠٠٤)، وخليل رباح (عضو لجنة تحكيم، ٢٠٠٢، قيّم، ٢٠٠٤).

٢ «برتولت بريخت يتحدث أمام لجنة مجلس النواب للأنشطة غير الأمريكية»، ١٩٤٧. https://youtu.be/GkiqGxD4CZ8. (١ أيار ٢٠١٧).

٣ Amartya Sen, The Country of First Boys and Other Essays. Oxford: Oxford University Press, 2015.

٤ «فريق جحافل فلسطين ١٦–١٢–٢٠١١»، ٢٠ كانون الأول/ديسمبر ٢٠١١. (١٠ تشرين الأول ٢٠١٦). https://youtu.be/p9lY4qzzdvY.

٥ بتسيلم، «ضابط حرس حدود يأخذ دراجة طفلة ويلقي بها بين الشجيرات، الخليل، تموز ٢٠١٦»، ١ آب ٢٠١٦. https://youtu.be/0MWiPhRylGg (٥ تشرين الأول ٢٠١٦).

٦ John Berger, Hold Everything Dear: Dispatches on Survival and Resistance. London: Verso Books, 2007, p. 136.

٧ خالد جرار. الرحلة ١١٠، ٢٠١١. https://vimeo.com/28051296 (٢٤ نيسان ٢٠١٧).

٨ إيليا سليمان. مشهد من يد إلهية، ٢٠٠٢، https://youtu.be/wDVo7ZCU1Dw (٦ آذار ٢٠١٧).

٩ في المشاركة الفلسطينية الأولى في بينالي البندقية، فلسطين بواسطة البندقية (٢٠٠٩)، عرض لخمسة فنانين فلسطينيين، تقييم سلوى مقدادي (وهي أيضاً عضو لجنة تحكيم في مسابقة الفنان الشاب للعام ٢٠٠٦).

نشرت عدنية شبلي العديد من القصص والمقالات السردية منذ العام ١٩٩٦. حازت في العام ٢٠٠١ والعام ٢٠٠٣ على جائزة الرواية –مسابقة الكاتب الشاب، المقدمة من مؤسسة عبد المحسن القطان في فلسطين. آخر إصداراتها رواية «تفصيل ثانوي» الصادرة عن دار الآداب في العام ٢٠١٧. إلى جانب نشاطها الأدبي، حازت على درجة الدكتوراه من كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية في جامعة شرق لندن عام ٢٠٠٩، وتعمل في مجال التدريس والبحث الأكاديمي.

ملاحظات يزن الخليلي. بإذن من الفنان

حينما دعتني آلاء يونس لمشاركة ما يجولُ بخاطري حول «مسابقة الفنان الشاب (اليايا)» لغرض هذا المطبوع، كنتُ مُرتابةً بعضَ الشيء من مشاركة أفكاري حولَ أحد أهم الأحداث الثقافية الفلسطينية؛ وذلك لأنني نشأتُ خارجَ فلسطين، ولم أكن في موضع يمكّنني من قضاء فترة مديدة من الزمن هناك لإجراء أبحاث شعرت أنها ضرورية من أجَل تفكير دقيق في معنى الجائزة وكيفية انتشارها على امتدادٍ تاريخها. ليس بسبب بديهية عدم إمكانية إجراء أشكال معينة من الأبحاث حول مكان ما من مكان آخر سواه، ولكن لأنني اعتبرت أن تلك الأسئلة المحددة التي كنت أضعها في موضع اعتباري حول «اليايا» –كمساحة مميزة للغاية للإنتاج المعرفي والفني– بإمكانها أن تبتدئ انطلاقاً من محاولات اجتذاب أطراف الحديث والمحاورات وقتما تكون وجهاً لوجه، على شكل أحاديث مستفيضة ومتلاحقة مع عدد لا يحصى من الفنانين/ات، والرعاة، والقيمين/ات، والممولين/ات، والمنظمين/ات، والمترجمين/ات، والكتاب والكاتبات، وفرق الدعم الفنية التي تشكل بنهاية المطاف المؤسسة التي تمثل «اليايا».

في عالم الحلم، تخيلت انعقاد هذه الاجتماعات بعد تمكّني من الفرار من وظيفتي كعضو هيئة تدريس في الجامعة، من خلال منحة بحثية ميدانية ممولة بالكامل تساعدني في الكشف عن كل ما أنا بحاجة إلى معرفته من أجل الكتابة حول الجائزة. للأسف! لم تكن تلك نقطة البداية لكتابة النص المكلفة به لأجل كتاب الجائزة السنوي. عوضاً عن ذلك، أو ربما لذلك، تمكنت من الوصول إلى أصدقاء وأصدقاء الأصدقاء الذين كانوا في أغلب الوقت من الفنانين/ات الذين/اللواتي شاركوا/ن في الجائزة بطرق مختلفة على امتداد مسيرتها البالغة ١٩ عاماً.

اعتقدت أن شذرات الحوار تلك كان من شأنها أن تعكس مواضعهم بشكل أفضل بل وموضعي حتى مما ينضوي تحت رداء الجغرافيا والخبرة والعاطفة. ومن خلال تواصلي مع هؤلاء الفنانين/الفنانات الذين وافقوا بسخاء على مشاركة أفكارهم، مبتدئين من مجموعة من الأسئلة المُلحّة التي تشكل بوادر الحديث المرجأ حتى إشعار آخر. على أي حال، لن تتكئ بداية هذه المحادثة على مساهمتي لأنها لم تتبلور كمحادثة؛ بل عوضاً عن ذلك، فإن ما سأقدمه هنا هو أقرب ما يكون إلى مجموعة من التأملات الموجزة واللماحة حول أسئلة معينة سبق أن طرحتها حول الظروف الماهية والموضوعية لجائزة فنية أصبحت مؤسسة بذاتها. في زمن الثورات الأممية، واستمرار الاستعمار في فلسطين، واستفحال مظاهر الليبرالية الجديدة غير الشرعيّة، ممثلةً برأس المال العالمي الذي يتحملُ عبء تصاعد السياسات الشعبوية والحركات اليمينية علىَ حدٍ سواء، فإن المعنى والغاية من جائزةٍ فنية مرموقة يكون أكثر إلحاحاً.

تتضاعف تلك الضرورة الملحة في حالة فلسطين، ليس لأنها تعيش حياةً محفوفة بالمخاطر في ظل نظام استعماري معقدٍ وعنيفٍ فحسب، بل بسبب إمكانياتها؛ وعلى وجه التحديد بسبب سياقها الخاص، القادرِ على توفيرِ مواضع للتجريب بأشكال مختلفة

من تلق وتداول ونقد للفن، مثلما يصيغهُ يزن الخليلي، «ما الذي يمكن أن يعملهُ (الفن) فعلياً»؛ سواء استسلَم الفنانون/الفنانات لجاذبية وأمجاد التنافس كما يلاحظه هاني زعرب، أو ما إذا كان الجمهور قد بدأ في التفاعل مع أعمال «اليايا» الفنية بطرق لا يمكنُ التنبؤُ بها مع مرور الوقت، كما تشيرُ إلى ذلك نور أبو عرفة؛ ذلك أن الجائزة بحد ذاتها هي جزءٌ من خطاب أشمل لنسيج هذه المحصلة من الإنتاج الثقافي الفلسطيني. وهذا، على وجه الدقة، بسبب ملاحظات كمثل التي ذكرتها أبو عرفة وزعرب، والتي لا يمكن إلا أن تتمحور حول الآثار المرجوة من «اليايا» على حساسية وذائقة الفنانين/الفنانات وجمهورهم. ومع ذلك، هل يندرج هذا داخل إطار تنافسي ومؤسسي للإنتاج يتبلورُ عنه عرضٌ وتداولٌ للفائز/ة، ما يعني أن على الفن وآليات التعاطي أن تبقى محايدة دائماً؟ أليست هي نفسها تلك الصيغ المتباينة من المؤسسات في كثير من الأحيان هي من تسمح بتداول الأعمال تلك، وتوجه طرق تأويلها بطرق تصنع منها مواقع للتعلم حول موضع الفن من المؤسسة نفسها؟ ما أقترحهُ أنا كجزء من تفكيري حول مجموعة الأسئلة التي طرحتها على الذين حاورتهم/ن –وكذلك بعض إجاباتهم/ن عليها– هو من خلال محاولة إبعاد الفن عن إضفاء طابع مؤسسي عليه من خلال عملية منح جائزة موحدة، تمكننا في الحقيقة من تحييده. غالباً ما نقوم بذلك عن طريق نقد التأثير الضار لأشكال الفن الاجتماعية عوضاً عن الغور في الكيفيات التي يمكن أن تتداخل بها مع التركيبات الاجتماعية الحالية من خلال إعادة تشكيلها.

أقرُ بأن محاولات إعادة تشكيل التركيبات الاجتماعية، وكيفية تكوينها من خلال التقائها مع الفن موضوع غيرُ مستساغ بشكل عام –حتى الآن– وربما أكثر إثارة للتحفظ في الممارسات الفنية. فلنبدأ معاً منَ الافتراض الأخير المتمثل في أن الفن ربما سيعيد تشكيل العوالم الاجتماعية من خلال إدراجه مؤسسياً، وبذلك قد تتغير كيفية رؤيتنا لـ«اليايا» بإضفاء الطابع المؤسسي عليها. فإذا ابتدأنا من هذا المنطق البديل، فهل نحن ببساطة أحبطنا النقاش الضروري للغاية حول الكيفية؟ على حد تعبير خليلي «لقد أُدعِيَ مسبقاً في السوق أن الفن سياسي؟»، أم أننا نصرّ بشكل بديل تزامناً مع هذا الزمن الحرج في فلسطين وتاريخ العالم من الأفكار والتغيير الاجتماعي، وقتها ستكونُ الفكرةُ الأكثرَ أهمية للتحقق –نقلاً عن خليلي مرةً أخرى– «[...] عن الفن كحقل يتم التفكير فيه بمعزل عن الاقتصاد السياسي، حقل يهدف إلى الوصول لنتائجه من داخله بذاته». بالنسبة لخليلي، فإن هذا الفهم المتأصل بأن الفن بحاجة للبقاء في سياقه المؤسسي محلياً، الذي في واقع الحال يستنسخُ أيقوناته ولغته ومصطلحاته، موحياً لنا بأن نوليها الاهتمام.

فراس شحادة، وجُمانة مَنّاع، يأخذان الحديث في اتجاه مختلف. يتحدث شحادة بنفس لغة الحركة الفكرية المتنامية، والحركات السياسية الطلابية، والفنانين/ات والأكاديميين/ات والناشطين/ات والشعراء والشاعرات الموجهة نحوَ فك الارتباط الاستعماري بمجمل اللغة وسياقات التفكير المترابطة بشكل مباشر مع تأريخ الهيمنة والاستغلال؛ سواء كانت عن طريق الرأسمالية أو البطريركية الأبوية أو الإمبريالية الغربية التي تحكمت بإنتاج المعرفة في بقية أرجاء العالم خلال الـ٢٠٠ سنة الماضية، في خطوة جوهرية مضادة للاستعمار، مسلطاً الضوء على «بيت الحكمة» في بغداد القديمة لاستحضار المسابقة الفنية

كعنصر بارز لتتبع أثر المسابقات الفنية في الثقافة العربية والإسلامية. إنّ منهجيةَ فك الارتباط بالاستعمار من أجل استعادة الجائزة الفنية، تُحَيدُ النقاش من كونه حول الأهمية التاريخية والسياقات السياسية إلى حديث حول الأصول. ولكي أكون مُستفزَةً من جانبي، فإن ردة الفعل الدفاعية تلك، في الحقيقة، هي لاستعادة تاريخ عالمي للفن أكثر من كونه تجربةً غربية تفرضُ على سائر العالم. كان لها أثرُ إفراغ المحادثة من عناصرها التي في الوقت نفسه تُشكلها أيضاً؛ الثنائي المزدوج؛ الرأسمالية والقومية. ومع ذلك، فإن وجهة نظر شحادة وموقفي المضاد هما نقاشان متصلان سيستكملان في وقتهما.

يمكننا قراءةُ أفكار إيناس حلبي حول «اليايا» كمقترحات لكل مُحاولاتنا للتنظير حول طبيعة الجائزة وأهميتها في الذكرى العشرين لتأسيسها على الأقل في نسختها العاشرة، فإن العلاقات التي تم تشكيلها، ربما كانت أكثر قيمةً من أي منتج (أو فيلم) قد أُنتجت لذلك المعرض. تلك العلاقات التي قادت إلى صداقات وصداقات حميمية، يترابطُ فيها المجتمع والتضامن بشكل وثيق.

من تجربة حلبي، فإن واحدة من أكثر الآثار المستمرة للجائزة هي مراحل الجائزة نفسها. سواء إن بدأنا بعد ذلك بالسياق الاجتماعي والسياسي لـ«اليايا»، أو بالتأثير الاجتماعي والسياسي لها، فإننا في الحالتين قد بدأنا حديثنا من خارج الفن الذي أنتجتهُ «اليايا». لكن ماذا يحدث إذا اقتبسنا من رواية مؤرخة الفن كرستن شايد (تصدرُ في ٢٠٢٠)، فإلى أين تقودنا فكرة الرواية «البداية من الفن» والإثنوغرافيا؟!

في كل سؤال من الأسئلة التي سبق أن طرحتُها، وكذلك الردود التي تلقيتها، كان هنالك تلميح إلى أن الفن يمكن أن يقوم بما هو أكثر من مجرد تمثيل أو حتى تجسيد. يمكن حرفياً لحياة الفن هذه ولطُرقها التي تتدفقُ في بعض الأحيان فيها، أن ترعى وتحرض وتُلهم وتثير في أوقات أخرى الصمت، وأن تشارك وتُظهرَ للعيان ما تُريدهُ فقط. في النهاية؛ فإن كُل هذا يمرُ من خلال دورة مراحل عمله وكيفية عمله وكيفية تلقينا له، ثُم بالتالي كيفية تصرفنا نتيجةً له.

أسئلةٌ للفنانينَ/الفنانات:

١. هل هُناكَ تحولٌ الآن في الطريقة التي يستقبلُ بها الفنانون/الفنانات الجائزة؟ وكيف كان تفاعلهم معها حينما بدأت لأول مرة في دورتها الأولى قبل ١٩ عاماً؟

٢. مما لا ريبَ فيه أن الجائزة تسمحُ للفنانين بعرض أعمالهم أمامَ أقرانهم، ويتم تقييمها من قبل لجنة مُحكمين، وأحياناً تكونُ هنالكَ فُرصٌ للعرض إضافة إلى حوافزَ مالية. كل ذلك أثناء عرض أعمال الفنانين والفنانات على الجمهور التي يُشاركهم بها. مع ذلك، تُعَدُ تقاليد الجائزة جزءاً من تاريخ أطول من الفن الغربي المتجذر في فكرة الرعاية التي يُقدمُها الملوك والحُكام للفنانينَ/ات والرسامين/ات والمهندسينَ/ات المعماريين/ات والعلماء/العالمات والموسيقيين/ات حتى لو حدثَ ذلك في مكان وزمان آخرين، حينما نُشيرُ إلى «اليايا». ما أهمية هذا التاريخ المتأصل في المجتمع المدني لأنظمة الحكم الغربية بالنسبة للفنانين/ات الفلسطينيين/ات اليوم؟ أطرحُ هذا السؤال في موجة محاولاتَ تفكيك

العلائق الاستعمارية والجهود الإقليمية المبذولة في الواقع على مستوى المؤسسات الفنية، ومنح الدراسة الأكاديمية كوسيلة لمراجعة طبعة جديدة لإعادة كتابة تاريخ العالم منَ الهوامش. لا أستفسرُ هنا عن تأثير الجائزة، بل على الأغلب عن احتمالية تحييد تأريخ عالمي من أجل صيغته التي هو عليها اليوم؟

٣. في النسخة العاشرة من «اليايا»، حُيدت عملية تصنيع أو صناعة الفن من أجل المسابقة، من خلال إشراك فنانين/ات سابقين/ات، وتعمد ترك مراحل الممارسة الإبداعية دون مواضيع أو سمات واضحة المعالم. في الوقت نفسه وللمرة الأولى، تُعرَضُ الأعمال المشاركة بيوم مفتوح في الفضاء الجديد للمؤسسة المضيفة، التي تقعُ خارجَ مركز مدينة رام الله– وبالتالي التركيزُ على تسليط الضوء على العملية برُمتها وعلى المعرض نفسه. ما الذي يجبُ علينا القيامُ به من أجل هذه المراحل وسَطَ هذا الدفقِ العالمي نحو المحيط من داخل الوسط وبالعكس؟

إيناس حلبي

أثبتت الدورة العاشرة من جائزة الفنان/ة الشاب/ة لهذا العام، وعلى مستويات مختلفة، اختلافها عن الدورات السابقة؛ على الأقل في كيفية اختيار الفنانين/ات العشرة، في بادئ الأمر، ليكونوا جزءاً من المسابقة. ومن بعض جوانب التغيير في النسخة العاشرة، وجودُ أعضاء في فريق لجنة التحكيم من الفنانين/ات الذين/اللواتي شاركوا/ن في دورات سابقة لجائزة «اليايا» منذُ العام ٢٠٠٩ – بمن فيهم أنا، مشاركة في العامين ٢٠١٢ و٢٠١٦. بعد مكالمتين جماعيتين مُطولتين كانتا في غاية الثراء عبرَ تطبيق «سكايب» بين أعضاء لجنة التحكيم الذين كانوا متواجدين حينها في فلسطين، وبين الفنانين/الفنانات المتواجدين/ات في الخارج، حيثُ تمَ اختيار عشرة فنانين/ات للقائمة النهائية حصلوا/ن على منح إنتاج لإنشاء أعمال جديدة. طُلبَ من كُل عضو من أعضاء لجنة التحكيم بأن يكُونَ «مُشرفاً» على أحد الفنانين/ات العشرة، ما سَمحَ بتَبادل أفكار لم تكن مُرتبطة بالضرورة بالمنافسة نفسها، بل بعملية الإبداع ككُل، ولجنةٌ أخرى مكونةٌ من خمسة أعضاء تولت مهمة اختيار الفنانين/ات الفائزين/ات بعدَ افتتاح المعرض النهائي. على الرغم من أن مراحلَ الجائزة قد تكللت بالنجاح في المعرض النهائي؛ فإنها بالتأكيد لم تنته عند ذلك الحد، بل إن الأواصر التي نشأت من خلال المشاركين/ات في «اليايا» وبينهم، ليست أقلَ قيمةً –إن لم تكن أكثرَ– من أي عمل فني أو فيلم تمّ إنتاجه.

في نهاية المطاف من النسخة العاشرة لـ«اليايا»، كأنَ الضوءُ مسلطاً على المعرض النهائي الذي تزامنَ مع افتتاح مبنىً جديد لمؤسسة عبد المحسن القطان، وبالتالي ما أعاد مأسسة العملية التي كانت مُحَيدةً في وقتٍ سابق. في العام ٢٠١٦؛ كان موقع معرض «اليايا» في «دار الصاع»؛ وهي دارٌ تُراثية، بُنيت في العام ١٩١٠، وتمت إعادة ترميمها في العام ٢٠١٤، وتقعُ وسط مدينة رام الله. إن اختيار تلك الدار كان مثالاً على الأشكال المتعددة من «إنهاء التبعية الاستعمارية» التي يمكن للمؤسسات الثقافية من خلالها المشاركة بشكل نشط في الفضاءات العامة البديلة، والتي في الوقت ذاته يتمُ «إحياؤها». وما يُعرّف المؤسسة على أنها بديلة للثقافة «الاستعمارية» هو مدى تلاحمها الوثيق مع المجتمع الذي

يُفترض أنها مُنخرطَةٌ بالعمل معه، وكيفية إدارة نفسها مالياً وبرامجياً، وكيفية سعيها نحو تفكيك التراتبيات الهرمية والطبقية داخل وخارج أماكن عملها، وبالواقع يتمثل ذلك في كيفية رفضها لبقايا جذورها التي نمت –في معظم الحالات– من المجتمع المدني في إطار الحكم الغربي. على الرُغم من أن جائزة «اليايا» –مثلها مثل جميع الجوائز الفنية– متجذرة في تاريخ تقاليد «الرعاية» الغربية أو في السيطرة على قطاعات اقتصادية لأجل تعزيز الفوارق الطبقية، فإنه ينبغي تركيز الجهد حول الظروف الاجتماعية والسياسية للاحتلال في فلسطين والعمل على إبرازها؛ وقتما تُهيمن منظمات المجتمع المدني غير الحكومية على المجتمع، وفي الوقت ذاته تعتمدُ القطاعات الثقافية –بشكلٍ أكبر مقارنةً بالقطاعات الأخرى– بشكل أساسي، على التمويل الدولي.

إن عملية جلب عشرة فنانين/ات مشاركين/ات سوياً –إما من المقيمين/ات في الخارج ولم يتمكنوا/ن مطلقاً من دخول فلسطين وإما من المقيمين/ات في فلسطين ولكن محاصرون/ات داخل غزة أو من المقيمين/ات في القدس أو ضمنَ حدود الـ ٤٨؛ مجتمعٌ مجزأ يُعادُ لمُ شمله للحظات معاً– تؤدي إلى تكوين علاقات تعودُ بفائدة أكثر من المعرض وحده. إن الكيفية التي تعملُ بها المنظمات المحلية سوياً –وليس بطريقة عملها منفردة– والموقف السياسي الذي يتخذونهُ معاً للمُضي قُدماً في مجتمعٍ ما؛ هي بالمحصلة الطريقةُ التي يمكن بها إعادةُ صياغة وكتابة تأريخ العالم المُهمش.

يزن الخليلي

نظراً لأنني كنت ذات مرة فناناً شاباً في القائمة القصيرة لنسخة الجائزة من العام ٢٠٠٦، ومرةً أُخرى كقيم مشارك ومدير إنتاج لنسخة العام ٢٠١٢؛ لذلك فقد رأيتُ «اليايا» من جوانب ومواقف مختلفة. ولكن ربما يأتي جوابي هذا من خلال إعادة تفكيري ونقدي في الآونة الأخيرة للممارسة الفنية المنفصلة عن الإنتاج الثقافي والمعرفي، التي تكون أكثر قدرة على تحدي محدودية قدرة الفن على خلق السياسة وإنتاجها. في السنوات الأخيرة، أصبحت أكثر فأكثر شكاً حول ما يمكن أن تفعله الممارسات الفنية في الواقع. الفن الذي تبنى كونه سياسياً أستقطبهُ السوق، حتى أصبحت بعض الصيغ الخاصة بالترجمة وإعادة طرح الصيَغ السياسية والنظرية النقدية ممارسات فنية يمكن بعد ذلك تسليعُها بواسطة سوق فن مزدهرة أضحت هيَ العمود الفقري للفن المعاصر.

منذُ التسعينيات وسوق الفن يعتمدُ على تمويل مؤسسي أو على الطلب في السوق –أو مزيج من الاثنين معاً– وبالتالي، فإن «مُنتجهً» كان خاضعاً لهذه السوق، لذا فإن مُنتجاً فرداً فناناً نجماً «عبقرياً» هو ما كان سوق الفن قادرًا على تحقيقه على الرغم من ازدياد الطلب من ذلكَ الاقتصاد التنافسي، و«اليايا» ليست منفصلةً عن هذا النهج العالمي؛ وبالتالي فهنَالكَ حاجةٌ لنقد ذلك. لا أعتقد أن المشكلة حولَ ما إذا كانت أشكالُ الأعمال المعروضة بحُلتها النهائية أو أعمال في طور التطوير. في النهاية، الأمران متعلقان بالعملية الترويجية للفرد. إنهُ بالأحرى سؤالٌ عن الفن كحقل يُفكرُ فيه بمعزل عن سياسة السوق، حقلٌ يسعى إلى الحصول على نتائجه من ذاته. إن موضعَ تساؤلي هذا موجهٌ نحوَ الفن الذي يبقى داخل سياقاته الفنية، والذي يستنفذُ مواضيعه وينتجُ أيقوناته.

فراس شحادة

إن مفهوم الجوائز في الفن والسياقات الثقافية هو ليس تقاليد غربيةً حصراً؛ لكنَ تسليط الضوء على الجوائز كان بشكل أكبر في التأريخ الحديث الذي يتخذُ من أوروبا نقطتهُ المرجعية. هذه الأشكال من المسابقات الفنية والثقافية وصنوف الدعم الاقتصادي، كانت موجودةً قبلَ وقتٍ طويل من ظهور «الغرب الشمالي» كقوةٍ سياسيةٍ واَقتصادية.

بيت الحكمة؛ أُسِّسَ في بادئ الأمرَ باعتباره المجموعة الخاصة للخَليفة العباسي هارون الرشيد في أواخرِ القرن الثامن في بغداد، وتحول بعد ذلكَ إلى أكاديميةٍ عامة. كان بيتُ الحكمة بمقامَ محورٍ ثقافي أساسي؛ فقد قدمَ الجوائزَ للأكاديميين/اتَ والشعراء/ات والفنانين/ات والمهنَدسين/ات المعماريين/ات وعلماء/عالمات الرياضيات وغيرهم الكثير، لغرضِ تبادلِ الأفكارِ والمعرفة وتأسيسها أو تطويرها؛ وفي الوقت ذاته أيضاً لتلقي الدعم الماديَ والسياسي لتعزيزِ عمليات الإنتاج المعرفية تلك. إنَ الجوائزَ الفنية الفلسطينية الحالية، أو ما قبل النكَبة، أو أثناء الثورة الفلسطينية أو في حقبة ما بعدَ اتفاقية أوسلو، ليست بمعزلٍ عن هذا التاريخ؛ سواء أكان ذلكَ عند النظرِ إليها من أي سياقٍ استعماري أو مناهض لهُ. تتحدى النسخة العاشرة من «اليايا» مركزيةَ «الفن الفلسطيني» كجزء من مفهوم «بناء الدولة» وعاصمتها رام الله، واختزالها إلى كيانٍ فلسطيني خارجَ حدودِ ما بعد الاستعمار. وفيما يتعلقُ بالهامش؛ سأقتبسُ من بيل هوكس في كتابها «انتقاء الهامش كمساحةِ انفتاح جذرية» Choosing the Margin as a Space of Radical Openness، حيثُ كتبت: «أنا موجودةٌ في الهامش. أميزُ بشكلٍ واضح بين ذلك التهميش الذي تُمارسهُ منظومةُ الاضطهاد عن ذلكَ الهامش الذي يختَارهُ المرءُ كموقعِ مقاومة –موقعِ احتماليات وانفتاحٍ جذري– موقعُ المقاومةِ هذا هو، بشكلٍ دائم، كثقافةِ مُعارَضة تُمثِّل رَدنا النقدي على الهَيمنة/الغطرسة».

جمانة منّاع

كانت مشاركتي في «اليايا» في كلتا المناسبتين –٢٠١٠ و٢٠١٢– وسيلتي في البقاءِ حاضرةً في المشهد الفلسطيني، وبتواصلٍ معه، وبشكلٍ أخص مع رام الله تحديداً. ومع انتصافِ فترةِ دراستي في الخارج، أدركتُ أنَ العرضَ في أوروبا والولايات المتحدة قد أصبحَ معياراً جديداً بينما دعوات العروضِ والحديث عن عملي في فلسطين بقيت محدودة.

كانت فلسطين «مركزي»؛ عاطفياً وسياسياً، وكانت «اليايا» المنصة لعرضِ عملي هُناك. كانَ دافعي منَ المُشاركة في الجائزة جُزءاً من رغبتي في البقاء بشكلٍ راسخ ونيل تقديرٍ زُملائي في المكانِ الذي نشأتُ فيه، وليسَ مقصوراً فقط على أماكنَ دراستي.

إن نشأة/منشأ أيَ اصطلاح أو عُرفٍ لهوَ شيءٌ مهم ويستحقُ التوضيحَ دائماً. إن تأثير التقليد الغربي على شكلِ الجائزة كان ثانوياً في حينها، وهو بطريقةٍ ما لا يزالُ كذلك؛ ذلك أن التشابُكَ بين السلطةِ وبين رعايتها للفنون كانا حاضرين عبرَ الحضارات، وتجتازُ كثيراً ما هُوَ أبعدُ من الغرب. وأيضاً بسبب إشكاليات الحُكم الراهنة –أي سياسات هذه المؤسسات اليوم، وما مدى تلبيتهم لاحتياجات الناشطين/ات الثقافيين/ات، وبالتالي تأثيرها على المجتمع الذي ينتَمونَ/ينَ إليهِ– وتلكَ المساءلة، أكثرُ أهمية من مسألةِ النشأة.

هاني زعرب

كوني أحد الذين شاركوا في النسخة الثانية من المسابقة العام ٢٠٠٢، وأحد الذين تم اختيارهم في لجنة التحكيم لاختيار القائمة النهائية للمشاركين في النسخة الأخيرة، أعتقد أن هناك تحولاً كبيراً طرأ على الطريقة التي ينظر بها الفنانون إلى الجائزة. في البدايات، كان دافع بحث الفنان الأول هو التفكير بفنه كنابع أصيل، إن كان ذلك شخصياً أو انعكاس لحالة محلية أو عالمية بأقل ما يمكن استخدامه من أدوات وأسلوب بغض النظر عن الشكل البصري الذي سيُقَدم به عمله في النهاية. ومن خلال متابعتي للدورات السابقة، وتواصلي المستمر مع الأجيال الجديدة، أجد أن الفنانين اليوم في حالة من التشتت، حيث يُحمّلُون عملهم نصوصاً ونظريات وأشكالاً وأدوات أكبر للتأكيد على (معاصرتهم)، أو إرضاء لحالة ما بدلاً من إيجاد الأداة المناسبة لتنفيذ عملهم الفني والتفكير بالمنتج الملائم بصرياً لما يطرحونه فكرياً. وهذا كله –حسب رأيي– بدا واضحاً في الأعمال المقدمة للمشاركة في النسخة الأخيرة من المسابقة، وأعتقد أن هذا ناتج من ضغط خفي من قبل السياسات الثقافية التي تنتهجها المؤسسات المسؤولة هناك. وهذا كله يُنتج نظرة مُتسَلطة لصناعة الفن بغض النظر عن البحث الجاد في الفن بحد ذاته، ومن هنا تنبثق الطرق التي تُفرض على الفنان لأن ينظر بها، ليصبح فناً مؤسساتياً بدل كونه حراً صادقاً.

نور أبو عرفة

كان عمري ١٤ عامًا ، منذ ما يقرب من ١٩ عامًا، عندما نظمت الدورة الأولى من مسابقة الفنان الشاب. لا أزال أتذكر كيف كنت أذهب كل عامين مع والدي لحضور معرض المسابقة. في ذلك الوقت كانت معارض المسابقة مختلفة عن أي معرض فني كنا نزوره في القدس أو رام الله التي كان معظمها في ذلك الوقت مقتصر على اللوحات والمنحوتات ، بينما كان معرض اليايا غنياً بالتجارب مع الوسائط والموضوعات، وكان مكاناً يخلق الكثير من المناقشات والمحادثات حول الفن والأعمال الفنية المعروضة. على مر السنين أصبحت اليايا واحدة من أبرز الأنشطة في المشهد الفني الفلسطيني من خلال جوائزها والفرص التي يمكن للمشاركين فيها الحصول عليها بعد القبول فيها. بالتالي أصبحت أكثر تنافسية من كونها مساحة لتجربة وتبادل الخبرات، وقد تؤثر المنافسة على طاقة الأعمال الفنية والفنانين المشاركين، وكذلك أثرت على كيفية فهم الزوار للأعمال الفنية خلال المعرض. كل ذلك حدّد النقاش حول من سيحصل في الغالب على الجائزة بدلاً من مناقشة الأعمال الفنية المعروضة.

تحاضر حنان طوقان في الدراسات السياسية والشرق أوسطية في كلية بارد برلين. قبل ذلك، حاضرت في الدراسات الشرق أوسطية في جامعة براون (٢٠١٦–٢٠١٨) وفي قسم الدراسات الثقافية للشرق الأوسط في جامعة بامبرغ (٢٠١٨–٢٠١٩).

٢

سَنَكونُ وُحُوشًا

مسابقة الفنان

الشاب للعام ٢٠١٨

سَنُكُونُ وُحوَشًا

أملي جاسر

«هذا صحيح، سنكون وحوشًا، مقطوعين من كل شيء في هذا العالم، ولكن، ولهذا السبب بالتحديد، سنكون أكثر قربًا من بعضنا البعض».
– ماري شيلي، فرانكشتاين

يجمع «سَنَكُونُ وُحُوشَاً» أعمالاً فنية جديدة لعشرة فنانين تم اختيارهم للقائمة القصيرة من النسخة العاشرة من مسابقة الفنان الشاب (اليايا ٢٠١٨). انشغال المعرض مستمد من الممارسات الفنية للمشاركين الذين عملوا على تطوير أعمالهم الفنية على مدى عشرة أشهر، بتعاون وطيد مع قيّمة المعرض.

كان لي الشرف أن أكون قيّمة هذه النسخة المميزة من «اليايا». لا أجد الكلمات المناسبة لشكر مؤسسة عبد المحسن القطّان على منحي هذه الفرصة بأن أكون جزءاً من هذا المشروع كقيّمة، والأهم من ذلك العمل مع هؤلاء الفنانين العشرة على مدى السنة الماضية (٢٠١٨). لا أعلم إذا كانت مؤسسة عبد المحسن القطّان على علم بهذا، ولكنني أستعرض، بشكل دائم، مسابقة الفنان الشابٍ في المحاضرات التي أقدمها في شتى أنحاء العالم. أجد رؤية المسابقة الفنية مثالاً على المبادرات الفنية في فلسطين. لقد قمت بمتابعة مسابقة «اليايا» في نسخها المتعددة منذ بداياتها العام ٢٠٠٠، كما إنني كنت في لجنة تحكيم نسخة العام ٢٠١٠، إلى جانب كل من الفنانين الأصدقاء: الراحلة جين فيشر، رائدة سعادة، حسن خضر، راجي كوك، وقمت بعدها بإعطاء محاضرة عن تجربتي ورؤيتي بمسابقة «اليايا» في مركز الفنون المعاصرة في لندن العام ٢٠١١. قمت، مؤخراً، بإعادة قراءة ملاحظاتي من تلك المحاضرة، وأرغب هنا في أن أشارككم (وأطور) بعض النقاط التي أثرتها حينها، وهي نقاط ما زلت أتبنّاها بقوة.

إن مسابقة «اليايا» هي أهم المبادرات الفنية التي تقام بشكل دوري في فلسطين. تملك «اليايا» تاريخاً طويلاً يمتد الآن على مدى ١٨ سنة، وتضم عشر نسخ من المسابقة، بما راكمته من مواد توثيقية، وبروشورات وكتالوجات خاصة بكل دورة منها. يشكل هذا، بحد ذاته، عنصراً قيّما في سياق النسيان والتشظي اللذين صبغا تاريخنا. كما وتقدم «اليايا» إضافة نوعية إلى المشهد الفني الفلسطيني الحيوي والمزدهر موثقة جزءاً هاماً من تاريخه، عبر الأجيال التي تعاقبت على هذه المسابقة. من الجوانب الأخرى المهمة، هي أن مسابقة «اليايا» هي مبادرة فلسطينية، وبدعم مالي فلسطيني، وتملك، بالتالي، معايير موضوعة من الداخل (على خلاف العديد من المشاريع التي خلقت من أجل إرضاء معايير الداعم). هذا المشروع مهم، أيضاً، لأنه موجه للفنانين الفلسطينيين الذين لا تتجاوز أعمارهم ٣٠ سنة بغض النظر عن أماكن تواجدهم، وهذا يعني جميع الفلسطينيين – بتعريف الفلسطيني وليس بتعريف الآخرين للفلسطيني. هذا عنصر مهم، بشكل خاص، وبخاصّة حين نأخذ بعين الاعتبار تاريخ التشريد الفلسطيني والانقسامات التي فرضت علينا بشكل استراتيجي من قبل القوى المختلفة، من أجل حصرنا وموضعتنا في مكان

وزمان محددين، من أجل إبادة وجودنا، إضافة إلى عزلنا. وبهذا، فجميعنا جزء من تعريف الفلسطيني تبعاً لـ«اليايا»؛ سواء قالت جوازات سفرنا إننا من الضفة الغربية، أو غزة، أو القدس، أو إسرائيل، أو تشيلي أو السويد، أو بريطانيا، أو لبنان، أو الأردن، أو سوريا ... إلخ، نحن نعرف من نحن ومن أين نأتي.

أرغب هنا في أن أؤكد أن الجانب العالمي –الذي كان دائماً جزءاً جوهرياً في هذا المعرض– يعمل بشكل جميل ويخلق ظرفاً حقيقياً يعزز الحوارات والاشتباكات النقدية. بعد مرحلة الإنتاج، وبعد أن يقام المعرض، تنضم لجنة التحكيم التي تتكون، في العادة، من فنانين وكتاب وقيميين من جميع أنحاء العالم، إلى جانب الفنانين المحليين. سيرورة صنع القرار تمنح كل فنان شاب الفرصة لأن يلتقي لجنة التحكيم بشكل منفرد، من أجل نقاش عمله. ولهذا، ومن أجل هذه الأسباب من بين أمور أخرى، تمثل «اليايا»، بالنسبة لي، إنجازاً رائعاً في حقل الفنون المعاصرة هنا في فلسطين، وسبباً من أسباب فخري بأن أخدم كقيمة لهذه السنة. هذا مثال على البنية المؤسساتية التي أدعمها من كل قلبي، والتي يسعدني دائماً أن أعمل معها، وأكون جزءاً منها.

أرغب هنا، أيضاً، في أن أحيي محمود أبو هشهش ونسرين نفاع من برنامج الثقافة والفنون في المؤسسة على جهودهما الجبارة وتفانيهما في التخطيط، وتنظيم كل جزء من هذا المشروع؛ من لحظة ولادة الفكرة إلى المعرض النهائي، إضافة إلى تنظيم عملية دعوة لجنة التحكيم ولقاءاتها، وفي النهاية إنتاج المطبوعات المختلفة. محمود، الذي كان جزءاً من نسخ اليايا العشرة، ونسرين التي خدمت على مدار سبع نسخ، أظهرا تفانياً والتزاماً هائلين بكل جزء من هذه العملية، إضافة إلى استعدادهما لأخذ مخاطرات مع كل نسخة، مظهرَين انفتاحاً كبيراً واستعداداً لإعادة صياغة المسابقة وإعادة تشكيلها في الوقت نفسه الذي استطاعا أن يحافظا فيه على ثبات قاعدتها. أشكرهما على دعمهما وعلى ثقتهما بيّ في تحمل هذه المسؤولية الكبيرة، إضافة إلى دعمهما لرؤيتي بكل الأشكال الممكنة.

لقد قاما بدعمي في كل مرحلة من مراحل هذه العملية، ووثقا بي حتى حين لم أكن قادرة على تقديم ثيمة عامة وواضحة، لأن الكثير من سيرورة عملي الخاصة، يقع في فضاء غير يقيني، ويعتمد، بشكل كبير، على التفاعل مع المشاركين أنفسهم، ولهذا كان من المهم لي أن نظل غير محصورين، لنكون قادرين على التكيف والتنقل حسب الإمكانيات التي تظهر. أعمل من خلال سيرورة من التبادلات، وهذا ما شهده المشروع والمعرض النهائي.

على صعيد شخصي، يعني لي الكثير أن «اليايا» سُميت على اسم صديقي وزميلي العزيز –وفنان من أبناء جيلي– الراحل حسن الحوراني. لقد امتدت صداقتنا بين رام الله ونيويورك، وكنت من الأشخاص القلائل الذين عرفوه بشكل جيد في المكانين. في ذلك الوقت، كان يرتدي دائماً قلادة مع تعليقة بيضاء. داخل التعليقة البيضاء كان هناك زجاج أزرق. أزرق كالبحر. أخبرنا جميعاً بأنه كان يرتديها حتى يأخذ معه البحر حيثما يذهب، لقد كان البحر معه دائماً. حسن بقي مع الكثير منا أينما ذهبنا. حين ذهبت إلى بيت أهله في رام الله بعد يوم واحد من وفاته، تساءلت فيما إذا كانوا يعرفون كيف كانت حياته على مدى السنتين الأخيرتين في نيويورك، كيف عاش وكيف أثر في الجميع هناك. وحين زرت نيويورك وذهبت إلى التأبين الخاص به لاحقاً هناك،

تساءلت، أيضاً، اذا كان الحاضرون هناك يملكون أي فكرة عن تأثيره الهائل في رام الله.

مرحلة العمل

حين تمت دعوتي في البداية من أجل العمل على هذا المشروع، اشترطت أموراً عدة حتى أكون قادرة على أن أعمل وأخلق سيرورة عمل للمشاركين شبيهة بمنهجية عملي. في البداية، أوضحت أنني لن أعمل مع هؤلاء الفنان كقيّمة، ولكنني سأقوم بنقاش أعمالهم والتخطيط معهم كفنانة. أنا لست قيّمة فنية، وقمت بالتوجه لهذه المبادرة الصعبة كفنانة وكمعلمة. أجد أنه من المهم، في هذه اللحظة الخاصة في فلسطين، الانخراط مع هؤلاء الفنانين بطريقة تعليمية، وبخاصة أن الفضاءات التي تقدم هذا النوع من التبادل المعرفي شبه معدومة، وكانت «اليايا» فرصة لجمع هؤلاء الفنانين الشباب معاً، والتفاعل مع أشكال مختلفة من التبادل المعرفي والفني. أتحدث هنا كأحد مؤسسي الأكاديمية الدولية للفنون حيث عملت على مدى ١٠ سنوات كمدرّسة، وخدمت في مجلس الإدارة على مدى ست سنوات. إن فقدان هذا الفضاء المهم العام ٢٠١٧ حين أغلق أبوابه، كان له وقع مدوّ، وبخاصة أنه كان مساحة للتجريب وفضاء للقاء المفكرين والعاملين في مجال الثقافة مِن أنحاء العالم كافة. كمدرّسة في تلك المؤسسة، كنت أمتلك الحرية بخلق وتصميم صفوفي بالطريقة التي أجدها مناسبة. في تلك الفترة، كان أحد الجوانب المهمة في منهجي التعليمي هو محاولة الجمع بين أجزاء من المعرفة المحلية ومعلمين وتواريخ وهويات عابرة للأجيال داخل غرفة الصف، لإحساسي بأن كل جيل مبتور عن المعرفة التاريخية التي سبقته، بشكل بدا لي فيه أن هناك نسياناً مستمراً. كان هذا، أيضاً جزءاً دائماً من عملي وممارستي، أن أجد طرقاً لمحاربة النسيان، ولخلق فضاءات تجمع بين الباحثين والفنانين وصانعي الأفلام والمؤرخين ... إلخ من أجيال متعددة حولنا، لنتلاقى جميعاً ونتواصل بطريقة تشاركية. وبهذا، وفي هذه النسخة من «اليايا»، نظمنا برنامجاً تعليمياً من أجل ربط هؤلاء الفنانين الشباب مع فناني «اليايا» السابقين؛ من أجل تهيئة بيئة من الحوار والتبادل المعرفي العابر للأجيال.

الشرط الآخر الذي وضعته من أجل القبول بهذا الدور، هو التخلي عن ثيمة عامة. بدلاً من ذلك، فإن جوهر المعرض سيكون عبارة عن ثيمات مستمدة من الممارسات الفنية للمشاركين أنفسهم. بعد انتهاء فترة اختيار الفنانين المشاركين، تم اختيار الثيمة/ الثيمات بالاعتماد على الحوارات والتبادلات المعرفية. كان هدفي هو خلق خطاب معين، واستكشاف ثيمات ممكنة بالاعتماد على ما كان هؤلاء الفنانون يستكشفونه في ممارساتهم الفنية الحالية، بدلاً من فرض ثيمة معينة عليهم. ستصبح مواضيعهم البحثية جزءاً من نقاشاتنا وتبادلاتنا الجمعية. كان متوقعاً من كل فنان أن يشارك الجسم المعرفي الذي يقوم عليه مشروعه ، ليرافق مع ذلك حوارات متعمقة حول منهجيات البحث ودوافعه. كان الهدف هو تشجيع الفنانين على المشاركة في فضاء جمعي من الإنتاج المعرفي، وإعادة تقييم وتطوير ممارساتهم في سياق الخطاب الفني الأشمل، بمرافقة زملائهم والفنانين الزوّار.

بعد أن تمت الموافقة على منهجي الذي يعتمد على التبادل المعرفي الجمعي، وعلى السيرورات الفنية الخاصة بالفنان، عرضت خطة العمل على محمود ونسرين. قمت بالتخطيط للقاءات أسبوعية مع الفنانين، ترافقها لقاءات فردية بيني وبين كل فنان أو بين الفنانين والضيوف من الفنانين والمفكرين. اكتشفنا بعد انتهاء مرحلة الاختيار، أن سبعة من الفنانين العشرة (ولأول مرة في تاريخ «اليايا»)، يعيشون خارج فلسطين، وبالتالي فإن فكرة اللقاء كمجموعة باتت مستحيلة. ليس هذا فحسب، بل إن ثلاثة منهم يمنعهم الاحتلال من دخول البلاد. تطلّب هذا منا إعادة الصياغة والتفكير بخطتي. قمت بتصميم منصة لقاء إلكتروني نجتمع من خلالها بشكل أسبوعي للحوار. كان التركيز خلال هذه المرحلة من العمل على خلق منصة تستند إلى التواريخ الثقافية، والسياسية، والاجتماعية، التي يستكشفها هؤلاء الفنانون، إضافة إلى تعزيز فضاء يتم فيه التوسع في مواضيعهم البحثية، لتصبح جزءاً من حوارات جمعية وتبادلات معرفية بيننا. شارك كل فنان الجسم المعرفي لمشروعه مع المجموعة، وفي اللقاءات التي رافقتها حوارات متعمقة حول منهجية البحث ودوافعه. قرأنا وتحدثنا مع كل من: فرانكو بيراردي، نعيم مهيمين، آلاء يونس، لينا ميعاري، بسمة الشريف (فنانة فلسطينية أخرى لا تتمكن من زيارة فلسطين). قمنا أنا والمشاركون بوضع قائمة بالضيوف. هذا هو الجيل القادم من الفنانين الفلسطينيين، وكان من المهم لي (وحتى من المُلح) أن أساهم في تعزيز أهمية خلق فضاء يمكّنهم من التجمع والحديث مع بعضهم بعضاً، وبخاصة أنهم سيكونون زملاء في الفن طوال حياتهم، وسيحاورون بعضهم البعض من خلال أعمالهم، إن لم يكن وجهاً لوجه. كما إنني أؤمن أن هذا الجيل يملك الكثير لنتعلم منه، ويجب علينا أن نكون مستعدين للاستماع والتعلم. وبسبب إيماني القوي بهذه القيم، ولأنه ليس بمقدورنا أن نلتقي داخل فلسطين، اقترحت على مؤسسة عبد المحسن القطّان، أن نلتقي كمجموعة خارج فلسطين. بادر كل من محمود ونسرين بسرعة إلى دعم هذه الفكرة، وبدآ فعلاً بتنظيم ذلك فوراً. في حزيران من تلك السنة، توجت لقاءاتنا الأسبوعية الجماعية والفردية معي ومع الفنانين الضيوف، بورشة عمل على مدى عشرة أيام في مدينة بييلا، إيطاليا، في مدرسة الأفكار في سيتاديلارتيه. وقمنا بعقد نقاشات مكثفة حول كل عمل، إضافة إلى عروض أفلام، ورحلات مشي. إلى جانب اللقاءات الجماعية لمناقشة كل مشروع وأفكاره المرجعية بشكل متعمق، كانت هناك، أيضاً، لقاءات فردية معي، إضافة إلى جلسات حوارية مصغرة. كان اجتماعنا في مدينة بييلا في إيطاليا لحظة مؤثرة خلال رحلة عملنا، وبخاصة أن بعض فناني «اليايا» لم تسنح لهم الفرصة من قبل بأن يجلسوا ويناقشوا أعمالهم مع فنانين فلسطينيين. كان من المهم لهم أن يشاركوا ظروف حياتهم وعملهم المختلفة كلياً والتحديات التي ترافقها.

بتدخل صغير مني، قمنا بإلغاء مكان الولادة في كتالوج «اليايا»، حيث أصررت على أن علينا أن نتجنب وضع مكان الولادة لأي من الفنانين الشباب. ما الذي يعنيه «مكان الولادة» في ظرفنا المعاصر؟ وما الذي يشير إليه؟ الكثير من الفنانين ليس لديهم أي علاقة مع المكان الذي ولدوا فيه، ولا –وبخاصة بالنسبة لنا كفلسطينيين– يحدد أي جزئية من هويتنا، بينما يمثل المكان الذي يعمل فيه الفنان ويعيش فيه، محدداً أساسيا لشكل

انخراطه في العالم، وينعكس على الأعمال التي يقوم بها، وبالتالي قررت أن أشير إلى ذلك في سيرهم الذاتية. وبالروح نفسها التي أملت علينا الأشهر العشرة التي عملنا فيها سوياً، أردت أن نُساءل عن طبيعة السيرة الذاتية ومن يحدد شكلها. كيف يمكن لي أن أفتح مجالاً لقراءة أكثر دقة لما نحن عليه؟ ومن أين نأتي؟ وبالتأكيد هذا لا يأتي من خلال الطريقة التقليدية التي يتبعها عالم الفن بإدراج مكان الولادة، الذي في أفضل حالاته يقيدنا بشيء لا يحددنا، ولا يمنح أي منظور لما نحن عليه.

المعرض

«هذا صحيح، سنكون وحوشاً، مقطوعين من كل شيء في هذا العالم، ولكن، ولهذا السبب بالتحديد، سنكون أكثر قرباً من بعضنا البعض».
ماري شيلي، فرانكشتاين

ما يأتي في واجهة مشاريع «سَنَكُونُ وُحُوشَاً» هو استكشاف للأجساد وأطرافها المخيطة، والمكسورة، والممزقة، والمجروحة، والمقطعة، والمدفونة. تركز كثير من الأعمال على موقع العين، وعلى المناظير ووجهات النظر قيد التبدل والانهيار. تمثل الهيمنة، والتاريخ، والتساؤل عن الناظر، مواضيع تم فحصها من خلال تجارب سردية في التمزق، ومواقع الخلل، ومَوقعة الجسد المكسور في هويات وطوبوغرافيات متعددة، تنعكس في جميع أعمال المعرض. تتأرجح الأعمال بين التنقيب والدفن، وتمتد نحو الماضي والمستقبل بشكل متزامن.

يتداخل الشخصي والجمعي، بشكل عميق، في أعمال هؤلاء الفنانين، كما في لوحات علا زيتون ذات القوة النفسية، التي تصور الأجساد المشوّهة للنساء، أو في الجدائل المقصوصة التي يتم عرضها كدليل على المقاومة في صور صفاء خطيب الفوتوغرافية. لا تتحدث هذه الأعمال عن الخلايا الميتة المتداخلة مع الأنسجة الحية فحسب، ولكنها، وبشكل كبير، تتحدث عن استمرارية هذه الخلايا في النمو. يصبح الجسد المدفون والممزق وثيقة تخدم ككبسولة زمن، ورسالة إلى المستقبل في عمل هيثم حداد، حيث ينجلي تهديد أزيز الطائرات بلا طيار في الأعلى. تتبدّى مواضيع كالترددات المرسلة عبر أجيال متعددة، والذاكرة، وتحدي الكيفية التي نبني فيها، بشكل جمعي وفردي، تاريخنا، بقوة، في أعمال الفنانين الآخرين أيضاً. تعبر الطيارات بلا طيار في فيديو فراس شحادة، حيث تفاوض عين المتجول، بشكل مستمر، أشكال دنو مختلفة من مناطق الحدود. تستقصي دينا الميمي نظرة الجماجم لمقاتلي المقاومة الجزائريين الذين قُطعت رؤوسهم، بشكل عنيف، ووضعت في متحف في باريس. أما رسومات ليلى عبد الرازق المصورة والحية، فهي تحدث انهياراً في الزمن، من خلال رواية المأساة الشخصية لولادة طفل ميت من أجل مساءلة الذاكرة الجمعية، والفقدان، والاستمرار في الحياة. يعتمد فنانون آخرون في أعمالهم على استكشاف إمكانيات خرائطية نقدية ذات قوة. تثير ديمة سروجي انهيار المكان والزمان، وتكشف عن سجل شخصي للقدس، من

خلال حفريات تطال جسد المدينة من الأسفل. تتقفى أغراض ولوحات يوسف عودة جسد ذكر جنساني ومجهول الهوية، من خلال التنقل بين الاقتصاد والعملة المشفّرة. يقوم كل من غزال ومالك الحزين بسرد شعري للحركة الجسدية في الفضاءات، وحركة بطيئة خلال الزمن في عمل فيديو علاء أبو أسعد. في الوقت نفسه، يتحدى وليد الواوي الوضع السائد من خلال رمزية المنطاد الذي تهدف ميكانيكيته إلى إبطاء سقوط الجسد.

في هذه اللحظة التي نمر بها بعزلة وبوحدة لم نعش مثيلاً لها منذ العام ١٩٤٨، أن تكون/تصبح وحشاً يمثل التمزق وخلق لشيء جديد من هذه الأطراف المبتورة التي تنتج قوة تهدد وتواجه. هذه القوة تزعزع وتكشف وتلوث الداخل والخارج، الموت والدفن، وتفتح تكوينات فيزيائية واجتماعية وسياسية متعددة. يخرج من هذه التكوينات حشد من الوحوش، متروكين من قبل العالم ليواجهوا عنفاً لا يمكنهم التعبير عنه وحدهم.

يشير عنوان المعرض إلى اللحظة في رواية فرانكشتاين لماري شيلي، حين يطلب الوحش من خالقه، فيكتور فرانكشتاين، أن يخلق له رفيقاً، وهي لحظة يشعر فيها الوحش بالأمل فيما سيصبحا عليه. يمثل طلب الوحش قبولاً لظرفه «التوحشي» في الوقت نفسه الذي يرفض فيه أن يتخلى عن العلاقة مع الآخر، والرفقة، والأمل. في هذه اللحظة يتأمل الوحش في أنه لن يكون وحيداً، ويصر على تجربة الحب من خلال العلاقة مع آخر مثله –منبوذين معاً.

ربما يقترح هذا النص من كتاب شيلي أننا وحوش منذ البداية، وأننا سنصبح وحوشاً، وأننا سنستمر بكوننا وحوشا معاً في وحدتنا وفي ظرفنا الصعب. هناك أمل وحب لأولئك الذين يعيشون في فضاء مدمر ومعزول، وهو رفقة الآخرين. يصر «سنكون وحوشاً» على الجمع، وهو إعلان صارخ يمكن أن يكون تهديداً أيضاً.

يُعرض «سَنَكُونُ وُحُوشَاً» في المركز الثقافي الجديد لمؤسسة عبد المحسن القطان، الكائن في حي الطيرة في رام الله، على بعد أمتار قليلة من ساحة نيلسون مانديلا، وهو موقع مناسب ليجمع هذه الأجزاء التي تقوم بالحفر في الماضي، وتخيل المستقبل، بينما نقوم معاً بتأمل هذه اللحظة المتوترة والمتحولة.

من بعض اجتماعات حلقات بحث اليايا

١٠ نيسان ٢٠١٨
أعمال نعيم مهيمن
الضيف: نعيم مهيمن، اقتراح أملي جاسر
عرض فيلم نعيم مهيمن *لقاءان وجنازة*

١٧ نيسان ٢٠١٨
كتاب فرانكو بيراردي «الانتفاضة: عن الشعر والتمويل»
الضيف: فرانكو بيراردي، اقتراح يوسف عودة
+ قراءة فرانكو بيراردي، «الانتفاضة: عن الشعر والتمويل» الفصل ٢

٢٩ نيسان ٢٠١٨
أنظمة المسح. اقتراح ديمة سروجي
+ قراءة لو كانتور كازوفسكي، أعمال بيرانيسي كتفسير للعمارة الرومانية وأصول عالمه الفكري

٧ أيار ٢٠١٨
المفاهيم الجماعية للنكبة، اقتراح ليلى عبد الرزاق
+ قراءة أناهيد الحردان، «الفلسطينيون في سورية: ذكريات نكبة مجتمعات ممزقة»

١١ أيار ٢٠١٨
MEMORYSCAPES: Architecture, e-/motions and Archive
الضيف: آلاء يونس، اقتراح فراس شحادة
+ قراءات وأفلام تيموثاوس فيرميولين، «العمق الجديد»
آلاء يونس، «خطة بغداد الكبرى» و«رجال برونز، بيوت اسمنت»
جون سميث، «البرج الأسود»
يونج لين، «كيوتو»
مواد اختيارية:
إدوارد سعيد، «خارج المكان: سيرة ذاتية»
أغنية M.I.A لـ Come Walk With Me

١٥ أيار ٢٠١٨
أعمال بسمة الشريف
الضيف: بسمة الشريف، اقتراح علاء أبو أسعد
+ قراءات وأفلام:
بسمة الشريف «أفلام فيديو من غزة» و«نوم عميق»
سوزي حلجيان، «بسمة الشريف: تحت التأثير»
سلسلة أفلام فيديو «من غزة تنظر الى آلام الآخرين»، رشا سلطي

١٨ أيار ٢٠١٨
المتحف كساحة معركة، اقتراح دينا الميمي
+ فيديو توثيق محاضرة هيتو ستييرل، «هل المتحف ساحة معركة»

٢١ أيار ٢٠١٨
تجربة النساء الفلسطينيات المعتقلات
الضيف: د. لينا ميعاري، اقتراح صفاء خطيب
+قراءة لينا ميعاري، «دلالات تقنيات القوة الاستعمارية «الجنسية»: تجربة النساء الفلسطينيات المعتقلات»

٢٦ أيار ٢٠١٨
عن شرعية السفارات الفلسطينية، اقتراح وليد الواوي
+ قراءات ومواد:
ربى صالح، «من الحياة المجردة للتمثيل السياسي: اللاجئين الفلسطينيين كطليعيين»
مشاهدة أول خمس دقائق من فيلم «الناصر صلاح الدين»
يوناس ستال، «مؤتمر قمة العالم الجديد»

٢٨ أيار ٢٠١٨
مستقبل فلسطين: لماذا الآن؟ اقتراح هيثم حداد
+ أفلام ومواد:
داتورا، «عاصفة»
ربيع مرّوة، «الثورة المبكسلة»
لاريسا صنصور، «في المستقبل تناولوا الطعام في أواني بورسلان فاخرة»

من اليمين: إيفا شارير، ديكلان لونغ، خورخه تاكلا، نسرين نفاع، ساندي هلال، أحلام شبلي خلال اجتماعات لجنة التحكيم في المركز الثقافي لمؤسسة عبد المحسن القطان.

بيان لجنة التحكيم
مسابقة الفنان الشاب للعام ٢٠١٨

نحن أعضاء لجنة التحكيم الخمسة نشعر بتقدير شديد لكوننا لجنة تحكيم مسابقة الفنان الشاب للعام ٢٠١٨. على مدى السنوات الثمانية عشر الماضية، رسخت المسابقة نفسها كأحدى الفعاليات الفنية الأكثر احتفاء وأستدامةً في الحياة الثقافية في فلسطين.

نرغب بأن نتقدم بجزيل الشكر لمؤسسة عبد المحسن القطان لدعوتنا ومنحنا هذه الفرصة وللثقة التي أبدوها فينا بتحميلنا مسؤولية هذه المهمة، ونشعر بالامتنان للدعم والمساعدة التي قدمها كل من نسرين نفاع وليس شلالدة ومحمود أبو هشهش ويزيد عناني. نرغب أن نشكر بشكل خاص أملي جاسر لجهودها الاستثنائية في تقييم معرض المسابقة: من خلال خلق فضاء آمن وملهم يجمع الفنانين ويسمح لهم بمشاركة أفكارهم، ومن خلال توظيف هذه المنصة من أجل تعزيز الحس الجماعي الذي نأمل أن يكون له آثار بعيدة المدى. خلق الفنانون العشرة مع أملي معرضا متماسكاً وقوياً.

لقد أثارت انتباهنا الجودة العالية للأعمال وتنوع ديناميكية المسارات التي من الممكن اتباعها في نقاط مختلفة –خصوصا حين نأخذ بعين الاعتبار الخلفيات المختلفة للفنانين الذين يعيشون ويعملون في ظروف مختلفة في فلسطين والشتات الفلسطيني. باستخدام وسائط مختلفة ومن خلال أصوات فردية لهؤلاء الفنانين تنجلي وتتكشف سرديات مختلفة رابطة القصص الشخصية بالأسئلة الملحة حول فلسطين وعالم ما بعد الكولونيالية، المعولم والرقمي. تمثل الأعمال حساسيات فردية وفنية مميزة ولكنها تظهر أيضا نقاط ارتباط مثيرة فيما بينها. من الممكن لنا كلجنة تحكيم أن نقيم ونربط هذه السرديات بشكل مختلف، ولكننا نريد أن نؤكد –خصوصا نحن الذين جئنا إلى فلسطين لأول مرة من أجل هذه المناسبة—بأننا تعلمنا الكثير عن الظرف هنا من خلال كل واحد وواحدة من هؤلاء الفنانين.

نحن محظوظين لفرصة الحديث مع سبعة من هؤلاء الفنانين وجهاً لوجه أمام أعمالهم. هناك ثلاثة فنانون يعيشون حاليا في الشتات (في الولايات المتحدة وأوروبا) والذين لم يتمكنوا من القدوم إلى فلسطين ولكننا استطعنا على الأقل من أن نتواصل معهم عن بعد. إن هذا التداخل بين

الإمكانيات المختلفة للقاء والحديث هي بحد ذاتها قضية لا يمكن تفاديها أثناء التأمل في ظروف الفن الفلسطيني المعاصر.

بالأخذ بعين الاعتبار التنوع المثير للأعمال المشاركة كان من الصعب تقليص القائمة إلى عدد صغير من الفائزين ، ولا بد أن نشير بأن هذا لم يكن ممكنا دون تسويات. على الرغم من أن كل مرتبة تملك مزاياها الخاصة وتستحق تنويهاً خاصاً، قررنا بأن نحافظ على الترتيب الأول والثاني والثالث ولكننا أخذنا الحرية بأن نناصف أحدى الجوائز ما بين فنانين.

بإعلاننا الفائزين بترتيب عكسي، نمنح الجائزة الثالثة إلى علا زيتون عن عملها «تنخر». لقد تأثرنا بشجاعة الفنانة المتمثلة في عرض لحظات حميمة من حياة عائلة الفنانة وهشاشتها، وبقدرتها على التوفيق بشكل متوازن بين الإنجاز الدقيق، باستخدام وسيط غير سهل مثل القلم ذي الرأس الكروي، وبالاعتماد على دافع تدميري في تشويه ومحو الملامح الشخصية للشخصيات المصورة حيث قامت الفنانة بتلطيخ وجوههم باللون الذهبي (وهو وسيط يحمل إشارات ثقافية وتاريخية مختلفة من التجميل إلى أقنعة الموت) وعرض الصور الناتجة في إطارات تجارية مذهبة مألوفة. إن الألفة المنزلية للإطار المعروض تتحد مع المحتوى المقلق والمتوتر.

بعد نقاش مطول، قررت لجنة التحكيم منح الجائزة الثانية لفنانين استجابا لجوانب مختلفة من الواقع الفلسطيني بطرق مختلفة ومن مواقع متميزة باختلافها. تمنح الجائزة الثانية لكل من فراس شحادة وديمة سروجي. يعتمد عمل فراس شحادة على التجربة الشخصية للفنان كلاجئ يعيش بين الأردن وفلسطين. في فيلمه الاستحواذي «لا ذكريات رائعة هنا» وجد فراس شكلا فنيا قويا من التعبير الصوتي البصري يقتفي من خلاله تجربة النزوح ويتأمل في السؤال الصعب لقضية حق العودة مستكشفا الذاكرة المتخيلة والصدمة المتعددة الأجيال من خلال النص والصور. إن أسلوب الفنان السينمائي شاعري بشكل غني في الطريقة التي يتناول فيها التعقيدات السياسية كلاجئ فلسطيني. يعرض الفنان مداخلته في المعرض بطريقة حساسة يضع فيها المشاهد في موقع ليتأمل المشهد الطبيعي وإمكانية الوصول اليه، ويتأمل الثبات والحركة كظروف لا يتم بالعادة اختيارها بشكل إرادي.

أنتجت الفنانة ديمة سروجي أيضا عملا منشغل بتمثيل سياسيات

المشهد. على الرغم من أن الفنانة تمارس الهندسة المعمارية بشكل رئيسي فأن ديمة تعمل بأسلوب تجريبي يلائم بشكل كبير طبيعة المعرض. إن عملها «قانون تعاقد الطبقات» يركز بشكل ثنائي على مسح مدينة القدس والحفريات الأثرية من أجل استكشاف دور الخريطة في التأكيد على الهيمنة الكولونيالية. يمثل بناءها المتقشف والصادم —والذي يجمع بين نماذج المسح لمواقع في القدس– محاولة نحتية مبدعة في مساءلة سياسيات اعداد الخرائط وأنظمة الإظهار والإخفاء ويدعونا إلى أن نحتل موقع الناظر العلوي للاستعماري بينما يتيح دراسة المشهد من الأسفل.

عند اختيار الجائزة الأولى لمسابقة الفنان الشاب للعام ٢٠١٨، كان هناك نقاش حريص وواسع، ولكن خيارنا ذهب لعمل أثار اعجاب جميع أعضاء لجنة التحكيم بطرق مختلفة. إن الفائز في مسابقة هذا العام (جائزة حسن الحوارني) هي صفاء خطيب عن عملها «تمرد الضفائر». أثنى أعضاء لجنة التحكيم على العمل من ناحيتي التعقيدات التقنية والمفهومية—فهو عمل صارم بشكل استثنائي، ويستخدم بشكل غير اعتيادي ممارسة التصوير من خلال المسح الضوئي بشكل حيوي ومثير للتحدي. بشكل أساسي فقد كان انجاز صفاء العميق والمؤثر الذي تجلى بخلق شكل فني غير اعتيادي من التمثيلات الجمالية والسياسية التي أثارت اعجاب اللجنة. من خلال تصوير ضفائر الشعر التي تبرعن بها أسيرات فلسطينيات أثناء حملة للتبرع لمرضى سرطان الثدي (شباط ٢٠١٧) يركز عمل صفاء على فعل من السخاء الإنساني وشكل من أشكال التضامن بين حياة السجن والعالم الخارجي. إن النتيجة المتمثل في العمل التركيبي الفوتوغرافي يحمل كثافة جمالية عالية وفي نفس قوية بالكيفية التي تثير فيها مواضيع حول المقاومة والتمكين. نهنئ الفنانة على مشاركتها المتميزة في مسابقة الفنان الشاب للعام ٢٠١٨ ونبارك الفائزين الأربعة ونحن مؤمنين بأن اليايا تخدم كأداة رمزية وعملية في تعزيز الفنانين في بداية مسيرتهم الفنية. نحن نؤمن بشدة، بان المشاركة في معرض سنكون وحوشا بحد ذاتها انجاز هام لجميع المشاركين، ونتطلع بشدة إلى متابعة مسيرة الفنانين العشرة المشاركين في المستقبل.

أحلام شبلي، إيفا شارير، خورخه تاكلا، ديكلان لونغ، ساندي هلال

السير الذاتية

الفنانون

علاء أبو أسعد يعيش ويعمل بين هولندا وفلسطين، حازَ على بكالوريوس من قسم التّصوير في أكاديميّة بيتسلئل للفنون في القدس؛ وعلى درجة الماجستير في الفنون التطبيقيّة من المعهد الهولنديّ للفنّ في هولندا. شارك علاء في العديد من المعارض، والمهرجانات، والإقامات الفنيّة في مُدن مختلفة حول العالم، من ضمنها أثينا، أرَاو، آرنم، القاهرة، القدس، النّاصرة، أوسلو، برلين، َبروكسل، بيت لحم، بيروت، بييلّا، حَيفا، رام الله، روتردام، زيورخ، سالفادور دي باهيّا، لُندن، ليماسول، ميلانو، ونيويورك.

هيثم حداد رسام ومصمم بصري يعيش ويعمل في حيفا، فلسطين. حاصل على درجة البكالوريوس في تصميم الأزياء من جامعة شينكار، كلية الهندسة والتصميم العام ٢٠١١. ومنذ ذلك الوقت، شارك في معارض جماعية وفردية عدة، منها قلنديا الدولي، وغاليريOG2. أعماله مستوحاة من تاريخ الأزياء، والثقافة الكويرية، والأيقونات الدينية، ومحيطه المباشر. بدأ حداد العمل في التصميم الغرافيكي العام ٢٠١٢، من خلال التعاون مع طواقم محلية ومنتجين ثقافيين. حالياً يتأرجح عمله على مدى طيف من الفنون البصرية، ويجمع بين الفيديو، والرسم، والصور المحركة، إضافة إلى خلق صور تناقش وتعرض هويتنا/عقليتنا في عالم جديد، والكيفية التي تغير فيها أشكالها تبعاً لظروف الزمان/المكان.

صفاء خطيب تعمل وتعيش ما بين القدس وقرية كفر كنا في الجليل. تحمل شهادة البكالوريوس في فن التصوير الفوتوغرافي من أكاديمية بيتسلئل للفن والتصميم في القدس (٢٠١٦)، وتسعى إلى نيل شهادة الماجستير في دراسات السينما من جامعة حيفا حالياً. شاركت خطيب العام ٢٠١٦ في إقامة فنية في الإقامة الدولية للفنون في باريس. عرضت مشروعها «استوديو بغداد» ست مرات ما بين العامين ٢٠١٦ و٢٠١٧ في كل من: ساحة هينري فريك، وسانت يوس تين نود – بروكسل، وليوزين – كازبلانكا، غاليري باديكو – رام الله، المركز الثقافي الفرنسي – نابلس، غاليري فتوش – حيفا، جون كرياسيون غاليري – باريس. عرضت العام ٢٠١٦ مشروع «مونديال فلسطين ٢٠٣٤» في أكاديمية بيتسلئل للفن والتصميم، كما عرضت عمل الفيديو التركيبي «قبة الصخرة» في غاليري بيتسلئل، القدس. خطيب حاصلة على جائزة مهرجان إن/آوت في فرنسا عن فئة التصوير الفوتوغرافي.

علا زيتون تعيش وتعمل في قانا الجليل. حصلت على شهادة البكالوريوس في علم النفس ودراسات المرأة العام ٢٠١٢، وعلى ماجستير في الفنون من جامعة حيفا ٢٠١٧. شاركت زيتون في معارض عدة منها: معرض الهدية، مؤسسة المعمل للفن المعاصر، القدس (٢٠١٥)، آرت– ناتورا، ليمنر غاليري، نيويورك، إطلالة جميلة آرت فير، حيفا (٢٠١٦)، ومنصة الأهرامات، مركز الأهرامات للفن المعاصر، حيفا (٢٠١٨).

ديمة سروجي مهندسة معمارية تعيش وتعمل بين رام الله والشارقة، حيث تُدرّس الهندسة المعمارية في الجامعة الأمريكية فَي الشارقة. حصلت على شهادة البكالوريوس في الهندسة المعمارية بدرجة الشرف من جامعة كنغستون العام ٢٠١٢، وعلى شهادة الماجستير في الهندسة المعمارية من جامعة يال العام ٢٠١٦. وحازت في يال على منحة باس سكولار العام ٢٠١٦، وعلى جائزة إش أي فيلدمان عن مشروع الاستوديو المتقدم تحت إشراف الأستاذ بيتر آيزمان. منذ تخرجها، عملت مع سينو زوكيني في ميلان، ورواق في رام الله، إضافة إلى ذلك عرضت أعمالها في أسبوع عمان للتصميم، وأسبوع دبي للتصميم. نشرت مقالاتها في (Jerusalem Quarterly)، و(Brownbook)، و(Pulp)، و(Paprika). تقع أعمال سروجي في السياق المتسع للمشاريع البحثية متعددة الوسائط، وتعمل كشكل من أشكال التعليق السياسي، وكأداة لصنع المكان وتفكيكه. تُسائل سروجي في أعمالها مفاهيم تتعلق بالهوية، والعولمة من خلال الطبقات التاريخية والحواف الفضائية في علاقتها مع روح المكان، وخارج–المكان، من خلال مشاريع معمارية، وأعمال تركيبية، وقطع تصميمية، وعبر الكتابة أيضاً.

فراس شحادة فنان يعيش في فيينا. ترعرع شحادة بين السعودية والأردن، وعاش في مخيم للاجئين الفلسطينيين في عمان. يستكشف عمله العلاقة مع الفضاء وأثر السلطة على تغيير الوعي الجمعي والهوية. يركز شحادة على الآثار ما بعد الكولونيالية، والتكنولوجيا، والتاريخ. من معارضه: «جمل على الضفة وفعاليات أخرى»، دارة الفنون (٢٠١٠)، بينالي برلين ٦٤ (٢٠١٤)، قلنديا الدولي (٢٠١٤)، لا كابيلا، برشلونة (٢٠١٥)، سياسات الجسد، لوب برشلونة (٢٠١٥)، كولكتيفو أكسيونيس دي آرته، متحف رينا صوفيا، مدريد (٢٠١٦)، مهرجان سين لفن الفيديو والأداء، رام الله (٢٠١٧)، الحقيقة سوداء أكتب فوقها بضوء السراب، دارة الفنون، عمان (٢٠١٨).

ليلى عبد الرزاق مؤلفة روايات مصورة مقيمة في ديترويت، وتنقلت بين شيكاغو وسيئول. حصلت عبد الرزاق على شهادة البكالوريوس في الفنون المسرحية وفي الدراسات العربية من جامعة دي بول العام ٢٠١٥، وتعمل الآن على شهادة الماجستير في الدراسات الشرق أوسطية والشمال أفريقية المعاصرة في جامعة ميشيغان. عبد الرزاق مؤلفة ورسامة (Baddawi) (جاست ورلد بوكس، ٢٠١٥) الذي وصل القائمة القصيرة لجائزة الكتاب الفلسطيني العام ٢٠١٥، وترجم إلى ثلاث لغات. كما ألفت كتاب (The Opening) (طش فش، ٢٠١٧)، الحائز على منحة طش فش، ولها أيضاً مجموعة من القصص المصورة القصيرة والمجلات المصورة الصغيرة. آخر معارضها الفردية «الرسم في الدياسبورا» الذي عُقد في المتحف العربي الأميركي الوطني في ديربورن العام ٢٠١٦. كما عرضت أعمالها في مجموعة من المعارض الجماعية في نيويورك، ولندن، ومونتريال، وبيروت.

يوسف عودة يعيش ويعمل في نيويورك. درس في برنامج MIT للفنون والثقافة والتكنولوجيا. يستكشف عودة الأنظمة التكنولوجية باستخدام موتيفات من الهندسة المعمارية والفضاء، السينما والأدب، الرؤية والإدراك، بيئة العمل وألغاز فنية وتمثيلية أخرى. تتراوح مواضيعه الفنية بين الماكينات والآلات، إلى العلاقات بين الحيوانات والبشر، البرمجيات واللغة، فوق الواقع، والحداثة المعمارية. عرض عودة أعماله في كل من تاون هاوس جاليري، مصر (٢٠١٣)، استديو ريد بول، نيويورك (٢٠١٥)، كونترول: إكسبرمينت، السويد (٢٠١٦)، وفونداز يوني أنتونيو راتي، إيطاليا (٢٠١٨).

دينا الميمي فنانة بصرية تعيش وتعمل في القدس، فلسطين. ومن خلال وسائط فنية متعددة تمزج الميمي بين الفيديو، والصوت، والأداء، والنص. وخلال السنوات الثلاث الماضية ركزت على موضوع الموت، والبقايا البشرية في الفضاء العام، كتطبيع الموت في الفضاءات العامة، وموضوع الانتحار، والشهادة، والاحتجاج الجسدي، والتضحية بالنفس، وبخاصة في فلسطين. وهي ترى أن الجسد يصبح غير قابل للمفاوضة حين يبدأ بأداء حقه في الوجود. حصلت الميمي على شهادة البكالوريوس من أكاديمية بيتسلئل للفن والتصميم في القدس (٢٠١٦)، وعلى درجة الماجستير في الفنون الجميلة في الفضاء العام من كلية كانتونال دارت دو فاليه، سويسرا. شاركت الميمي، خلال دراستها، في ورش دولية مختلفة، ومعارض جماعية، منها: أون مارش، متحف الفن في فاليه، سيون (٢٠١٧). كما حازت على منحة كانيك شانغ ليغاسي، بوسطن (٢٠١٧)، وشاركت في قلنديا الدولي (٢٠١٦).

وليد الواوي يعيش ويعمل في لندن، المملكة المتحدة. حاز العام ٢٠١٨ على ماجستير في الفنون الجميلة من جامعة سنترال سانت مارتنز للفنون في لندن. حصل في العام ٢٠١١ على جائزة الشيخة منال للفنان الشاب. ومنذ ذلك الوقت وهو يعرض أعماله في معارض جماعية ومهرجانات دولية ومحلية. عرضه الأدائي الأول كان في العام ٢٠١٤ في (FIAC) في باريس. بعد حصوله على شهادة الماجستير، حاز الواوي على منحة من مؤسسة الشيخة سلامة للفنون في أبو ظبي ساعدته في المشاركة في إقامات فنية عدة، منها الإقامة الفنية للفنون الحديثة والمعاصرة للفنانين الدوليين في سيول، ساوث كوريا (٢٠١٧). أعمال الواوي جزء من مجموعات متعددة، منها مجموعة سمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان.

قيّمة المعرض

أملي جاسر تصنع أعمالاً شعرية وسياسية ومبنية على السيرة الذاتية، بينما تفحص تواريخ الكولونيالية، والتبادل، والترجمة، والتغيرات، والمقاومة، والحركة. بَنت جاسر أعمالاً مثيرة ومعقدة باستخدام وسائط ومنهجيات متعددة، منها: التنقيب عن مواد تاريخية، الإيماءات الأدائية، الأبحاث المعمقة. حازت على جائزة الغولدين ليون في بينالي البندقية ٥٢ (٢٠١٧) عن عملها «مادة من أجل فيلم»، وعلى جائزة برنس كلاوس من صندوق برنس كلاوس في لاهاي (٢٠٠٧)، وجائزة هيوغو بوس في متحف غوغنهايم (٢٠٠٨)، وجائزة ألبيرت من مؤسسة هيرب ألبيرت (٢٠١١)، وجائزة مؤسسة آندرو ميلون روما في الأكاديمية الأميركية في روما (٢٠١٥). عرضت جاسر أعمالها، مؤخراً، في معارض فردية في كل من: أليكساندر آند بونن، نيويورك (٢٠١٨)، IMMA، دبلن (٢٠١٦–٢٠١٧)، جاليري (Whitechapel)، لندن (٢٠١٥)، دارة الفنون، عمان (٢٠١٤–٢٠١٥)، مركز بيروت للفن المعاصر (٢٠١٠)، ومتحف غوغنهايم، نيويورك (٢٠٠٩). شاركت في معارض جماعية مهمة؛ منها متحف الفن الحديث، نيويورك، متحف سان فرانسيسكو للفن الحديث، فوندازيونو ساندیروتو ري ريبودينغو، تورين، دوكيومنتا ١٣ (٢٠١٢)، وخمس مرات متتالية في بينالي البندقية، بينالي الشارقة ١٠ (٢٠١١)، بينالي دي ساو بالولو ٢٩، البرازيل (٢٠١٠)، بينالي سيدني ١٥ (٢٠٠٦)، بينالي الشارقة ٧ (٢٠٠٥)، وبينالي بينالي (٢٠٠٤)، وبينالي إسطنبول الثامن (٢٠٠٣). نُشر كتاب (belongings) من قبل (Ok Books) في العام ٢٠٠٣، وهو عبارة عن دراسة في مختارات من أعمال جاسر خلال العامين ٢٠٠٣ – ٢٠٠٨. يضم الكتاب مقالات أصلية لكل من إدوارد سعيد، وستيلا رولغ، وكريستيان كارافغنا، وجون مينك. كما نشر كتاب ثانٍ بعنوان (Emily Jacir) عن دار (Verlag Fur Moderne Kunst Nurnberg) العام ٢٠٠٨، بالتزامن مع معرض في كونتسميوزيم في سانت غالين. ويضم الكتاب مقالات لكل من مرتزا فالي، ورولاند فاسب. نشرت (Buchhandlung Walther König) كتاب أملي (ex libris) العام ٢٠١٢، بالتزامن مع دوكيومنتا ١٣. وفي العام ٢٠١٥، نشرت مؤسسة خالد شومان في عمان – الأردن، كتاب «نجمة بعيدة بعد النّظر عن عيني وقريبة قرب العين مني» عن دار (IdeaBooks) في أمستردام. أما الدراسة الأكثر شمولية حتى الآن عن أعمال أملي جاسر، فقد نشرت بالعربية والإنجليزية، وتضم مقالات لكل من يزيد عناني، وأحمد زعتري، وعادلة العايدي–هنية. في العام ٢٠١٥، نشرت (Whitechapel) و(IMMA)، بالتعاون مع (Prestel)، كتالوج بصور، بعنوان (Europa)، الذي ضم مقالات حديثة، بتكليف كل من: جان فيشير، ولورينزو فوسي، وعمر خليف، وغرازيلا باراتي، ونيكوس باباستيرجياديس، إضافة إلى جزء من نص (Southern Thought) لفرانكو كاسانو من اختيار جاسر. يستعرض كتاب (Europa) عقدين من الأعمال النحتية، والأفلام، والرسومات، والأعمال التركيبية الضخمة، والصور الفوتوغرافية، بتركيز على أعمال جاسر في أوروبا، وبخاصة في إيطاليا والبحر الأبيض المتوسط. كما نشرت دار (NERO) في إيطاليا (TRANSLATIO) الذي يتناول العمل التركيبي الدائم (Via Crucis) في شيزا دي سان رافييلو في ميلانو العام ٢٠١٦. جاسر جزء فاعل من التعليم في فلسطين من العام ٢٠٠٠، وهي مهتمة، بشكل كبير، في خلق فضاءات بديلة للإنتاج المعرفي. جاسر مؤسسة ومديرة دار يوسف نصري جاسر للفن والبحث في بيت لحم. وهي أحد مؤسسي الأكاديمية الدولية للفنون–فلسطين في رام الله من العام ٢٠٠٧–٢٠١٧ (تاريخ إغلاق الأكاديمية)، وكانت جزءاً من هيئتها التدريسية من العام ٢٠٠٦–٢٠١٢. قادت أملي جاسر السنة الأولى من برنامج ورشة أشكال ألوان في بيروت، وأعدت المنهاج الدراسي وبرنامجه لسنة ٢٠١١–٢٠١٢، كما كانت جزءاً من لجنة المنهاج من العام ٢٠١٠–٢٠١١. عملت جاسر بين العامين ١٩٩٩– ٢٠٠٢ قيّمةً لعدد من برامج عروض الأفلام الفلسطينية والعَربية في نيويورك مع ألوان للفنون، كما قامت بإعطاء ورش عدة في جامعة بيرزيت. جاسر أعدت وعملت قيّمةً مشاركة لأول مهرجان فيديو دولي في فلسطين في رام الله العام ٢٠٠٢. في العام ٢٠٠٧، عملت قيّمةً لمختارات من السينما الثورية الفلسطينية (١٩٦٨–١٩٨٢) حازت على جولة دولية.

لجنة التحكيم

خورخه تاكلا درس في إسكولاس دي بيلاس آرتيس في جامعة شيلي في سانتياغو. انتقل العام ١٩٨١ إلى نيويورك، ومنذ ذلك الوقت وهو يعرض لوحاته في متاحف، وبينالي، وصالات عرض في شتى أنحاء العالم. من آخر معارضه «خورخه تاكلا: توذو لو سوليذو سي ديسفينسي»، كوربآرتيس، سانتياغو (٢٠١٧–٢٠١٨)، «خورخه تاكلا: آثار هجران»، غاليري كريستين تيرني، نيويورك (٢٠١٧)، «انفورمي دي ليزيونيس»، ذا يونيفرساد ميتروبوليتانا دو سينسيا دو لا اديوكاسيون، سانتياغو، تشيلي (٢٠١٦)، «هويات مخفية»، مركز مدينة نيويورك (٢٠١٦)، «ثوَران»، جامعة تافس آرت غاليري، مادفورد، ماساشوستس (٢٠١٦)، «هويات مخفية: رسومات ولوحات لـ خورخه تاكلا»، متحف الفن للأمريكيتين، واشنطن (٢٠١٥–٢٠١٦)، «خورخه تاكلا: هويات مخفية»، غاليري كريستين تيرني، نيويورك (٢٠١٥)، «هويات مخفية»، ميوزو دو لا ميموريا لوس ديريشوس هيومانوس، سانتياغو، تشيلي (٢٠١٤)، «حكاية مدينتين: نيويورك وبكين»، متحف بروس، جرينوتش، كونيتيكوت (٢٠١٤)، جناح الطوارئ في بينالي فينيس الـ ٥٥ (٢٠١٣)، دبلن المعاصرة، دبلن (٢٠١١)، بينالي الشارقة ١٠ (٢٠١١)، وبينالي ٧٩٨، بكين (٢٠٠٩). أنهى تاكلا إقامة فنية بمركز بيلاجيو في مؤسسة الروكفيلر، إيطاليا (٢٠١٣)، وحصل على جوائز عدة، منها مؤسسة نيويورك للفنون (١٩٨٧، ١٩٩١)، وجائزة إيكو آرت، ريو دو جانيور (١٩٩٢)، ومؤسسة جون سيمون غوغنهايم ميموريال (١٩٨٨)، من ضمن جوائز أخرى. يعيش ويعمل في نيويورك –الولايات المتحدة، وسانتياغو – تشيلي.

إيفا شارير باحثة في تاريخ الفن وقيمة فنية مستقلة وكاتبة مقيمة في برلين. نظمت معارض عالمياً، منها: Random Walks، كونستال ٤٤ موين، مون، الدنمارك (٢٠١٦)، Unfolding Constellations، كوكا تورون، بولندا (٢٠١٦)، Gustav Metzger – Mass Media Yesterday and Today في نوبير بيرلينير كونستفيرين (٢٠١٥)، To Paint is to Love Again في دويتشه بانك كونستهال، برلين (٢٠١٣). من العام ٢٠٠٩ وحتى العام ٢٠١٢، عملت شارير وكيلة وباحثة وكاتبة لدوكيومنتا (١٣)، وعملت العام ٢٠٠٧ قيمة فنية مشاركة لبينالي الشارقة الثامن (Still Life – Art, Ecology and the Politics of Change). كانت جزءاً من لجان تحكيم دولية مثل مهرجان الفيلم الوثائقي والفيديو، كاسيل (٢٠٠٩–٢٠١٢)، وجائزة Future Generation Art Prize (٢٠١٢)، وجائزة زيورخ للفن (٢٠١٤). في رصيدها مقالات كتالوجات فنية عديدة حول الفنانين الشباب، وتنشر في مجلات دولية عدة حول الفن الحديث؛ مثل: Artforum، وartforum.com، وFrieze d/e، وSpike Art Quarterly، وModern Painters، وTexte zur Kunst، وKunst-Bulletin.

أحلام شبلي وُلِدَت العام ١٩٧٠ في فلسطين، وتسكن وتعمل فيها. باستخدامها الجماليّات الوثائقيّة، تتناول شبلي في أعمالها الفوتوغرافيّة المعاني المُتَضمّنة المتناقضة لمفهوم الوطن، فتُعالج فكرة فقدان الوطن ومكافحة ذلك الفقدان كما التّقييدات والمحدوديّات الّتي تفرضها فكرة الوطن على الأفراد والمجتمعات الموصومة بقمع السّياسة الهويّاتيّة. عُرِضَت أعمال شبلي في معارض فرديّة وجماعيّة ضمن مؤسّسات عالميّة. تضمّنت تلك المعارض المجموعات التّالية: «هايمَت» (٢٠١٦–٢٠١٧) الذي يشير إلى المطرودين/ات واللّاجئين/ات من أصول ألمانيّة، وإلى العمّال والعاملات الضّيوف من دول حوض البحر المتوسّط الّذين هاجروا إلى كاسل والمنطقة بسبب الحرب العالميّة الثانية؛ بينما ارتكز العمل «احتلال» (٢٠١٦–٢٠١٧) على دمار مصادر الرّزق الفلسطينيّة في الخليل والأراضي الفلسطينيّة الّتي احتلّها النّظام الاستعماري الإسرائيلي والمستوطنون الصّهاينة؛ أظهر «أرشيف رام الله» كيف يُعاد تنظيم الوجود الجمعي والفردي الموجود في الملفّات ونيغاتيف الصّور المحفوظة في أرشيف بلديّة رام الله وفي المدينة المعاصرة؛ بين «موت» (٢٠١١–٢٠١٢) مساعي المجتمع المدني الفلسطيني للحفاظ على وجود من فقدت/ت حياته/ـا في سبيل النّضال ضدّ الاحتلال الإسرائيلي الاستعماري؛ كانت نقطة انطلاقة «صدمة» (٢٠٠٨–٢٠٠٩) النّصب التّذكاريّة الّتي تخلّد ذكرى أعضاء المقاومة

الفرنسيّة ضدّ النّازيّين وكذلك ذكرى المقاتلين الفرنسيّين في الحروب الاستعماريّة ضدّ الشّعوب الّتي طالبت بالاستقلال؛ وظهرت في «إل. جي. بي. تي مشرقيّين» (٢٠٠٤/٢٠٠٦) أجساد المِثليّات والمِثليّين وثنائيّي وثُنائيّات الميل الجنسي والمُتحوّلات والمُتحوّلين جندريًا من مجتمعات شرقيّة كوطنٍ أوّليّ مُتنازَع عليه.

ديكلان لونغ هو مدير برنامج ماجستير «الفن في العالم المعاصر» في الجامعة الوطنية للفن والتصميم، دبلن. ينشر بانتظام في مجلات آرت فوروم إنترناشيونال، فريز، وسورس فوتوغرافيك ريفيو. وهو عضو مجلس إدارة في كل من غاليري دوغلاس هايدي – دبلن، وبينالي إيفا الدولي للفنون المعاصرة، ليمريك – إيرلندا. نشر كتابه Ghost-Haunted Land: Contemporary Art & Post-Troubles Northern Ireland من قبل مطبعة جامعة مانشستر العام ٢٠١٧. شارك العام ٢٠١٣ كعضو محكم لجائزة تيرنر.

ساندي هلال طوّرت إلى جانب أليساندرو بيتي ممارسة فنية مبنية على مشروع بحثي، تجمع بين الطموح النظري والانخراط العملي في النضال من أجل العدالة والمساواة. معاً، أسسا جامعة في المخيم، وهي عبارة عن برنامج تعليمي تجريبي في مخيم الدهيشة للاجئين في بيت لحم، هدف إلى تجاوز البنية التعليمية التقليدية، من خلال خلق فضاء للإنتاج المعرفي النقدي المرتبط بتحولات أكبر، ودمقرطة المجتمع. أسس هلال وبيتي مع إيال وايزمان، العام ٢٠٠٧، جمعية دار للتخطيط المعماري والفني، في بيت ساحور – فلسطين، بهدف الدمج ما بين مكتب معماري وإقامة فنية يجمعان المعماريين، والفنانين، والنشطاء السياسيين، والمصممين الحضريين، والمخرجين، والقيمين من أجل العمل معاً على مواضيع تخص السياسة والعمارة. شاركت هلال وبيتي في معارض دولية عدة، منها: معرض استعادي في منتصف المسيرة المهنية، في جاليري جامعة نيويورك أبو ظبي، (٢٠١٨)، بينالي البندقية (٢٠٠٣، ٢٠٠٨، ٢٠٠٩، ٢٠١٣، ٢٠١٥)، بينالي إسطنبول (٢٠٠٩)، أشغال داخلية، بيروت (٢٠١٠)، بينالي ساو باولو (٢٠١٤)، بينالي الفن الآسيوي (٢٠١٥)، بينالي مراكش (٢٠١٦)، وقلنديا الدولي (٢٠١٦) من بين الكثير. حصلا على كل من المنح التالية: منحة كيث هارنغ في الفن والنشاط السياسي –جامعة بارد، ومنحة ليوب–جامعة هارفارد، وجائزة الأمير كلاوس لفن العمارة. ترأسّت هلال برنامج تحسين المخيمات في الضفة الغربية لـ«وكالة الأمم المتحدة لإغاثة وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين في الشرق الأدنى» (الأونروا) (٢٠٠٨ – ٢٠١٤). وهي مؤلفة مشاركة (مع بيتي ووايزمان) لكتاب العمارة ما بعد الثورة (ستيرنبرغ برس، برلين، ٢٠١٤).

من أعلى اليمين: فراس شحادة. ليلى عبد الرزاق، أملي جاسر، صفاء خطيب، وليد الواوي، ديمة سروجي، دينا اليمني، يوسف عودة، علا زيتون، هيثم حداد، نسرين نفاع، علاء أبو أسعد. المشاركون أثناء اجتماعاتهم بشيتيديلارتيه، بييلا، إيطاليا، ٢٠١٨.

صور من معرض «سنكون وحدثنا»

YASSIN
+970
DISTORTS REALITY

EXHIBITION VIEWS FROM *WE SHALL BE MONSTERS*

علا زيتون

تنخر

٢٠١٨، مواد مختلفة على ورق

«التنخر» عبارة عن إصابة في الخلايا لعضو معين يؤدي إلى الموت المبكر لهذه الخلايا في الأنسجة الحية، من خلال الانحلال الذاتي. هذا العمل مستقى من حياة علا اليومية في قريتها وفي مجتمع ينتقل بشكل بطيء من مجتمع بطريركي إلى مجتمع أكثر مساواة بين النساء والرجال، ولكن لا تزال النساء فيه مضطرات إلى أن «يصبحن نساء»: زوجات، أغراض جنسية، أمهات، ومربيات. توظف الفنانة الرسم بطرق مختلفة من أجل خلق لغتها الفنية، فهي تتبع أساليبَ غير منهجية في ممارستها الفنية؛ أحياناً تأتي من غريزتها الفنية، وأحياناً أخرى تعتمد على البحث. تعمل زيتون على الورق باستخدام ألوان الزيت، إضافة إلى قلم الحبر الجاف، وهي أداة تحمل علاقة حميمة يومية مع الفنانة. تضع زيتون طبقة من الألوان الزيتية الذهبية على وجوه النساء من أجل تشويه الصورة المثالية. على عكس الحبر، الذي يسمح للضوء بأن يعبر من خلاله، فإن الأقنعة الذهبية تعكس الضوء مُتيحة للمتفرج أن يرى انعكاسه في اللوحات.

يتم تسويق القناع الذهبي كسلعة تجميلية تعيد بناء البشرة. في ثقافات أخرى، يرتبط القناع الذهبي بالموت. فالنساء يظهرن كما لو أنهن أحياء، ولكنهن يبدون كأموات، لا يعشن كما يشأن، وقد قتلت أحلامهن ورغباتهن.

60-54620

OLA ZAITOUN
NECROSIS
2018, MIXED MEDIA ON PAPER

“Necrosis” is a form of cell injury which results in the premature death of cells in living tissue by autolysis. This project is derived from Ola’s daily life in her village, in a society that may be slowly undergoing a transition from a patriarchal society to one that has greater equality between men and women, but where nevertheless women are still forced to “become women”: wives, sexual objects, mothers and housewives. The artist uses painting in multiple ways to create her artistic language. Her painting practice is not systematic; sometimes it depends on instincts, and at other times relies on research. She works on paper with oil paint as well as ballpoint pen, a medium she has an intimate daily connection with. She applies a layer of golden oil colour over the women’s faces to deform the perfect image. Unlike ink, which allows light to pass through it, the golden masks reflect light so that the audience sees their own reflection inside the paintings.

The gold mask is marketed as a cosmetic product that revitalizes the skin. In previous cultures it was linked to death. Women appear to be alive but they look like the dead, who do not live as they wish; their dreams and desires have been killed.

يوسف عودة

محتال بيتكوين

٢٠١٨، لوحات وتركيب متعدد الوسائط

«محتال بيتكوين» يقدم عناصر رمزية –سرير معدني، كلمات سر، بطاقة شاشة مذوبة، ولوحات زيتيه– مأخوذة من نص متخيل يقع بين دبي وموسكو. في القصة، يكتشف شاب بملامح عربية بوابة إلكترونية تسمح له بأن يتقاضى أجراً على خدماته في عملة الـ بيتكوين، وهي عبارة عن عملة رقمية غير مدعومة من قبل أي حكومة، ويمكن لها أن تكون مجهولة تماماً. الشخصية العالقة في السرد والممثلة في اللوحة التجريدية «محتال مسلتق على السرير»، عليها أن تصارع تناقضاً سوريالياً: إخضاع جسدها الجنسًاني مقابل شكل أثيري وغير ملموس لعملة قيمتها متقلبة باستمرار. يطرح محتال بيتكوين أسئلة حول حدود الجمال، والرغبة والاعتماد المالي في الوقت الحالي، وهي مواضيع تشكل رمزاً للظرف الإنساني.

STORTS

VALUE

YASSIN
+970
VALUE WITHOU
A BODY
WITH

FUD
ONEY
INVENTS
ALITY
VALUE

DISTORTS

YUSEF AUDEH
BTCOIN HUSTL€R
2018, PAINTING INSTALLATION

BTCOIN HUSTL€R features symbolic elements and motifs – a metallic bed, passwords, a melted graphics processing unit (GPU), and oil paintings – from a written fiction set somewhere between Dubai and Moscow. In the narrative, a young, Arab-looking hustler discovers an online portal which allows him to get paid for his services in Bitcoin (BTC), a new, digital currency which is not backed by government and is completely anonymous. The character who is trapped within the narrative and represented in the abstract painting Hustler Lying in Bed, must grapple with a surreal paradox: the submission of his sexualized body, in exchange for an ethereal and intangible form of currency whose value is turbulent. *BTCOIN HUSTL€R* questions the extremities of beauty, desire and financial dependency today, which is none other than a metaphor for the human condition.

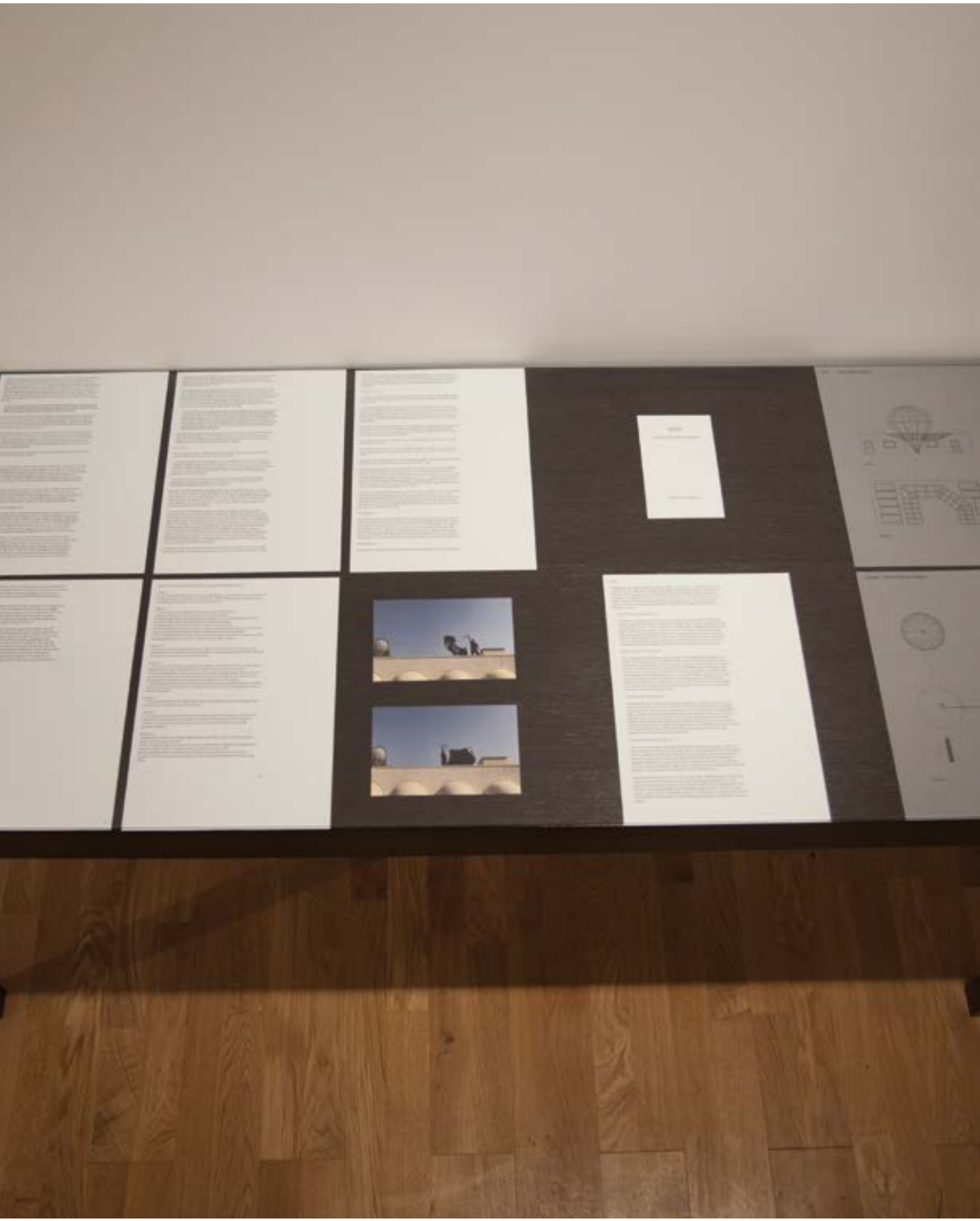
وليد الواوي
قنصلية فلسطين غير الرسمية
٢٠١٨، مظلة باراشوت، تركيب متعدد الوسائط

يخلط عمل «قنصلية فلسطين غير الرسمية» (EOUP)، بين قبة الصخرة وميكانيكية القفز بالمظلات في صورة معمارية تُعرِّف هدفها كجسم داعم للفلسطينيين.

قنصلية فلسطين غير الرسمية عبارة عن مؤسسة تلعب دور ممثلية غير رسمية، وتعمل على توفير المساعدة للاجئين الفلسطينيين الذين يعيشون خارج حدود سلطة منظمة التحرير الفلسطينية، أو نطاق الأونروا.

أُسست القنصلية كي يديرها فلسطينيون من أجل فلسطينيين، وتأخذ شكل خدمات تطوعية منظمة. ستقوم، بشكل أساسي، بتوفير مساعدة اجتماعية على شكل تقديم مشورات طبية، وأعمال قانونية، وأشكال أخرى من المساعدة لكثير من اللاجئين الفلسطينيين في أنحاء العالم.

في شكله الحالي، يوازن العمل نفسه بين الممكن والعبثي، فهو مكون من بحث تحليلي ودراسة نظرية ضمن الحدود المفهومية للفن.



of Palestine

an Consulate General
United Arab Emirates

الرسالة تخاطب السفارة المصرية بأن تجدد الوثيقة
لأن صاحبها ليس لديه جواز سفر فلسطيني

Sample of the sole possible correspondence from the Palestinian Embassy
to the (subject) in his country of birth

State

The Palestini
in Dubai, the

List of Palestinian Missions around the world
Africa
Algeria, Algiers (Embassy)
Angola, Luanda (Embassy)
Republic of the Congo, Brazzaville (Embassy)
Egypt, Cairo (Embassy)
Libya, Tripoli (Embassy)
Mauritania, Nouakchott (Embassy)
Morocco, Rabat (Embassy)
Nigeria, Abuja (Embassy)
Senegal, Dakar (Embassy)
South Africa, Pretoria (Embassy)
Sudan, Khartoum (Embassy)
Tunisia, Tunis (Embassy)
Zambia, Lusaka (Embassy)
Zimbabwe, Harare (Embassy)
Americas
Argentina, Buenos Aires (Embassy)
Brazil, Brasília (Embassy)
Canada, Ottawa (General Delegation)
Chile, Santiago (Embassy)
Colombia, Bogotá (Mission)
Cuba, Havana (Embassy)
Ecuador, Quito (Embassy)
Mexico, Mexico City (Special Delegation)
Nicaragua, Managua (Embassy)
Peru, Lima (Embassy)
Uruguay, Montevideo (Embassy)
Venezuela, Caracas (Embassy)
Asia
Azerbaijan, Baku (Embassy)
Bahrain, Manama (Embassy)
Bangladesh, Dhaka (Embassy)
Brunei, Bandar Seri Begawan (Embassy - to open)
China, Beijing (Embassy)
India, New Delhi (Embassy)
Indonesia, Jakarta (Embassy)
Iran, Tehran (Embassy)
Iraq, Baghdad (Embassy)
Japan, Tokyo (General Mission)
Jordan, Amman (Embassy)
Kazakhstan, Astana (Embassy)
Kuwait, Kuwait City (Embassy)
Lebanon, Beirut (Embassy)
Malaysia, Kuala Lumpur (Embassy)
North Korea, Pyongyang (Embassy)
Oman, Muscat (Embassy)
Pakistan, Islamabad (Embassy)
Qatar, Doha (Embassy)
Saudi Arabia, Riyadh (Embassy)
Sri Lanka, Colombo (Embassy)
Syria, Damascus (Embassy)
Turkey, Ankara (Embassy)
Turkmenistan, Ashgabat (Embassy)
United Arab Emirates, Abu Dhabi (Embassy)
Dubai (Consulate-General)
Uzbekistan, Tashkent (Embassy)
Vietnam, Hanoi (Embassy)
Yemen, Sana'a (Embassy)
Europe
Albania, Tirana (Embassy)
Austria, Vienna (Permanent Mission)
Belarus, Minsk (Embassy)
Belgium, Brussels (General Delegation)
Bosnia and Herzegovina, Sarajevo (Embassy)
Bulgaria, Sofia (Embassy)
Cyprus, Nicosia (Embassy)
Czech Republic, Prague (Embassy)
Denmark, Copenhagen (General Delegation)
Finland, Helsinki (General Delegation)
France, Paris (Mission)
Germany, Berlin (Mission)
Greece, Athens (Mission)
Holy See, Rome (Embassy)
Hungary, Budapest (Embassy)
Ireland, Dublin (Mission)
Italy, Rome (Mission)
Malta, Valletta (Embassy)
Netherlands, The Hague (General Delegation)
Norway, Oslo (Mission)
Poland, Warsaw (Embassy)
Portugal, Lisbon (Mission)
Romania, Bucharest (Embassy)
Russia, Moscow (Embassy)
Serbia, Belgrade (Embassy)
Slovakia, Bratislava (Embassy)
Spain, Madrid (Mission)
Sweden, Stockholm (Embassy)
Switzerland, Bern (General Delegation)
Ukraine, Kiev (Embassy)
United Kingdom, London (Mission)

WALID AL WAWI
EMBASSY OF UNOFFICIAL PALESTINE
2018, CANVAS PARACHUTE, MIXED MEDIA INSTALLATION

This work mixes the iconography of the Dome of the Rock with the mechanism of parachuting in an architectural image that identifies its purpose as a body of aid to Palestinians.

Playing the role of an unofficial representative, *EOUP*, or The Embassy of Unofficial Palestine, is an organisation that works to provide relief for Palestinian Refugees residing outside of the PLO mandates or UNRWA jurisdiction.

The Embassy is set to be run by Palestinians for Palestinians through organised voluntary work and services. It will mainly provide social help in the form of medical advice, legal work and many other forms of assistance for Palestinian Refugees around the globe.

In its current standing, the work balances itself between the possible and the absurd, by composing itself through analytical research and theoretical study within the conceptual parameters of art.

صفاء خطيب

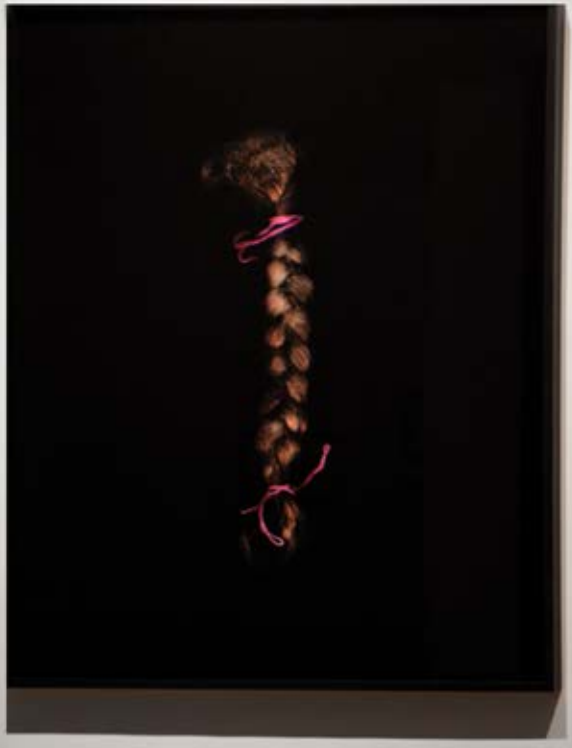
<u>تمرد الضفائر</u>

٢٠١٨، صور فوتوغرافية بتقنية المسح الضوئي، عمل صوتي ٧ دقائق

هذا المشروع هو ملخص بحث استقصائي أعيد إنتاجه فنياً لـ ٢٥ مشهداً أصلياً لفتيات فلسطينيات تحت سن ١٨ عاماً، تم اعتقالهن خلال العامين ٢٠١٥ و٢٠١٦. هذه المشاهد الأصلية التي أنتجها الواقع لأغراض ليست فنية، كانت بمثابة أخبار اصطدمنا بها أثناء قراءتنا السريعة اليومية، التي لم نعد نلقي لها بالاً.

يرتكز هذا الإنتاج على واقعة قصّ الأسيرات لضفائرهن بنيّة التبرع بها لمرضى السرطان في شباط ٢٠١٧، حين مرّ على أسماعهن في إحدى زنازين سجن هشارون إعلان صوتي من إذاعة محليّة، يحث على التبرع لمرضى السرطان.

تستعرض الفنانة فكرة «الحياة هي الأصل» كملخص لهذا المشروع، التي تجسدها هذه الأسيرة المتهمة بتهم أمنية خطيرة، تحت ظروف سيئة وقاسية عبر نفيها أي استجداء عاطفي تجاهها، وتصر على عدم عزلها عن فعلها المقاوم عبر تعزيز استمرار الحياة من داخل زنزانة في سجون الاحتلال، مستخدمة جسدها مرة أخرى كأداة للكفاح عبر هذا الفعل الثوري المتمثل بضفيرتها، وتهريبها إلى خارج السجن كي يحيا الآخرون.



الحرية للأسيرة
الطفلة والمحامية
مرح بكير
اعتقلت بتاريخ
12/12/2015

SAFAA KHATEEB
THE BRAIDS REBELLION
2018, SCANNED PHOTOGRAPHS, SOUND 7’

The Braids Rebellion is a research trip that has been artistically recreated of 25 original scenes of Palestinian girls – all under the age of 18 – who were arrested and imprisoned during 2015 and 2016. These scenes were originally encountered as real news items that appeared in our daily scrolling – which we no longer care about.
The project demonstrates the concept of “life as origin”.
The work is based on an event in February 2017 when prisoners in Hasharon prison cut off their braids after hearing an announcement on a local radio station urging people to donate their hair for cancer patients. Focusing on the prisoners’ refusal of any expression of sympathy towards them and their insistence on not being isolated from the act of resistance through reinforcing the continuity of life inside the occupation’s prison cells, the girls again use their bodies as a tool of resistance through this revolutionary act represented by cutting off their braids and smuggling them outside the prison so that others may live.

ليلى عبد الرزاق

<u>مولود ميت</u>

٢٠١٨، رسوم متحركة رقمية، ٠٢: ٤ دقائق

باستخدام مقاطع من نص مقالة لأمّي من العام ٢٠٠٢ بعنوان «كيف تكونين أماً لطفل ولد ميتاً؟»، يمزج عمل مولود ميت بين الكوميدي والرسوم المتحركة من أجل وضع قصص عدة وأكثر من واقع في الواجهة. يضع العمل مأساة العائلة الخاصة ضمن السياق الأوسع للشتات الفلسطيني، ويطرح أسئلة حول الفقدان، والنجاة، الذاكرة الجمعية، وتشكيل الهوية، حول الأمل ما بعد الأمل، وحول التحدي المستحيل الذي يتطلب منا أن نتحرر مما يأسرنا من دون أن نتخلى عن الأشياء التي تعيننا على الاستمرار. ما يتبقى هو سؤال واحد: إذا استيقظنا ذات يوم لنجد جميع أشكال النوستالجيا والتخيل المستحيلة قد اختفت، هل يعتبر ذلك نوعاً من التحرر؟ ما هي أشكال المستقبل التي سنكون أحراراً لنتخيلها دون وطأة جميع أسئلة «ماذا لو» التي تنوء بثقلها على وعينا.

But there is nothing
quieter than this
birth.

At that last
ecstatic push,
you'll listen for
her cry.

You will have steeped yourself in briny
grief for so long, it will have soaked
into your pores and become a part of you.

LEILA ABDELRAZAQ
STILL BORN
2018, SINGLE CHANNEL DIGITAL ANIMATION, 4’02”

Using excerpts from my mother’s 2002 essay, “How To Be the Mother of a Stillborn Baby”, Still Born merges the comic form with animation in order to bring parallel realities and storylines into focus. The family’s personal tragedy is positioned within the wider context of life in the Palestinian diaspora to ask questions about loss, survival, collective memory and identity formation, of hope beyond hope, and the seemingly impossible challenge of letting go. What remains is a question: If one day, all our false nostalgias and imaginaries get up and walk away, is that a kind of liberation? What futures would we be free to imagine without the weight of all our ‘what ifs’ bearing down on our consciousness?

هيثم حداد
<u>الطراز الجديد</u>
٢٠١٨، تركيب متعدد الوسائط

«أنتم على وشك أن تشاهدوا فيلماً يعرض الأحداث والحياة في مناطق أ–خ بين سنتي ٢٠٥٠ و٢٠٧٨، حين كانت الأراضي تحت (الحصار الكبير). نحن الآن في متحف التطريز في رام الله في العام ٢١٧٠. الجولة على وشك أن تنتهي، وهذا هو الجزء الأخير فيها قبل دخول قاعة التنوير التي تحتفي باللحظة التي شعت فيها الثقافة ودخلت عصر ما يعرف بـ (فلسطين الجديدة) ...».

الطراز الجديد عبارة عن عمل تركيبي يأخذ المشاهد في رحلة خلال الأحداث الرئيسية، والتغيرات، والعادات الاجتماعية التي تطورت خلال فترةٍ زمنية قصيرة في السنوات المذكورة أعلاه. يوظف العمل نظرة تنبؤية مبالغاً فيها نحو المستقبل، لعرض ومساءلة القضايا الأخلاقية والأنثروبولوجية التي نواجهها ونحملها بشكل جمعي وفردي. إلى جانب ذلك، يتفحص العمل الصورة المفهومية للجسد وهو يتحول إلى أساس لتوجه بديل نحو النشاط السياسي، إذ يعرض التحول في مفهوم النشاط السياسي من ذلك الذي يأخذ شكل تعبيرات مضخمة، ويُقام من أجل الاعتراف العام بذلك الذي يأخذ شكل أفعال مقاومة فردية وشخصية ومعمولة بنية أن تمر دون أن تحظى بالانتباه. هذه التغيرات تعمل كانعكاس للأفكار الحالية حول الانفتاح العالمي، والثورة، والجسد، كطرق لوجود المقاومة الحية. العمل مستوحى من جماليات المتاحف، والأفلام الوثائقية عن الطبيعة، والتقارير الإخبارية السردية، ويقدم تقريراً عن المستقبل الذي قد لا يحصل، للأسف، عن واقع يمكن أن يكون حقيقياً.

مَمنُوع إرتِداء أيّ
شَارَات وَطَنِيَّة

Presenting the latest breaking news
from the Cold Screens Forces Network

HAITHAM HADDAD
THE NEW MODE
2018, MIXED MEDIA INSTALLATION

"… What you are about to see is a projection displaying the events and life in areas A–G between the years 2050 and 2078 when the land was under The Great Siege. The tour in the embroidery museum in Ramallah in the year 2170 is about to end, and this is the last chapter in the tour before entering the renaissance hall celebrating the awakening of our culture and stepping into what we know as "The New Palestine"..."

The New Mode is an installation leading the viewer through the main events, changes and societal habits that developed through a short timeline during the years mentioned above, utilising an exaggerated speculative future to display and question ethical and anthropological issues that we encounter and carry both collectively and individually. Examining the conceptual image of the body as it becomes a canvas for an alternative approach to activism, and the shift in notion from activism for public acknowledgement, with thundering expressions, to private individual acts of resistance that are intentionally made to go unnoticed. These changes function as a reflection of our current ideas of international exposure, revolution and the body as a means of existing living resistance. Inspired by museum aesthetics, nature documentaries and narrative TV reports, *The New Mode* presents a report about a future that might not happen, of a reality that unfortunately might be real.

فراس شحادة
لا ذكريات رائعة هنا
٢٠١٨، فيديو، صوت ثنائي القناة، ١٢:١٩ دقيقة، ٤ كراسي

يستكشف عمل «لا ذكريات رائعة هنا» بنية المشاعر لفلسطيني يعيش في عمّان بطريقة تجعل من عاصمة الأردن فضاءً فلسطينياً هجيناً. في هذا الفضاء، كل من الذاكرة المتخيلة والصدمة المتوارثة عبر الأجيال، تعمل على بناء وصنع صور بصرية للحظات حقيقية مرتبطة بالاستعمار، والنزوح، والاغتراب.

يقف مشروع الدولة الفلسطينية وتبعات اتفاقية أوسلو ضد أكثر من ثلثي الفلسطينيين. فهو يغيب الهوية/الكينونة الفلسطينية من خلال اختزالها في سردية «الدولة»، جاعلاً من اللاجئين الفلسطينيين في الشتات معزولين ومهجورين وقاطني حالة دائمة من الانتظار. يلتقط العمل بنية المشاعر من خلال التذبذب بين نقطتين: الذاكرة/النوستالجيا، والتذكار/الواقع.

«لا ذكريات رائعة هنا» هو سجل يلتقط أرضاً ممنوعة من خلال أعين متجول ينظر إلى فلسطين من الضفة الشرقية، ليرى كيف يبدو «الوطن» من خلال المشاعر المكونة من النوستالجيا والإزاحة الجغرافية.

ماذا يفعل الفل
ANS USUALLY
I?

لسطينيون عادة في عمان؟
WHAT DO THE PALESTINIA
DO IN AMMAN

uncertainty boredom patience

FIRAS SHEHADEH
NEVER HERE COOL MEMORIES
2018, SOUND, VIDEO, 12’19”, PLASTIC CHAIRS

This work investigates the structure of feelings of a Palestinian in Amman in a way that Jordan´s capital turns out to be a hybrid Palestinian sphere. In this sphere, imagined memory and trans-generational trauma work to construct and visualise real concrete moments that are connected to colonialism, displacement and alienation.

The Palestinian state project and the consequences of the Oslo agreement work against more than two-thirds of the Palestinian population. It eliminates the Palestinian entity/ identity through narrowing it down to a “state” narrative, thereby leaving Palestinian refugees and those in the diaspora isolated and abandoned, in a permanent state of waiting. The structure of feelings is captured in a constant oscillation between two points, between memory/“nostalgia” and memento/“reality”.

Never Here Cool Memories is a register of capturing a forbidden land through the eye of a wanderer looking at Palestine from the East Bank to see what “a homeland” looks like, through emotions formed out of nostalgia and geographic displacement.

دينا الميمي
طرق التكلم مع الموت
٢٠١٨، فيديو، ٤٢:٤ دقائق

يستكشف فيديو «طرق التكلم مع الموت» السيطرة الكولونيالية الفرنسية على جماجم الضحايا الجزائريين الذين قتلوا في معركة الزعاطشة العام ١٨٤٩. غادر الجيش الفرنسي الجزائر إلى فرنسا حاملين معهم هذه الرؤوس كغنائم حرب تعبيراً عن نصرهم. وضعت هذه الجماجم في متحف التاريخ الطبيعي في باريس لعقود، تحت عنوان «تطور الإنسان والمجتمعات البشرية».

يقتفي «طرق التكلم مع الموت» مسيرة هذه الجماجم/الغنائم من خلال علاقتها مع موطنها الأصلي، ومع زائري المتحف. إن الكولونيالية الفرنسية ما زالت حية في المتاحف، وتظهر من خلال وضع الجمجمة كغرض منزوع من سياقه التاريخي. إن هذا المحو هو ما يجمد هذه الجماجم إلى قطع فنية، بدون أصل، أو شرح، أو اسم.

تم تصوير هذا الفيديو في ثلاثة مواقع: صحراء أريحا، متحف الإنسان، المدافن الأرضية في باريس. يتكون الفيلم من مقاطع فيلمية أرشيفية، وأخرى من تصوير الفنانة، ويفحص العلاقة بين جمهور المتحف الذي يتفرج على الجمجمة كغرض، وعلى الجمجمة وهي تحدق في المشاهد ككائن فانٍ. هل النظرة بينهما تبادلية؟ هل ترى الجمجمة المشاهد؟ إن المتحف هوَ موقع هذه اللقاءات، ويحمل قوى تتوه المشاهد وتغربه عن تاريخه الخاص.

It looks like it is made of desert mountains

ومن الضروري ، أن يتم تثبي

ت كلتي العينتين على نفس النقطة

you were no longer there

I shut my right eye and y

right now it's only the silence

DINA MIMI
IN ORDER TO TALK WITH THE DEAD
2018, SINGLE CHANNEL VIDEO, 4’42”

This project navigates through the French colonial control over the skulls of Algerian victims killed during the battle of Zaatcha in 1849. The French army left Algeria for Paris, taking these heads with them as “trophies” of their victory. The skulls were exhibited in the Natural History Museum in Paris for decades, under the heading “The Evolution of Humans and Human Societies”.

In Order to Talk with the Dead follows the circulation of these “trophy’’ skulls in relation to their home origin and the visitors to the museum. French colonialism is forever replicated in the museum by turning the skull into an object devoid of history. This erasure anaesthetises the skulls into pieces of art, leaving them without an origin, any explanation or a name.

The video was shot in three locations: the Jericho desert, and the Musée de l’Homme and the Catacombs in Paris. Some of the found footage is archival, while other scenes have been filmed by the artist. The work examines the relationship between the museum viewer perceiving the skull as an object, and the skull gazing at the viewer as a mortal. Is the gaze between them reciprocated? Is the visitor seen by the skull? The museum is the site of these encounters, it possesses powers that alienate and disorient the viewer from their own history.

ديمة سروجي
<u>قانون تعاقب الطبقات</u>
٢٠١٨، جبس وخشب وفولاذ

إن هذا العمل يزعزع الاستخدام العنيف لعلم الآثار في القدس، من خلال عملية مسح الأسطح بالاعتماد على الذاكرة والروح، ومن خلال الطريقة التي يؤخذ فيها المشاهدون إلى أسفل سطح المدينة بهدف خلخلة الزمن والفضاء. من خلال تحريك المنظور، تتم مساءلة «قانون تعاقب الطبقات» (القديم من الأسفل، والجديد بالأعلى) والشبكة الحديثة التي تفترض خطية الزمن.

تعمل الأسطح الممسوحة على إعادة التفكير بالمدينة كشيء متجانس، بينما تكشف عن شبكة غير متجانسة ونسيج من الأثر الذي يسائل السيرورات العلمية، ويؤشكل سردية «السطح الفردي» التي يتم بناؤها ومراقبتها من قبل وكالات القوى. هنا يتم توظيف الأثر كنقطة بدء لفهم مختلف للقدس من خلال أرضها الملموسة. إن هذه الآثار، التي تظهر على السطح السفلي، تكشف عن سجل شخصي وعاطفي للمدينة يعتمد على الذاكرة والروح بدلاً من المنهج العلمي.

يقوم العمل هنا بالكشف من خلال التقصي والتنقيب في أرضية القدس. تعمل الخريطة المنقولة الصافية في الأعلى كغطاء يغطي، أو يفرض رقابة على ما يقبع تحت الأرض. يجلب العمل التركيبي المشاهدين من المنظور الجوي التنويري إلى مستويات ما تحت الأرض كفعل تنقيب بحد ذاته.

DIMA SROUJI
THE RULE OF SUPERPOSITION
2018, PLASTER, WOOD, AND STEEL

Titled after a basic axiom used in the science of geology, this work subverts the violent use of the practice of archaeology in Jerusalem by mapping surfaces, relying on memory and spirit, and taking viewers beneath the surface of the city to distort time and space. By shifting perspective, the Rule of Superposition (old on bottom, new on top) and the assumed modern temporal grid of linear time are questioned.

The mapped surfaces rethink the city as a homogeneous object and reveal a heterogeneous network, a fabric of traces that questions scientific processes and problematises the singular surface narratives constructed and censored by agencies of power. The traces are used as an access point to an alternative understanding of Jerusalem through its tactile ground. These traces, shown on the bottom surface, reveal a personal and emotional record of the city that relies on memory and spirit rather than scientific method.

The work *reveals* by tracing and excavating the ground of Jerusalem. The pure cartography presented on top acts purely as a blanket covering, or censoring, of what lies beneath the ground. The installation brings the viewers from the aerial perspective of the enlightenment to the levels of the subterranean as an act of excavation in itself.

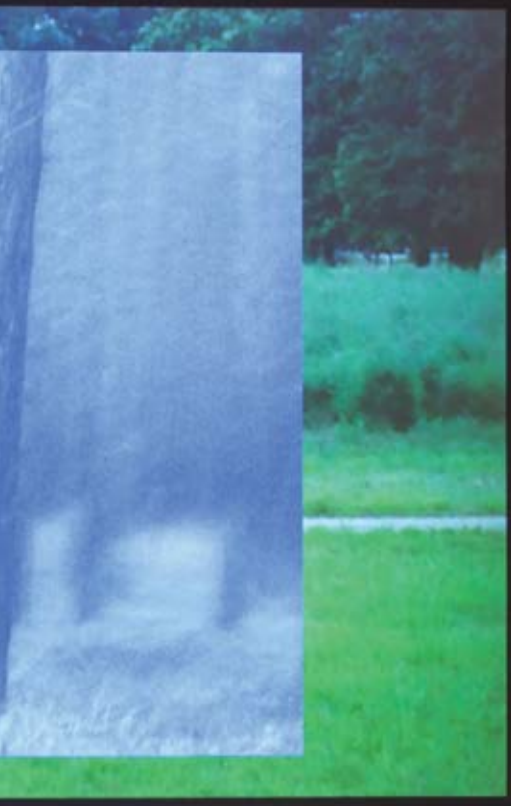
علاء أبو أسعد

مشمش قلبي

٢٠١٨، فيديو، ٢٥:٢٠ دقيقة

تتجلّى مزايا هذا العمل في مكان تجريبيّ، إذ لا يوجد انسجام في اللّغتين البصريّة والسمعية، أو في ما يجمعهما. وعلى الرّغم من أنّ الفيديو مقسّم إلى أربعة فصول، فإنّه من المتعذّر استتباع تطوّر الأحداث فيه: ليست هناك أيّ رغبة في حياكة حبكة لنصّ الفيديو، ويبدو كأن كلّ فصل من الفصول الأربعة يطمح إلى أن يصبح عملًا فنيّاً بحدّ ذاته. تظهر العديد من الشخصيّات المختلفة في الفيديو، لكن اثنتين منها تتميّزان بطابع مختلف عن الباقي؛ ألا وهما الغزال وطائر مالك الحزين، وذلك بسبب ظهورهما المتكرّر، وبفعل الدّور ثنائيّ الجوهر الذي تلعَبانه، وبالتّالي يمكن اعتبارهما «بطَلتي الرواية». من جهةٍ، يمكن رؤية الغزال وطائر مالك الحزين كمجرّد شخصيّتين تظهران في الفيديو، لكن من جهةٍ أخرى، يقوم كلّ منهما بدور الشّاهد على الأحداث المسجّلة في الفيديو. يستوحي هذا العمل أحداثه من رواية «ميتامورفوسيس» (المسخ) لفرانز كافكا التي كتبها العام ١٩١٥، ليس فقط باعتبارها حالة من التحوّل الفيزيائي في جسم الإنسان، وبالتالي عجزه عن تلبية متطلّبات المجتمع، بل كأداة تساهم في التنقّل من مكانٍ إلى آخر، والتقدّم في الزمن. يطمح هذا العمل في النّهاية إلى تقديم تجربة مشاهدة مختلفة، يتمّ من خلالها اختبار استعمال الصورة والفيديو وعمليّة ترجمتهما، وكذلك التساؤل عن وطَدِ العلاقة بين المكان الشخصيّ والسياسيّ/العام.

المسألة مسألة ناس عم بدافعوا عن حالهن ضدّ حكومة فاشيّة



ALAA ABU ASAD
THE UNTRANSLATABLE WORDS OF LOVE
2018, SINGLE CHANNEL VIDEO, 20'25"

This work stems from an experimental place: both visual and verbal languages are inconsistently 'at stake'. Yet, despite the fact that the video is segmented into 4 chapters, it requires effort to follow its development––there is no desire to weave a coherent narrative. Each of the chapters feels as if it aspires to become a separate video work on its own. There are many distinguished characters that feature throughout the video, but two of them can be aptly considered protagonists: the hart (deer) and the blue heron. This is due to their recurring appearances and because of the dual role they play, simultaneously. Each is a captured object, or a mere character, but they are also witnesses to the chronicle of events. Formally, the work is influenced by Franz Kafka's novella *Metamorphosis* from 1915. But it doesn't consider metamorphosis as a state of physical transformation only, but rather as a means of physical movement between spaces and progression in time. The work also hankers to deliver a visual experience where the personal/private and the political/collective are firmly intertwined, and to challenge both the use and viewing of (still and moving) images and their (semantic) translations at the same time.

بعض المشاركين في الورشة التي نظمت في بييلا، إيطاليا.
الصورة بإذن من أملي جاسر

من اليمين: علا زيتون، ديمة سروجي، ليلى عبد الرزاق، دينا ميمي، صفاء خطيب، هيثم حداد، أملي جاسر، وليد الواوي، فراس شحادة ونسرين نفاع. بييلا، إيطاليا.
الصورة بإذن من أملي جاسر