Singular Crossings

ART CUBE GALLERY
The Artists' Studios, Jerusalem
July, 2011

Hila Amram
Pesi Girsch
Keren Gueller
Raafat Hattab
Shani Nahmias
Maya Shimony

Singular Crossings

The figure of the crucified Christ is probably the image most identified in Western art as a symbol of absolute self sacrifice for the sake of man kind and religious belief. The image expresses the apex of an ongoing saga of physical and mental suffering, the moment of failure and death that at the same time also symbolizes the triumph of Christian faith and the promise of a new life. The contrast between the helplessness of the crucified Christ in his agony and the victorious aspect inherent in this situation is manifested in the symbol of the cross on his myriad functions in the Christian world. The cross made of the tree of life, the element on which Jesus had suffered and died, is the one that eventually became the instrument of his victory and source of his power. The cross, symbol of life and death, is the one that will trample evil and bring forth redemption, renewal and eternal life in heaven.

The works of the six artists participating in the exhibition engage with the notion of sacrifice from different angles. Some wish to address the dichotomous duality of subjugation and the freedom embodied in it while consciously referring to the sign of the cross, while some address other images from the Judeo-Christian-Muslim religions, such as the binding of Isaac, the pieta, the sacrifice of the lamb and depictions of paradise.

It seems that victimhood is characteristic of the Jewish-Israeli society, perpetually present in it in its various manifestations, from slavery and exile, through pogroms, Holocaust and anti-Semitism, to wars and terror, and the list goes on. The story of the binding of Isaac, for instance, reoccurs as a fundamental motif in Israeli culture, attributed with various interpretations and reflecting each time anew the fate of the Jewish people and its sons. Similarly, many local artists have turned to the figure of Jesus

and his sacrifice, confronting it with contemporary local reality. In contrast to the self identification as a victim stands the value of self sacrifice as an ideal of Israeli society, particularly in the course of military service. The preoccupation with sacrifice crosses the boundaries of religious discourse, moving into new arenas of formulation and definition of ethnic, gender, sexual and political identity. The works in the exhibition address and respond to the various identities while employing criticism, humor and references from ancient traditions, religious iconography and the history of art. The identity of the sacrificial victim is not stable, but rather fluctuates from one work to the other. The emotions of the victim are complex and ambivalent, shifting between the two opposing poles of defeat and submission vs. independence, defiance and liberation.

The series The Bearded Ones in Paradise (2010-2011) by artist **Maya Shimony** is comprised of seven paintings wishing to simulate the vision of paradise promised to Shaheeds. The series follows a ceiling painting of the same title she exhibited last year at Sommer Gallery in Tel Aviv. Shimony examines the idea of martyrdom, the willingness for self sacrifice and sanctification of dying for one's faith, by playing with the imagined place of paradise in the afterlife. The enigmatic moniker "The Bearded Ones" is taken from the field of intelligence research, pertaining to the militant cells of fundamentalist Muslim movements. In the series this term is inserted into a world of symbolic painting that draws on depictions of paradise from various sources and creates a synthesis between a tradition of Christian saints' paintings and medieval illuminated manuscripts, Persian miniatures and illustrations of fairytales. However, unlike these ordered systems of meaning, Shimony's utopian iconography remains lost and obscure and severed from any accessible predetermined interpretive system. The viewer

is called upon to try and decipher the riddle of the painting, which offers different contradictory readings.

Shimony reduces the masculine identity of the Shaheeds to an attribute in the form of a disembodied beard floating on the surface of the paintings like a shimmering hallow. The landscapes of the longed-for paradise appear as a green garden, overflowing with flowers and trees with a water basin at its center, or in a another work as deserted landscape scattered with large rocks suggesting a pre-historic site, perhaps associated with the artist's interest in dolmens.[1] Other images added to the enigmatic iconography include a winding river, a white mass imbued with movement and radiation suggestive of a sun or angels and a structure resembling a step-pyramid, that may bring to mind a ritualistic alter, an ancient relic or portal to some other place. The sense of disorientation intensifies in the painting completely covered in black: like a censored and blocked cryptogram the nocturnal black engulfs the signs coded beneath it. The painting signing the series features a plant pattern based on rose windows in gothic cathedrals, framed by a symmetric heraldic composition of poppies, a flower that symbolized death and oblivion as well as remembrance and commemoration.

The vertical format, inner composition, use of gold leaf and symbols all hint at a reference to the history of art, particularly Christian art. The paintings cycle unfolds along the wall, like illustration leaves that were taken from a manuscript, but are missing the text. Shimony confronts contemporary reality with a foreign, religious, temporally distant world. Is the encounter possible? Do religious faith and death supersede life? And is this indeed the promised reward of the dream of eternity?

Pesi Girsch's meticulous photographs, taken in the late 80s and 90s, embody a layered and complex view of the past and present. With minimalist means Girsch composes simple, direct and precise compositions in black and white, making use of the landscape and the human body. Human figures are photographed on the backdrop of abandoned primordial landscapes across Israel, like sculptural objects posed in strenuous and difficult positions.[2] In Girsch's works nature becomes an archaic ritualistic arena in which man is set as an eternal sacrificial victim and a monument to death. The photographs carry a strong affinity with Christian iconography: the figure of Christ, the ultimate sacrifice associated with the landscape of the land of Israel, reoccurs and recreates time after time alongside motifs such as the cross, the binding of Isaac and the pieta. Girsch plays with the shape of the cross and its symbolic content, converting it with feminine and group versions combining humor with solemnity, mockery and deformation with pain. Nature itself takes part in the human theatrical positioning and the cross seems to be expropriated from its exclusive Christian context and holds allusions to additional sacrifices: from the ancient past, through the Holocaust to the sons and daughters of this country – Jews and Palestinians.

The locations and events staged in them reveal themselves to be sacrificial platforms or monuments echoing the landscape of Israel, infused with graves and memorials of a national cult. Girsch's rituals of death gather together, as the juxtaposition of archeological sites such as the platform in Tel Gezer and stone borders in an abandoned military base enhances the magical and tragic aspect of the place, as though relating its history. The sacrificial figures are depicted in different poses of submission, as the body appears bound, stretched and constricted, but at the same time

exudes power, defiance and control. The sense of solemnity and severity is intensified with the placement of the photographs in steel frames possessing flaps that alternately reveal and hide the works.

In her photographs **Shani Nahmias** examines the human body, particularly the female body, as a victim of society, addressing among other things the overwhelming authority held by fashion and beauty dictations. In the photograph Self Portrait on a Horse (2010) the artist is seen lying naked on a gymnastics pommel horse, her body taut in a straight line, hands held at its sides as one block, the face directs a piercing gaze towards the camera and the viewer alike. The concise positioning and elevation of the apparatus bring to mind a sacrificial alter. Nahmias presents herself as an object devoid of any defenses, aware and ready to face the verdict. She maintains a dialogue with feminine representations from the history of photography and Western art, such as traditional depictions of Venus, but at the same time questions these conventions and undermines them. Unlike traditional hierarchy of the female model and male artist, Nahmias holds both roles at the same time – she is both the staged model and the photographer controlling the situation and clutching in her hand the release cable operating the camera from a distance. The position of the body does not indicate comfort, but rather forced effort, while the strict setting of the gym and the belts tied to the wall intensify the sense of corporal regimentation and discipline. Does the artist sacrifice herself? Is she a sacrificial victim of art or perhaps of society itself? The portrait contains a contradictory duality – both of subjugation as a sacrifice-victim, and of subversive defiance and liberation.

In the second photograph exhibited here, Return from the Hunt (2010), a female figure is seen carried on a man's shoulders, like spoils on display. While the face of the woman/spoils is hidden, her body seen only from behind, the man is presented frontally, his face donning a bird's mask featuring a long beak and feathers. The use of the mask while exposing the body and his muscles ridicules the man's figure and strength. In this work too the woman filling the function of the victim coveys a duality, as despite the masculine chauvinistic/carnivalesque stance, the power lies in the hands of the woman holding the camera's release cable.

Keren Gueller is a video artist whose works often engage with her family unit, documenting, or perhaps directing, autobiographic situations portraying an experience of "Israeliness", or criticism thereof. The video work Shhhhhh… (2008) exhibited here also deals with a scene familiar to every alumnus of the Israeli education system, while distilling and intensifying the habitual practice of silencing pupils in the course a school class. One by one the teachers appear on the backdrop of a green board, each in her own way attempting to silence the unseen audience they face. The work incorporates humor and criticism, as it exaggerates the sense of oppression and the demand for passivity addressed directly at the visitor in the exhibition. The pupils, absent from the video, are perceived as direct victims in the endless loop of silencing, although one might also view the teachers as victims of their pupils. Whether the victims are the pupils being silenced, or whether they are the teachers, condemned to fulfill a disciplining and maligned function, the work takes the viewer back to the experiences of his childhood, inviting him to think about them once again, and perhaps about our metaphoric status as both a silent and silenced society.

Hila Amram's works look like weird experimental hybrids of ready-made objects, or alternately, like a collection of findings gathered at a crime scene. In the works exhibited in the show Amram maintains her fascination with collecting objects and reassembling them, only unlike her previous works, characterized by surreal refinement, here the impression is decisive and severe. Thus, for instance, in Untitled (2011), a saw's blade was replaced by flowing woman's hair. The conversion of materials and the contrast between the wooden handle and the soft hair disrupts the familiar object and imbue it with a new narrative. The work holds within it traces of the body, or more accurately, relics of the body, evoking a sense of pain and violence. Does it allude to a feminine sacrifice? An act of aggression? Or whether to lost strength that was replaced by fragility? In another work a gray pleated skirt hangs on the wall, a round embroidery hoop fastened to its left side, stretching the fabric. The act of stretching smoothes out the skirt's pleats, disrupting the rules and order inherent to it. The frame brings to mind torture stocks or vice, exerting force in order to straighten the garment, and may suggest latent violence and coercion. Much like the drooping hair held in the saw's handle, the skirt also drapes down from the hanger in which it is held. The long hair corresponds to the skirt's pleats, together they echo an absent female presence, weakness and pain contrasted with force and violence.

A third work, which Amram created in minuscule scale, features two bean seeds placed alongside one another in a manner reminiscent of internal body organs such as kidneys, heart or lungs. The implied physicality is enhanced due to the skin-like vinyl sheet that serves as a backdrop to the seeds. The organic bean seed that holds within it the potential of growth is confronted with the artificial bed, eliminating any possibility of life.

Amram had wrapped around the seeds two crossed red threads that seem to envelop and hold them, and at the same time look like a gash or stitch.

The multidisciplinary practice of **Raafat Hattab** encompasses photography, video, installation and performance, responding to local, social and political reality. In the works the artist explores his collective identity as a Jaffa-based Palestinian, and his personal identity involving questions of gender and sexuality, presenting a complex and challenging situation. Thus, for instance, in the photograph Sacrifice (2008) the artist appears in two personas – the first clad in black, strong and confident, yielding a large sword that rests on the body of the second persona lying in its lap, while only its loins are covered with a kaffiyeh. The figures seem like positive and negative, contradictory and complementary to one another: black vs. transparent, modern vs. religion and tradition, life vs. death. The depicted scene indicates a struggle and conflict, bringing to mind the offering of sacrifice, like the story of Abraham and Isaac, or alternately Maria and Jesus in pieta scenes prevalent in Christian art. The Arab identity symbolized by the kaffiyeh appears as the sacrificial victim, yet at the same time it is also the one who holds in its hand the keys of salvation, like the allegorical keys of Saint Peter, or those associated with the right of return.

In the triptych work Raphael (2005) the artist is seen in his Jaffa home, his lower body wrapped in a kaffiyeh. This image appears in the flanking wings, whereas the main scene is devoted to the depiction of a free kaffeya independent from a body, floating in the air. The compositions are all staged with careful symmetry between two pseudo-classic columns, in a room whose floor is covered with oriental tiles, on the background of a strong ethereal hallow of light. The name Raphael alludes to the angel,

prominent in all three religions, but also to a play on words with the first name of the artist, who appears in one wing of the triptych as an angel descending from heaven, and in the other wing in a pose typical to the crucified Christ.

Iris Mendel

---

1. In the early 2000s, Maya Shimony painted a series of dolmens (megalithic structures from the stone age) seen on different stages of the day

2. Pesi Girsch started her artistic practice as a sculpture, moving to photography only later in the 80s.

קרן גלר, פריימים מתוך הווידיאו שששש..., 2008, וידיאו, לופ

كيرن جلر، مقاطع من الفيديو شششش...، **2008**، فيديو، يعود على نفسه

Keren Gueller, frames from the video Shhhhhh…, 2008, video, loop

שני נחמיאס, חזרה מהציד, 2010, הדפסת כסף, 79X68 ס"מ

شني نحمياس، العودة من الصيّد، **2010**، طباعة بإستعمال ألواح الفضّة، **79X68** سم

Shani Nahmias, Return from the Hunt, 2010, silver print, 79X68 cm

שני נחמיאס, <u>פורטרט עצמי על סוס</u>, **2010**, הדפסת כסף, **68X79** ס"מ
شني نحمياس، <u>صورة ذاتيّة على حصان</u>، **2010**، طباعة بإستعمال ألواح الفضّة، **68X79** سم
Shani Nahmias, <u>Self Portrait on a Horse</u>, 2010, silver print, 68X79 cm

מאיה שמעוני, מתוך הסדרה: בעלי הזקנים בגן עדן, 2010-2011, גואש ועלי זהב על נייר, 43X35 ס"מ

ماية شمعوني، من سلسلة: ذوو اللحى في الجنة، **2010-2011**، غواش وأوراق ذهبيّة على ورق،**43X35** سم

Maya Shimony, from the series: The Bearded Ones in Paradise, 2010-2011, gouache and gold leaf on paper, 43X35 cm

מאיה שמעוני, מתוך הסדרה: בעלי הזקנים בגן עדן, 2010-2011, גואש ועלי זהב על נייר, 43X35 ס"מ
مايةشمعوني، من سلسلة: ذوو اللحى في الجنة، 2010-2011، غواش وأوراق ذهبيّة على ورق، 43X35 سم
Maya Shimony, from the series: The Bearded Ones in Paradise, 2010-2011, gouache and gold leaf on paper, 43X35 cm

הילה עמרם, ללא כותרת, **2011**, ידית מסור ושיער סינטטי, **70X12X2** ס"מ

هيلا عمرام، بدون عنوان، **2011**، يدّ منشار وشعرْ مصطنع، **70X12X2** سم

Hila Amram, Untitled, 2011, saw handle and synthetic hair, 2X12X70 cm

הילה עמרם, ללא כותרת, **2011**, **חצאית פליסה וחישוק רקמה**, **66X55X3 ס"מ**

هيلا عمرام، بدون عنوان، **2011**، تنورة ذات ثنيات وطوق تطريز، **66X55X3** سم

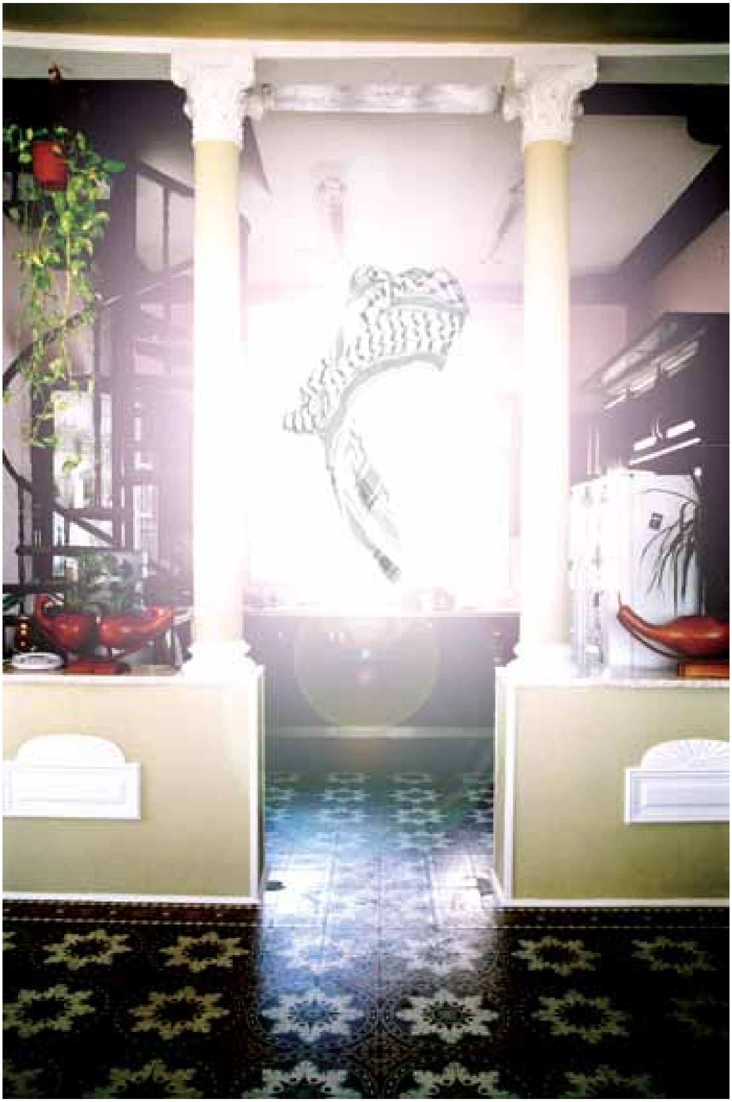
Hila Amram, Untitled, 2011, pleats skirt and embroidery hoop, 66X55X3 cm

פסי גירש, <u>מחנה צבאי נטוש</u>, **1989**, הדפסת כסף, **20X25** ס"מ
باسي جيرش، <u>معسكر جيش مهجور</u>، **1989**، طباعة بإستعمال ألواح الفضّة، **20X25** سم
Pesi Girsch, <u>Abandoned Military Base</u>, 1989, silver print, 20X25 cm

פסי גירש, <u>על הבמה בתל גזר</u>, **1989**, הדפסת כסף, **20X25** ס״מ

باسي جيرش، <u>على المنصّة في تل جيزر</u>، **1989**، طباعة بإستعمال ألواح الفضّة، **20X25** سم

Pesi Girsch, <u>On the Platform in Tel Gezer</u>, 1989, silver print, 20X25 cm



ראפת חטאב, <u>רפאל</u> (טריפטיכון), פרט, **2005**, תצלום צבע, **42X29** ס"מ כל אחד

رأفت خطّاب، <u>رفائيل</u> (عمل مركب من ثلاثة قطع)، جزء، **2005**، تصوير بالألوان، **42X29** سم لكل واحدة

Raafat Hattab, <u>Raphael</u> (Triptych), detail, 2005, color print, 42X29 cm each

ראפת חטאב, רפאל (טריפטיכון), **פרט, 2005, תצלום צבע, 42X29 ס"מ כל אחד**

رأفت خطّاب، رفائيل (عمل مركب من ثلاثة قطع)، جزء، **2005**، تصوير بالألوان، **42X29** سم لكل واحدة

Raafat Hattab, Raphael (Triptych), detail, 2005, color print, 42X29 cm each

קרן גלר, פריים מתוך הווידיאו *ששששש...*, 2008, וידיאו, לופ

كيرن جلر، مقطع من الفيديو ششششش...، 2008، فيديو، يعود على نفسه

Keren Gueller, frame from the video Shhhhhh…, 2008, video, loop

הצטלבות
تصالّب
יחידים
مُفرد

גלריה ת(א)עשייה
סדנאות האמנים, ירושלים, יולי 2011

صالة عرض متسّع الفنون
ورشات الفنانين، القدس، تموز 2011

פסי גירש
كيرن جلر
קרן גלר
باسي جيرش
ראפת חטאב
رأفت خطّاب
שני נחמיאס
#ماية شمعوني
הילה עמרם
هيلا عمرام
מאיה שמעוני
شني نحمياس

הצטלבות
تصالّب
יחידים
مُفرد

דמותו של ישו הצלוב היא ככל הנראה הדימוי המזוהה ביותר באמנות המערבית כסמל של הקרבה עצמית טוטאלית למען האנושות והאמונה הדתית. הדימוי מבטא את רגע השיא במסכת מתמשכת של סבל גופני ונפשי, רגע הכישלון והמוות אשר בו בזמן מסמל את ניצחון הדת הנוצרית וההבטחה לחיים חדשים. הסתירה בין חוסר האונים של הצלוב וייסוריו ובין ממד הניצחון הגלום במעמד זה משתקפת בצורה מובהקת בסמל הצלב על שימושיו הרבים בעולם הנוצרי. הצלב מעץ החיים, האלמנט עליו ישו סבל ומת, הוא זה שהפך בסופו של דבר למכשיר ניצחונו ומקור כוחו. הצלב, סמל החיים והמוות, הוא זה שיגבר על הרע ויביא לגאולה, התחדשות וחיי נצח בגן עדן.

עבודותיהם של ששת האמנים המשתתפים בתערוכה עוסקות במושגים הקרבה וקרבן מנקודות מבט שונות. חלקן מנסות לגעת באותה דואליות מנוגדת של שעבוד והשחרור הגלום בו תוך שהן מתכתבות במודע עם סמל הצלב, חלקן מתייחסות לדימויים אחרים מהעולם הדתי היהודי-נוצרי-מוסלמי, דוגמת העקידה, הפייטה, זבח השה ותיאורי גן העדן.[1]

דומה כי המצב הקרבני מאפיין את החברה היהודית-ישראלית ונוכח בה באופן תמידי על גלגוליו השונים: החל בעבדות ובגלות, דרך פרעות, שואה ואנטישמיות, עד מלחמות וטרור והרשימה עוד ארוכה. סיפור העקידה למשל, חוזר כמוטיב יסוד בחברה ובאמנות הישראלית אשר זוכה לפרשנויות שונות ומשקף כל פעם מחדש את גורל העם ובניו. באופן דומה, אמנים ישראליים פונים לדמותו של ישו וקרבנו כשהם מציבים אותו מול המציאות המקומית העכשווית. מנגד לתחושת הקרבניות מצוי ערך ההקרבה העצמית כאידיאל של החברה הישראלית, במיוחד במסגרת השירות הצבאי. העיסוק בקרבן ובהקרבה חוצה את גבולות השיח הדתי ועובר לזירות חדשות של הגדרה וניסוח של זהות אתנית, מגדרית, מינית ופוליטית. העבודות בתערוכה מתייחסות ומגיבות לזהויות השונות תוך שימוש בביקורת, הומור וציטוטים ממסורות עתיקות, איקונוגרפיה דתית ותולדות האמנות. זהות הקרבן אינה יציבה אלא משתנה מעבודה אחת לשנייה. תחושת הקרבן מורכבת ואמביוולנטית ונעה בין שני הקטבים של תבוסה וכניעות כנגד עצמאות, התרסה ושחרור.

הסדרה בעלי הזקנים בגן עדן (2011-2010) של האמנית מאיה שמעוני מורכבת משבעה ציורים המנסים לדמות את פנטזיית גן העדן המובטח לשהידים, ומהווה המשך לעבודת תקרה בעלת אותו שם שהוצגה בשנה שעברה בגלריה זומר בתל אביב. שמעוני מתבוננת ברעיון של מרטיריות, הנכונות להקרבה עצמית וקידוש המוות למען אמונה, באמצעות משחק עם מקומו המדומיין של גן העדן בעולם הבא. השם האניגמטי "בעלי הזקנים" לקוח משדה המחקר המודיעיני ומתייחס לתאים המיליטנטיים של תנועות האסלאם הפונדמנטלסטי. בסדרת הציורים מושתל מונח זה בתוך עולם של ציור סימבולי השואל מתיאורי גן העדן ממקורות שונים ויוצר סינתזה בין מסורת של ציורי קדושים נוצריים ובין עיטורי כתבי יד מדיאבליים, מיניאטורות פרסיות ואיורי אגדות ילדים. ואולם, בניגוד למערכות המשמעות הסדורות הללו, אצל שמעוני האיקונוגרפיה האוטופית נשארת אבודה וסתומה ואינה קשורה במערכת פרשנית נגישה וידועה מראש. הצופה מוזמן לנסות ולפענח את חידת הציור המציעה אפשרויות קריאה שונות וסותרות. שמעוני מצמצמת את הזהות הגברית של השהידים לאטריבוט בצורת זקָן חסר גוף המרחף על פני הציורים כהילה מנצנצת. נופי גן העדן הנכסף מופיעים כגן ירוק שופע פרחים ועצים ובמרכזו אגן מים, ובעבודה אחרת כנוף נטוש זרוע אבנים גדולות המרמזות על מקום פרה-היסטורי, אולי כהמשך לעניינה של האמנית במבני דולמנים.[2] דימויים אחרים שמתווספים לאיקונוגרפיה החידתית הם נהר מתפתל, מסה לבנה מלאת תנועה וקרינה המעלה על הדעת שמש או מלאכים ומבנה דמוי פירמידת מדרגות שעשוי להזכיר מזבח פולחני, שריד עתיק או מעבר המוביל למקום כלשהו. תחושת חוסר ההתמצאות מתעצמת בציור המכוסה כולו שחור: כמו דף סתרים מצונזר וחסום בולע השחור הלילי את הסימנים המוצפנים תחתיו. בציור החותם את הסדרה מופיע דגם צמחי המבוסס על חלון הרוזטה בקתדרלות גותיות, כשמעליו ומתחתיו מתוארים במערך סימטרי והרלדי פרחי פרג המסמלים הן את המוות ואבדון השכחה והן את הזיכרון וההנצחה.

הפורמט האנכי, הקומפוזיציה הפנימית, השימוש בעלי זהב ובסמלים מצביעים על התייחסות לתולדות האמנות ובפרט זו הנוצרית. מחזור הציורים נפרש לאורך הקיר כדפי איור שנשלפו מתוך כתב יד אך חסרים את הטקסט. שמעוני מעמתת את המציאות העכשווית עם עולם זר, דתי ומרוחק בזמן. האם המפגש אפשרי? האם האמונה הדתית והמוות הם מעל החיים? והאם זו התמורה המובטחת לחלום חיי הנצח?

תצלומיה המוקפדים של פסי גירש, אשר צולמו בסוף שנות השמונים והתשעים, מגלמים מבט מורכב ומרובד כלפי העבר וההווה. באמצעים מינימליסטים מביימת גירש קומפוזיציות פשוטות, מדויקות וישירות בשחור-לבן, העושות שימוש בנוף ובגוף האדם. על רקע נופים נטושים ובראשיתיים ברחבי ישראל מצולמות דמויות אנושיות משל היו אובייקטים פיסוליים המוצבים בתנוחות מאומצות וקשות.[3] אצל גירש הטבע הופך לזירה פולחנית-ארכאית בתוכה נטוע האדם כקרבן תמידי וכמצבת מוות. התצלומים מעלים זיקה חזקה לאיקונוגרפיה נוצרית: דמותו של ישו, הקרבן האולטימטיבי הקשור לנופי הארץ, עולה ומשתחזרת שוב ושוב לצד מוטיבים כמו הצלב, העקידה והפייטה. גירש משחקת בצורת הצלב ומטענו הסמלי וממירה אותו בגרסאות נשיות וקבוצתיות המשלבות הומור לצד רצינות, הגחכה ועיוות לצד כאב. הטבע עצמו אף הוא נוטל חלק בהעמדה התיאטרלית האנושית ונראה כי הצלב מופקע מהקשרו הנוצרי הבלעדי ומכיל בתוכו רמזים לקרבנות נוספים החל מהעבר הקדום, דרך השואה ועד בניה ובנותיה של הארץ - היהודים והפלסטינים.

אתרי הצילום וההתרחשות המבוימת בהם מתגלים כבמות מזבח או אנדרטאות המהדהדים את נופי הארץ הרוויים בקברים ובגלעדים של פולחן לאומי. פולחני המוות של גירש מתקבצים יחד, כאשר המפגש בין אתרים ארכיאולוגיים דוגמת הבמה בתל גזר וסימוני אבנים במחנה צבאי נטוש מעצים את הפן המאגי והטראגי של המקום וכמו מספר את תולדותיו. דמויות הקרבן מתוארות בתנוחות שונות של כניעה כאשר הגוף מופיע כפות, מתוח ומוגבל אך בה בעת מקרין כוח, התרסה ושליטה. תחושת הטקסיות והנוקשות מתחזקת בשל הצבת הצילומים בתוך תבניות ברזל בעלות דלתות שמגלות ומסתירות לסירוגין את העבודות.

שני נחמיאס בוחנת בתצלומיה את הגוף האנושי, במיוחד הגוף הנשי, כקרבן של החברה ומתייחסת בין היתר למרות הגורפת של תכתיבי אופנה ויופי. בתצלום דיוקן עצמי על סוס (2010) נראית האמנית כשהיא שוכבת בעירום על גבי מכשיר סוס סמוכות של התעמלות קרקע, גופה מתוח בקו ישר, הידיים צמודות אליו כמקשה אחת והפנים מישירות מבט נוקב אל המצלמה והצופה כאחד. אופן ההעמדה המתומצת וההגבהה של המתקן מעוררים תחושה חזקה של מזבח. נחמיאס מציגה עצמה כאובייקט חף ממגננות המודע לגזרת השעה וכמו נכון לקראתה. היא מנהלת דיאלוג עם ייצוגים נשיים מתולדות הצילום והאמנות המערבית, כמו

למשל התיאורים המסורתיים של ונוס, אך במקביל מערערת על המוסכמות הללו וחותרת תחתן. בניגוד להיררכיה המסורתית של מודל נשי ואמן גבר מחזיקה נחמיאס בשני התפקידים בה בעת - היא גם המודל המבוים וגם הצלמת ששולטת בסיטואציה ואוחזת בידה בכבל המשחרר שמפעיל את המצלמה מרחוק. תנוחת הגוף אינה מצביעה על נינוחות אלא על מאמץ כפוי, כאשר הסביבה הנוקשה של אולם הספורט והחגורות הקשורות לקיר מעצימות את אווירת המשמעת ומשטורו של הגוף. האם האמנית מקריבה עצמה? האם היא קרבן של האמנות או אולי של החברה? הדיוקן המתקבל מקפל בתוכו שניות מנוגדת - הן של שעבוד כקרבן כנוע הן של התרסה חתרנית ושחרור.

בתצלום השני המוצג בתערוכה, *חזרה מהציד* (2010), נראית דמות נשית הנישאת על כתפי גבר כשלל המוצג לראווה. בעוד פניה של האישה/שלל מוסתרות וגופה מוטל כשהוא נראה רק מהגב, הגבר מוצג מהחזית כשפניו עוטות מסכת ציפור בעלת מקור ארוך ונוצות. השימוש במסכה תוך חשיפת הגוף ושריריו מגחיכה את דמות הגבר וכוחו. גם פה דמות האישה הממלאת את תפקיד הקרבן מבטאת דואליות, כאשר למרות העמדה הגברית השוביניסטית/קרקסית, הכוח נמצא דווקא בידי האישה שמחזיקה בכבל המשחרר של המצלמה.

קרן גלר היא אמנית וידיאו אשר עבודותיה עוסקות לעתים קרובות בתא המשפחתי שלה, ספק מתעדות, ספק מביימות סיטואציות אוטוביוגרפיות, מתוכן עולה הווי של "ישראליות" או ביקורת עליו. עבודת הווידיאו *ששש...* (2008) המוצגת בתערוכה עוסקת אף היא בסצנה המוכרת לכל בוגר של מערכת החינוך הישראלית, תוך זיקוק והעצמה של אקט ההשתקה השגור במהלך שיעור בית ספר. על רקע לוח ירוק מופיעות בזו אחר זו מורות המנסות כל אחת בדרכה להשתיק את הקהל הבלתי נראה שמולן. העבודה משלבת בתוכה הומור וביקורת תוך שהיא מקצינה את תחושת הדיכוי והדרישה לפסיביות אשר מופנית באופן ישיר גם כלפי המבקר בתערוכה. התלמידים, הנעדרים מהווידיאו, נתפשים כקרבנות הישירים בלופ האינסופי של השתקות, אם כי בהסתכלות שונה ניתן לראות גם במורות קרבנות של תלמידיהן. בין שהקרבנות הם התלמידים המתבקשים לשתוק ובין שאלו המורות הנידונות למלא תפקיד ממשטר ומושמץ, העבודה מחזירה את הצופה לחוויות ילדותו וקוראת לו לשוב ולחשוב עליהן פעם נוספת, ואולי גם על מצבנו הנמשל כחברה שותקת ומושתקת כאחד.

עבודותיה של **הילה עמרם** נראות כהכלאות מוזרות וניסיוניות של חפצי רדי-מייד, או לחלופין כאסופת ממצאים שלוקטו מזירת פשע. בעבודות המוצגות בתערוכה עמרם ממשיכה את עניינה ומשיכתה לאיסוף חפצים והרכבתם מחדש, אלא שבניגוד ליצירתה עד כה המאופיינת בעידון סוריאליסטי, הפעם הרושם נחרץ וחמור. כך למשל באובייקט ללא כותרת (2011) הוחלפה סכין מסור בשיער נשי גולש. ההמרה של החומרים והניגוד בין ידית העץ לשיער הרך משבשים את האובייקט המוכר ויוצקים בו נרטיב חדש. העבודה מכילה בתוכה עקבות של גוף, או ליתר דיוק שרידים של גוף, ומעוררת תחושה של כאב ואלימות. האם היא מרמזת על קרבן נשי? על מקרה תוקפנות? או שמא על כוח שאבד והתחלף בשבריריות? בעבודה אחרת תלויה על הקיר חצאית קפלי פליסה אפורה, אשר בחלקה השמאלי נעוץ חישוק רקמה עגול המותח את הבד. פעולת המתיחה מעלימה את קפלי החצאית ומשבשת את הסדר והחוקיות הקיימים בה. התבנית מזכירה סד או מלחציים המפעילים כוח בכדי ליישר את הבגד ועשויים לרמז על אלימות מוסווית וכפייה. בדומה לשיער השמוט המוחזק בידית המסור, כך גם החצאית אחוזה בקולב וצונחת מטה. השערות הארוכות מקבילות לקפלי החצאית ושניהם יחד מהדהדים נוכחות נשית נעדרת, חולשה וכאב מול כוח ואלימות.

בעבודה שלישית אותה יצרה עמרם בקנה מידה זעיר מוצגים שני זרעי שעועית המונחים זה לצד זה באופן המזכיר אברי גוף פנימיים כמו כליות, לב או ריאות. הגופניות המרומזת מתעצמת נוכח יריעת הוויניל דמוית העור הממשמשת כרקע לזרעים. זרע השעועית האורגני הטומן בחובו פוטנציאל צמיחה מעומת עם המצע המלאכותי, המנטרל כל סיכוי לחיים. סביב הזרעים מתחה עמרם שני חוטים אדומים מצטלבים, שכמו עוטפים ומחזיקים אותם, ובמקביל נראים כמעין פצע או תפר.

יצירתו הרב תחומית של **ראפת חטאב** מקיפה צילום, וידיאו, מיצב ומיצג, ומגיבה למציאות המקומית, החברתית והפוליטית. באמצעות העבודות בוחן האמן את זהותו הקולקטיבית הפלסטינית-יפואית בחברה יהודית-ישראלית, ואת זהותו האישית הנוגעת בסוגיות מגדר ומין ומציג תמונת מצב מורכבת ומאתגרת. כך למשל בתצלום הקרבה (2008) מופיע האמן כשתי פרסונות - האחת עטויה שחור, חזקה ובוטחת, אוחזת בידה חרב גדולה המונחת על גוף הפרסונה השנייה השרועה בחיקה כשרק אזור חלציה מכוסה בכאפייה. שתי הדמויות נראות

כפוזיטיב ונגטיב המנוגדים ומשלימים זה את זה: שחור מול שקוף, מודרנה מול דת ומסורת, חיים מול מוות. המעמד המתואר מצביע על מאבק וקונפליקט ומאזכר אקט של הקרבת עולה דוגמת סיפור העקידה של אברהם ויצחק או לחילופין את דמויותיהם של מריה וישו בסצנות פייטה השכיחות באמנות נוצרית. הזהות הערבית המסומלת באמצעות הכאפייה מופיעה כקרבן, אך במקביל היא גם זו שמחזיקה בידיה במפתחות הגאולה, כמשל המפתחות של פטרוס הקדוש או אולי של מאבק זכות השיבה.

בעבודת הטריפטיכון רפאל (2005) נראה האמן בביתו ביפו כשפלג גופו התחתון עטוף בכאפייה. דימוי זה מופיע בכנפיים הצדדיות בעוד הסצנה המרכזית מוקדשת לתיאור כאפייה חופשייה ונטולת גוף המעופפת באוויר. כל ההעמדות מבוימות בסימטריה מוקפדת בין שני עמודים פסאודו-קלאסיים, בחדר מרוצף אריחים אוריינטליים על רקע הילת אור חזקה ושמימית. השם רפאל מרמז על המלאך החשוב לשלושת הדתות, ועל משחק מילים עם שמו הפרטי של האמן שמופיע בכנף אחת של הטריפטיכון כמלאך היורד מהשמיים, ובכנף השנייה בתנוחה אופיינית לישו הצלוב.

איריס מנדל

---

1. פייטה (Pietá) הוא שם כולל באמנות הנוצרית לתיאור המעמד בו מריה אוחזת בחיקה את בנה המת ישו לאחר שהורד מהצלב.
2. בתחילת שנות האלפיים ציירה מאיה שמעוני סדרת ציורים של דולמנים (מבנים מגליתיים מתקופת האבן) ברמת הגולן כשהם מתוארים בשעות היום השונות.
3. פסי גירש החלה את דרכה האמנותית כפסלת ועברה לצילום רק בשלב מאוחר יותר, בשנות השמונים.

كما يبدو، فإن شخصيّة المسيح المصلوب، هي الصورة الأكثر شهرا في الفنون الغربيّة، كرمز للتضحيّة الذاتيّة التامّة من أجل الإنسانيّة والعقيدة الدينيّة. إنها ذروة المعاناة الجسمانيّة والنفسيّة المتواصلة، لحظة الفشل والموت، والتي تجسدّ في ذات الوقت غلبّة العقيدة المسيحيّة والوعد بحياة جديدة. إن التباين ما بين عجز المصلوب وعذابه، وما بين بُعد الإنتصار المتجسد في هذه المكانة، ينجلي بصورة واضحة في الصليب كرمز، على إستعمالاته المتعددة في العالم المسيحيّ. الصليب–المصنوع من شجرّة ترمز للحياة– العنصّر الذي صُلب المسيح عليه ومات، هو نفس الصليب الذي تحوّل في نهايّة المطاف الى أداة نجاحه ومنبع قوته. هذا هو الصليب، رمز الحياة والموت، والذي سيسحق الشرّ ويأتي بالخلاص، التجديد والحياة الأبديّة في الجنّة.

أعمال الفنانّون الستّة، المشاركون في المعرض، تدور حول مفاهيم التضحيّة والضحيّة من وجهات نظر مختلفة. جزء من هذه الأعمال يحاول التواصل مع ذات الثنائية المتناقضة من الإستعباد والتحررّ المتجسدة بالصليب وتحاكيه بشكل واعٍ. وجزء آخر من هذه الأعمال، يُحيل الى صور أخرى من عالم الدين المسيحيّ–اليهوديّ–الإسلاميّ مثل رباط إسحاق، البايتا، الأُضحيات وأوصاف للجنّة.[1]

يبدو أن حالة الضحيّة تميّز المجتمع اليهوديّ– الإسرائيليّ وحاضرةٌ فيه بشكل دائم على إختلاف الفترات التي مرّ بها. بدءا من العبوديّة والمنفىّ، وطريق المجازر، الكارثة واللاساميّة وحتى الحروب الأخيرة ...القائمة طويلة جدا. قصة الرباط على سبيل المثال تحولت الى موتيف أساسيّ في المجتمع والفنون الإسرائيليّة والذي فاز بقراءات وتأويلات مختلفة وعكسَ كل مرة من جديد مصير الشعب وأبناءه. وعلى ذات الوجه، فقد تعدد إشتغال فنانيّن محليين بشخصيّة المسيح ومصابه وعكس الواقع المحلي المعاصر من خلاله. ومقابل مشاعر الضحيّة نجد قيمة التضحيّة الذاتيّة كمثال للمجتمع الإسرائيلي وبشكل خاص في إطار الخدمة العسكريّة. الإشتغال بالضحيّة والتضحية يجتاز حواجز الخطاب الدينيّ وينتقل الى ميادين جديدة لتعريف وتوضيح الهويّة الإثنية، الجندريّة، الجنسيّة والسياسيّة. الأعمال في المعرض تشير وتتفاعل مع الهويات المختلفة من خلال إستعمال النقد، الفكاهة وإقتباسات من التقاليد

القديمة، الأيقنة الدينيّة وتاريخ الفنون. شعور الضحيّة مركب وذي وجهيّن ويتحرك بين أقطاب الهزيمة والإستسلام مقابل الإستقلالية، التحدٍّ والتحرر. ووفقا لذلك فإن هويّة الضحيّة هي كذلك ليست ثابتة وتتغير من عمل الى آخر.

سلسلة ذوو اللحى في الجنة (٢٠١٠ – ٢٠١١) للفنانّة ماية شمعوني المركبّة من سبعة رسومات والتي تحاول أن تجسد مخيلة الجنّة الموعودة للشهداء. هذه الرسومات هي عبارة عن إستمراريّة لعمل من الرسم على السقف يحمل ذات الإسم والذي تم عرضه في جاليريا زومر في تل ابيب. ترصد شمعوني فكرة الشهادة، الإستعداد للتضحيّة الذاتيّة وتقديس الموت من أجل عقيدة. هي تفعل هذا، من خلال التلاعب بالمكان المتخيّل للجنّة في العالم الآخر. الإسم الغامض «ذوو اللحى» مأخوذ من مجال البحث المخابراتي ويشير الى الخلايا الجهاديّة الإسلاميّة المتطرفة. هذا المصطلح مزروّع بشكل غير طبيعيّ في الصور، في عالم من الرسم الرمزيّ والبريء. وصف الجنّة في أعمال الفنانّة يستند الى مصادر مختلفة ويخلق توليفة ما بين تقاليد رسم القديسيّن المسيحيين وبين زخرفة مخطوطات من القرون الوسطى، صور مصغرة فارسيّة أو أساطير أطفال. غير أن الأيقنّة المثاليّة عند شمعوني تبقى ضائعة ومجمدّة وغير ذات صلة بمنظومة التأويل المعروفة مسبقاً. فالمتفرج مدعو ليحاول أن يفكك شارات الرسومات التي تتيح إمكانيات قراءة مختلفة ومتناقضة. هويّة الشهيد الذكوريّة يتم الإستعاضة عنها بسمة دالة وهي اللحيّة المبتورة من أية رباط جسماني وتحلق فوق الرسومات كهالة مُشِعّة. مناظر الجنة المشتهاة تحتوي على صور مثل حديقة خضراء تعجّ بالورود والأشجار وفي مركزها حوض مياه، او منظر مهجور لحجارة كبيرة والتي ترمز الى مكان ما قبل–تاريخي قد تكون هذه إستمرارية لإهتمام الفنانة بالأضرحة القديمة.[2] صور أخرى تعكس نهرٍ منعرج، كتلة بيضاء تشبه الشمس، او ملائكة مليئة بالحركة والإشعاع، مبنا هرميا على شاكلة أدراج مصنوع بطريقة تذكّر بالمذابح لإقامة الشعائر الطقسيّة، وبقايا عتيقة او ممرات توصل الى أماكن معينة. الشعور بالعجز عن الإهتداء يتعاظم بالرسمة المغطاة كلها بالسواد – مثل ورقة غامضة وسريّة للغاية يحتوي سوادها الكاحل على رموز متدثرّة أسفلها ومشفرّة.

في الصورة التي تختتم السلسلة يظهر مجسّم نباتي والذي يرتكز على صورة البزوغ في كتدرائية النوتردام في باريس ويظهر من فوقه ومن أسفله نسق مرسوم بورود الخشخاش بشكل متناسق وشعائري والتي بدورها ترمز الى الموت كما الى الذاكرة والتخليد.

البنيّة الأفقيّة، التركيبة الداخليّة، إستعمال أوراق ذهبيّة ورموز تدل على إشارة لتاريخ الفن وبشكل خاص المسيحيّ. سلسلة الرسومات المنتشرة على طول الحائط كرسومات إيضاحيّة تم إقتلاعها من مخطوطة يدويّة ولكنها عديمة السيّاق. شمعوني تقوم بمواجهة الواقع الحالي مع عالم غريب، دينيّ وبعيد من الناحية الزمنية. هل اللقاء ممكن؟ هل الإيمان الدينيّ والموت يفوقان الحياة؟ وهل هذه هي المكافأة المعهودة لمن يحلم بالحياة الأبديّة؟

أُخِذت التصويرات الدقيقة **لباسي جيرش** في نهاية سنوات الثمانين والتسعين وهي تجسد نظرة، مركبّة ومتعددة الأبعاد، حول الماضي والحاضر. بوسائل بدائية، تُخرِج جيرش، نُظم بسيطة، دقيقة ومباشرة بالأسود والأبيض والتي تحتوي على إستعمال للمناظر الطبيعية وجسد الإنسان. في مركز المناظر المهجورة، وأولها الصور التي تم إلتقاطها في إسرائيل، تُعرض شخصيّات بشريّة كما لو أنها منحوتات، وهم في مواضع مصطنعة وعسيرة.[3] الطبيعة في أعمال جيرش تتحول الى ميدان لطقوس قديمة وبائدة مقحم فيها الإنسان كضحيّة أبديّة وضريح موت. هذه التصويرات تقارب بشدة الأيقنة المسيحيّة: شخصيّة المسيح، الضحية الأبديّة ذي العلاقة الوثيقة بالمناظر الطبيعية للبلاد، تعود على نفسها كل مرة من جديد سويا مع موتيف الصليب ورموز اخرى مثل الرباط ومريم الأم الحزينة. تتلاعب جيرش بشكل الصليب ومحتواه الرمزيّ وتستعيض عنه بصيّغ نسائيّة وجماعيّة والتي تمزج ما بين السخريّة والجديّة، الفكاهة والتشويه الى جانب الألم. حتى الطبيعة تحصل على دور في هذه المنصة المسرحيّة الإنسانيّة ويبدو أنه تتم مصادرة الصليب وسحبه من سياقه المسيحيّ القصريّ ليحوي في داخله ضحايا أُخر: من الماضي الموغل في القدم، الى الكارثة وحتى بنات وأبناء البلاد – اليهود والفلسطينيين.

مواقع التصوير والأحداث التي يتم إخراجها في هذه الأماكن تبدو كخشبة مسرح لمذبح او ضريح والتي تحاكي المناظر في البلد المشبعة بالقبور ونصبّ تذكاريّة لشعائر قوميّة. تجتمع شعائر الموت لدى جيرش عندما يكون إمتزاج الأثريّ، كما المنصة في تل الجزر، وبين العلامات على الحجارة في معسكر مهجور للجيش، هذا الامتزاج يقوّي من البعد الساحر والتراجيدي للمكان كما وكأنه يقصّ تاريخهُ. شخصيات الضحيّة مصورّة بوضعيّات مختلفة من الرضوخ عندما يكون الجسد مكتّف، ممدّد ومحدود ولكن في ذات الوقت يدلّ على قوة، مجابهة وسيطرة. الإحساس بالطقسيّة والصرامة تغلب عند وضع التصويرات في داخل بنيّة من الحديد ذات أبواب تكشف عن الأعمال وتخبأها بالتناوب.

تدرس **شني نحمياس** في تصاوريها جسد الإنسان وبشكل خاص جسم المرأة كضحيّة للمجتمع وتشير من بين ما تفعل الى المرجعيّة النافذة لإملاءات كل من الموضة والجمال. في التصوير صورة ذاتيّة على حصان (٢٠١٠) نرى الفنانّة وهي تعتلي بعريّها جهاز الجمباز، جسدها ممتدّ بخط مستقيم، يديها ملتصقة بجسدها كقطعة صلبة واحدة ووجهها يوجِّه نظرة ثاقبة للكاميرا وللمتفرج في آن. الطريقة التي تمت فيها موقعة الجهاز، بشكل بارز ومرتفع، تثير بنا شعور وكأننا امام مذبح.

تعرض نحمياس نفسها كذات خاليّة من إرادة الدفاع عن النفس، واعيّة لقدر الساعة وكأنها مستعدة له. من جهة تندمج الفنانة بحوار مع تماثيل نسائيّة من تاريخ التصوير والفنون الغربيّة مثل الإيماءات التقليديّة لفنيس ولكنها من جهة أخرى تستأنف على الأعراف وتحاول تدميرها. على نقيض الهرميّة التقليديّة لامرأة تقوم بدور الموديل ورجل ذكر يقوم بدور الفنان (رسام او مصور)، تلعب نحمياس الدورين في آن واحد، هي الموديل المعروض والذي يتم إخراجه وهي في نفس الوقت المصورة التي تسيطر على الوضعيّة وتمسك بيدها الشريط المحرر والذي يُشغِّل الكاميرا عن بعد. وضعيّة الجسم لا تدل على راحة وإنما على جهد إكراهيّ، بالذات عندما يكون المحيط الصارم لغرفة الرياضة البدنية مليئ بالأحزمة المُعلقة على الحائط والتي تعزز من الشعور بإنضباط الجسد ووضعه تحت المعاينة. هل تضحي الفنانة

بنفسها؟ هل هي ضحيّة المجتمع او ضحية الفنّ؟ الصورة الشخصيّة التي نحصل عليها فيها نظرة ثنائية – نظرة إستعباد لضحيّة خانعة ونظرة تحدٍّ قادرة ومحررة.

في التصويرة الثانية في المعرض العودة من الصيد (٢٠١٠) تبدو الشخصية الأنثويّة محمولة على كتف رجل وكأنها فريسة معروضة للعلن. بينما وجه المرأة/الفريسة مغطاً وجسدها ملقاً بشكل عكسي من على ظهر الرجل والذي يظهر في الواجهة بينما يغطي وجهه قناع عصفور ذي ريش ومنقار طويل. إستعمال القناع، ليغطي الوجه بينما يُترك الجسد وعضلاته مكشوفه، يهزأ من شخصية الرجل وقوته. في هذا العمل أيضا تعلن الضحية المرأة ثنائيّة بالرغم من الموقف الذكوريّ الأبويّ/السيركيّ نجد ان القوة بيد المرأة والتي تمسك مرة اخرى بالشريط الذي يُشغِّل الكاميرا.

كيرن جلر هي فنانّة فيديو، والتيتتمحور غالبية أعمالها حول عائلتها الخاصة، وتوثق/تخرج مواقف اوتوبيوجرافية، ذات بيئة «إسرائيلية» او ذات نقد عليها. عمل الفيديو ششششش... (٢٠٠٨)، المعروض هنا، يتمحور حول مشهد معروف لكل من تخرج من نظام التعليم الإسرائيلي، بواسطة تنقيّة وتعزيز فعل الإسكات الذي يأتي عليه المعلم خلال الدرس. على خلفيّة لوح أخضر تظهر لنا معلمة تلو الاخرى بمحاولات، كل واحدة على طريقتها، لإسكات الجمهور من اماهمهن، الجمهور الغير مرئي. يدمج هذا العمل ما بين السخرية والنقد ويكثّف من شعور القمع والرضوخ الموجه بشكل مباشر الى زائري المعرض. التلامذة، الغائبون عن هذا الفيديو، يحتلون مكان الضحايا المباشرين بحلقة الإسكات اللانهائية، ولكن بنظرة مغايرة من الممكن رؤية المعلمات كضحايا لتلاميذهن. بغض النظر ان كان التلامذة هم من يُأمرون بالصمت او اذا ما كان هؤلاء هنّ المُعلمات اللاتي سحقت مرتبتهنّ وأصبحت ذميمة، فان هذا العمل يعيد المتفرج الى ذكريات طفولته ويدعوه لأن يعيد التفكير بها مرة اخرى ومن الممكن أيضا أنه يدعوه للتفكير بوضعنا الماثل، كمجتمع صامت، ويتم إسكاته في ذات الآوان.

تبدو أعمال **هيلا عمرام** كأشياء مهجنّة ومحاولات لإستعمال الريدي–ميد او بدلا من ذلك كمجموعة من الحاجيات التي تم تجميعها من موقع الجريمة. تُكمل عمرام إهتمامها وإنجذابها لتجميع الأغراض وتركيبها من جديد ولكن على نقيد أعمال اخرى، والتي يميزها تنقيّة سرياليّة، فهذه المرة، فإن الإنطباع بليغ وذا دمغة. هكذا تم إستبدال منشارة الخشب بشعر أنثويّ منسدل. مقايضة المواد والتناقض ما بين قبضة الخشب والشعر الناعم يشوشون المظهر المتعارف عليه ويصوغون رواية جديدة. يحتوي العمل على آثار لجسد، او للدقة على بقايا من جسد، والتي تثير الشعور بالألم والعنف. هل ترمز لضحيّة أنثويّة؟ او ترمز لقوة خبت وتحولت الى وهن؟ في عمل آخر نجد تنورة معلقة على حائط، تنورة ذات ثنيات (مكسرّة) رماديّة اللون، وعلى التنورة من جهة اليسار أَدخلت الفنانّة إطار خشبيّ صغير مغطى بالقماش ليشدّ التنورة. عملية المطّ هذه تخفي من ثنيات التنورة وتعطل النظام والقوانين القائمة فيها. يبدو القالب كدعّامة او مِلزم، والذي يتم إستعماله بقوة من أجل بسط القماش وتقويمه وقد يرمز الى عنف مخفي وإجبار. وكما الشعر المتدل من قبضة المنشارة فكذلك التنورة ممسكة بمشبك للالبسة وتتدلى الى الأسفل. الشعرات الطوال تمثل ثنيات التنورة وإثنيهما يصدحان بوجودٍ أُنثويّ غائب، ضعف وألم مقابل قوة والم.

في العمل الثالث الذي أنتجته الفنانة بحجم أصغر، نرى حبتيّ باقلة موضوعتيّن واحدة إلى جانب الأخرى. تُذّكر الحبتان بأعضاء الجسم الداخليّة مثل الكلى، القلب او الرئتين. الجسمانيّة المرموز لها تتعزز عند إدخال الملايّة المشمعّة ذات اللون البشريّ كخلفيّة للعمل، أي لحبتيّ الباقلة. قشرة الباقلاء العضويّة والقادرة على النمو طبيعيا، تواجهها منصة إصطناعيّة والتي تُبطل كل إمكانيّة للحياة. إعتلى، حبوب الباقلاء، خيطان احمران مشدودان، على شكل صليب. يلفانهما ويسمكان بهما، ويبدوان كجرح او غرز.

أعمال الفنان **رأفت خطّاب** متعددة المجالات تمتد لتصل الى التصوير، الفيديو، والعروض وتأتي هذه الاعمال كردة فعل للواقع المحليّ، الإجتماعيّ والسياسيّ. بواسطة أعماله يبحث الفنان في هويته الجماعيّة الفلسطينيّة–اليافيّة في المجتمع اليهوديّ–الإسرائيلي وهويته

الشخصيّة والمتصلة بأسئلة حول الجنسانيّة والجندريّة ليخرج الفنان بصور مركبة ومتحديّة للوضع القائم. هكذا مثلا فبالصورة أُضحيّة (٢٠٠٨) يظهر الفنان بشخصيتيّن – الأولى باللباس الأسود، قويّة وواثقة من نفسها، تقبض على حُسام كبير موجه الى جسد الشخصيّة الثانيّة المستلقيّة في حضنها وتلبس الكوفيّة الفلسطينيّة فقط على خاصرتها. تبدو الشخصيتان كموجب وسالب، نقيضيّن يكملان الواحد منهما الآخر، الأسود مقابل الشفاف، العصري مقابل الدينيّ والتقليديّ، الحياة مقابل الموت. الحالة الموصوفة تشير الى نزاع وصراع وتذكّر بفعل تضحية على نموذج قصة الرباط لإبراهيم وإسحاق او على غرار شخصية المسيح والعذراء الباكيّة في مشهد البايتا الشائع في الديانة المسيحيّة. تبدو الهويّة العربيّة الإسلاميّة التي ترمز لها الكوفيّة ضحيّة ولكنها أيضا من يمسك بمفاتيح الفرج كما مفاتيح القديس بطرس او قد تكون مفاتيح العودة الى فلسطين.

في العمل المركب من ثلاثة قطع رفائيل (٢٠٠٥) يظهر الفنان في بيته في يافا والجزء السفليّ من جسده ملفوف بالكوفيّة. هذه الصورة تظهر على الأطراف بينما يبدو أن المشهد المركزي مكرّس لوصف الكوفيّة حرّة، دون جسد، تتطاير في الهواء. الوضعيّات المختلفة تم إخراجها بتناسق صارم لتقع ما بين عامودين. أعمدة صوريّة–كلاسيكيّة، وأسفلها بلاط شرقيّ وعلى خلفيتها هالة ضوء قوية إلاهيّة. الإسم رفائيل يرمز الى الملاك المهم للأديان الثلاثة وهو ايضا تلاعب بالكلمات ومقاربة لإسم الفنان الشخصي والذي يظهر مرة كملاك، على جانب من العمل المركب من ثلاثة قطع، يهبط من السماء وبالجناح الاخر للعمل يظهر بوضعية تشبه وضعية المسيح المصلوب.

إيريس مندل

---

1. البايتا (Pietà) ممكن ترجمتها أيضاً الى «لوحة الأم الحزينّة أو العذراء المُنتحِبة». وهو إسم عام في الفنون المسيحيّة، والذي تبدو فيه العذراء مريم وهي تحتضن إبنها المسيح– الميت، بعد أن أنزل عن الصليب.
2. في بداية ال–٢٠٠٠ رسمت ماية شمعوني سلسلة رسمات لأضرحة قديمة في الجولان السوري، وكانت الرسمات عبارة عن وصف لهذه الاضرحة في ساعات مختلفة من النهار.
3. لقد بدأت الفنانة، باسي جيرش، طريقها كنحاتة وفقط في وقت متأخر بكثير، في سنوات الثمانين والتسعين توجهت الى التصوير.

Art Cube Gallery
The Artists' Studios, Jerusalem

Exhibition
Singular Crossings
Hila Amram, Pesi Girsch, Keren Gueller,
Raafat Hattab, Shani Nahmias, Maya Shimony

July – October 2011

Curator: Iris Mendel

The Artists' Studios Gallery, Jerusalem
Management: Lee He Shulov
Production: The Artists' Studios Gallery, Jerusalem
Mounting: Yoav Raban

Catalogue
Graphic design: Noa Segal
Hebrew editing and English translation:
Maya Shimony
Arabic translation: Yasmeen Daher
Printing: A.R. Printing Ltd.
The photographs in the catalogue are courtesy
of the artists, Yael Gesser, Ady Shimony

Measurements are given in cm, height X width

Art Cube Gallery was founded thanks to the generous support of the Georges and Jenny Bloch Foundation, the Dr. Georg and Josi Guggenheim Foundation, and the Adolf and Mary Mil Foundation, and with the continued support of the Lloyd Foundation, through the Jerusalem Foundation

The exhibition is made possible thanks to the generous support of Scott Berrie at the Russell Berrie Foundation

© 2011, The Artists' Studios

גלריה (א)עשייה
סדנאות האמנים, ירושלים

תערוכה
הצטלבות יחידים
פסי גירש, קרן גלר, ראפת חטאב, שני נחמיאס,
הילה עמרם, מאיה שמעוני

יולי-אוקטובר 2011

אוצרת: איריס מנדל

סדנאות האמנים, ירושלים
ניהול: לי היא שולוב
הפקה: סדנאות האמנים
תלייה: יואב רבן

קטלוג
עיצוב: נועה סגל
עריכה לשונית עברית ותרגום לאנגלית:
מאיה שמעוני
תרגום לערבית: יסמין דאהר
דפוס: ע.ר. בע״מ
תצלומי העבודות בקטלוג באדיבות האמנים,
יעל גסר, עדי שמעוני

מידות בס״מ, רוחב X גובה

גלריית ת(א)עשייה נוסדה הודות לתמיכתן
הנדיבה של קרן ג׳ורג׳ וג׳ני בלוך,
קרן ד״ר גאורג וג׳וזי גוגנהיים, וקרן אדולף
ומרי מיל ופועלת בסדנאות האמנים, בסיוע
קרן לויד ובאמצעות הקרן לירושלים.

התערוכה התאפשרה הודות לתרומה הנדיבה
של סקוט ברי, קרן ראסל ברי

© סדנאות האמנים, 2011

صالة عرض متسّع الفنون
ورشات الفنانين، القدس

معرض
تصالّب مُفرد
كيرن جلر، باسي جيرش، رأفت خطّاب،
ماية شمعوني، هيلا عمرام، شني نحمياس

تموز–تشرين الأول 2011

أمينة العرض: إيريس مندل

ورشات الفنانين، القدس
إدارة: لي هي شولوف
إنتاج: ورشات الفنانين
تعليق: يوآف ربان

الكرّاس
تصميم: نوعا سيجال
تحرير لغوي للعبرية وترجمة للإنجليزية:
ماية شمعوني
ترجمة للعربية: ياسمين ظاهر
طباعة: شركة مسجلة، م. ض
الصور في الكرّاس بلطف من الفنانين،
ياعيل جسر وعدي شمعوني

القياس بالسم، العرض x الطول

صالة عرض متسّع الفنون
بدعم سخيّ من صندوق جورج وجيني بلوخ،
صندوق د.جورج وجوسي جوجنهايم، صندوق
ادولف وماري ميل وتعمل بمساهمة صندوق لفيد
من خلال مؤسسة صندوق القدس

© ورشات الفنانين، القدس، تموز 2011